

REVISTA

de Teoría del Arte

Departamento de Teoría de las Artes. N° 37



Revista de Teoría del Arte

Revista de Teoría del Arte
Número 37, octubre 2023
ISSN: 0719-7276

Departamento de Teoría de las Artes
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Directora: Isabel Jara Hinojosa
Subdirectora: María Elena Muñoz Méndez

Comité Editorial:
Gonzalo Arqueros Sepúlveda
Paula Arrieta Gutiérrez
Laura Lattanzi Vizzolini
Paz López Chaves
Rodrigo Zúñiga Contreras

Diseñadora: Alejandra Sánchez C.

Imagen de portada: Natalia Babarovic, "Hawker Hunter" (óleo sobre tela,
fragmento), 2023, Santiago de Chile

www.revistateoriadelarte.uchile.cl



Índice

Editorial

a cincuenta años 7

Miradas

Rodrigo Zúñiga - El rey de los ratones o el Pinochet
de Armando Uribe 11

Paula Arrieta - Panorama de Santiago 19

Alejandro Albornoz - "¡Ahora!" de Iván Pequeño, una
electroacústica política y poética 29

Varinia Brodsky - Resistir es existir. La desaparición
y la obra de Cecilia Vicuña 37

Ignacio Szmulewicz R.- Santuario: arte contemporáneo en Valdivia 45

Ideas

Johanna Theile e Isabel Jara - Puesta en valor de los rieles de la Bahía de
Quintero como memoria de la desaparición forzada. Testimonio de una
restauradora y reflexiones desde la agencia y la postmemoria 55

Vania Montgomery - Censura 1984: Bando 19, imágenes en falta 71

Beatriz Navarrete - A 50 años de Tomás Lago Contribuciones para
una educación pública del Arte Popular 84

Pavella Coppola - Notas mínimas: cuatro novelas cortas de
Roberto Bolaño, a propósito de memoria, olvido, extravíos y lo inenarrable 111

Gestos

Felipe Cussen - Apruebo 123

Enrique Winter - Jota Jota 133

Pavella Coppola - Un cartel cuelga en el dormitorio de la niña 140

Soledad Fariña - Siempre volvemos a Comala 143

Preguntas

Paz López - 4 preguntas a Matías Celedón 151

Gonzalo Arqueros - 4 preguntas a Gonzalo Díaz y Natalia Babarovic 156

Editorial

a cincuenta años

A 50 años del 11 de septiembre de 1973 nos enfrentamos a una serie de preguntas ineludibles: ¿qué debemos recordar? ¿Cómo nos interpela, o debiera interpelarnos, esta fecha? ¿Qué clase de interrogantes nos exige?, pero también ¿qué recordamos?, ¿cómo recordamos, con qué sentidos, formatos, visualidades?, ¿qué olvidamos? Por un lado, son 50 años del quiebre institucional que instaló en nuestro país no solo una dictadura sangrienta, sino también un sistema económico, político y social que determina nuestras relaciones hasta el día de hoy en temas tan fundamentales como la educación, la salud, la vivienda o la pensiones; así como también nuestras sensibilidades, nuestros modos de vincularnos, de desear, de imaginar. Por otro lado, son también 50 años desde el fin del gobierno de la Unidad Popular y la vida del presidente Salvador Allende, de la organización popular, las tensiones con la burocracia estatal y su compromiso de servir al pueblo de Chile; del trabajo colectivo y su efecto notable en universidades, académicos, artistas e intelectuales. Y, además, 50 años de una arrolladora impunidad, de memorias quebradas, vidas truncadas, muchos cuerpos maltratados y muchos desaparecidos. ¿Qué vamos a recordar? Aún más, ¿qué podemos decir de todas estas cosas habiendo pasado por el cedazo de una revuelta social el año 2019 y por el frustrado proceso posterior para tener una nueva Constitución Política participativa y nacida en democracia? Y, desde nuestras disciplinas, sensibilidades y miradas, ¿cómo abordar los procesos artísticos e intelectuales -ya sea aquéllos truncados por la violencia, o los que sobrevivieron a ella, como asimismo los

que están produciéndose en la actualidad, todos ellos invocados en esta contingencia de la memoria?

No creemos que existan respuestas inmediatas ni fáciles. La memoria, en tiempo presente, nos exige explorar caminos posibles e, incluso, imaginar, ficcionar el entramado de tiempos, activar el pensamiento y la discusión, la posibilidad de futuro.

Para el número 37 de la *Revista de Teoría del arte* convocamos a organizar una cartografía de memorias que, por un lado, recupere miradas, ideas, gestos, preguntas que por una u otra razón han quedado olvidadas, perdidas o inimaginadas y que significan un aporte sustancial a las discusiones de nuestros días; por otro lado, buscamos revisar obras, proyectos, textos y conversaciones que levanten un presente capaz de mirar el pasado y el futuro, tanto en el quehacer político nacional como en el escenario de las artes y cultura. Construir una memoria que se despierta con gestos que insisten a pesar de los fracasos, con imaginaciones que entrelazan el pasado con el presente sin marcas lineales fijas, con imágenes que se resisten a desaparecer. Pensamos entonces este ejercicio como una necesidad vital y política; imaginaciones que se entremezclan con la catástrofe, imágenes ensoñadas cargadas de memorias y deseos, que articuladas con las preocupaciones del presente nos permiten dejar de lado la desafección de nuestro tiempo para seguir imaginando colectivamente.

Comité editorial

Miradas

El rey de los ratones o el Pinochet de Armando Uribe

Rodrigo Zúñiga Contreras

La noche del 25 de octubre de 2020, una vez conocidos los resultados del Plebiscito Nacional sobre el inicio de un proceso constituyente para una nueva carta fundamental, emocionado, escribí en Facebook: *“El poeta, abogado y diplomático Armando Uribe decía que no vivíamos en transición democrática, sino en una “dictadura imperfecta” (notable concepto) cuyo norte no eran nuestros derechos, sino el sofisma de la “estabilidad”. Con Uribe en el corazón y en las entrañas (con su amarga bilis, como él gustaba decir de las palabras), hoy, quienes lucharon y se alzaron, todas y todos, nos acompañan en el inicio de este nuevo ciclo”*.

A pocos años de esta conmovida declaración —tres apenas, ya tan remotos...—, las brújulas políticas, contra cualquier pronóstico, incluso el más cauteloso, que se hubiere planteado por aquellos días llenos de agitación, marcan rumbos imprecisos, de amenazante negrura. No tiene sentido, ahora, al amparo del tiempo transcurrido, desdeirse ni regañarse por haber cedido en octubre de 2020 al empuje momentáneo de una reivindicación tan largamente sentida. Lo que para muchos era el anuncio de la aurora de Chile, acabó declinando, o por lo menos cediendo importantes posiciones, ante la arremetida de los pragmatismos y las poderosas agendas de los intereses económicos y políticos que imperan desde larga data en el país. Con la perspectiva de 2023, ese entusiasmo de ayer, aparte de *naïf*, parece como si hubiera nacido muerto. El detalle a considerar, claro, es que tanto a nivel de las emociones personales (entre las que contaremos las expectativas sobre el curso de una política nacional que pareciera sumida en la incongruencia y la destemplanza de los votantes), como a nivel

de los afectos colectivos, a partir de los sucesos de 2019 entramos en una zona accidentada. Si el 18-O supuso algo cataclísmico, de una intensidad sobrecogedora, fue porque la magnitud de su condición de “accidente”, desbordando toda medida y toda capacidad de previsión, puso en jaque el *sofisma de la estabilidad* (el mentado “oasis” piñerista: el de Chile como plutocracia neoliberal). Una estabilidad llena de amarres y amenazas veladas, tan arduamente defendida por un “frente único” político-empresarial, que resulta tentador pensar que es la misma a la que se refería Armando Uribe en 1999¹, a propósito de otro episodio de “desborde”: el *accidente Pinochet*.

Voy a retener, entonces, la palabra accidente. No debiéramos olvidar que, aunque en una escala ciertamente menor a la de 2019, la detención de Augusto Pinochet en Londres y la larga secuela de incidentes que desencadenó entre octubre de 1998 y marzo de 2000, supuso asimismo un *estallido*². Dos accidentes, dos estallidos de signos contrarios, diferidos en años (y quién sabe si las cargas contrarias de esas manifestaciones políticas, en su desmesura, se llaman secretamente...). En el caso del pequeño estallido ultraconservador de 1998, Armando Uribe, actuando como poeta vigía, descifró sagazmente las claves que el evento ponía en juego en la reciente historia de Chile y, en particular, en la política del consenso. Esa mirada continúa aportándonos hitos importantes de reflexión. Equidistante entre el Golpe de Estado y el ciclo político actual, braceando en las aguas extrañas del retorno democrático con Pinochet instalado como senador

1 En una conocida conversación con el filósofo Miguel Vicuña, sobre la que sería oportuno regresar en estos días de conmemoración, el poeta se explayaba sin contemplaciones: “Se ha formado respecto de este caso [el arresto de Pinochet en Londres] un frente único de todos los poderes del Estado y de todos los poderes fácticos en Chile, en que están aliados absolutamente todos los que mandan en Chile, los que mandan en términos políticos, de gobierno y de oposición, los que mandan en términos administrativos, los que mandan en términos económicos, los que mandan en términos gremiales, etc.” (Armando Uribe y Miguel Vicuña, *El accidente Pinochet*. Santiago: Sudamericana, 1999, p. 62-63).

2 Se diría mejor: una parodia de estallido, una mímica penosa que, contraviniendo la frase archiconocida de Marx, ocurrió primero como tal parodia, mucho antes que el entusiasmo del estallido real —de las capas medias y populares— que sobrevendría en 2019. Con todo, ese proto-estallido fascista tuvo el efecto concreto de conmocionar el estado de las cosas en plena Transición y eso fue, justamente, lo que Uribe supo dimensionar en el momento.

vitalicio, la meditación y el diagnóstico de Uribe llaman la atención por su agudeza ante los sucesos de aquella hora, por su atrevimiento intelectual y su invocación de arquetipos y fantasmas, para pensar en la figura que da nombre al accidente, Pinochet.

Uribe comprendió —en sus propias palabras, “clamando *de profundis*”— y puso a nuestro alcance varias cosas en torno a la figura de Pinochet. La interpretó como el movimiento subterráneo de una psiquis colectiva enraizada en los comportamientos, sensibilidades y modos de ser chilenos. Tuvo la osadía y el buen criterio, del todo apropiado para la causa, de la invocación de saberes arcanos (la poesía, el psicoanálisis mismo) para su tentativa. En *El fantasma de la sinrazón*, incluso confesó: “He sido durante 26 años y diez meses un permanente “pinochetólogo” (en inglés: un “pinochet-watcher”). ¿Constituye esto una manía personal? Desgraciadamente, no. En todo este tiempo, casi 27 años, los diarios de mi país se han ocupado todos los días, sin excepción, de lo que le ocurre a Pinochet; y la televisión y las revistas y la radio. Y las mentes de los chilenos”³. *Pinochet en la mente de todos*. ¿Cómo destrabar este nudo ciego? ¿Cómo explicar su fuerza de arrastre entre sus feligreses, que se dejaban ver nuevamente sin contemplaciones? Para el poeta Uribe, las “imprevisibles” reacciones de los seguidores de Pinochet tras su arresto en Londres, su espantoso fanatismo, no hicieron otra cosa que exhibir en la superficie de la vida pública, con meridiana claridad, el grado de vulnerabilidad de la Transición —y el desfondamiento histórico del Estado de Chile después del Golpe. Cuando la erupción, el desenfreno de pasiones idolátricas irracionales, ocupa el centro de la escena; cuando la triste pasión marginada por el consenso (pseudo)democrático empuja ahora con todo su vigor e iracundia reconociéndose cada vez más influyente en el día a día de la crisis, queda a la vista que Pinochet excede —‘por abajo’, a nivel inconsciente— a la persona misma del general golpista. Para Uribe, Pinochet es *otro que* “Augusto” Pinochet. Pinochet es el nombre de un afecto inconsciente, ligado a fuerzas, emociones y reminiscencias profundas, propias de una “gnosis

3 Armando Uribe, *El fantasma de la sinrazón y el secreto de la poesía* (Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2001, p.12).

arcaica”⁴, que cruza y tensiona los devenires identitarios chilenos, y que el 11 de septiembre de 1973 habría consumado su contenido fantasmático: la violencia que se quiere legítima⁵.

Ahora bien, ante la retención del personaje golpista en un país extranjero, se hace evidente que para devotos tanto como para algunos opositores (impensadamente), “el cuerpo de Pinochet con vida es el garante de Chile”⁶. Esta frase terrible, pronunciada irónicamente por Uribe, condensa la verdad más oscura de la Transición. De pronto, el “frente común” de la derecha y la centroizquierda gobernante profesan la idea de que la Transición no estará a salvo sin el cuerpo sobre el que ella descansa, la piedra de toque, el único cuerpo que la hace posible. La cruzada por la recuperación del cuerpo del anciano, o más bien del cuerpo prometido y puro que se encarna y a la vez trasciende la fragilidad carnal del anciano (el cuerpo otro en el cuerpo mismo), adquiere tonos y tintes sacros. Uribe da a entender que la gran dificultad que impone la figura de Pinochet para su asimilación conceptual, radica en la movilización de conatos teológicos y rasgos animistas y fetichistas entreverados con la política fáctica. Al dolor de las muertes y de la represión, corresponde la atrocidad de un fervor como jamás se había conocido en Chile. Varios son los cuerpos, y no sólo los dos recién mencionados, reunidos en esa figura, en ese nombre: en el nudo ciego Pinochet. ¿La Transición puesta en vilo por un cuerpo que falta, por el único cuerpo que importa, por el que vale la pena y se vuelve indispensable iniciar una Cruzada ante los imperios extranjeros? ¿La Transición como asunto teológico? Al menos, como asunto de arcanos, que cuando más se menosprecian y desmerecen como criterios de análisis sociopolítico, mejor y con mayor evidencia dejan sentir su impacto. De muestra, el *accidente* Pinochet y sus disturbios —performativos, lingüísticos, semánticos, animistas, histriónicos, políticos, diplomáticos, legales...— altamente irracionales.

4 Armando Uribe, *El fantasma de la sinrazón...*, *op.cit.*, p. 41.

5 *El fantasma de la sinrazón...*, *op.cit.*, p. 49.

6 Armando Uribe y Miguel Vicuña, *El accidente Pinochet*, *op.cit.*, p. 109.

¿Alguna vez —parece preguntarse Armando Uribe— volveremos a la razón, al comportamiento comedido, al país que tuvimos, o que hemos creído tener, antes del Golpe, antes de la irrupción de Augusto Pinochet Ugarte, el general golpista, es decir de Pinochet, el arquetipo de una violencia que se quiere legítima para salvaguardar los intereses de unos pocos? ¿Volveremos a algo que *parecía existir*, antes de que nos diéramos cuenta de que ya no existiría más, de ninguna manera? En un momento luminoso, de los más brillantes, de la conversación sostenida con Miguel Vicuña, el poeta declara (cito en extenso):

“(...) con el Golpe, desde el día del Golpe de Estado, y centradas en el señor Pinochet, las actitudes en realidad reflejaban movimientos subrepticios, profundos, gruesos del inconsciente, en mi opinión del más nefasto inconsciente colectivo chileno, con raíces en historias chilenas muy antiguas, de siglos atrás, también manifestadas en las crueles atrocidades que en la historia de antes se produjeron en forma en apariencia entrecortada, a través de represiones atroces, sobre todo respecto de los sindicatos y de algunos partidos políticos desde principios de siglo.

Esa irracionalidad se concentró, formó una especie de nudo, nudo ciego, el día del Golpe de Estado, y el centro de este entrecruzamiento de colas de ratones —estoy usando una metáfora que no es tal, porque es algo que ocurre, hay un fenómeno que se llama el del rey de los ratones, el que es puesto al medio de un círculo grande, grueso, de numerosos ratones, entrelazadas las colas de todos, para proteger al rey de los ratones que está al centro de este círculo —el señor Pinochet pasó a ser eso, y lo es hasta ahora. Ese es un fenómeno subterráneo de la psique colectiva, concretada en la persona del señor Pinochet, la psique no sólo individual, mientras se está oníricamente soñando y actuando, también la psique que se manifiesta en las conductas, las retorsiones de crueldad, de crímenes atroces. Es el estallido del volcán, la erupción del inconsciente, de la irracionalidad chilena. De modo que esto tiene esa historia, y nunca el país, ¡nunca!, desde cuando tiene nombre en el siglo XVI, había visto un fenómeno de irracionalidad colectiva concretada en una persona como la que vemos ahora en Chile carnalizada en el señor Pinochet. Ahora, eso mismo hace, en ese entrecruzamiento de las colas de los ratones, tan estrecho y tan difícil de desentrañar, que el señor Pinochet como persona física represente algo que

excede con mucho al individuo Augusto Pinochet Ugarte. Es un arquetipo, en el sentido de los viejos, primitivos arquetipos que describió el psiquiatra Jung en Suiza. Supongo que no me acusarán de psicologismos. La vejez enseña a discernir lo de detrás; y ha permitido leer sobre estas cosas”⁷.

El nudo ciego Pinochet, tan difícil de desentrañar, como no sea con el auxilio de la gnosis arcaica y de la lógica del arquetipo, de los oscuros movimientos de una psique colectiva, es figurado por el poeta Armando Uribe con la repulsiva imagen del “rey de los ratones”. Ahora comprendemos con más claridad que cuando el poeta habla de estallido, está refiriéndose ante todo al “estallido del volcán”, a la erupción descomedida de lo irracional. El día del Golpe, precisa, y desde ese día el resto de los días, vio la mutación del general Augusto Pinochet en Pinochet rey de los ratones, emisario y encarnación de las potencias de la violencia represiva de la clase dominante (latifundista, terrateniente, oligarca, empresarial...). Todos los días contando desde el día aquél, el imperio de la fuerza y de los actos sanguinarios acometió sobre la República sin ningún contrapeso.

Lo que tiene de *revelador* el *accidente Pinochet* del período 1998-2000, a juicio de Armando Uribe, es que la Transición iniciada en marzo de 1990 sólo había de ser una dictadura imperfecta, un juego de manos y de argucias semánticas y de amenazas veladas o no tanto. El “accidente” o “proto-estallido fascista” que puso en aprietos al gobierno de Frei Ruiz-Tagle, derivó en una rápida e infortunada concesión a la derecha: expuso la herida abierta que era la Transición pactada; hizo ver que el ciclo de la dictadura estaba lejos, muy lejos de acabarse. Más lejos de lo que todos, incluidos los escépticos demócratas que miraban con desolación el paso de los años ‘90 en una vorágine de consumo, impunidad y olvido, hubiesen creído en realidad.

¿Pudo ser, el estallido de 2019, por fin algo totalmente distinto a las erupciones de la irracionalidad de corte fascista? Si el Golpe de 1973 y el proto-estallido de 1998 resultaron, como propuso Uribe en su minuto, no sólo en el asalto criminal y depredador al Estado legítimo y a la vida de

7 Armando Uribe y Miguel Vicuña, *op.cit.*, p.73-74.

chilenas y chilenos, sino en el triunfo del miedo, de la ignorancia y la obcecación, de la hipocresía y la desvergüenza, ¿cómo enfrentarnos a lo que vendrá, esta vez? ¿Será que las huestes ultraconservadoras de esta hora, traen muchas más colas de ratones para sumar a la inexpugnabilidad del rey? ¿Será que la irracionalidad colectiva apuntada por el poeta Armando Uribe halló, poco a poco, cómo vestirse a sus anchas y tomarse el sentido común? Si Chile alguna vez fue distinto —y poco importa, en realidad, cuán distinto fue—, ¿podrá serlo aún, en nombre de una justicia social plena en la que volvimos a creer, conectando con la memoria profunda de Allende y del proyecto de la UP, hace apenas tres o cuatro años, en esos meses entre 2019 y 2020 en que parecía que Pinochet, nudo ciego y rey de los ratones, cuerpo sacro de una Transición que nos sigue persiguiendo, se volvía finalmente una imagen borrosa, enterrada para siempre?

Armando Uribe, es sabido, distaba de proyectar una imagen optimista entre sus compatriotas, todo lo contrario. Pero, al cierre de esta breve reflexión conmemorativa, me permitiré arrimarme, en su nombre y con respeto, a un sentimiento colectivo. Circula, entre los muchos *Reels* de *Instagram*, un fragmento de la entrevista que Uribe concediera al programa *Plaza Italia*, del canal *Rock & Pop*, conducido por Marcelo Comparini, probablemente hacia 1999. En un momento, Comparini formula una pregunta que, en el contexto de la Transición democrática, tenía toda lógica: “Don Armando, ¿no se siente un poco solo en esta sociedad, donde al parecer, la mayoría tiende a guardar un poco de silencio?”. Es conocida la sentenciosa respuesta de Armando Uribe: “- Mire, yo estoy con las decenas de miles de personas que fueron torturadas, con los muchos miles que estuvieron detenidos, con los cientos de miles que fueron desterrados y creo que con muchos más también, que por jóvenes o por otros motivos semejantes, no sufrieron ellos o sus familias, o sus amigos, esos fenómenos. Yo estoy con muchos, ¡no estoy solo!”.

Esas muchedumbres de las que el poeta se reclama, esos miles, muchos miles y cientos de miles, que siguen siendo, todavía hoy, de una manera u otra, reducidos y apartados por el sofisma de la *estabilidad*, forman, también, el reclamo de una esperanza. Escuchar y leer a Armando Uribe en 2023, habiendo transcurrido cincuenta años del derrocamiento de Salvador Allende y veinticinco del “accidente Pinochet”, sigue siendo faena nece-

saria, imperativa. Uribe nos exige pensar e intuir, con los saberes arcanos y con la inteligencia analítica e histórica, lo que está ocurriendo en torno a nosotros, en un mundo sostenidamente más automatizado y enamorado de sí mismo hasta la náusea. Y en especial, nos sigue forzando a detectar qué clase de monstruos emergen, cuando todos, en apariencia, prefieren guardar un poco de silencio.

...

Rodrigo Zúñiga Contreras (Santiago, 1974)

Escritor y poeta, Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Como académico del Departamento de Teoría de las Artes en la misma universidad, ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre filosofía, artes visuales, fotografía, música y estética contemporánea, tanto en Chile como en el extranjero. Entre otros, ha publicado los libros *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica* (2008), *La extensión fotográfica* (2013), *Ultra-peau. Au-delà de la dermatologie photographique* (2017), *Un príncipe en el exilio. Las ideas estéticas de Adolfo Couve* (2022). Entre su obra literaria, destacan títulos como *Mazinger y otros poemas* (2019) y *Ovnis sobre Santiago!* (2021).

Panorama de Santiago

Paula Arrieta Gutiérrez

*Este texto es un fragmento del libro *Mirar hasta el final. Memoria e imaginación*, publicado en agosto de 2023 por Tiempo robado editoras.

El 13 de marzo de 2021 el Consejo de Monumentos Nacionales optó por retirar de su pedestal la estatua del general Baquedano, ubicada por 93 años en la plaza que lleva su nombre. La discusión sobre qué hacer con la estatua llevaba ya meses. No sólo se trataba de opiniones y columnas de especialistas y políticos en medios de comunicación, sino también de una disputa *in situ*: la figura de Baquedano sobre su caballo fue intervenida innumerables veces y cada vez que fue repintada o limpiada, volvía a ser intervenida. Enteramente de rojo, llevando una bandera negra de Chile, ardiendo en llamas, luciendo los colores de las disidencias, con pañuelo verde, colmada de una multitud, Baquedano enmascarado y rodeado de banderas, la estatua fue el símbolo de un proceso histórico. Sin ir más lejos, la fotografía más emblemática de esos días tiene a esta pieza pública como estructura troncal. Fue tomada el 25 de octubre de 2019 en medio de lo que se conoció como la “marcha más grande de Chile”. Es una composición triangular que en su arista más alta muestra a un hombre sin camisa alzando una bandera mapuche —llamada *wenufoye*—; el aire está lleno de humo, el color rojizo o anaranjado del cielo y una épica que hace recordar a la famosísima pintura que Eugène Delacroix *realizó* en 1830 llamada *La libertad guiando al pueblo*. La imagen captada por Susana Hidalgo resume de una forma única el espíritu que —creíamos— tenían esos días.

Ante el inminente riesgo de daño y por la disputa simbólica que representaba, la estatua fue retirada del lugar. Esa noche y en ese operativo, una nueva imagen increíble se apuntaba en nuestro repertorio: el caballo colgando, levantado por una grúa en el aire, mientras decenas de militares

formados en la plaza le rendían honores llevándose la mano a la frente, en el clásico saludo militar.

Es, muy probablemente, una de las imágenes más absurdas que he visto. O bueno, no digamos absurdas, digamos paradójicas. Me recordó a una fotografía que Eduardo Gil captó en *el siluetazo* argentino del 21 de septiembre de 1983, durante la III Marcha de la Resistencia. Ideada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel y fuertemente intervenida por las Madres de Plaza de Mayo, la acción político-estética, como la nombrarían Ana Longoni y Gustavo Bruzzone en su libro *El siluetazo* (2008), consistió en realizar con los manifestantes miles de siluetas a escala uno a uno, y pegarlas por el recorrido de la marcha en directa alusión a los desaparecidos por la última dictadura. La fotografía en cuestión muestra las siluetas en una de las paredes de la Plaza de Mayo resguardadas por la policía, que rápidamente tomó parte para interrumpir la acción. Ana Longoni hace hincapié en este perverso absurdo, de uno de los principales organismos represores de la dictadura “cuidando” el contorno de los desaparecidos. A mi amiga Laura Lattanzi, profesora también de la Universidad de Chile, se le vino a la cabeza una escena de la película *Good Bye Lenin*, en la cual la estatua del líder revolucionario era arrancada de su pedestal y así, como una aparición suspendida en el aire, parece extenderle la mano a Christiane, la madre que no se ha enterado aún de la caída del muro. Para mí, esta imagen surrealista de los militares formados en la noche era más bien un homenaje al plinto vacío. Un homenaje a la contramonumentalización, a la iconoclasia, al arte minimalista, al cuadro de blanco sobre fondo blanco de Malevich, en fin. Absurdísimo.

Desde ese momento hasta el día en que escribo este texto, el plinto sigue así, vacío. Sobre la discusión en torno a qué poner ahí, yo estoy por dejarlo así. Se me hace, incluso, un atractivo turístico. Imagino que en 100 años algún *Lonely Planet* de Chile llevará en su sección sobre Santiago un relato sobre las históricas razones de la famosa plaza con un pedestal sin nada arriba.

Desde ahí decido partir un recorrido por el centro de la ciudad un día de otoño de 2023. Los alrededores de la plaza ahora se encuentran cerrados para realizar un rediseño del espacio. Sin embargo, el gran pedestal sigue ahí, resguardado por la policía y sus carros amenazantes. Un par de fotos y camino un poco al poniente por la Alameda hasta llegar al GAM, el he-

redero actual de esa enorme obra que significó el edificio de la UNCTAD III. Voy en busca de algo en particular, el mural de las Bordadoras de Isla Negra que se encuentra en exhibición en una de las vitrinas de la Sala de Exposición del Museo de Arte Popular Americano, MAPA. Pero antes de ir a su encuentro tomo un par de fotografías del gran pez de mimbre que el artesano de Chimbarongo Julio Rodríguez realizó en homenaje a los peces de igual material que en 1972 se instalaron en el comedor de la UNCTAD, obra de Alfredo Manzano, conocido como Manzanito. Ya sé que cuando uno piensa algo con cierta obsesión ese algo aparece en todas partes. No porque la mente tenga el poder de cambiar las cosas de lugar y ponerlas bajo la mirada propia, sino porque simplemente siempre estuvieron ahí sin que uno reparara en su presencia. Sé que esto funciona así, pero no puedo dejar de preguntarme si el pez gigante de mimbre, Lenin, Baquedano y su caballo, tienen algo en común o es que de un tiempo a esta parte todo parece suspendido en el aire.

Bajando al subsuelo por la escalera redonda del GAM está el mural de José Venturelli que lleva por título *Chile*. De todas las obras que fueron parte del edificio emblema del espíritu constructivo de la Unidad Popular esta fue de las pocas que conservó la dictadura. El artista Guillermo Núñez piensa que esto se debe a que es una pintura figurativa, y el curador Christian Leyssen señala en el catálogo de la exposición “Memoria grabada” (GAM, 2013) que a Pinochet le gustaba tanto que insistía en aparecer delante de la obra en algunas de sus entrevistas televisadas. La rebautizó con el nombre de *Alegoría latinoamericana*. ¿En alusión a qué? La verdad, me cuesta imaginarlo. El criterio del régimen para con las obras del edificio van desde este gesto confuso al abierto infantilismo. Así califica al menos Miguel Lawner en *Escape de gas* la decisión de los nuevos ocupantes de conservar los tiradores de puerta de Ricardo Mesa. Eso sí, los puños levantados retratados en la pieza fueron invertidos: ahora eran puños caídos y subyugados. El mural de Venturelli es una suerte de recorrido por la historia de Chile. Parte con Manuel Rodríguez y las luchas por la independencia y termina con la figura de los obreros que trabajaron en tres turnos durante 275 días para levantar el edificio.

No muy lejos del muro que sostiene la obra de Venturelli está la entrada del MAPA. Es imposible no verla con esa belleza que es la puerta, obra del artista Juan Egenau. Resulta incomprensible que esta puerta de madera,

aluminio y cobre, que funcionó como uno de los accesos al edificio de la UNCTAD III ocupe hoy un lugar tan poco protagónico. Juan Egenau fue uno de los más importantes artistas chilenos de su tiempo. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde posteriormente fue profesor, ocupación que desarrolló con gran dedicación. Murió en Santiago, en 1987, y en su honor, la Facultad de Artes inauguró en 1995 una sala de exposiciones que lleva su nombre y cuya primera muestra consistió en una retrospectiva del artista.

La Sala Egenau es un paralelepípedo de importantes dimensiones ubicado en el corazón de la sede Las Encinas de la Facultad. Ha mostrado el trabajo de reconocidos artistas, pero sobre todo de estudiantes y profesores. Ahí, en el invierno de 2005, monté mi primera exposición. La llamé *Actuar por omisión*. No entraré ahora en los detalles de las experimentaciones y pretensiones que tenía por esos años, cuando todavía cursaba la Licenciatura en Artes. Más por pudor que por falta de tiempo. Pero sí puedo decir que entonces buscaba prácticamente lo mismo que ahora: diferentes formas de escribir con imágenes.

Al fin puedo estar frente al mural de la Bordadoras. Claudia, que hace este recorrido conmigo, me dice conmovida que una parte del mural le recuerda a Gustav Klimt y creo que tiene razón. En el primer tercio del mural, en la parte superior, confluyen puntadas, ritmos y direcciones que parecen estar hechas en oro. Y aunque lejos de contener amantes besándose bajo un manto precioso, estas escenas del campo, del pastoreo y el trabajo cotidiano, pero también del mar, los peces y de cómo un molino hidráulico permite que las pequeñas casas tengan luz eléctrica, cargan con mucho más de lo que acá puedo anotar. Son, de nuevo, las capas de la historia. Eso que está entre cada hebra, debajo de cada puntada, en las formas en que cada paño individual se une con otro y con otro para formar un mural imponente; la barbarie, la desidia, la desaparición y la sorpresa amarga de una restitución tardía que hoy, a pesar de todo lo que ha pasado, nos permite estar ahí, frente a frente con esta obra inigualable. Es la historia, desbordándose, hirviendo a borbotones y estallando justo frente a nosotros, como una explosión de color y movimiento. Al parecer, mi problema sigue siendo el cómo escribir con las imágenes.

Saliendo por el patio se puede ver en transparencia sobre vidrio (letra transparente sobre fondo transparente bajo el pasamanos de la escalera)

la frase que alguna vez estuvo en la placa realizada para la obra arquitectónica en 1972: “Este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile representado por: sus obreros, sus técnicos, sus artistas, sus profesionales. Fue construido en 275 días y terminado el 3 de abril de 1972 durante el gobierno popular del compañero presidente de la República, Salvador Allende G.” Letra transparente sobre fondo transparente. Es decir, algo que casi ni se ve.

La próxima parada de mi recorrido es el paso bajo nivel que une los dos costados de la Alameda, a la altura del cerro Santa Lucía. Podría decirse que del mural que ahí se realizó a fines de los años sesenta por el Taller de Diseño Integrado a la Arquitectura ya poco queda. Pero no es tan así. Más bien esas paredes de mosaico de tres tonos de azul, que hacían un guiño a lo que probablemente para esos años representaba la velocidad y el progreso de un paso de ese tipo, son ahora otro nuevo soporte de historia. Rayados, piezas faltantes y, sobre todo, la pintura gris que tanto le gusta al Estado para cubrir lo que seguramente ven como vandalismo y cuya incomprensible elección no me explico de otra manera que como el legado inconsciente del gusto militar, esa fascinación por un color que califica para ser el más increíblemente aburrido del mundo. De igual forma, todos estos elementos podrían no ser más que ensayos sobre un fondo imborrable.

Y es que estas historias, hoy, parecen sacadas de una galaxia desconocida. Aún antes del sueño de la Unidad Popular.

En 1965 se promulgó la llamada Ley Nemesio Antúnez, de quien ya hablaremos más tarde. La Ley 17.236, en su artículo sexto, establece que los edificios y espacios públicos deberán ser ornamentados con obras de arte. Bajo esa condición se llamó a un concurso para elegir la obra que “ornamentaría” el nuevo paso bajo nivel. Eduardo Martínez Bonatti, Carlos Ortúzar e Iván Vidal se adjudicaron el concurso e inauguraron el mural en 1970, bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva.

El Taller de Diseño Integrado fue una iniciativa totalmente vanguardista. Muy a la manera de la Bauhaus, Martínez Bonatti creía en la posibilidad de que el arte llegara a la vida cotidiana de las personas, que estuviera en sus casas y caminatas, en sus colegios y barrios. Quería que uno pudiera ir a una tienda y comprar arte en formato de platos, artículos de decoración, muebles, diseño industrial y los ocupara para cocinar, comer,

en fin, vivir. Las utopías de principio del siglo XX tuvieron en los sesenta un renacimiento y, particularmente en América Latina, una aplicación única. Pero sólo en Chile ese ímpetu del arte-vida tuvo, luego, la posibilidad de probar sus tiempos, de sincronizar relojes con el gobierno de Salvador Allende. De hecho, Eduardo Martínez Bonatti jugaría después un papel fundamental como coordinador de la parte artística del edificio de la UNCTAD III.

Muy cerca de ahí, sobre la Alameda y a la entrada del cerro, se encuentra el mural de cerámica pintada titulado *Homenaje de la ciudad de Santiago a Gabriela Mistral* de Fernando Daza Osorio. Su inauguración coincidió con la época de la obra del paso bajo nivel, pero el día preciso de su entrega al público ocurrió el asesinato del general René Schneider por parte de un grupo de ultraderecha que buscaba impedir la llegada de Salvador Allende al poder, por lo que no tuvo mayor figuración en la prensa. Gabriela Mistral, poeta, profesora y una de las intelectuales más destacadas de la primera mitad del siglo XX, recibió el Premio Nobel de Literatura en 1954. La primera elección presidencial en que las mujeres pudieron votar en Chile fue en 1970. Es decir, Gabriela Mistral fue Premio Nobel antes de poder decidir los destinos políticos de su nación.

Algunas fotos más y el camino nos lleva al Museo Nacional de Bellas Artes. Tengo un objetivo específico: fotografiar la caja de escalera de servicio que en 1971 intervino el artista estadounidense Gordon Matta Clark.

Matta Clark nació en Nueva York en 1943. Junto a su hermano gemelo Batán, eran hijos de dos artistas: Anne Clark, la madre, y Roberto Matta, el padre. Durante su trayectoria como artista Matta Clark hizo obras asombrosas. Buscaba viejos edificios y luego los partía en dos con una sierra. También les realizaba cortes precisos, un círculo, un cono que atravesaba los pisos, la arquitectura llevada a su máxima experimentación. Y todo esto registrado en película de cine.

La relación de Gordon con su padre nunca fue muy cercana. Una vez que el mundialmente famoso pintor surrealista se separó de la madre de los hermanos, volvió a Europa y desde ahí no desarrolló mucho su paternidad. Al parecer, a Roberto Matta tampoco le simpatizaba demasiado Chile, su país natal, pero sí le causó entusiasmo el triunfo del proyecto socialista de la Unidad Popular. Oyendo este impulso viajó a Chile en 1971. Esta visita, esperada con el máximo interés por la escena nacional, impulsó la

construcción de la Sala Matta en el Museo Nacional de Bellas Artes, entonces dirigido por Nemesio Antúnez. Una de las actividades más importantes de su viaje fue la realización de un mural en la comuna de La Granja en instalaciones de una piscina municipal, junto a las Brigadas Muralistas Ramona Parra. La titularon *El primer gol del pueblo de Chile*.

Gordon Matta Clark se enteró del viaje de su famoso padre y decidió él mismo visitar por primera vez nuestro país. Esperanzado de encontrarlo, es cierto, pero también ansioso de conocer de cerca esta experiencia histórica y política que estaba teniendo lugar en Chile. Cuando llegó se dirigió al Museo y ahí su director le comentó que Matta ya se había ido. Gordon debe haber pensado que este destiempo era el broche perfecto para la relación tan problemática que mantenían. Decidido a aprovechar al máximo su visita e incentivado por el cálido recibimiento de Antúnez, se propone intervenir un espacio del Museo. “Si aquí va a existir una enorme sala dedicada a mi padre, la Sala Matta, entonces yo me encargaré de hacer la Sala Matta Clark”, habría dicho Matta-Clark a su compañera Jane Crawford, según consigna el microdocumental *Claraboya* (2022). Y el lugar perfecto para ello era una caja de escalera que daba a un baño, utilizada solo por el personal del Museo.

Acostumbrado a cortar edificios, Matta Clark realizó una obra difícil de reconstruir. Una serie de cortes que iban desde el baño hasta el techo transparente del edificio a través de la caja de escaleras. La colocación de espejos en diferentes ángulos hacía que un espectador desprevenido se asomara al lugar y viera su reflejo en un espacio totalmente inesperado, no donde debía verse. Más aún, desde el baño y gracias a este mismo juego se podía ver el cielo. Seguramente también los pájaros al pasar. *Claraboya* es el nombre de la obra.

Nemesio Antúnez fue uno de los directores más emblemáticos de la historia del Museo. Había viajado por el mundo y estaba al tanto de las últimas tendencias en las instituciones más prestigiosas. Quería que la gente se encantara con el Museo, que lo sintiera como propio. Quería albergar obras disímiles, extrañas, de diferentes procedencias. Fue él quien vio el enorme valor del trabajo de las Bordadoras de Isla Negra, por ejemplo, y las invitó a montar una exposición cuyo catálogo fue escrito por Pablo Neruda. Una vez, sólo para llamar la atención del público, consiguió traer a las salas del edificio un trozo de roca lunar recogido por el Apolo XI que viajó por valija

diplomática a Chile. “Llévense al monstruo”, titulaba en tono lúdico una de las crónicas de prensa de la época. La figura de Nemesio Antúnez marcó a muchas generaciones y no sólo de artistas: de chica, recuerdo haberlo visto, fascinada, en la pantalla del televisor de caja que simulaba madera que había en mi casa, acostada en la cama de mis padres la mañana de un fin de semana cualquiera. Contaba cosas extraordinarias sobre arte en ese programa estupendo que se llamó “Ojo con el arte”. Ojo, como quien hace una advertencia, como quien sabe —y, sobre todo, cree— que el arte es una cosa de cuidado.

En 1981, en otro contexto totalmente diferente, Carlos Altamirano llevó a cabo una de las primeras piezas del video arte chileno. Le llamó *Panorama de Santiago*, referencia inmediata a una pintura de 32x48 centímetros que en 1910 Juan Francisco González realizó de una vista de Santiago desde el Cerro Santa Lucía —Huelén— que, ciertamente, todavía ni pensaba en verse con un paso bajo nivel a sus pies. Por la persistente ruptura con las tradiciones pictóricas de su tiempo, Juan Francisco González ocupa un lugar privilegiado en la historia del arte chileno y su modernidad.

Pero vuelvo a Carlos Altamirano y al año 1981. Hemos pasado ocho años bajo dictadura y el Santiago de entonces es tan amenazante y opresivo como peligrosamente normal. Eso que duraría un tiempo corto ha permanecido con los años, con su máquina brutal de exterminio, asesinato y terror, y amenaza con convertirse en lo habitual, en una atroz normalidad. Los secuestros de personas en Santiago se sucedían y una estrategia de sobrevivencia era gritar tu nombre y tu ocupación, para que los transeúntes, testigos improvisados del hecho, pudieran avisar a alguien que habías sido secuestrado por los organismos de seguridad de la dictadura. A alguien, ¿pero a quién? A quien fuera. Probablemente en eso pensaba Altamirano. En eso y en la imperdonable complicidad de cierto sector de la prensa y los noticieros televisivos. En eso y ese clima sofocante del horror. En eso y en la intervención, cierre y apropiación de las instituciones culturales emblemáticas de nuestro país, cuando decide correr con una cámara de video de la época al hombro —de esas enormes y pesadas— y hacer el recorrido que cubre la distancia entre la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes y la escalinata principal de la Biblioteca Nacional. Estos edificios de la República que resistían a su propia desaparición.

Cubrir ahora ese recorrido parece, de nuevo, un desajuste absurdo. Cafés, restaurantes, esa pintura gris que tanto les gusta (¡por dios que les gusta!) tapando las huellas de la revuelta de octubre. La gente transitando como si nada hubiera pasado. Nada, ni en 50, ni en 33 ni en 4 años. El panorama indecible de Santiago y, de nuevo, el mismo problema, el de escribir las imágenes. Sigo entonces la ruta: José Miguel de la Barra, borde del Cerro Santa Lucía —Huelén—, Agustinas, Miraflores, Alameda. Frontis de la Biblioteca Nacional.

Nemesio Antúnez, pintor, grabador, arquitecto, actor y ex director del Museo Nacional de Bellas Artes, salió al exilio en 1973. Regresó en 1984 y, con la llegada de la democracia, fue nuevamente nombrado director del Museo, cargo que ejerció hasta su muerte, en 1993. Durante la dictadura, su puesto fue ocupado primero por la escultora Lily Garafulic y luego por la crítica de arte Nena Osses. Curiosamente, o no tanto, las directoras de la dictadura han sido las únicas mujeres a la cabeza del Museo durante toda su historia.

La misma dictadura cubrió con varias capas de pinturas, ya podemos adivinar de qué color, el mural de La Granja, hasta que en 2006 fue delicadamente restaurado. En su entorno se construyó el actual edificio de la Corporación Cultural de La Granja.

Ese mismo 2006, que aquí la historia no está para casualidades, el ya desvalijado e intervenido edificio de la UNCTAD III, renombrado Edificio Diego Portales por la dictadura, se quemaba en circunstancias nunca aclaradas. Sus emblemáticas estructuras de metal cedían al calor del fuego, destruyendo lo poco que quedaba todavía de esa épica de 275 días.

Luego de varias gestiones provenientes de la sociedad civil, el Consejo de Monumentos Nacionales aprobó la declaratoria del mural del paso bajo nivel de Santa Lucía como Monumento Histórico. Dos años pasaron hasta que la ministra de las Culturas del gobierno de Sebastián Piñera firmara el documento. Finalmente, el 5 de julio de 2021 la declaratoria se hizo oficial. Hasta ahora, nada se ha hecho para la limpieza o conservación de los muros.

En la obra de Carlos Altamirano, su panorama del Santiago de 1981, el artista va repitiendo, como un mantra, una frase: “Altamirano, artista chileno”. Entre su respiración entrecortada por el esfuerzo, esta frase repetida se va desarmando dramáticamente, va perdiendo su sentido, como cuando

uno dice tanto una palabra que al rato ya ni sabe qué significa. Como pasa con el arte ante la brutalidad de la violencia, no queda más que vaciar una realidad hasta desnaturalizarla, hasta desnudar su cotidianidad y convertir el lenguaje en un código para lo insoportable.

...

Paula Arrieta Gutiérrez

Artista visual, Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Es autora de los libros *Si muere Duchamp* (2021) y *Mirar hasta el final. Memoria e imaginación* (2023), ambos por Tiempo robado editoras. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

“¡Ahora!” de Iván Pequeño, una electroacústica política y poética

Alejandro Albornoz

Hasta donde recuerdo, fue en 2006 cuando conocí al compositor Iván Pequeño. En ese año, tuve el privilegio de llegar a él a través de la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh), una agrupación dedicada a fomentar el arte electroacústico y la creación de obras y conocimiento en este ámbito. Participé activamente en esta comunidad desde 2005 hasta 2018, involucrándome en la organización del Festival Internacional de Música Electroacústica de Chile Ai-maako, y en la edición de colecciones de música en formatos físicos y digitales a través del netlabel Pueblo Nuevo.

Ese 2006, al celebrarse los 50 años de la música electroacústica chilena, la CECh realizó variadas actividades, entre ellas el festival Ai-maako, con una versión especial dedicada a esta conmemoración, una gira por Europa y Estados Unidos con conciertos históricos y la edición del notable CD triple “50 años de música electroacústica en Chile” que venía a complementar sonoramente el texto homónimo de Federico Schumacher, impulsor y productor artístico de este CD triple, que contó con la producción ejecutiva de Tomas Thayer y el diseño de Mika Martini. Esta edición física, agotada actualmente, es accesible online en la web del sello¹. Incluye un panorama amplio desde la primera obra electroacústica chilena de la que se tiene registro, “Nacimiento” de Leon Schidlowsky, compuesta precisamente en 1956, e incluye obras históricas abarcando hasta compositores nacidos en los setenta. Esta edición incluye la pieza acusmática “Ahora” de Iván Pequeño.

Así, entre conciertos en los que participé en Chile, España, Portugal y Francia y la edición del mencionado álbum triple, pude entablar contacto

1 <https://pueblonuevo.cl/catalogo/50ea/>

con varios de los compositores históricos: José Vicente Asuar, Gustavo Becerra-Schmidt, Gabriel Brnčić e Iván Pequeño. En particular a Pequeño lo conocí en Santiago, donde se radicó en 1995 después de vivir muchos años en Francia y donde se dedica a la informática, disciplina a la que llegó desde el uso de computadores para la composición musical. Un par de conversaciones informales en los conciertos y luego algunas reuniones para ver detalles de las ediciones de sus piezas en Pueblo Nuevo, me permitieron conocer una personalidad intensa, clara, esas voces que vienen de un Chile distinto, donde los chilenismos no se contradicen con una cultura artística y política profunda y a ratos ruda como el viento que despeja un ambiente enrarecido.

En abril de 2006, Pequeño ofreció una charla-concierto centrada en su pieza “Ahora”, en el ya desaparecido Laboratorio ARCIS de Investigación Musical. Esta obra ya había sido estrenada en la edición 2005 del festival Ai-maako. En esa ocasión, Pequeño presentó la estructura de la composición utilizando una hoja de cálculo inusualmente organizada, adaptada de su uso convencional. Originalmente editada en vinilo por el sello francés Eleven en 1977, “Ahora” fue creada en enero de 1974 en el Centre Américain de París, específicamente en su Estudio de música experimental. La obra incorpora la voz humana como material concreto y portador de significado, funcionando como columna vertebral y estructura, entrelazando una paleta sonora electrónica no referencial con elementos más reconocibles². El Golpe de Estado y los acontecimientos de septiembre de 1973 en Chile impactaron directamente en la génesis y concepción de esta pieza, convirtiéndola en su temática y motor formal y conceptual.

2 En su ya clásico artículo *Spectromorphology: explaining sound-shapes* (1997), Denis Smalley establece la noción de ‘source bonding’ (unión a la fuente) como una tendencia natural, en la escucha de piezas electroacústicas, a vincular sonidos a fuentes reales o supuestas y a relacionar unos sonidos con otros por parecer tener orígenes compartidos o similares. Este concepto es de gran importancia para el análisis de las músicas electroacústicas donde el discurso compositivo tiene como gran eje al timbre, es decir los sonidos más allá de su situación en algún sistema de alturas, donde es definido por su ubicación en el mismo y su relación con las otras alturas. Además, esta y otras nociones propuestas por Smalley en este texto seminal, serán trasladadas de su objetivo inicial, el análisis, a estrategias de composición en indagaciones futuras de otros autores, destacando las proposiciones de Manuella Blackburn.

La pieza comienza con capas superpuestas de una voz masculina en francés, cercana e íntima, que se desvanece en reverberaciones distantes. Esta voz declama fragmentos filosóficos, extraídos de textos de Wilhelm Reich, y actúa como introducción a una sucesión de tonos electrónicos, objetos sonoros y vibraciones que evocan atmósferas dramáticas. Esta apertura da paso a otra yuxtaposición, en este caso de tonos electrónicos, texturas atmosféricas que vibran y varían entre capas extendidas, lisas, e iteraciones que se aceleran o ralentizan, la clásica variación que produce un oscilador de baja frecuencia sobre osciladores en sintetizadores electrónicos. Es esta una sección de tono dramático y etéreo que a su vez es sucedida por una tercera mesoestructura que está armada en base a gestos clásicos de la *musique concrète*, pequeños estallidos e impulsiones abstractas entre las cuales se adivinan materiales vocales, fragmentos de algunas otras voces. En este tipo de estructuraciones es claro el paso de Pequeño por el GRM parisino, donde estudió electroacústica a inicios de la década de 1970.

En el minuto 4'09 irrumpe un conjunto referencial potente, un trozo de una cueca que luego de emerger en un *increscendo*, es cerrado por un gesto sintético y la voz de Fidel Castro exclamando "¡Ahora!". En efecto, a diferencia de lo escrito en la edición del CD triple de los 50 años de electroacústica chilena, en el vinilo de 1977 el título aparece así, como una exclamación. Ese gesto, cargado de simbolismo latinoamericano, es seguido de un tono electrónico rico en parciales, al parecer una onda de diente de sierra en adición a otros materiales, una textura sintética que se cierra nuevamente con una articulación gestual, para que luego una granulación y otro gesto abran a un espacio lejano donde una voz levemente reverberante y opaca, otra vez Pequeño declamando, despliega en castellano un texto de Neruda que no logro identificar al cierre de este ensayo. Desde los últimos versos emerge una sucesión de tonos electrónicos, una suerte de melodía melancólica acompañada por notas graves, todo en un tono inquietante y disonante marcado por *glissandi* en varias alturas. Esta sección cerrará con nuevos materiales electrónicos, atmósferas extendidas que se abren en el espectro hacia las frecuencias altas gracias a un filtraje gradual que luego vuelve a cerrarse y entre los cuales aparece una iteración de un tono electrónico, insistente como una alarma. La pulsación se acelera, el espectro se engruesa dramáticamente en una acumulación de tensión y

variaciones de filtrado, toda una gran textura que luego es puntuada por ataques muy graves y otras impulsiones sintéticas agudas.

De pronto, en el minuto 9'22", aparece un sonido que se repite obstinadamente, parece ser un gesto vocal. Al principio contiene unas resonancias algo ácidas, al parecer producidas por modulación en anillo³, lo que le da un carácter maquinal. Efectivamente es una voz que al avanzar en su repetición va haciéndose más clara, como si el retiro del efecto producido por los armónicos de la modulación fuera develando su humanidad real y el contenido semántico que efectivamente se manifiesta en una palabra: 'fusilado'. Se suman textos en francés y con una brutalidad de lectura de oficio público, una voz en castellano lista nombres de personas, datos, fechas, lugares y la condición final de cada una de esas personas: 'fusilado'. Esta dramática y cruda sección comienza a degradarse poco a poco, la insistencia de la palabra 'fusilado' disminuye, se repite con cada vez mayores espacios intermedios, lo mismo que la lectura de los nombres, hasta que ya alrededor de los 12 minutos la brutal palabra vuelve a aparecer procesada, esta vez en una versión de la modulación en anillo más grave que además empieza a ser mutilada, como si su repetición inicial perdiese fuerza y cediese a un cansancio que altera su propia esencia. ¿Es el pudor ante el horror? ¿Es la metáfora de la fragilidad de la memoria?

En el minuto 12'11" la voz lee el nombre de una mujer y reporta 'fusilada'. Un silencio de poco más de 6 segundos y la lectura se repite, pero inmediatamente su repetición es cerrada por un rasgueo de charango que irrumpe con una emotividad y carga simbólica que sitúa directamente la escucha en un plano referencial potente. Así se entra en la sección que prepara para el final, el charango va y viene, se acerca y se aleja, voces se suceden y superponen en una rítmica más calma, el texto de Neruda, el nombre de la mujer y luego una pulsación aguda como de monitor cardíaco de hospital y una voz declama un texto que llama a la memoria, a no ceder al olvido de los padecimientos humanos provocado por la brutalidad de los golpistas.

3 Esta es una técnica de síntesis sonora que consiste en multiplicar dos señales de audio y cuyo resultado es igual a la suma y la resta de las componentes frecuenciales de las señales originales. Estos componentes del espectro frecuencial son conocidos como bandas laterales. Cuando una voz es multiplicada con una señal electrónica, una onda sinusoidal, el resultado es un híbrido entre ambas señales, dando como resultado una voz metálica, usualmente inarmónica, de carácter áspero o ácido.

He aquí que la pieza es directa, política, pero mucho más que eso, ética y estética. La pulsación se aleja, aparecen vibraciones graves y la palabra 'ahora' en la voz de Fidel Castro se repite poco a poco para dar paso a un extracto de su discurso de la Segunda Declaración de la Habana que es presentado en superposiciones desfasadas, dispuestas en diversos puntos del panorama estereofónico y además con diferencias espectrales producidas mediante filtraje. Todo este juego técnico sobre el material vocal brinda una profundidad entre solemne y dramática, de una urgencia vital y le confiere un carácter coral, donde lo musical se empalma consistentemente con el mensaje. El texto discurre sobre tonos continuos electrónicos y sonidos percusivos de dinámicas irregulares, pueden ser instrumentos musicales en caos o sugerencias de armas de algún tipo. Vuelve la cueca y la voz de Castro cierra con la palabra del título.

En sus 16 minutos y 27 segundos, la pieza es un viaje a través de mutaciones y sonidos varios recolectados y urdidos, una viaje desde la palabra hacia la palabra, transitando por concepciones, ideales y poesía, pero que la estructuración y la escritura espectral y espacial electroacústica dramatizan y potencian expresivamente para luego, en un nuevo giro de mayor intensidad emocional, dejar todo disminuido frente a la verdad desnuda y brutal de los nombres y sus destinos fatales, que no son sino personas arrebatadas de la vida en un acto de infamia que la obra llama a no olvidar.

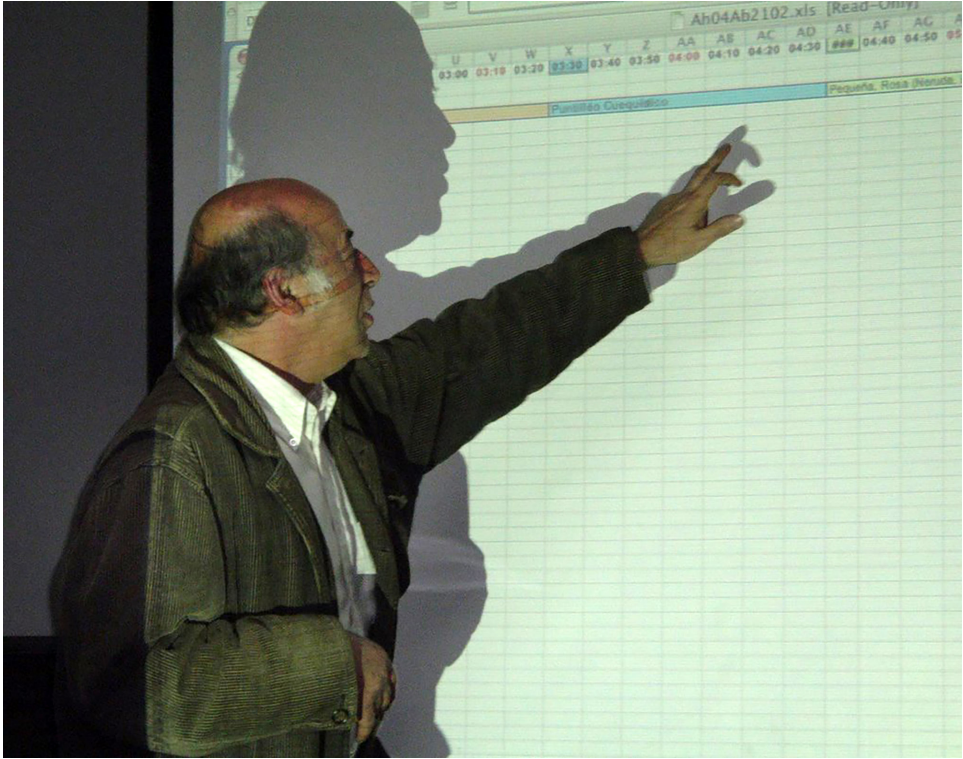
"Ahora" obtuvo el segundo lugar en la segunda versión del concurso de composición electroacústica de Bourges. Esta competición fue durante muchos años la más importante de su género en el mundo y nació desde el Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges, una institución que hasta 2011 se dedicaba a creación, investigación, difusión, formación y enseñanza, edición fonográfica y bibliográfica y preservación de patrimonio. La pieza de Pequeño no sería la última obra de un chileno que lograría destacarse en esta importante premiación, de hecho, vendrían dos primeros lugares en versiones posteriores. Precisamente sobre el segundo lugar, Pequeño me compartió el recuerdo de un comentario desagradable que le dio uno de los jurados después de los resultados: "Muy buena obra, pero su mensaje político la condiciona". Con su carácter potente y directo, Pequeño le respondió "pues bueno, su juicio está condicionado, es un juicio político". Esto me lleva a reflexionar una vez más sobre este antiguo tópico: ¿Es posible estar fuera de la política? Modestamente me parece que todo

es más un asunto de qué tan evidente es un mensaje político en una obra artística y también de qué tan consciente de su posición política está el o la creadora, una posición que siempre estará presente, incluyendo cuando se pueda argüir una supuesta neutralidad o desinterés. Todo esto en relación con la factura expresiva de una obra y sus propios balances entre forma y contenido, que pueden o no nutrirse mutuamente en diversos porcentajes y desde diversas perspectivas.

Disquisiciones aparte, como en toda área creativa, en la electroacústica se hallará no sólo temas políticos, sino también religiosos, filosóficos, estéticos y poéticos entre muchos otros. Así, las obras chilenas electroacústicas motivadas por el Golpe de Estado y el terror de la dictadura cívico-militar son muchas, y por supuesto tocan temas sensibles como las violaciones a los derechos humanos y las muertes, tal como ocurre en "Ahora". Queda pendiente un recuento y análisis de tantas piezas chilenas políticas y particularmente inspiradas por el Golpe de Estado y sus consecuencias brutales durante la dictadura. Entre muchas otras piezas con contenidos políticos expresados en la voz y otras sonoridades, mencionemos aquí, a modo de cierre simbólico de este breve texto, la pieza de José Miguel Candela de 2021, "Aquí"⁴, que a partir del discurso de Elisa Loncón Antileo al asumir la presidencia de la Convención Constitucional, crea un interesante trabajo, precisamente dedicado a Iván Pequeño y su "Ahora" de 1974.

Valdivia, agosto 2023.

4 Esta obra de Candela puede encontrarse en su álbum "Ciclo Electroacústico Panegírico", editado en 2021 por Pueblo Nuevo netlabel: <https://pueblonuevo.cl/catalogo/panegirico/>



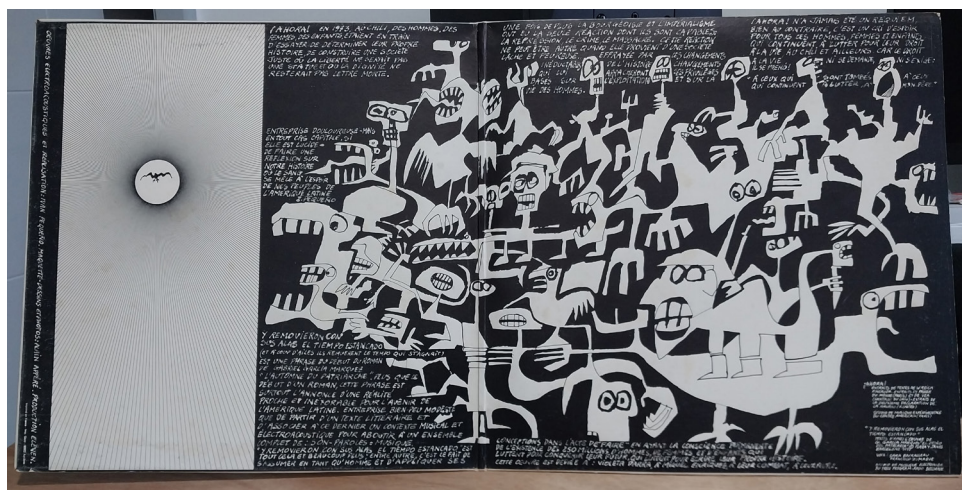
Iván Pequeño, ARCIS_2006



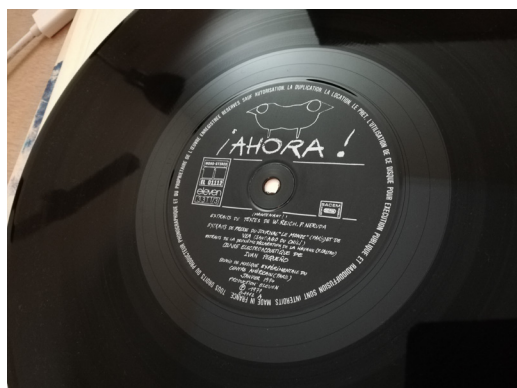
LP ¡Ahora!, Tapa



LP ¡Ahora!, Contratapa



LP ¡Ahora!, interior



LP ¡Ahora!, disco



LP ¡Ahora!, detalle

...

Alejandro Albornoz

Compositor e intérprete de música electrónica contemporánea. Es Doctor en Composición Electroacústica por la Universidad de Sheffield, Reino Unido. Investiga la composición y análisis de piezas acusmáticas, tanto en formato multicanal como estéreo con atención a la presencia de voz, poesía y lenguaje. Académico de la Universidad Austral, su docencia se centra en la composición.

Resistir es existir. La desaparición y la obra de Cecilia Vicuña

Varinia Brodsky Zimmermann

“La violencia transforma la vida, los modos de representación, el lenguaje, las imágenes.”

Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo*, 2016.

“Los lugares que nos han hecho quienes somos se convierten en el paisaje tangible de la memoria, y en cierto modo también nosotros nos convertimos en ellos.”

Solnit, Rebecca, *El arte de perderse*, 2005.

La memoria es insoslayable, un lugar en el que situamos una experiencia que nos define como seres sensibles.

La artista Cecilia Vicuña, desde sus inicios, recolecta objetos olvidados, desechados por un otro humano, por el transcurso de la vida terráquea, o por el mismo mar que devuelve a la tierra lo ya inanimado, para reconvertirlos, instalarlos y ofrecerles una nueva significación en la construcción impermanente de un campo poético: “Lo precario nace de la conciencia de la desaparición. Todo desaparece, incluido nosotros”¹. Esta noción fue esencia de sus primeros ejercicios efímeros en la playa de Concón, que con el tiempo fueron tomando un simbolismo político concluyente, tras abordar la desaparición de personas como una constante que va fortaleciéndose como denuncia de los hechos acaecidos durante la dictadura cívico militar.

Cecilia Vicuña fue activista en un extranjero dolido, insistiendo en la denuncia de los horrores, pero también del quiebre concertado al proyecto de Allende. En el libro *Sabor a Mí*, publicado por Beau Geste Press en 1973, se refiere a su noche en Londres después de saber la noticia del golpe: “Me

1 Entrevista personal con la artista. julio 2023

empezó a doler varias horas después, cuando algo horrible se formó, como un desgarró, un grito espeso y maloliente en el vientre, entonces tuve que empezar a pintar”. Así, surge la obra *La muerte de Allende*. Una pequeña pintura que sella una imagen anticipatoria de lo que iba a ocurrir. Un territorio quebrado, la llaga expuesta, los restos de personas desperdigadas en el desierto y el derramamiento de sangre lanzada al mar. Una fuerza cruel que avanzaba “matando todo lo que estaba vivo, transformando en un desierto lo que antes era un vergel”².

Retornar en el imaginario colectivo al acontecimiento que abrió puerta al horror, reafirma que a cincuenta años del Golpe de Estado de 1973, la herida constatada, mantiene su vigencia y obliga a ser observada en cada una de las personas en las que de alguna forma u otra ha determinado, a pesar de la temporalidad, nuestra identidad con consecuencias personales y colectivas que han calado en un estado social e individual, muchas veces profundo, anónimo y también, patente, evidenciado por la falta de resarcimiento en su amplio espectro.

La desaparición forzada de personas y su huella imperecedera, tanto de la ausencia como del sufrimiento, es uno de los dramas más profundos de la dictadura. La perpetuidad de esa ausencia que a su vez sella un presente aplazado, busca incansable una verdad que no llega. Un desenlace y un paradero ocultos, la eternidad de un duelo inconcluso que atraviesa generaciones que reclaman justicia. Esta realidad negada en los años de régimen e inclusive hasta nuestros días, es uno de los temas más sensibles para la poeta.

2 Vicuña, C. (1973). *Sabor a Mí*, Ed. Galería Patricia Ready, 2015.



La muerte de Allende, 1973

Óleo sobre tela

55 x 40 cm

Cortesía de la artista y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl, y Londres.

En el libro *PALABRARmas*, Cecilia Vicuña parte su relato explicando que esta obra se inicia en Santiago en una noche de verano de 1966. “Quizás toda adivinanza sucede al interior de una palabra que la contiene como un espacio y desarmarlo en chanza, inventando lo que no es, es jugar al revés, crear un espejo que no refleja lo que es” (Vicuña, 1984). A partir de ahí se abre, desde el enigma que contienen los versos, en este afán deconstructivo del lenguaje, otra posibilidad de generar y crear un nuevo universo.

La primera *Palabrarma* que aborda la desaparición de personas como hecho irrefutable y que conectó con Cecilia Vicuña tanto desde su entorno íntimo como social, fue elaborada con ocasión de la exposición realizada en Nueva York, *ART EXHIBITION, International week of the “desaparecido”*, una colectiva de artistas de Chile, Argentina, Uruguay, entre otros, que se reunieron en solidaridad con las víctimas de la represión de dictaduras latinoamericanas. Un pequeño libro que transcribía *Los des aparecidos par han sido (Des apar he cido)*, en clave poética del lenguaje. La persona llevada a parte, la persona des-integrada, la persona des-aparecida. Ileana Diéguez vincula las prácticas artísticas que abordan la ausencia del cuerpo con la poética que busca la profundidad de la imposibilidad del duelo, con un sentido evocativo, no de representación (2016, 68)³; por ello, desmembrar la palabra que busca decir lo indecible, convirtiéndose además en imagen, es una sintaxis entre lo poético y lo visual, un acoplamiento de lenguajes que enfrenta la primera lectura de los términos, abriendo paso a una nueva configuración de sentidos. De este modo, la palabra hecha arma se presenta como articulador lingüístico para la activación política. Con anterioridad surgen los conceptos de *Ver-Dad* (1974), *Resistir* (1975), desde donde va desprendiendo el *Existir* para zanjar *Resistir es existir*, nutriendo un imaginario de versos e imágenes entrelazados; e incluso la palabra cuando es evocada por la imagen como en *El árbol de manos* (1974), que concentra tal vez una de las consignas y luchas más significativas de la artista, el sentido de la solidaridad, *sol y dar y dad* (1974).

3 Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo, iconografías y teatralidades del dolor*. Ed. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Los desaparecidos
par han sido

Oí decir
"el mal se inventó
para tener de qué hablar"

Pero cómo hablar
si las sílabas
caen al mar?

La m de madre
se va
adre, adre
¿dónde estás?

La p de padre
se hunde un poco más allá
adre, adre
¿dónde estás?

Los lanzaron
de adré
dejándonos sin hablar.

Poema elaborado para exposición

ART EXHIBITION, International week of the "desaparecido"(1983).

Cortesía de la artista.

Así, en el transcurso de los años, Cecilia Vicuña va sustentando una obra que asume en carne propia el dolor colectivo y personal de las víctimas, a través del ritual performático que vincula su trabajo artístico con las prácticas ancestrales y la denuncia. *Tunquén, Muerte y Resurrección* (1981), por ejemplo, donde instala en la playa solitaria de la Quinta Región, los que simbólicamente podrían ser restos de seres humanos desaparecidos, en un camino que transita la desolación y retorna a la relación entre el mar y el “precario” como aquel objeto del olvido que se niega al desvanecimiento; o la performance realizada frente al monumento memorial que recuerda las víctimas de la Caravana de la Muerte en Calama, donde recolecta pequeñas piedras, las sitúa en círculo para recostarse en el centro en un acto de recogimiento que conecta aquel desierto y el cosmos, territorio imperecedero que niega su desprendimiento a los cuerpos que allí permanecen, antes y después.

La obra *Quipu Semiyo* (2000), da cuenta también de esa mirada que en su obra persevera: una vida que pende de un hilo y que se sella en un tiempo congelado por la crueldad. La palabra inventada (Semiyo) y poéticamente articulada para crear una nueva lectura, presenta una relación simbólica entre la pérdida de la semilla -*Semi-*, como continuación de la vida, y un Yo fragmentado, extinguido, refiriendo al espacio entre la fragilidad, la devastación y la memoria, o la falta de aquélla. Haciendo eco a sus palabras, la obra denuncia una doble desaparición, la de la extinción de la semilla y el abandono de la búsqueda de los cuerpos olvidados en su desaparición por parte del Estado.

En este sentido, Cecilia Vicuña hace resonancia desde su obra con la acción de mujeres en el mundo: madres, parejas e hijas, agrupadas, que han constituido una resistencia que encarna ese dolor. Una búsqueda incesante que transita entre la incertidumbre que habita el extenso territorio y la inmensidad del océano. Esta resistencia inacabable, como mantra del cuerpo habitado por la ausencia, se apareja a las prácticas de mujeres desde antaño, la recolección y cuidado de la semilla nativa, una que se encuentra, ya desde hace décadas, en vías de extinción en un territorio desolado por la tragedia y poblado de restos, cenizas y semillas exánimes. Así, la recolección de la semilla, aquella donde se encuentra simbolizado el ser en el ciclo vital de renacimiento y permanencia en nuestro ecosistema, nos evoca

la incesante búsqueda del cuerpo de una vida truncada, una negada que solo queda en el recuerdo de sus familiares que le lloran en la eternidad. De allí el ejercicio que Vicuña hace en la búsqueda, recolección, convocando además a las comunidades para hacerlas partícipes de una toma de conciencia de lo olvidado, y su posterior instalación.

Asimismo, la obra site specific, *Quipu de lamentos*, expuesta en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2014, en el marco de la exposición *Artists for democracy, el archivo de Cecilia Vicuña*, se presentó como un diálogo entre la poética del quipu, en tanto articulador entre la transformación del lenguaje ancestral, el canto y la imagen de los cientos de detenidos desaparecidos en Chile. Estos rostros dispuestos en el gran muro del Museo, que de forma incesante nos interpela con la interrogante furiosa ¿DÓNDE ESTÁN?



Quipu Semiyo, 2023

Instalación *site-specific*. Exposición *Soñar el agua. Una retrospectiva del futuro (1964 -)*. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

Fotografía: Romina Díaz

En definitiva, el arte cumple también un rol. El arte puede denunciar, en tanto político, además de plantear reflexiones y adelantarse, desde una mirada crítica, a una realidad más allá de lo cotidiano y de lo visible, cuestionando y problematizando lo que se nos muestra como primera capa. Recoge antecedentes y referencias que a través de investigaciones el o la artista profundiza y expone, pero tal vez lo más relevante, es que el arte -o artista-, tiene la capacidad de sensibilizar desde la metáfora de un lenguaje personal poético, pero también como articulador social y transmitir una experiencia transformadora que crea conciencia abriendo el canal de las emociones, cobrando sentido como medio para generar conexiones que abren posibilidades y miradas que remueven estados afectivos. Es por ello que la creación de espacios para la memoria en vinculación con el arte en el mundo, es una forma de dialogar con el dolor y buscar un vehículo a través del cual se pueda hacer, ante el peso de hechos terribles, una retribución sensible. Así como también, a falta de verdad, justicia y reparación, la recuperación de sitios de memoria que dan cuenta testimonial de los hechos de exterminio, no sólo de personas sino también de lugares que tuvieron por objetivo aniquilar el pensamiento y las convicciones que inspiraron un proyecto político con sentido de justicia social, es una necesidad que permite zanzar verdades imposibles de relativizar, acerca de las violaciones a los derechos humanos y los crímenes de lesa humanidad. Así, la memoria, una que nos compete a todos, no puede ser otra cosa que una herencia de la cual solo nos queda hacer eco en busca de la no repetición.

...

Varinia Brodsky Zimmermann

Licenciada en Artes con mención en Pintura de la Universidad de Chile, Magíster en Museografía y Exposiciones de la Universidad Complutense de Madrid. Gestora cultural con especialidad en artes visuales y curadora. Fue coordinadora general del Museo de Arte Contemporáneo (entre 2008 - 2015), coordinadora nacional del área de Artes Visuales en el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2015 – 2022), y actualmente se desempeña como Directora del Museo Nacional de Bellas Artes.

Santuario: arte contemporáneo en Valdivia

Ignacio Szmulewicz R.

El presente escrito ha sido preparado en el contexto de la curaduría homónima realizada en la Casa Prochelle I de la Corporación Cultural Municipal de Valdivia entre el 5 de septiembre y el 6 de octubre de 2023. La exposición fue comisionada por el Museo de Arte Contemporáneo y Galería Réplica de la Universidad Austral de Chile (UACH).

El pintor de paisajes bucólicos Pablo Flández¹ inauguró su carrera con un grabado de Adán y Eva. El valdiviano los captura en el momento exacto de su destierro del paraíso para verse obligados a vagabundear sin los deleites del jardín eterno². La pareja primigenia fue, además, la elección para el afiche de su primera exhibición titulada simplemente “Pinturas” en el Hall de la Municipalidad de Valdivia³.

Unos meses antes, Jorge Millas, uno de los filósofos más importantes del país y académico de la Universidad Austral, profirió un memorable discurso de despedida frente a un centenar de sus compañeros de ruta (le llamó su “alejamiento” en rechazo a las medidas de desvinculación e intervención de la Dictadura hacia la casa de estudios de la que llegó a ser Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades). El centro de su alocución se enfocó en

1 Pablo Flández (1954-2009) fue un destacado pintor formado en el Instituto de Artes Plásticas de la UACH entre 1977 y 1980, formó parte del Grupo 6, la primera agrupación de egresados del bachillerado de artes plásticas que expuso entre 1980 y 1981 (Leo Gálvez, Roberto Arroyo, entre otros). En 1984 recibió el Primer Premio del Concurso “Valdivia y su río” y tuvo una prolífica trayectoria como paisajista en Valdivia.

2 Para su referencia utiliza la composición del fresco de Masaccio “La expulsión del Jardín del Paraíso” pintado hacia 1425 en la Iglesia Santa Maria del Carmine en Florencia.

3 La producción artística que se desarrolló a partir del espacio académico experimental del Instituto de Artes Plásticas fue el eje central de una investigación de mi autoría titulada “Artes visuales en Valdivia: archivo 1977-1986” que concluyó con la muestra homónima entre abril y mayo de 2010 en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.

el desencanto con las universidades chilenas, una “catástrofe” propia de la “ideología única” que había impuesto la Dictadura. Fue esa elegía a la libertad el germen que impulsó al escritor Pedro Guillermo Jara y al artista visual Ricardo Mendoza a fundar la revista “*Caballo de Proa*”⁴. Todo esto en 1981.

Pero no fue lo único que marcaría este año. En la capital del reino, el dictador pondría la firma en un documento decisivo para esta historia. Se trató del decreto que oficializaba los terrenos al norte del río Cruces y Chorocomayo como “Santuario de la naturaleza”. Casi cinco mil hectáreas entregadas a la conservación y el estudio del medioambiente, en medio de un país que impulsaba un modelo extractivista con los recursos naturales. Era el territorio resultante de la catástrofe del terremoto de 1960. En calidad de “Santuario” se reconoció un ecosistema natural único, mientras que de forma paralela, eran parte de ese paisaje también las ruinas industriales, las marcas enterradas de la agricultura, las casas encogidas, la pérdida de vidas humanas, la amenaza del desborde del río San Pedro. En definitiva, esa vista incluía el trauma humano dentro una naturaleza sublime⁵.

La curaduría “Santuario: arte contemporáneo en Valdivia” presenta la escena del sur de Chile bajo el lente de los hechos complejos de 1981. Esta exhibición se basa en dos ideas entrecruzadas. Por un lado, la noción de naturaleza como un campo de tensiones políticas, sociales y académicas. Lejos está la naturaleza de ser “natural”, más bien se ha “naturalizado” una visión del terruño como espacio incólume y virginal, de cielos como ventanas al origen del universo y glaciares como huellas del mundo antiluviano. Las obras de los artistas que se exponen en esta muestra

4 Una revisión a los debates públicos a partir de periódicos y revistas oficiales y alternativas durante los 70, 80 y 90 se puede encontrar en el libro editado por este curador “*El acantilado de la libertad: antología de crónicas valdivianas*” (Ediciones Kultrún, Valdivia, 2015) donde se compila el discurso de Millas publicado en *El Correo de Valdivia* (9 de agosto de 1981, p. 2).

5 La bibliografía sobre las catástrofes telúricas es tan extensa como inabarcable. Son esenciales para el estudio sobre el terremoto de Valdivia los siguientes títulos: Bárbara Silva y Alfredo Riquelme “*Una identidad terremoteada. Comunidad y territorio en el Chile de 1960*” (Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2018); y Carlos Rojas “*Valdivia 1960. Entre aguas y escombros*” (Ediciones Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2018).

demuestran que la naturaleza vive en un espacio simbólico en disputa, plagado de ruinas modernas y delirios posmodernos⁶.

En segundo lugar, una mirada específica sobre la política ya no centrada en los acontecimientos y acciones mismas, sino en los efectos a destiempo y representaciones que modelan la vida. Las olas que se iniciaron con el maremoto de 1960, el empuje por recuperar la industria, el Estado en su esplendor al auxilio de los damnificados, la ayuda internacional como parte de la Guerra Fría; trascienden los bordes que suelen imponer hitos históricos. Se trata de entender que en la representación visual se alteran los mensajes directos de la política.



Exposición "Santuario: arte contemporáneo en Valdivia" Fotografía de Cristian Arriagada

6 La discusión sobre el concepto de "naturaleza" se puede seguir en el ensayo de Lorraine Daston "*Against Nature*" (MIT Press, 2019) y en el libro de Frédéric Neyrat "*The unconstructable earth. An Ecology of Separation*" (Fordham University Press, 2019).

Esta curaduría presenta un panorama de obras y artistas que han modelado el imaginario cultural de Valdivia posicionando preguntas sobre la memoria, el paisaje y el cuerpo, a partir del trauma del terremoto, la dictadura y la consagración del territorio como santuario natural para su contemplación estética y estudio científico. En 1960 la tierra se quebró, la ciudad se hizo trizas y saltaron cuerpos por los aires. En 1973, la persecución, tortura y desaparición modelaron un régimen del terror. ¿De qué manera han digerido estas experiencias brutales los artistas de Valdivia?⁷

“Santuario: arte contemporáneo en Valdivia” pone en diálogo las obras pioneras de Pablo Flández, Roberto Arroyo, Ricardo Mendoza, Víctor Ruiz Santiago, Germán Püschel, Gabriela Guzmán, Carlos Fischer, Mariana Matthews, Germán Arestizábal, Menashe Katz, junto a artistas del nuevo milenio como Francisco Huichaqueo, Patricio Curihual, Paz Jara, María Francisca Jara, Sofía de Grenade, Katherina Oñate, Kütral Vargas Huiquimilla, Valentina Inostroza, Cristian Arriagada y Javier Soto⁸.

Pablo Flández pertenecía a la primera generación del Instituto de Artes Plásticas de la Austral fundado en 1977 bajo la dirección de Ricardo Mendoza. A mediados de los 80, cuando el retorno de la democracia parecía inminente, abrió sus puertas el Taller La Ventana creado por otros tres egresados de la misma escuela Gabriela Guzmán, Roberto Arroyo y Ramiro Leal, un espacio independiente y experimental en un momento que el Instituto entraba en una etapa de letargo. La década ochentera

7 La bibliografía sobre arte chileno contemporáneo basa gran parte de su aproximación en una premisa similar aunque centrada en el hecho crucial del golpe cívico-militar para las instituciones y los artistas, para la escena en su conjunto. A nivel de “escenas locales” o “escenas regionales” —concepto que acuñó Justo Pastor Mellado a comienzos de los 2000s pero que se utilizaba en lugares como Concepción o Valdivia con anterioridad—, se pueden encontrar similitudes respecto de su enmarque de lectura, salvo, por ejemplo, la producción de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso que se ha leído sobre todo en su relación con la ciudad, el paisaje y el territorio. Mi aproximación es de orden más interpretativa sobre el espesor del imaginario que producen las obras de arte en línea con Hal Foster, Didi-Huberman, u otros autores.

8 En el sitio web de la Galería Réplica se pueden revisar reseñas biográficas y descripciones de todas las obras que formaron parte de la curaduría.

concluía con el fervor del arcoiris que lo inundaba todo (el Festival de Cine se originó en 1992 y el Museo de Arte Contemporáneo en 1994).

Veinte años después del cierre del Instituto de Artes Plásticas, la Universidad decidiría abrir una Escuela de Artes Visuales en 2005. Pero el contexto era distinto y los cambios se avecinaban con fuerza. Los movimientos estudiantiles de 2006 y 2011, las reivindicaciones de la desigualdad territorial, etaria, medioambiental, étnica y de género han sido fundamentales para alterar el mapa del presente. Las temáticas de la transición, memoria y trauma, dieron paso a un cuestionamiento de la idea de Estado-nación, a la imagen de un paisaje en peligro y a prácticas en clave anti-patriarcal y decolonial⁹. La idea de “Santuario” ha dado paso a un planeta en amenaza constante por fuerzas que van más allá de lo profano y lo sagrado. Tal vez sea la obra de artistas jóvenes como Kütral Vargas Huiquimilla, Valentina Inostroza o Sofía de Grenade las que mejor sirven para ejemplificar la escena actual por su grado de experimentación y expansión cruzando lo natural con lo político, lo ético y lo histórico. Una escena donde el paisaje ha dejado de ser una mera contemplación bucólica y se ha trastocado por una lectura crítica, política y estética¹⁰.

El pasado deposita en las capas geológicas vestigios de la cultura material, de ideologías y subjetividades de las que sabemos poco o nada. Si no miramos al pasado con curiosidad, con interrogaciones e interpretaciones, el presente es un vacío. A cincuenta años del golpe de 1973 confío en que los ejercicios de trazar relaciones entre la contemporaneidad y el ayer son una forma de generar un diálogo con los muertos y liberarlos del olvido de los mausoleos y las tumbas. Sea esta curaduría un reflejo de ese espíritu y una apología a sus obras y vidas.

9 En el libro *“Arte y política 2005-2015”* de Nelly Richard (Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2018) se pueden reconocer esos cambios.

10 A nivel local vale la pena mencionar los escritos de múltiples teóricos y críticos que se han internado en la reflexión sobre la naturaleza, el paisaje y el territorio: Rodolfo Andaur, Nathalie Goffard, Sophie Halart, Macarena Gómez-Barris, Carla Macchiavello, Catalina Valdés, Cristóbal Marín, Maya Errázuriz.



Pablo Flández
"Adán y Eva", 1981.
Fotografía de Carolina Candia



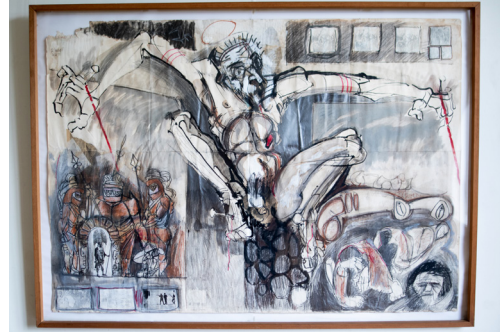
Gabriela Guzmán,
"Sin título", 1984.
Fotografía de Carolina Candia



Carlos Fischer, "Sin título", 1990. Fotografía de Carolina Candia



Javier Soto, "Ruinas parlantes", 2022.
Fotografía de Carolina Candia



Ricardo Mendoza, "Torturado 1", 1985.
Fotografía de Carolina Candia



Revista Caballo de Proa, 1981-2013.
Fotografía de Carolina Candia

...

Ignacio Szmulewicz R.

Historiador y curador de arte (Puerto Varas, 1986) especializado en arte moderno y contemporáneo. Actualmente se desempeña como crítico de arte en *La Panera* y académico de la Universidad Católica de Temuco y cursa el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos (PUC).

Ideas

Puesta en valor de los rieles de la Bahía de Quintero como memoria de la desaparición forzada. Testimonio de una restauradora y reflexiones desde la agencia y la postmemoria

Johanna María Theile B.
Isabel Jara H.

Resumen

El presente texto da cuenta de un ejercicio de diálogo interdisciplinar entre la profesora Johanna Theile, restauradora, y la historiadora y profesora Isabel Jara, que cruza los aspectos técnicos y personales del trabajo restaurativo de los rieles extraídos de la Bahía de Quintero el 2004, con reflexiones sobre sus implicancias a partir de los conceptos de agencia y postmemoria. De esta forma, por un lado, la metodología, los instrumentos y los recuerdos de aquel trabajo de conservación, enmarcado en la memoria sobre violaciones a los derechos humanos durante la dictadura chilena, cobran un sentido *otro*. Por otro lado, las variaciones de los tonos narrativos del texto -entre testimonio personal, información técnica y ensayo académico- dejan huella de las disímiles experiencias involucradas y de la condición fragmentaria y experimental del ensamblaje resultante.

Palabras clave: restauración, derechos humanos, Chile, dictadura, agencia, postmemoria

Testimonio de un ejercicio restaurativo

El rescate de los rieles de ferrocarriles formó parte de las investigaciones judiciales del Juez Juan Guzmán Tapia en casos de violaciones a los derechos humanos, el cual, junto con el entonces director del Parque de la Paz Villa Grimaldi, Rodrigo del Villar, pidió conservarlos y diseñar una forma de exponerlos en la Villa. A su petición, un día del segundo semestre de 2006, se sumó la entonces directora del Museo Histórico Nacional, Bárbara de Vos, quien me explicó más sobre los rieles y la importante labor que se encargaba. Como restauradora, dije que era un orgullo hacer la conservación de algo tan importante para los derechos humanos y nuestro país, por lo

cual le dediqué los años 2006 y 2007, terminando con la inauguración del Monumento Rieles el 5 de mayo 2007. Es la primera vez que publico mis recuerdos sobre esa investigación. Creo que la conmemoración de los 50 años del golpe es una buena fecha para hacerlo.

Como es sabido, los rieles son la prueba de uno de los métodos utilizados por la dictadura para la desaparición forzada de personas. Según los antecedentes entregados por el Juez Juan Guzmán Tapia, parte de los presos políticos estuvieron en la Villa Grimaldi, de donde fueron trasladados al aeródromo de Tobalaba que se encuentra muy cerca. Allí se les inyectó un sedante y posteriormente se los subió a helicópteros, en los cuales fueron trasladados a la Bahía de Quinteros, entre otros lugares. Allí, para que no flotarán, se les amarró con cadenas a trozos de metal (rieles de tren y otros elementos) y así fueron arrojados al mar, en el cual rápidamente se hundieron. Debido a testimonios anónimos que pudo obtener el juez Guzmán, algunos buzos rescataron parte de los rieles el 2004, los cuales fueron entregados después del juicio a Villa Grimaldi para ser expuestos. Terminaba así un ciclo, ya que era lo único que quedaba de los presos políticos que salieron de la Villa Grimaldi con ese destino.

Para realizar el proyecto de conservación se formó un grupo compuesto, entre otros, por Rodrigo del Villar, que lo guiaba, y representantes de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Su objetivo general era promover una cultura de respeto a los derechos humanos, para permitir a las nuevas generaciones conocer los hechos acaecidos en el pasado reciente y evitar su repetición. Como objetivo específico, la idea era poner en valor los rieles encontrados por el juez Juan Guzmán, en el rescate de piezas usadas para el ocultamiento de detenidos desaparecidos.

Las palabras de Rodrigo del Villar dieron cuenta del significado que adquiría el ejercicio de preservación:

“Esto es algo que me nace escribir respecto al tema. A lo mejor no es lo que se necesita, pero es lo que me sale del alma. Los rieles de la bahía de Quintero fueron entregados en custodia a nuestra Corporación y representan de cierta forma el cierre de un

círculo de tremendo dolor, impunidad y cobardía. En este círculo se mezclan los elementos más bajos de la condición humana, pero al mismo tiempo los de ideales puros, de valor y de justicia. Esos fríos y mohosos rieles fueron el camino para un largo viaje de treinta años a una estación sin fin en el fondo del mar, con una carga preciosa. El cierre de este círculo es la luz de la esperanza por un futuro más justo y la vuelta de los nuestros a este Parque de Paz y de memoria.”¹

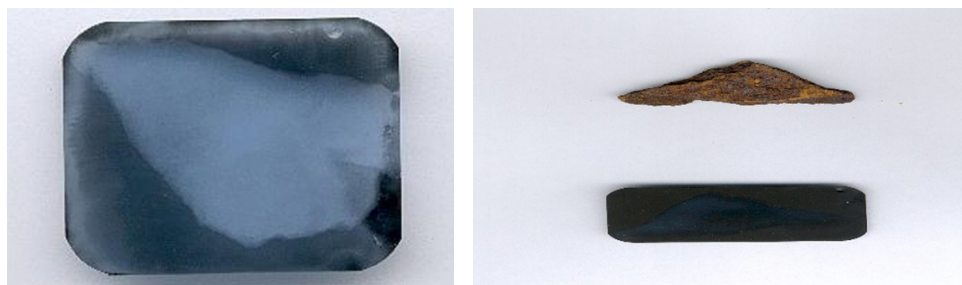
En definitiva, en un cartón corrugado recibí de manos de Rodrigo del Villar, y del juez Juan Guzmán, cuatro rieles de ferrocarril, veinticinco piezas más pequeñas y un botón.



Detalles de los rieles.
Fotografías de la restauradora

1 Parte del texto del proyecto Puesta en valor de los rieles del Parque de la Paz Villa Grimaldi. Archivo personal de Johanna Theile.

En cuanto a los análisis de los metales, resultó claro que datarlos era imposible pues el carbono 14 solo fecha objetos mucho más antiguos. Para poder contar con información exacta del estado de los metales, realicé en el laboratorio análisis microscópico SEM² y de rayos X³. Este último examen, efectuado a varios trozos de metal, confirmó que en el interior casi ya no existía un núcleo de esta aleación. Por ejemplo, en algunas radiografías, como la que aquí se incluye, solo se veía un color blanco pálido que demostraba que quedaba solo un pequeño núcleo de metal sano, lo que no extraña ya que Quintero es un lugar costero muy contaminado por fábricas. En otros objetos, la radiografía X demostró que solo había un núcleo de corrosión. Al no mostrar ninguna imagen blanca, se deducía que no quedaba metal sino solo presencia de oxidación activa.



A la izquierda, ejemplos de metal sin núcleo metálico, y solo con oxidación.

A la derecha, el color blanco indica que hay poco metal. Fotografías de la restauradora

Posteriormente, el análisis de una muestra del agua de mar de Quintero, realizada en la Universidad de Chile, confirmó su contaminación.

Por su parte, los resultados de rayos X claramente definieron el futuro lugar de exposición de los rieles: un lugar cerrado, y no en el jardín, como algunos sugerían.

2 El microscopio electrónico SEM, de luz polarizada de transición (en el cual la luz atraviesa la muestra) y reflexión (en el cual la luz incide a través de la muestra y después se refleja), es un microscopio potente que permite trabajar con mayores aumentos.

3 La Fluorescencia por Rayos X (o XRF por sus siglas en inglés) se basa en el análisis de las energías medidas en el proceso de scattering que sucede al bombardear la obra con rayos de este tipo, lo que permite determinar con precisión los distintos componentes de una pieza.

A su vez, la microscopía SEM confirmó la presencia de bacterias en los rieles, pues ya se habían hallado manchas negras, sospechosas, en varios de ellos. De hecho, todos los metales presentan restos de algas y conchas, lo que ratifica la prolongada permanencia de estos objetos en el fondo del mar.

Así pues, debido a la alta corrosión, se determinó que los objetos tenían que estar dentro de un espacio cerrado, con un microclima controlado, especialmente protegido de la humedad relativa (HR) ya que esta acelera la corrosión de los metales deteriorados por el mar. Importante también era no usar materiales contaminantes en la fabricación de la vitrina ya que ellos también provocan deterioro en los metales, se necesitarían productos sin ácido, neutrales y sustentables.

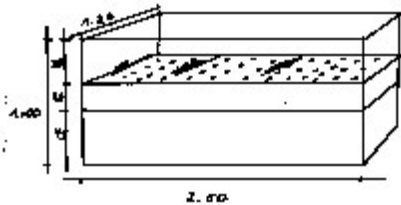
Por ello diseñé una vitrina hermética, con un falso suelo que facilitara el control de las condiciones ambientales. En la vitrina se colocó un higrometro de pelo⁴ para analizar constantemente el microclima, pensando que la vitrina tenía que seguir sellada y no se podía abrir cada vez que se necesitaran los datos de las mediciones, por ejemplo, en el caso de un Datalogger⁵. El material usado en la construcción de la vitrina fue analizado con el Test Oddy⁶, que mide la liberación de gases, para tener la certeza de que el producto elegido no producía contaminación interna. También se colocó una lupa para destacar un botón, el cual fue encontrado entre los fierros.

4 Los higrometros de papel o de cabello (mecánicos y electrónicos) miden la humedad de un lugar. Su uso consiste en dejarlo en el lugar donde se desea medir la humedad por una hora, y luego se hace la lectura.

5 Datalogger mide humedad y temperatura en la sala. Para ver los resultados, se conecta al computador que, por un lado, arroja un gráfico y, por otro, una franja que indica las medias exactas y la hora que se efectuaron. Algunos también se conectan directamente con un computador mediante un software.

6 El Test Oddy requiere que se adjunte una muestra de material que se quiere analizar, colgando además una pieza de metal limpia. La corrosión se acelera agregando agua, para crear un alto grado de humedad y elevadas temperaturas. Luego de 28 días se analiza la corrosión de la pieza de metal y se determina si el material es apto o no para ser usado en un montaje. Si el metal presenta corrosión, el material no es apto. El Test se basa en la teoría del envejecimiento acelerado.

La vitrina resultó de 2.50 metros de largo, ya que varios rieles tenían más de dos metros, con una base de hormigón para darle firmeza en caso de terremoto. El módulo en sí se fabricó de polietileno, Ph neutro, con un falso suelo con silica gel⁷ que produce una HR de 15%. La superficie del falso suelo tiene orificios para que el silica gel esté en contacto con los objetos expuestos. Para que no se vieran las aperturas se tapó la superficie con un género azul que representa el mar, el cual quedó sobre la base de la vitrina que el público ve. Más adelante fue remplazado por una tela negra. También se pueden oír las olas del mar, para situar al visitante en la Bahía de Quintero, lo que era muy importante para el equipo de la Villa Grimaldi.



Diseño de la vitrina. Dibujo de la restauradora.
 Construcción del cubo. Fotografía de la restauradora



Ahora bien, la propuesta arquitectónica para alojar los rieles se encargó a los arquitectos Leonel Sandoval y Pablo Araya, quienes diseñaron un cubo inclinado de cobre, que hoy es casi el logotipo del Parque por la Paz Villa Grimaldi, cuyo interior sería el hogar de los rieles. Su diseño quedó espectacular y fue muy estimulante trabajar con ellos.

7 Silica Gel es un producto químico en forma de granos blancos que se utiliza para absorber la humedad del ambiente. En este caso tiene un indicador que cambia de colores para saber si está activo o saturado.

Los objetivos de su propuesta fueron el levantamiento de un escenario interior de introspección, la elección de un elemento inestable —el cubo girado— que diera cuenta de la pérdida de orientación e inestabilidad histórica, y la generación de un nuevo punto de reflexión en el recorrido del Parque Por La Paz Villa Grimaldi. Ellos derivaban de sus principios orientadores, que fueron las nociones de “no gravedad (lo marino y la flotación), de silencio y de reflexión” (“Abrid La Tumba/ al fondo de esta tumba se ve el mar”, como dice la lápida mortuoria de Vicente Huidobro).

El montaje de los rieles en la vitrina hermética se hizo, naturalmente, estando listo el cubo que la enmarcaría. Sabiendo de la significación especial que tenía ese momento para el equipo de Villa Grimaldi, se hizo con él y, como restauradora, solo guie el proceso para cautelar la conservación necesaria. Siendo pequeño el lugar y debiendo controlar el microclima desde el comienzo, se les pidió que eligieran tres personas para participar directamente de la instalación. Fue en verdad impresionante pues esta se convirtió en un acto solemne, lleno de emociones: una comunión entre la experta, los objetos rescatados y los que vivieron este enorme dolor; un momento precioso e inolvidable. Antes de cerrar la vitrina, Rodrigo del Villar me pasó el botón y lo puse con una lupa en el interior, para que todo el mundo pudiera apreciar su atributo, como prueba indiscutible de la conexión de los rieles con los desaparecidos de la represión política.



Montaje de la vitrina.

Detalle del montaje del botón

Vitrina terminada.

Fotografías de la restauradora

En verdad, esta no fue la primera vez en la que me vi profesionalmente involucrada con las consecuencias de la dictadura.

En 1992, cuando trabajaba en la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, el director del Goethe Institut de Santiago, Dieter Strauss, me solicitó restaurar los dibujos del teatro de la antigua salitrera Chacabuco y poner en valor la pequeña iglesia que hicieron los presos políticos, como también conservar los grafitis escritos por ellos y las marcas de numerosas balas. Ese año la salitrera pasaba a manos del Ministerio de Bienes Nacionales, y su proyecto de conservación se haría con fondos alemanes, mientras que la restauración del teatro quedaría en manos de la Universidad Católica de Santiago y de la Universidad Católica de Antofagasta. Fui varias veces a trabajar a la salitrera, llenándome de su silencio, del viento y del pasado aterrador. También entrevisté a presos políticos como Fernando García, el más joven del grupo, con el cual hasta hoy me une una profunda amistad. Como entonces ya hacía clases en el Departamento de Teoría de las Artes, llevé a mi curso a “vivir la historia” (junto con Sonia López, profesora de fotografía), primero a Antofagasta, donde se acoplaron otros alumnos y un arquitecto de su Universidad a nuestra caravana, y luego a la salitrera misma. En esta, los alumnos se encargaron de su limpieza y confección de afiches explicativos para entender su funcionamiento. Llevábamos comida y agua para muchos días. En las noches dormíamos en el escenario del teatro, pues a los alumnos les daba aprensión dormir en dormitorios separados, en un lugar con esa historia y en medio del desierto. Por supuesto, este trabajo fue también una gran experiencia en lo profesional, emocional y docente, ya que pude compartir con estudiantes que hasta hoy dicen que nunca olvidaron ese viaje. Años después, en 2018, la salitrera fue reconocida oficialmente por el Consejo de Monumentos Nacionales como un Sitio de Memoria.

Finalmente, es justo también mencionar la íntima y emotiva ceremonia de un domingo de 1996, cuando una pequeña comitiva llegó a entregar al entonces director del Museo Histórico Nacional, Hernán Rodríguez, los anteojos de Salvador Allende, usados el día que marcó nuestra historia para siempre. La donante, Teresa Silva Jaraquemada, me entregó los anteojos y subimos al segundo piso donde los esperaba una vitrina hermética diseña-

da por mí, cuya fabricación consideraba polietileno no contaminante, luz fibra óptica y espejos en sus paredes interiores, para observar los lentes desde todos los ángulos. Al fondo, acompañaba una de las más conocidas fotos de Allende, con sus anteojos puestos, que encontré en los archivos del Museo Histórico Nacional.

Restauración, agencia y postmemoria

El relato anterior habla de cuerpos, metales, mar, algas, cartón, productos industriales, instrumentos y cubículos. Claramente, evoca un agenciamiento o ensamblaje de cosas, pero también de operaciones y significaciones. Para Deleuze y Guattari, el proceso de agenciamiento es, por un lado, “agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro, agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorporales que se atribuyen a los cuerpos” (2004, p. 92). Por ende, parafraseándolos, en realidad podríamos hablar de una “maquina-restauración”, “con sus piezas, sus engranajes, sus procesos, sus cuerpos enmarañados, ajustados, desajustados” (2004, p.93).

Por su parte, De Landa, quien reinterpreta la noción anterior en el concepto de ensamblaje, lo concibe como una conjugación de relaciones que establecen los heterogéneos componentes de un fenómeno natural, social o inorgánico, que es más que la suma de las partes (2021, pp.17-20). A su vez, para Bennet, los ensamblajes son “agrupaciones ad hoc de diversos elementos, de materiales vibrantes de toda clase”, en el sentido de que hay vitalidad intrínseca en cuerpos no-humanos (2010, p. 74). Así que, con estos autores, podemos entender la restauración descrita como un ensamblaje profesional, discursivo y objetual, cuyos cuerpos, cosas y fuerzas son, a su vez, resultado de relaciones sociales, materiales y energéticas previas. Todos sus elementos, humanos y no humanos, cuentan por igual en él pues todos inciden sobre los demás y sobre la articulación general. Esta, lejos de ser estática, es un proceso de transformación y materialización, que -como conjunto- tiene la potencia de producir efectos.

Lo relevante, en todo caso, es que las cosas cobran vida en dicho ensamblaje, convirtiéndose en actantes (Latour) o agentes (Bennet), es decir, en fuente de acción no humana, o combinada con la humana, que produce efectos sobre las decisiones y el devenir de una práctica social. Es un ejemplo palpable de la potencia de la materialidad en cuanto su capacidad de afectar lo otro y de cómo ella invoca otras entidades o energías que la constituyen previamente (Bennet, 2010).

Lo anterior no solo permite entender la puesta en valor de los rieles de Quintero como una combinación de intencionalidades con agentes (cosas) para datación, medida y construcción, sino que permite tomar conciencia de las relaciones sociales que originaron a tales agentes. Si para Gell una cadena de agenciamientos supone un “flujo de interacciones sociales concretas”, en el que “la agencia es una posición dentro de una relación” (2016, pp. 25-26), entonces la restauración descrita habría constituido, al menos, la corporización de acciones, estructuras y circunstancias específicas favorables a la memoria de los derechos humanos en Chile: por ejemplo, organizaciones sociales, política estatal, recursos, infraestructura, lugar, conocimientos profesionales, etc.

Por otro lado, el relato anterior también permite tomar conciencia de la condición constructiva de los agentes que intervinieron, por cuanto ellos, en su existencia y funcionamiento, encadenaron energías, artefactos y materias primas diversas. Por ejemplo: radiación ionizante, plástico y aleaciones constituyentes del generador, detector y monitor en el caso de los rayos X; ondas electromagnéticas, componentes del aparato de escaneo y del computador en el caso del microscopio SEM; humedad, accesorios e hilo sintético del higrómetro; software y equipo electrónico-digital del datalogger; además de contenedores, metales, agua destilada y calentada para el test Oddy. Y esto, solo si consideramos el instrumental involucrado. De modo que el flujo de interacciones sociales concretas ya mencionado se entretejió con este flujo de materias y energías para constituir y hacer funcionar los instrumentos, al igual que para los demás agentes. Por ello, con Barad, quien denomina “intra-acción” a la constitución mutua de objetos y agencias de observación dentro de los fenómenos (en contraste con la interacción, que supone la existencia previa de entidades distintas)”

(2007, p. 197)⁸, podemos decir que los agentes que se encadenaron para la puesta en valor de los rieles de Quintero, eran, a su vez, derivados de otras intra-acciones precedentes.

En otro sentido, el testimonio de la restauración es también un recordatorio de cómo la cadena de agenciamientos sería un medio por el cual se practica la memoria, esto es, la interfaz material y procedimental a través de la cual se reconstruyen experiencias y afectos. Más aun, sería un testimonio sobre la arista técnica del dolor, tanto como de su reparación. Es decir, testimonio de cómo algunos de los agentes previamente tramados para la muerte se reensamblaron luego con otras cosas y personas, para la restitución simbólica de la vida. Esos aspectos técnicos y sensibles del trabajo restaurativo hablan de la incidencia (directa o indirecta) de las cosas y de los métodos en la reelaboración de los traumas históricos, en los rituales dedicados a las víctimas y también en su problematización académica.

Ello significa que el acto restaurativo puede interpretarse no solo desde los dilemas de la filosofía de la técnica o desde los dilemas del patrimonio, sino que también desde la consideración de los objetos técnicos como objetos de memoria. Por objeto técnico de memoria me refiero al artefacto o sistema que facilita que el pasado penetre nuestros imaginarios y acciones punzando las emociones de forma eminente. Ciertamente, frente al objeto desechable, el objeto antiguo tiene el atributo de significar el tiempo, por su referencia al pasado (Baudrillard, 1969, p.82-83). Pero si a este le añadimos la sobrecarga emocional de la memoria, adquiere entonces el atributo de significar un vínculo, devolviendo presencia simbólica a una vivencia. Así pues, la naturaleza del objeto técnico como objeto de memoria sería que su modo de existir interpela a lo íntimo de la persona (incluso si alude a vivencias colectivas), y lo hace por su significación, no por su utilidad.

Pues bien, podría pensarse entonces que los objetos técnicos de la restauración descrita -como objetos de memoria- pudieron haber singularizado la práctica recordatoria. Porque si bien actuaron en el marco de la memoria colectiva de los derechos humanos, no dejaron de connotarla con

8 En rigor, Barad precisa que “El espacio, el tiempo y la materia se constituyen mutuamente a través de la dinámica de intra-actividad iterativa” (2007, p. 181). Las citas de este texto son traducción libre de las autoras.

las especificidades de sus dispositivos tecnológicos, con las cualidades de los materiales utilizados, con las formas y tamaños de las estructuras diseñadas, con la naturaleza de los procedimientos aplicados y con la cantidad e identidad de las personas involucradas con ellos. ¿Cuánto habrá incidido (o incide) en la experiencia, instalar / ver los rieles en una vitrina? ¿Se infiltrará la sensación de un montaje técnico, la sensación deferente del museo, o ambas? ¿Cómo influirá en la experiencia, la necesidad de adentrarse en un cubo arquitectónico? ¿Cómo repercutirán el microclima, la penumbra, en la percepción? ¿Cómo varió la percepción de las personas elegidas para la instalación de los rieles, de quienes acompañaron la actividad desde fuera? ¿De qué manera “intra-actuaron” los estados de ánimo y las sensibilidades sobre las cosas, con las cosas mismas? En definitiva, ¿de qué manera la tecnología y la metodología afecta(ro)n la vivencia conmemorativa? Sabiendo que esta supone una reelaboración individual que se produce en marcos colectivos, podemos sospechar que la práctica restaurativa intensifica la agencia de los objetos técnicos sobre aquella.

Ahora bien, justamente respecto de dichos marcos colectivos, cabe mencionar que la puesta en valor de los rieles de Quintero forma parte de los combates ideológicos por los derechos humanos en Chile, desde el punto de vista de la memoria como “ruptura irresuelta”; es decir, desde el trabajo de denuncia de la herida abierta provocada por la represión política, que ha reelaborado el trauma ante el debate público en la forma de una batalla moral por la verdad, la justicia y la reparación, todavía incompletas. Esa forma de memoria disputa la conciencia ciudadana frente a la memoria del “Golpe militar como salvación”, reciclada después en “memoria como caja cerrada”, la cual defendería un olvido conveniente en función de una pacificación social. Las tres serían parte de las narrativas emblemáticas que pugna(ro)n por interpretar la dictadura desde los años setenta (Stern, 2013, pp. 38-39). Así que, en el seno de dicha pugna y en el marco de la memoria como “ruptura irresuelta”, el ejercicio restaurativo relatado proyectaría de manera singular la agencia de su materialidad y técnica como refuerzo de la verdad —el objeto restaurado como evidencia y la pericia como validación— dentro de la batalla moral e ideológica en conflicto.

Sin embargo, en la actualidad, el objeto técnico de memoria no solo actúa en un contexto en que la política de la memoria constituye “un código cultural significativo por derecho propio” (Stern, 2013, p. 40), sino que actúa en el contexto de la postmemoria. Esta refiere a la reelaboración que hacen los descendientes de los sobrevivientes y sus contemporáneos, la cual no se vincula a los hechos traumáticos mediante el recuerdo directo, sino que a través de una reconstrucción derivada de relatos, imágenes y comportamientos de los sobrevivientes. Sin embargo, los recuerdos de estos pueden asimilarse de forma tan profunda, que no solo conforman las identidades de la segunda generación, sino que incluso pueden llegar a desplazar sus propias experiencias (Hirsch, 2015). Por otro lado, si en los años setenta y ochenta el uso del testimonio se vinculaba estrechamente con las políticas de denuncia de los crímenes de estado, en el siglo XXI (coincidente con la postmemoria) se vincula más bien con las políticas sociales y estatales de rememoración en que se ha atenuado la lógica denunciativa en favor de una “fenomenología de la experiencia” (Peris, 2015)⁹.

Por consiguiente, en esta época en que predomina menos el recuerdo directo del trauma y más el de la segunda generación que lo hace propio, el objeto restaurado recarga su potencia como prueba y como agente de transmisión de la experiencia. Su cualidad de vestigio fragmentario, su posición sustantiva en la cadena de agenciamientos ensamblados y, sobre todo, su centralidad en el montaje y la exhibición resultantes, agudizan su vitalidad material, ética y estética en el contexto de la postmemoria. Pero, además, cuando una rememoración más vivencial ha tendido a reemplazar la lógica del desenmascaramiento de la dictadura, entonces el objeto restaurado recarga su potencia en términos de emoción y enseñanza: así, los rieles, las piezas menores y el botón, tanto como su montaje en la vidriera dentro del cubo inclinado, corporizan su vitalidad ética aportando evidencia, saber y ejemplo, a la vez que corporizan su vitalidad estética al interpelar a la sensorialidad y a la afectividad de forma primordial.

9 Peris desarrolla dicha idea al reflexionar sobre los cambios en los usos de la memoria sobre los derechos humanos en Chile, pero también resulta iluminadora para el problema de la postmemoria.

Otro aspecto relevante del objeto restaurado es la forma de conocimiento y de sentido que contiene y proyecta. Si en sí mismo un objeto restaurable es una forma de “instrumento metodológico y entidad epistémica” (Vega, 2017), entonces el acto restaurativo abre posibilidades cognitivas, narrativas, sensoriales y evocativas profundas. Porque, en cierta medida, sus instrumentos operan como objetos técnicos de memoria (al igual que los objetos que conserva), y porque sus rutinas implican operaciones de simbolización, identificación, (re)presentación y sensibilización, al actualizarlos. Este conjunto de instrumentos y rutinas denota el juego de temporalidades y sensibilidades de los usos sociales involucrados en la recuperación del objeto original. En consecuencia, tal como el objeto técnico entendido como objeto de memoria, el acto restaurativo trasciende por su significación y no solo por su utilidad.

Palabras finales

Sopesando lo anterior, sería posible comprender la restauración testimoniada no solo como un medio útil para la rememoración de la desaparición forzada y de los derechos humanos. Y es que, como ya se dijo, desplegó un ensamblaje objetual, profesional y discursivo con alcances retrospectivos y prospectivos profundos, en el sentido de que, por un lado, materializaba relaciones sociales e intra-acciones concretas que posibilitaron la concurrencia de sus diversos agentes, mientras que, por otro, transformaba y corporizaba sus conexiones produciendo efectos sobre la experiencia social de memoria a la que tributaba.

En el largo arco temporal que transcurrió entre 1992-1996, con las primeras tareas reseñadas por la testigo, y el periodo 2004-2007, en que se encontraron y expusieron los rieles de Quintero, cambiaron en parte las sensibilidades, las circunstancias y las expectativas de las políticas de memoria en Chile. También las teorías con que se las reflexiona y con las que se delibera sobre el estatuto del testimonio y del trabajo de conservación. Es sabido que la experiencia restaurativa tiene lugar en un entorno en que predominan los artefactos y las técnicas, lo cual supondría la prevalencia de lo práctico sino se los entendiera como objetivaciones de la agencia social. Precisamente, en el nuevo entorno cultural y disciplinar, ella deja de ser una cuestión pura-

mente práctica en la medida en que el objeto restaurable comparece como entidad epistemológica, el objeto técnico de la restauración comparece como objeto de (post)memoria y los procesos de conservación como una fenomenología de ensamblajes y configuraciones dinámicas. Es tiempo, entonces, sin pretender esencializarlo, de que el acto restaurativo asuma el calado de su vitalidad agencial: afectiva, sensorial y cognoscitiva.

Este texto, cuyos tonos narrativos oscilan entre el testimonio personal, la información técnica y el ensayo académico, abre las posibilidades a una reflexión como esa, dejando comparecer las huellas de las disímiles experiencias involucradas y de la condición fragmentaria y experimental del ensamblaje resultante.

...

Referencias bibliográficas

Arlander, A. (2014). De la interacción a la intra-acción en la performance del paisaje, *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 14, 26–34.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los Objetos*. Siglo XXI, México.

Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra editores.

De Landa, M. (2021). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Tinta Limón.

Deleuze, G. y Guattari F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem.

Peris, J. (2015). Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno", *Kamchatka*, diciembre, 549-581. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7675>

Stern, S. (2013). *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet: Libro Dos de la trilogía La caja de la memoria en el Chile de Pinochet*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Vega, A. (2017). ¿Es la restauración una disciplina patrimonial? notas acerca de un cambio de paradigma. *Conserva. Revista de Conservación, Restauración y Patrimonio* 22, 7-21. https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/images/articles-85256_archivo_05.pdf

...

Johanna Theile Bruhns (jtheile@uchile.cl)

Académica del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, experta en conservación del patrimonio mueble, autora de diversas publicaciones sobre fundamentos de las prácticas restaurativas y de casos latinoamericanos, y miembro del ICOOM CC-UNESCO.

...

Isabel Jara Hinojosa (ijarah@uchile.cl)

Académica del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, docente, investigadora y autora de diversas publicaciones sobre las relaciones entre cultura, arte y dictadura.

Censura 1984: Bando 19, imágenes en falta

Vania Montgomery

El presente texto aborda el caso del “Bando N°19”, emitido por la dictadura cívico-militar chilena en 1984, prohibiendo que cuatro revistas de oposición publicaran imágenes. Bajo lo anterior, se describen las estrategias utilizadas para sortear esta medida censuradora y las distintas repercusiones de estas últimas sobre la ciudadanía, la cual, finalmente, sí logró ver las imágenes prohibidas.

Palabras clave: censura, dictadura cívico-militar chilena, periodismo, fotografía, revistas

I. Preludio de una protesta

“Sin protesta no hay cambio” se leía en las portadas y páginas de algunos periódicos, se escuchaba en los programas de radio que arengaba la movilización y se recogía y palpaba con las manos en panfletos que habían sido lanzados al aire, para flotar unos segundos y luego caer sobre el cemento, esperando ser vistos y recogidos desde el piso por la ciudadanía. Así como estas, eran varias las comisuras de la oposición, que llamaban a plegarse a la décima protesta nacional que tendría lugar los días 4 y 5 de septiembre de 1984. Todas demandaban lo mismo: la libertad a los presos políticos, el esclarecimiento del paradero de los detenidos desaparecidos, el fin del hambre que azotaba a la población bajo una gran crisis económica y por sobre todo, el fin de la dictadura.

El sentir de ese momento llevaba un poco más de un año manifestándose en las calles de manera generalizada, con varias marchas que se convocaban mes a mes, medios de comunicación alternativos que difundían los llamamientos al espacio público y cientos de imágenes capturadas por los fotoreporteros que acudían a registrar distintas capas de la movilización. No por nada, desde el año anterior ya se podía observar que las fotografías en las revistas y periódicos de oposición se habían vuelto cada vez más

amplias, ocupando una extensión mayor en cada página e impactando a la mirada.

Todo indicaba, entonces, que aquella jornada del martes 4 y miércoles 5 de septiembre se ejecutaría como el resto de las veces, y tal como se vaticinaba, así sucedió; y con mayor afluencia de la esperada, ya que se plegaron los estudiantes universitarios, el comercio de Santiago y la locomoción colectiva urbana e interregional, así como también nuevas ciudades del país, que de manera inédita se sumaron a la movilización¹.

Al transitar por las calles durante aquellos días previos, el rabillo del ojo de los transeúntes detectó los titulares en las portadas de la prensa opositora exhibida en los quioscos, en cuyas columnas al interior se entregaban mayores detalles de las demandas de la población y se incitaba a asistir el 4 y 5 de ese mes a las calles. Por ejemplo, en el periódico Fortín Mapocho una semana antes aparecían las preguntas que se le habían hecho a dueñas de casa, vendedores ambulantes, lustrabotas, profesionales, secretarías y dirigentes sindicales: “¿para qué sirve la protesta?, ¿qué espera de la próxima jornada del 4 y 5 de septiembre?, ¿cómo va a protestar... si es que va a hacerlo?”. En sus respuestas, todos esperaban la adhesión de la mayor cantidad de personas posibles y varios mencionaban la necesidad de protestar para dar cuenta de la profundidad que alcanzaba su descontento con la situación país.

II. Vacíos de una protesta: para los lectores

Quienes paseaban por las calles y ojeaban los periódicos en venta el 12 de septiembre de 1984, se sorprenden al ver la portada de la revista Cauce ocupada por un gran cuadrado blanco. Ante el asombro, acercan la vista y leen el texto del pie: “S.E. Capitán General Augusto Pinochet Ugarte, que cumple 11 años en el mando del país. (Nota: su imagen desaparece por orden expresa del Jefe de Zona en Estado de Emergencia Región Metropolitana y Provincia de San Antonio, mayor general René Vidal Basauri)”. Tras leer

1 La ola de manifestaciones alcanzó las calles de diversas ciudades en Arica, Iquique, Antofagasta, La Serena, Valparaíso, San Antonio, Rancagua, San Fernando, Curicó, Talca, Chillán, Concepción, Los Ángeles, Temuco, Valdivia, Osorno, Puerto Montt y Punta Arenas, además de Santiago, tal como luego dejó consignado la revista Cauce, una semana después.

este enunciado, vuelven a mirar el espacio en falta de arriba. La imagen de Pinochet *desaparece*, dice el texto.

Con el correr de cada página de esta y otras tres revistas, aparecen desvanecimientos similares: secciones vacías, donde el papel asoma sin una impresión que lo cubra; cuadriláteros en blanco y negro, formando sólidas estructuras en bloques de tinta; columnas de texto, que refieren a una imagen en falta; colores que resaltan, como improntas monocromáticas sobre el fondo de cada pliego. En todas estas páginas se ausenta la imagen y en el pie del vacío restante, que debería ocupar cada una de las fotos, se apuntan las descripciones de las escenas, lo que subraya aún más su ausencia.

7

Comentario Político

LA LIBERTAD DE PRENSA

por Jorge Ovalle

La Constitución Política dictada en 1980 que en materia de protección de los derechos humanos sigue, en general, la tradición chilena, consagra la garantía de la libertad de prensa, declarando que asegura "la libertad de opinión y de información, sin censura previa".

La importancia de esta protección, sin embargo, va más allá de la libertad misma de que disponen los ciudadanos para dar a conocer su pensamiento, señalar sus puntos de vista, expresar sus anhelos, censurar los actos de los demás y, en general, para decir lo que se siente y quiere, pues se vincula a uno de los fundamentos esenciales de la vida humana y de las posibilidades de un pueblo de vivir democráticamente en paz y en justicia.

Ya lo decía nuestro tratadista y hombre público, Jorge Huneeus en su obra "La Constitución ante el Congreso", cuando hacía presente que esta libertad era consustancial a los pueblos civilizados. Con tal aserción, obviamente, Huneeus destaca que todo ataque que afectara a la libertad, constituiría un atentado en contra de la civilización, o bien, que aquel que atentara en contra de la libertad de opinión era un incivilizado, por no decir un salvaje.

Por ciertos concordamos con el pensamiento de Huneeus y aceptamos y sentimos que todo atentado en contra de la libertad de prensa implica un ataque a la civilización, esto es, a aquella forma de vida que supone que los hombres deben vivir en comunidad dialogando entre ellos, intercambiándose opiniones e ideas y buscando de consuno los mejores caminos para resolver sus problemas. Toda otra forma de ser, y particularmente la inoportunidad, el secreto malicioso, la falta de transparencia de los procesos legislativo, forman parte de una mentalidad que traiciona a la civilización.

Pero, asimismo, la libertad de prensa tiene una significación intrínsecamente política. Ella forma parte de

los mecanismos indispensables de fiscalización pública y se radica entre las bases esenciales de la vida política moderna, sin la que no se puede concebir no solo una sociedad civilizada, sino, además, una sociedad democrática (aunque bien podríamos decir que no puede hablarse de civilización sin democracia).

Es en esta última significación que, ya desde el Reglamento Constitucional de 1812, en nuestro país se consagra la libertad de imprenta y se consigna el derecho de todos los chilenos de participar en la actividad gubernativa, a través del ejercicio de la crítica política sana y elevada, porque en este aspecto la libertad de prensa es precisamente eso: un mecanismo de fiscalización y crítica.

En muchas ocasiones se ha dicho que el poder, en general, corrompe y agregado que el poder absoluto corrompe absolutamente. Creemos que el poder nunca podrá ser absoluto si existen órganos de prensa que puedan llegar al fondo de los problemas y que pueden, también, denunciar sin temor los abusos, los peculados, el nepotismo y la violencia. En este aspecto la libertad de prensa se inscribe en toda su importancia, pues solo ella es capaz de mantener atento el ojo vigilante del pueblo para la irrenunciable defensa de sus derechos y expectativas.

Por consiguiente, su defensa es una tarea fundamental que compete no solo a los propietarios de los medios de comunicación y a sus trabajadores, sino que a toda la comunidad, como una forma eficaz de defenderse a sí misma.

De esta manera, resulta evidente que la democracia no podrá recuperarse si no mantenemos vigente la libertad de la prensa, para ejercer su noble tarea sin cortapisas ni limitaciones. En la medida en que este propósito se alcance, mantendremos abierta la posibilidad de recuperar para Chile sus tradiciones democráticas y libertarias.

Foto censurada

Jorge Ovalle

Página de Revista Cauce, N°22, 12 al 18 de septiembre 1984, página 7. Biblioteca Nacional

Ante estos vacíos muchos se preguntan dónde están las cientos de imágenes que registraron la jornada de protestas de hace una semana atrás. También, se preguntan qué sucedió con las 246 personas que solo en Santiago fueron arrestadas en manifestaciones colectivas, con las 414 que detuvieron en provincias, con los 34 amedrentamientos denunciados ese mes y con los 12 muertos reportados durante la jornada de protestas en septiembre. Además, muy sentidamente, se preguntan por la bala que atravesó la ventana de una casa parroquial en la población La Victoria y que impactó en la cabeza del padre André Jarlan, dando muerte instantánea al sacerdote francés mientras este leía el Salmo 131, sentado en su habitación, con la palabra “perdón” subrayada en el texto.

Las imágenes en falta de estas publicaciones, plisadas y engrapadas entre sí, concentran el corpus de tres revistas y un periódico a partir de octubre de 1984: *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* y *Fortín Mapocho*, respectivamente. Cada uno de estos medios había sido directamente aludido y censurado por el “Bando N°19”, firmado por el general René Vidal Basauri, misma autoridad militar a la que se refiere el texto que aparece en el pie de la fotografía desaparecida de Pinochet en la portada de *Cauce*.

En concreto, un día domingo 8 de septiembre Chile amaneció con la emisión del mencionado Bando, en cuyo primer inciso se declara que “las revistas o periódicos denominados ‘Análisis’, ‘Apsi’, ‘Cauce’ y ‘Fortín Mapocho’ deberán atenerse a lo siguiente: 1. Restringirán su contenido a textos exclusivamente escritos, no pudiendo publicar imágenes de cualquier naturaleza” (Bando 19, Ministerio de Defensa, 1984). Esta acción de censura gráfica se sumaba a la clausura informativa impuesta poco antes a los radios *Cooperativa*, *Chilena* y *La voz de la Costa*, exigida durante los días de la protesta.

Ante la premura por obstruir la información enunciada en la radio y borrar las imágenes impresas en revistas, la realidad sin mediar se volvía cada vez más densa, a la vez que el vacío que producían estos vetos dejaban en claro, de manera irónica, la acción de la dictadura. Así, ante un periodismo que nació sin iconografía impresa y donde la llegada de esta aterrizó como un complemento de lo escrito, ahora, su poder ya había alcanzado suficiente impacto en quien miraba, al punto de que la dictadura cívico militar procuró suprimir a estas últimas pero mantener la posibilidad del texto y escritura: se toleraban titulares escritos, corpus de texto

que denunciaba la censura en reportajes y columnas de opinión, siempre y cuando todo estuviera libre y sin la infracción que pueden llegar a suponer las imágenes, sin importar la *naturaleza* de la foto, el dibujo o el medio iconográfico que les diera cuerpo.

III. Imágenes que protestan, imágenes de una protesta

Cientos de personas hacían fila para ingresar. El tumulto se extendía por más de una cuadra desde la calle Amunátegui 31, en el Círculo de Periodistas. La curiosidad y el deseo se encendían al instante, al saber que se trataba de una exposición de las fotografías que días antes habían sido censuradas por el Bando, es decir, que inesperada y sorpresivamente se podría ver aquello que faltaba en los espacios vacíos de las páginas.

La estela de una imagen obliterada –que retrató al levantamiento ciudadano durante los primeros ochenta en Chile– puede ser más fuerte que el aparente silencio raso de tinta *offset* que conforma el rectángulo vacío de su desaparición en cada página. De esta manera, allá donde el mandato firmado por René Vidal Basauri no dejó que aparecieran las imágenes en las superficies de las cuatro revistas, estas sí se deslizaron por otros lugares, dejando que miles de personas las vieran en varias ciudades, soportes y medios. En concreto: una exhibición, un boletín, las páginas de otra revista (no mencionada en el Bando) y un afiche. De esta manera, ante una normativa tan directa en su dictamen censor, la astucia gráfica y periodística no sólo adoptó el mandato del Bando de una manera tan literal y evidente, sino que también decidió correr el cerco de lo posible y mostrar las fotografías por fuera de los marcos impuestos por el régimen, sus bandos y sus intentos por frenar y contener las instantáneas que los retrataban a ellos mismos aplicando fuerza bruta y desmedida contra la población civil.

La exhibición realizada en el Círculo de Periodistas se inauguró el 13 de septiembre y permaneció abierta todo ese día, sin planes de extender su duración. En el transcurso de 24 horas, espectadores de distintas edades, clases sociales y comunas de Santiago observaron más de cincuenta fotografías, dispuestas sobre paneles montados en atriles, bajo una modalidad colectiva, diferente a la experiencia individual que implica el pasar de las páginas de una publicación. Además, estas fotos estaban impresas en una escala mayor a la que ocupaban en sus medios de origen, y aquí

prescinden del pie de foto, por lo que la experiencia de su visionado era diferente, al tratarse ahora de una exhibición de fotografías.

Sobre esta experiencia, los periodistas de Cauce escribieron en la edición de la primera quincena de ese mes que “Gracias al Bando, miles de personas que en condiciones normales quizás solo habrían dado una mirada casual a las fotografías de la protesta, las vieron **a fondo**, en calidad de documentos históricos”. Con una tipografía remarcada en bold en el texto original, la frase da cuenta de la profundidad con que calaron estas capturas, que reflejaban los golpes infligidos por la policía a los manifestantes a la vez que dejaban en claro que, tal como incluso llegó a declarar un periodista representante de El Mercurio (principal medio de comunicación cómplice de la dictadura), “La prensa no es actora de los hechos, sino que refleja lo que se ha producido”. De esta manera, comparecer ante las imágenes de la jornada de protestas del 4 y 5 de septiembre de 1984 equivalía a activar las fracciones de descontento y convicción que llevaron a la masividad de su convocatoria, así como también abrir el tajo de lo que significó la visceralidad de su represión policial. Por ello, ver estas imágenes revivía y avivaba las sensaciones que envuelven a estas jornadas de levantamiento popular, promoviendo su activación, reproducción y pervivencia en quienes miran.

Dado el éxito y convocatoria que se vivió aquel 13 de septiembre, se decidió que la exposición volvería a abrir dos semanas después. Junto con ello, los periodistas decidieron acompañar y dar acogida a los espectadores con una vigilia de 24 horas de duración, donde llegaron más de cincuenta dirigentes comunales, políticos y activistas, incluyendo a grupos de mujeres organizadas. Este acto de acoplamiento y solidaridad, además, impulsó a que se firmara un compromiso solemne, que exigía la restitución de la libertad de expresión y defendía el derecho a la información, en la Sala Camilo Enríquez, ubicada en el mismo edificio.

respaldo de la ciudadanía

La primera presentación de la exposición de las imágenes censuradas, mantenida 24 horas, hizo que la comunidad testimoniará su adhesión a la prensa y los periodistas afectados. De las 1.108 personas que pusieron su nombre en un libro de adhesiones, 926 registran sus ocupaciones: 282 profesionales y técnicos; 211 estudiantes básicos, medios y universitarios; 196 trabajadores; 77 dirigentes sociales y políticos; 63 personas en actividades independientes; 38 dueñas de casa y 30 jubilados.



durante 24 horas.

Al mediodía del 14 de septiembre, momento de la clausura, más de medio millar de chilenos repletaban tres pisos del recinto sede de la Orden. Tal era la concurrencia, que la muestra hubo de extenderse dos horas más. Pero ni eso fue suficiente. Durante toda la tarde de ese día y los siguientes, se acercaron al Colegio hombres y mujeres, de distintas edades y condiciones sociales, a preguntar por la exposición y, muchos de ellos, por el Boletín Especial de "El Periodista" que agotó en menos de un día sus 5 mil ejemplares. Este contenía una selección de 21 fotografías de la exposición.

Todo ello significó que el Colegio resolviera reponer la presentación de las imágenes

y re-editar el Boletín, cuestión que se implementó el lunes 24.

Más aún, durante la breve semana de Fiestas Patrias, algunas organizaciones — Colegios Profesionales y estudiantes universitarios, entre otros — solicitaron llevar la exposición a sus sedes.

Junto a la exhibición de las imágenes censuradas, un grupo de periodistas de algunos de los medios de información afectados, acompañado de dirigentes nacionales y metropolitanos, efectuó una Vigilia de 24 horas, como una manera de acoger a la ciudadanía que, espontáneamente, concurrió a expresar su solidaridad. También, esta Vigilia se convirtió en una instancia de confraternidad en medio de la dramática situación

por la que atraviesa la profesión de periodista.

El hecho creado por el Colegio concitó, además, el interés de más de medio centenar de dirigentes de profesionales, sindicales, universitarios, políticos y de organizaciones de derechos humanos, culturales y femeninos. Todos ellos manifestaron su preocupación por la falta de libertad de expresión en el país.

La exposición concluyó luego de que una decena de dirigentes hiciera uso de la palabra. Los presentes tomados de las manos, entonaron el Himno Nacional, simbolizando con ello que la sede de los periodistas es un espacio donde los profesionales de la prensa y sus trabajos pueden asilarse en medio de una situación de opresión.

Fotografía extraída del Boletín "el periodista" N°20, Colegio de Periodistas, septiembre 1984. Biblioteca Nacional



Foto 1: Plaza de Armas. Carabineros en acción

Foto 2: El Presidente de la Internacional Demócrata Cristiana, Andrés Saldivar, es detenido por efectivos policiales.

Fotos 3, 4 y 5: Secuencia de una agresión . . .

Página del Boletín "el periodista" N°20, Colegio de Periodistas, septiembre 1984. Biblioteca Nacional

Aprovechando la movilidad de los paneles y atriles donde se montaron las fotografías, la exhibición de estas continuó en otras locaciones de Santiago e itineró por algunas regiones del país, lo que sumó un total de más de seis mil personas que vieron las fotografías². Así, con cada atisbo y observación de las imágenes se logró correr lo que el Colegio de Periodistas, en su boletín publicado con ocasión de la muestra, caracterizó como un “cautiverio a las imágenes”.

Dicho boletín, titulado “el periodista”, era una publicación regular del Colegio de Periodistas en Santiago, que funcionaba como órgano de difusión. Su versión N°20 fue una edición especial, donde se reprodujo una selección de las imágenes censuradas por el Bando. El primer tiraje, de cinco mil ejemplares, se agotó el 13 de septiembre, con la primera apertura de la exhibición de fotografías y fue reimpresso, llegando a un total de veinte mil ejemplares.

En las fotografías que aparecieron en esta versión especial, se aprecian las fuertes golpizas en la Plaza de Armas de Santiago, justo a la entrada de la Vicaría de la Solidaridad, que funcionó como escenario de fondo de estas imágenes, además de lograr divisarse a los mismos fotoreporteros que capturaron las imágenes prohibidas.

La magnitud de embates, disparos y detenciones cometidas en el marco de la jornada de protestas del 4 y 5 de septiembre fue brutal. Días antes, poblaciones periféricas en Pudahuel, San Bernardo y Pedro Aguirre Cerda ya venían sufriendo amedrentamientos por parte de militares que venían a intimidar a los pobladores, con la finalidad de que estos no se sublevaran ni se unieran a las manifestaciones que prontamente se avecinaban. Así, desoladoramente, no fue una sorpresa cuando el día 4, a pocos metros de la Plaza de Armas en el Pasaje Matte, una menor de nueve años, que caminaba del brazo de su padre, recibió un lumazo en la cabeza que la

2 En concreto, las fotos se exhibieron en el Sindicato Industrial de Sewell y minas de Rancagua, la casa parroquial de La Legua, el Colegio Regional de Periodistas de Valparaíso, el Colegio de Arquitectos de Santiago, el campus Antumapu de la Universidad de Chile, la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación de la misma casa de estudios, la Asociación de Educadores de Chile y la población La Victoria. Además, se realizó un tiraje de tres copias de las fotografías, las cuales se enviaron al Colegio Regional de Periodistas de Concepción, al Colegio Integral de Talca y nuevamente a la región de O'Higgins, esta vez, a los locales sindicales de las zonas de El Teniente, San Fernando, Peumo, San Vicente de Tagua Tagua, Rengo y Graneros

dejó hospitalizada en la Posta Central; o cuando de manera simultánea, a las 10:30 de la mañana, Hernán Barrantes, joven vendedor ambulante, fue asesinado mientras caminaba por la población La Victoria. El alcance de las balas se extendió durante horas y al caer la noche alcanzó a Nibaldo Rodríguez de catorce años, quien murió camino a la casa de su hermana en San Bernardo, donde se dirigía con la intención de ver un partido de fútbol por televisión, producto de una bala en la cabeza disparada por civiles desde una camioneta blanca.

Ese mismo día, entre las ráfagas de proyectiles, disparos al aire y sonidos constantes de los helicópteros que sobrevolaban desde el aire, las multitudes se agrupaban afuera de la casa parroquial de La Victoria, donde cientos de pobladores, pese a las embestidas militares, rendían homenaje al sacerdote André Jarlan, asesinado poco antes. Estas imágenes se reproducen en el Boletín del Colegio de Periodistas, además de incluir la procesión de cientos de personas en su funeral. En las fotos, se aprecia cómo algunos portan pancartas con el rostro del religioso francés entre sus manos.



Página del Boletín "el periodista" N°20, Colegio de Periodistas, septiembre 1984. Biblioteca Nacional

También, en el primer plano de la imagen de la procesión se logra apreciar una cadena de pobladores y pobladoras unidos por sus brazos agarrados, además de algunas velas sostenidas más atrás, que luego asomaron desde la ventana de cada casa en los ejes de las calles Departamental con La Feria, La Victoria, San Joaquín, Villa Sur, Dos de Marzo, volviendo por San Joaquín, La Legua y Departamental nuevamente. La solemnidad que condensaba el flameo de cada vela encendida también se tendía por la población de Panificadores Municipales y Molineros. El peso de la muerte de Jarlan pesaba en muchos y según Cauce “en cada metro, en cada ventana, había una vela encendida”.

Las fotografías censuradas, tal como mencionamos anteriormente, también fueron reproducidas por otra revista, que no estaba aludida en el Bando. Así, en un acto de solidaridad y fraternidad gremial, el número 58 de La Bicicleta prestó cinco de sus páginas para publicar algunas de las fotografías de Análisis, Apsi, Cauce y Fortín Mapocho, indicando los créditos del fotógrafo y el nombre de la revista donde estas imágenes deberían haber aparecido publicadas. En esta ocasión, se ven otras capturas, que no fueron reproducidas en el boletín. En un acto similar, la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) en coordinación con la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) realizó un afiche donde también se reproducen varias de las imágenes censuradas, encuadradas entre marcos de gruesas líneas negras, bajo el gran titular “Fotos descensuradas ¡En defensa de la libertad de expresión!”. En su mayoría, se observan instantáneas de la represión policial, varias de las cuales han sido recortadas para acentuar ciertos ángulos de la imagen y también se incluye una imagen del funeral de André Jarlan.

Por esas mismas semanas, la visión de los espectadores dio un vuelco, ya que además de poder observar las imágenes censuradas en distintas instancias, tuvieron la oportunidad de asistir al visionado de un video en Santiago que reproducía la jornada de protestas del 4 y 5 de septiembre de 1984, esta vez, en imágenes en movimiento, con el sonido, la vivacidad y los colores que el video trae consigo. Este formato audiovisual corresponde al primer capítulo del noticiero alternativo Teleanálisis, cuyas tomas se abocaron a registrar lo ocurrido en las calles durante ambos días de septiembre. Allí también se observa a varios de los fotógrafos en acción, sin imaginar aún que luego su trabajo sería censurado y no podría aparecer en los medios de prensa donde colaboraban. La exhibición de este video se



Página de revista La Bicicleta, N°58, 23 de octubre 1984. Biblioteca Nacional

realizó en el Teatro Camilo Enríquez el día 15 de octubre, donde asistieron seiscientas personas en masa, muy atentas y expectantes, llenando las gradas del Teatro. De hecho, la magnitud de asistencia fue tal que afuera quedaron otras sesenta personas que no lograron ingresar. Posteriormente, el día 23 de octubre, luego de un mes desde la segunda apertura de la muestra en el Círculo de Periodistas, se realizó una segunda instancia de exhibición del video, esta vez, con ochenta periodistas invitados.

Aquella tarde, tras haber visto el video y luego de ser testigos de la reconstrucción de un gran rompecabezas de imágenes desperdigadas en distintos soportes e instancias de visualización, varios de los ochenta periodistas asistentes al Teatro Camilo Enríquez tomaron la palabra, y arengaron la convocatoria para el siguiente ciclo de movilizaciones y paro nacional, a ejecutarse el 30 de octubre de 1984.

...

Documentos de prensa citados

Revista Apsi, N°151, 28 de agosto a 10 de septiembre 1984. Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°152, 10 al 23 de septiembre 1984. Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°153, 1 al 14 de octubre 1984. Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°154, 14 al 28 de octubre 1984. Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°90, 11 al 25 de septiembre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°91, 25 de septiembre al 8 de octubre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°92, 9 al 23 de octubre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°93, 23 de octubre al 5 de noviembre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

Revista Cauce, N°22, 12 al 18 de septiembre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°23, 17 al 24 de septiembre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°24 de septiembre al 1 octubre, 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°25, 2 al 8 de octubre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°26, 9 al 15 de octubre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°27, 16 al 22 de octubre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

—, N°28, 23 al 29 de octubre 1984, Memoria Chilena y Biblioteca Nacional.

Fortín Mapocho, 29 de agosto 1984, Biblioteca Nacional.

—, 5 de septiembre 1984, Biblioteca Nacional.

—, 12 de septiembre 1984, Biblioteca Nacional.

Revista La Bicicleta, N°58, 23 de octubre 1984. Biblioteca Nacional.

Boletín “el periodista”, N°20 (edición especial), septiembre 1984. Consejo Metropolitano del Colegio de Periodistas. Biblioteca Nacional.

Panfleto “sin protestas no hay cambio”, agosto 1984. Comité Nacional por la Protesta, fondo Rafael Karque, Memoria Chilena.

...

Vania Montgomery

Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile y diplomada en Archivística por la misma casa de estudios. Se ha desempeñado como co-investigadora y archivera en proyectos de arte, sobre autores como Víctor Hugo Codocedo (<https://victorhugocodocedo.cl/>), Eugenio Dittborn (www.eugeniodittborn.cl / www.imagenesencontradas.eugeniodittborn.cl) y también sobre la visualidad presente en el movimiento estudiantil del 2011 (www.movimientoestudiantil2011.com). Actualmente forma parte del Departamento de Estudio de los Medios (DEM), del colectivo Redes y Enlaces de Arte Latinoamericano (<https://www.redesyenlaces.org/>).

A 50 años de Tomás Lago

Contribuciones para una educación pública del Arte Popular

Beatriz Navarrete

Resumen

Recordar a Tomás Lago a los 50 años del Golpe, implica comprender su obra al interior de la Universidad de Chile y su impacto a nivel nacional e internacional. Fue el precursor de la conformación de un campo de conocimiento para el Arte Popular entre los años 30 y 70, desarrollo que se vio interrumpido a partir de la reforma educacional de 1968 y el Golpe cívico-militar de 1973. El presente texto propone un campo reflexivo de un ámbito del arte escasamente abordado por los contenidos académicos y educativos en las últimas décadas en Chile. Revisa las propuestas que consideran prioritario el estudio del Arte Popular en la educación pública, visibilizando la relación que establecen los/as artistas populares con el territorio donde ejecutan sus obras. De este modo, se indagan las condiciones de posibilidad que permitieron la emergencia de las zonas operativas a través de las cuales Lago concibió el Arte Popular, como también aquellas que facilitaron su corte epistemológico como área de estudio.

Palabras clave: Arte Popular; Tomás Lago; Golpe; territorio; educación.

Un fondo común

En la historia de Chile, la conceptualización y la categorización de las producciones artísticas populares chilenas han sido abordadas, principalmente, desde nociones europeas. Dicho campo no ha estado ajeno a las tensiones provenientes desde otras disciplinas académicas, como también de lo social, cultural y político lo cual, como veremos, será un asunto importante para el devenir histórico que sufrirá la noción de Arte Popular.

1.1. El arte del pueblo

Según relata Eugenio Pereira Salas en *Historia del Arte en el Reino de Chile* (1965), las raíces del Arte Popular se pueden rastrear como un proceso de “aculturación artística” a partir de los talleres y oficios levantados por los conquistadores (Pereira, 1965, p. 26). Así lo detalla en “Los Artesanos y las Raíces del Arte Popular” (Pereira, 1965, pp. 26-28) en el primer capítulo “Los comienzos del arte hispano-chileno (1541-1647)”, en el cual expone sobre el origen de los tejidos criollos. Según el historiador, ellos derivan de los obrajes primitivos, donde los modestos talleres bautizaron a sus tejidos como “paños de la tierra”, para distinguirlos de los textiles europeos y peruanos. Según Pereira Salas, el primer taller textil se cifra el año 1607 en Peteroa, cuya materia prima del lugar fue trabajada por hiladoras y tejedoras. También, fija el año 1614 para referirse a las primeras piezas de “cerámica de arte”, nacidas del mestizaje entre las técnicas aborígenes y los procedimientos hispanos. Asevera que el oficio textil tuvo mayor desarrollo en los siglos XVII y XVIII, debido a la importancia que se otorgó al atuendo campesino, donde la mano de obra imprimió sus “estilos populares” (Pereira, 1965, p. 303). Así, las piezas más importantes fueron los “ponchos”, confeccionados geográficamente entre Valdivia y Chiloé. Mediante una narración citada en su libro, proveniente de un habitante valdiviano y captada por el propio historiador, se relata: “las mujeres tejían con las lanas del país, varios tejidos vistosos y con buen colorido, que forman de algunas yerbas y aunque `carecen de este arte´ para estas fábricas se acomodan a lo que da el terreno y con duplicado trabajo y discurso para sacar dibujos en ponchos, mantas, alfombras y otras telas” (Pereira, 1965, p. 304). Respecto a otras manifestaciones del Arte Popular les adjudica un origen colonial transmitido a través de generaciones -como es el caso del tejido en crin de caballo de Rari y Panimávida- y a los cuales denomina tradición de diversas “industrias de tipo artístico manual” (Pereira, 1965, p. 304). Ahora bien, en el Capítulo XVI “Las artes populares”, el historiador considera a Tomás Lago como referente para estudiar su tesis sobre la influencia jesuita en el siglo XVIII en las labores populares. En efecto, Lago realizó un estudio sobre el estribo publicado en *El Huaso Chileno Ensayo de antropología social* (1953), planteando que el estribo chileno es un producto derivado del barroco, recargado de adornos y talladuras, cuya forma de elaboración no pueden haber sido importada (Pereira, 1965, p. 303).

Por otro lado, la noción de folklore la encontramos adscrita a la fundación de La Sociedad de Folklore Chileno en 1909, institución que la aborda como disciplina científica. Si bien existían textos publicados con anterioridad en la *Revista del Folklore chileno*, la creación de la Sociedad vino a establecer las bases disciplinares mediante la elaboración de sus estatutos, de un programa para estudios de folklore y la fonética chilena, además de reglas para la transcripción de documentos en modismos chilenos. Así, bajo las orientaciones teóricas del alemán Rodolfo Lenz, estas bases se redactaron a partir de la vinculación con el término inglés *folklore* acuñado por William John Thoms en 1846 en la Revista londinense *The Athenaeum Journal of literature, science and the fine arts*. Ello tuvo como consecuencia que la etnología fuese la disciplina que principalmente se ocupara del estudio de la cultura material del pueblo, asumiendo la terminología de folklore para referirse a una amplia gama de actividades y oficios populares. No obstante, si bien su estudio incluía las producciones materiales, su especificidad era la música y el canto popular, ocupándose principalmente de las producciones inmateriales que rodeaban al mundo rural y al huaso chileno. Por ello, se torna relevante para la historia del arte en Chile, la labor emprendida por Tomás Lago desde los años treinta, puesto que se centró precisamente en aislar el estudio del arte del pueblo mestizo respecto de la categoría de folklore, logrando conformar un campo de conocimiento propio para el Arte Popular.

1.2. ¿Folklore o Arte Popular?

La inscripción de la noción de Arte Popular en la historia del arte chileno, la encontraremos vinculada a la celebración del Primer *Congrès International des Arts Populaires* en el año 1928 en la ciudad de Praga, donde el teórico del arte Henri Focillon (1881-1943) logró acuñar dicho concepto para referirse a las producciones de concepción material del mundo popular que, hasta ese momento, se encontraban sin distinción bajo el término de folklore. Focillon propuso una operación de deslinde frente a otras disciplinas, permitiendo con ello la irrupción de una nueva categoría autónoma para el arte. Dicho acontecimiento se transformó en un instante clave para la génesis conceptual del Arte Popular y su posterior desarrollo.

El Congreso comenzó a organizarse en el año 1926 en Francia, concretándose su realización dos años después en el Národní Muzeum de Praga y a diez años de la fundación de la República de Checoslovaquia en 1918, asunto relevante para los tiempos políticos de entonces. Patrocinado por el *Institut International de Coopération Intellectuelle* de la *Société des Nations*, se debatió arduamente, según consta en las actas¹, si la denominación del Congreso debía ser la de *Folklore* o *Art Populaire*. Finalmente triunfa la segunda opción, a pesar de las presiones que otras disciplinas, como la etnografía y la antropología, habían ejercido para defender la primera, reproduciendo en cierto modo el tradicional clivaje entre la ciencia y las humanidades. Dicha tensión fue personificada en dos representantes; desde la etnografía y folklore por Arnold van Gennep², y desde la historia y teoría del arte, por Henri Focillon. Este último, buscaba instalar una perspectiva que superase el enfoque romántico que intentaba interpretar el espíritu del pueblo, proponiendo en cambio, una valorización artística desde un discurso modernista, considerando las prácticas artísticas populares al mismo nivel que las del arte culto. Anclada en el formalismo y en la cultura material, este enfoque tenía a su vez un sentido político, pues apostaba por la universalidad en el quehacer artístico en vistas a la cohesión de los pueblos mediante el vínculo cultural pacífico de las naciones, propuesta que posteriormente el Frente Popular francés y el pensamiento marxista buscó implementar.

En el año 1931, las Actas del Congreso se publicaron en París³ bajo el título de *Art Populaire; travaux artistiques et scientifiques du I^o Congrès*

1 Las actas referidas han sido consultadas en el Archivo digital Gallica en la revista *Museion Bulletin de L'Office International des Musées. Institut de coopération Intellectuelle de la Société des Nations* N°4 de abril de 1928. Este archivo contempla también un artículo de Henri Focillon, aparentemente después del Congreso de Praga, titulado *Échanges et Comparaison en L'Art Populaire et les Musées* Biblioteca Digital Nacional de Francia. <https://www.bnf.fr/es/gallica> (consultada el 19 de julio de 2020).

2 Arnold van Gennep (1873-1857) folklorista y etnógrafo francés de origen alemán, educado en la Universidad de París IV y en la Sorbonne, donde fue profesor. Sus investigaciones sobre el folklore francés las publicó en: *Manuel de folklore français contemporain* (1937). Seguramente, el debate con Focillon estaba instalado al interior de la universidad a través de las cátedras que impartían.

3 La actas se publicaron en idioma francés, en dos tomos, impresas por la editorial *Editions Duchartre 15, Rue Ernest-Cresson, Paris*. La autora del presente artículo,

International des Arts Populaires, cuyo texto introductorio fue elaborado por Focillon quien había participado bajo dos modalidades: en su calidad de profesor de la Sorbonne y como delegado por el Gobierno francés para el Congreso⁴. Más que una simple introducción, su texto posee el carácter de un verdadero manifiesto que intenta asentar una conceptualización del Arte Popular, argumentando que la necesidad de su estudio requiere de una valorización estética que considere la relación entre sus cultores/as y sus formas de habitar el territorio.

En definitiva, el objetivo de Focillon era el de explicitar que existe la serie y no la discontinuidad entre los pueblos, por lo que es necesario incorporar la mirada de la Historia y Teoría del Arte, abordando el estudio de las formas en tanto seres vivientes⁵, considerando las agrupaciones que la cronología realizada permite situar, pero no necesariamente calificar, tal como lo intenta hacer la arqueología (Focillon, 1931).

Un arte nacionalista

Paralelo a la realización del Congreso de Praga, Chile se encontraba bajo el régimen de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) y en plena reforma educacional. En ese contexto, siendo director de Educación Artística Carlos Isamitt, cargo que lo hacía responsable de la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la Escuela de Bellas Artes, el Estado comisionó al compositor Pedro Humberto Allende como representante para asistir al Congreso. Su participación quedó plasmada en el tomo II de las Actas del Congreso, donde se registra su ponencia titulada *La musique populaire créole chilienne* (La música popular criolla chilena), que versaba sobre la música araucana y la popular rural. Así, dio a conocer las características materiales y sonoras de instrumentos musicales tales como el trompe, la trutruca y

encargó la traducción al español de la primera sección del tomo I en el año 2018. Dicha traducción se realizó con fines académicos y estuvo a cargo de Víctor Rojas Díaz, licenciado en filosofía de la Universidad de Chile quien reside en París. La publicación original se encuentra en la Biblioteca de Facultad de Artes de la U. de Chile, Sede Compañía.

4 Podríamos inferir que Focillon asume la labor de editor y de la selección de las ponencias a incluir en la publicación.

5 Focillon, en *Vida de las formas* (1934), desarrolla en forma extensa esta idea.

el kultrún, junto a una breve reseña sobre este tipo de música. También presentó un estudio similar para hablar de la música popular criolla, mencionando la guitarra y el arpa como instrumentos principales, analizando la cueca y la zamacueca. La publicación parisina contiene además algunas partituras, la primera sobre una ronda popular cantada por los niños/as y otra que reproduce el canto de la calle, así como las melodías pronunciadas por vendedores ambulantes y algunas tonadas chilenas: *La musique dans les jeux d'enfants* (La música en juegos infantiles), *Les cris de la rue* (Los gritos de la calle) (Focillon, et.al., 1931, Tomo II, pp. 120-123).

Si bien no hay registro de que Lago hayan tenido acceso al texto de Focillon, podríamos estimarlo como una posibilidad, considerando no sólo la participación de Allende en el Congreso, sino también la existencia física de ejemplares originales de la publicación de sus Actas en la Escuela de Artes Decorativas y, posteriormente, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Precisamente, en actas de las sesiones del Consejo Universitario del 30 de noviembre de 1931, se puede constatar el acuerdo de la compra de 12 ejemplares a la Cooperación Intelectual con sede en París⁶, lo que permite suponer que estas ideas pudieron haber sido efectivamente recibidas por ambos.

A pesar de las evidentes diferencias ideológicas que es posible reconocer entre las formulaciones de Focillon y la impronta nacionalista propugnada por el dictador Ibáñez del Campo para las artes, esta última colaboró en el surgimiento de condiciones favorables, en la universidad pública, para una nueva conceptualización del folklore que permitiese pensar al Arte Popular como un dominio autónomo y diferente a este último.

A este respecto cabe destacar la masiva difusión que, en junio de 1927, tuvo el término Arte Popular, a través de un aviso publicado en el contexto de la reforma universitaria de Ibañez del Campo. Se detalla “La creación de una cátedra de Arte Popular pide el director de la Escuela de Bellas Artes. Sería desempeñada por la señorita Laura Rodig” (Diario *La Nación*, 3 de junio 1927, p. 4). Sin embargo, la cátedra se ofrecerá al interior de la Escuela como “Arte Autóctono”. No sabemos si realmente ésta se realizó⁷.

6 En Anales de la U. de Chile, “Boletín del Consejo Universitario” en sesión del 30 de noviembre de 1931, Numeral 482, p. 370.

7 No tenemos antecedentes si realmente se realiza, porque Rodig fue parte del grupo de los artistas pensionados que viajan a Europa a estudiar Artes Aplicadas,

Bajo esta misma impronta nacionalista, se propuso en el contexto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, una exhibición sobre la “cultura vernácula” chilena; colecciones de tejidos, alfarería y plata mapuche fueron exhibidas en el salón “Arte araucano y popular”. La propuesta de esta sección provocó una gran polémica, desatando una campaña en su contra para que Chile desistiera de la idea, “tildándola de cursi” (Dümmer, 2010, p.101). Elena Montero, su organizadora, “tuvo que entrevistarse con el mismo presidente de la República para lograr que la muestra estuviera presente en Sevilla” (Dümmer, 2010, p.101).

Tomás Lago inicia un nuevo camino

En el ámbito cultural nacional de los años 20, Tomás Lago ya había emergido como referente intelectual, publicando, en 1924, diversos artículos y poesías en la revista *Claridad* de la FECH. Posteriormente, en 1926 y en coautoría con Pablo Neruda, publicó *Anillos* y en 1927, *La mano de Sebastián Gáinza*. En 1937, participó activamente en la organización del Primer Congreso de Escritores de Chile, en la Primera Feria del Libro, así como también, participó junto a Pablo Neruda, en la formación de la “Alianza de Intelectuales para la defensa de la cultura”⁸. Además, colaboró en impulsar el Premio Nacional de Literatura, que se oficializó en 1942. En 1928 fue nombrado director de la *Revista de Educación*, dependiente del Ministerio de Educación, cargo que ejerció hasta 1930. Luego, en marzo de 1931, asumió como primer director del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile.

2.1. Cuatro zonas operativas desde la U. de Chile

Fue precisamente en la Universidad de Chile donde Lago desarrolló su obra intelectual y de gestión para el Arte Popular, mediante una maniobra

según detalle del Decreto N° 549 del Ministerio de Educación del 5 de marzo de 1929.

8 La “Alianza de Intelectuales para la defensa de la cultura” surgió como una reacción a la dictadura franquista, desde donde apoyaron públicamente a Pedro Aguirre Cerda como representante del Frente Popular a la presidencia.



Primer Congreso de Escritores de Chile, Santiago, Chile. Producción no identificada, 4 de abril de 1937. Monocromo blanco y negro ; 9 x 24 cm. Consulta de original, sección Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile. Tomás Lago en cuarto lugar, segunda fila de derecha a izquierda.



Tomás Lago junto a Pablo Neruda, Alberto Rojas Jiménez, Orlando Oyarzún, Diego Muñoz, Ortiz de Zárate y Julio Barrenechea entre otros en el restaurant "Hércules" en 1932. Santiago, Chile. Producción no identificada, 1932. Blanco y negro, papel brillante ; 12 x 18 cm. Consulta de original, sección Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile. Tomás Lago al centro de la fotografía, Pablo Neruda a su derecha.

de deslinde del folklore y del gran Arte de manera semejante a la propuesta por Focillon. Así, buscó llevar a cabo esta operación mediante conceptualizaciones muy similares a las ocupadas por este último, como son las de una “raíz común” o un “acervo común” a la hora de definir al Arte popular, entendiéndolo también como “expresiones del alma colectiva de un pueblo”. De este modo, Lago perfiló el desarrollo de su categorización conceptual mediante una serie de acciones que darán origen a una verdadera práctica discursiva⁹. Estas acciones realizadas entre los años **1935 a 1968**, podríamos sintetizarlas en cuatro zonas operativas: **la organización de exposiciones, la creación de un museo, el trabajo docente a través de una cátedra y el trabajo editorial.**

Un fuerte impulso para el desarrollo de dichas operaciones, vino de la mano de Amanda Labarca¹⁰, al apoyar, desde la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, la organización de la primera exposición de Arte Popular Americano con motivo de la primera Conferencia del Trabajo de los Estados de América en el Museo de Bellas Artes, inaugurada el 8 de enero de 1936. Esta exhibición fue de vital importancia para el desarrollo latinoamericano, puesto que significó la oportunidad de rearmar la idea de universalidad en cuanto principio fundamental para la OIT. Lago tenía certeza sobre el momento histórico que le tocaba asumir, y que expresó en un posterior escrito:

Nunca habían llegado hasta entonces a las salas de ese edificio los objetos humildes de las comunidades suburbanas o campesinas, vestigios de viejos usos indígenas o restos de supervivencias españolas coloniales. Cerámicas negras, gredas pintadas de

9 Abordarlo como práctica discursiva que atraviesa la obra nos desafía a intentar comprender el momento de génesis, donde las condiciones de existencia permiten el nacimiento de un concepto, su ruptura, repliegue y sus efectos en el sujeto cultor, la obra misma y el territorio donde se produce. El método propuesto en *Arqueología del saber* (1969) de Michel Foucault lo hemos utilizado para descubrir cuáles fueron las condiciones efectivas en que surgieron dichas “formaciones discursivas”.

10 En 1935 era parte del Consejo Superior de la U. de Chile. En 1936 fue nombrada presidenta del Comité ejecutivo de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual y directora de las Escuelas de Verano de la U. de Chile por el rector Juvenal Hernández. Amanda Labarca fue también protagonista de los incipientes movimientos feministas chilenos, cuyo impulso más decidido se dio hacia 1935.

Talagante, estribos tallados, espuelas con incrustaciones, cestería de Rari, ocuparon un sitio, causando el vivo interés de los visitantes extranjeros (Lago, s.f.)¹¹.

Dos años después, en 1938, Lago organizó una segunda exposición en el MNBA y en Viña del Mar (Lago, s.f.)¹², auspiciada también por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, presidida por Labarca. Posteriormente organizó, oficiando como comisario, un sinnúmero de exposiciones tanto en Chile como el extranjero, entre ellas destacan: “Exposición de Artes Populares Americana” de 1943 en MNBA, “Exposición de Arte Popular” de 1953 en MNBA, “Máscaras” con la colaboración de Ida González de 1959 en MNBA, “Artesanías tradicionales y Arte Popular Chino” de 1960 en MAPA, “Arte Popular religioso” de 1964 en Librería Francesa, entre otras.

2.2. La inspiración estadounidense

En 1939 Tomás Lago fue nombrado como encargado del Pabellón Chileno para la Exposición Universal de Nueva York. Su estadía de seis meses le permitió visitar los museos de la Gran Manzana, lo que, según cuentan sus escritos, le sirvió de inspiración para elaborar la propuesta de un museo de Arte Popular. Justamente, de sus apuntes se puede deducir que pensaba en el MOMA como caso ejemplar de museo moderno, aquel que pudiese exponer las obras de tal forma que se comprendiesen como producciones contemporáneas, y no como parte de un pasado, como lo haría un museo arqueológico¹³.

El museo moderno es en principio una institución destinada a convivir con la actualidad de su época, estableciendo un contacto continuo y eficaz con el público (...) el infrascrito ha visitado y estudiado los siguientes museos de Nueva York que tienen vñ-

11 En “Historia de la Fundación”. Archivo MAPA.

12 En enero en el MNBA de Santiago y en febrero en Viña del Mar. En “El museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile”, Archivo MAPA, archivador N°6.

13 Entre el 31 de marzo al 6 de junio del año 1943, el MOMA concretó una exposición de arte latinoamericano, la que seguramente también fue estudiada por Lago. Ver en *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, MOMA, New York, 1943*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2897> (consultada 15 de agosto de 2023).

culos de relación con el futuro Museo de Arte Popular Chileno, sea por su especialidad similar, algunos, por su excelente organización y formas de trabajo, o simplemente por su instalación material muy perfeccionada: Museum of the American Indian, American Geographical Society, Museum of the city of New York, Roosevelt House, The Cloisters, New York Museum of Science and Industry, Frick Collection, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art¹⁴.

Sus notas resaltaban los valores de los museos estadounidenses, describiendo la exhibición de piezas de los pueblos indígenas desaparecidos, advirtiendo que estos productos ya no pertenecían al presente de la nación norte-americana. Por ello, concebía como necesario que Chile cuidase del Arte Popular ya que éste sí expresaba la cultura chilena en su actualidad:

El Arte Popular es la expresión emanada de la raíz misma de la raza, considerada esta como fuente de toda experiencia viva, como manera de sentir y de obrar en la vida colectiva (...) el Arte Popular elaborado generalmente para decorar los utensilios del ajuar doméstico /tejidos, alfarería, cestería, etc. producido por necesidad formal ineludible, es sin duda la base que tienen nuestros pueblos para lograr un carácter propio (...) El concepto de "lo chileno", pues, como definición y cualidad civil tenemos que basarlo en las formas visibles de la cultura que practicamos, formas que primariamente subsisten en su sustancia característica en las creaciones del pueblo (Lago, s.f.).

14 En Carta dirigida al alcalde de Santiago "Propuesta de un Museo de Arte Popular Chileno", Archivo MAPA, s.f.

En su escrito "El museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile" (s.f.), Lago detalla los antecedentes previos y fechas de las exposiciones que darán origen a la colección del museo. La de mayor envergadura e importancia fue la del año 1943, realizada con apoyo de la Comisión dependiente del Instituto Internacional de la Liga de las Naciones. Con ella logró reunir una gran donación de piezas de países americanos y, además, sumó las colecciones de Pablo Neruda y otras figuras intelectuales latinoamericanas. Finalmente, con este material organizó la colección que sirvió para fundar el primer Museo de Arte Popular Americano el 20 de diciembre de 1944, el que se transformará en un ejemplo para otros países latinoamericanos. Albergado en un edificio concesionado en el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía de Santiago, y después de varias sugerencias de nombres para el museo, entre ellas la de Museo del Folklore¹⁵, Lago consigue bautizarlo con el nombre de "arte popular americano". La razón de ello quizás descansa en el hecho de que había sido precisamente el país del norte quien había inspirado originalmente su iniciativa, bajo una impronta universal tal como lo había estimado el propio Focillon.

Contribuciones para una educación pública

En 1952, Lago comenzó a impartir el Seminario de Arte Popular, primero como curso libre y luego como cátedra perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile. A partir de 1962 se oficializa como un seminario obligatorio para alumnos/as de Pedagogía en Artes Plásticas, cuya formación dependía tanto de la Facultad de Bellas Artes, como de Filosofía y Educación. Esta actividad docente le permitió dirigir memorias para optar al grado de profesor de Estado en la asignatura de Artes Plásticas, por lo mismo, esta cátedra fue considerada por el propio Lago como una de las acciones más efectivas para el estudio y la investigación sobre lo reunido y conservado por el Museo (Lago, s.f., p.4)¹⁶, además del impacto que tendrá en la educación pública a través de los futuros/

15 En el texto introductorio del catálogo de la "Exposición de Artes Populares Americana" de 1943, el Rector Juvenal Hernández anuncia: "La totalidad de los aportes ha llegado en carácter de donación para construir un Museo de Folklore".

16 En "Acerca del Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile", Archivo MAPA.

as maestros/as encargados/as de la formación de niños/as y jóvenes a nivel nacional. Esta labor no estuvo orientada únicamente a estudiantes de pedagogía, pues también incluyó a alumnos/as de la Escuela de Arquitectura, a quienes se les permitía titularse con una tesis -y no sólo mediante proyectos de título. Destacado es el caso de Olga Piñeiro Ríos —arquitecta titulada en 1956— quien publicó su investigación *La cestería chilena* el año 1967.

Las clases se impartían en el museo, donde se analizaban las piezas tanto visual como hápticamente (Abasolo, comunicación personal, 2019)¹⁷. Entre sus estudiantes encontramos a Ida González, quien lo declara su mentor (González, comunicación personal, 2020)¹⁸, también a Norma Alarcón, Hernán Abasolo, Fresia Villavicencio y Boris Órdenes, quienes realizaron sus memorias de grado, donde Lago también pudo acuñar, en parte, sus ideas y definiciones sobre el Arte Popular.



Autor/a sin identificar. Extraída desde la red social “Santiago Nostálgico” en abril de 2019. Estimamos que corresponde al viaje a Quinchamalí en 1956. Tomás Lago en primer plano, atrás sus estudiantes de la cátedra de Arte Popular.

17 En entrevista realizada el 28 de mayo del año 2019 por la autora, Hernán Abasolo nos relató la modalidad de enseñanza de Lago en el Museo, además de su experiencia como estudiante y memorista.

18 En entrevista telefónica realizada por la autora de esta investigación, el 5 de octubre de 2020. González (esposa de Mario Carreño) nos señala, que ella monta y produce la exposición Máscaras en el MNBA.

Junto a sus alumnos/as planificaba visitas a los principales centros de producción artesanales chilenos, como Pomaire y Los Andes, llegando a viajar incluso con ellos/as a Bolivia¹⁹. El objetivo de estos viajes era recopilar información y registrar asuntos desconocidos acerca de los oficios, además de conocer la realidad sobre las condiciones de vida de los/as artesanos/as (Lago, 1958). Dentro de los más desatacados, se encuentra el que realizaron a Quinchamalí, visita que fue difundida en la *Revista de Arte* N° 11 y 12 del año 1958, en la que se detalla la investigación realizada bajo el formato de una encuesta aplicada en la localidad. A través de esta publicación, Lago expuso su propuesta de aproximación a los territorios, la que bautizó posteriormente como “Esquema de estudio”²⁰. De este modo, la revista del año 1958 se transforma en un documento clave para rastrear el impacto que la formación impartida por Lago tendrá en sus estudiantes, y a través de ellos/as, ya como profesores, en la enseñanza pública²¹. Esta propuesta, es acompañada de una escritura tipo narrativa de viaje, mediante la cual se describe el acercamiento al territorio y a los/as cultores/as. Esta impronta escritural desarrollada por Lago, se puede reconocer en las propias maneras de narrar y describir el paisaje, los modos de vida y los oficios que aparecen registrados en las memorias que dirigió.

19 Ida González relata este viaje, el que ella registró a través de croquis. En entrevista señalada anteriormente.

20 En artículo “Esquema para un estudio para la Cerámica de Quinchamalí” Diario *La Discusión* de Chillán del 2 de febrero de 1963.

21 Por ejemplo, el profesor Abasolo impartió clases de Artes Plásticas en el Liceo de Hombres de Curicó, en el Instituto Nacional y el Liceo Barros Borgoño. También podemos mencionar la memoria de prueba para profesora de Estado de Norma Alarcón Rojas de 1966, dirigida por Lago, titulada “El estudio apreciativo de Artes Populares en la enseñanza pública en Chile. Antecedentes históricos de estos estudios”. En el prólogo la autora indica: “desde que asistí por primera vez al Curso de Arte Popular sentí la necesidad de difundir estos estudios por todos los medios a mi alcance y de difundirlos preferentemente en nuestra juventud, mediante los diversos medios y organismos educacionales” (Alarcón, 1966, p. 5).



Revista de Arte
 Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.
 NUMERO ESPECIAL DOBLE 11 y 12.
 Año 1958.
 Santiago de Chile.

Québec:
 Minuteros Ltd. — Teléfono 34757
 Edición impresa y distribuida por
 EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
 Avenida Santa Cruz 787

SUMARIO		Página
Prólogo		1
Estado de la creación		1
Actualidad de las artes populares. Las primeras obras del mercado de Chile		4
La creación del arte popular		4
Quinteroani hace veinte años		14
Del cine a la vanguardia de alfareros		17
El mosaico popular en relación con las artes y las letras		20
Arte popular y arte culto. Defensa de Quinteroani sobre el empujamiento al frente		22
La guitarra chilena		33
Desarrollo de la creación		
Plan de la creación		33
Rebeldía del siglo		40
Vida social, amor y creación		40
Prácticas Cere		40
Base de construcción		42
Temas		42
Caracteres y preparación del material empleado en las artes		45
Comunicación directa con Prácticas Cere, guiando en cinco etapas		46
Familia		46
Prácticas		46
Cantidad de piezas por día. Curso de producción		46
Subdivisión del trabajo		46
Cooperación en la actividad		46
Una tendencia entre los pintores americanos		46
Temas y geografía de Quinteroani		46
Prácticas artísticas y otros trabajos de los de las escuelas artes		46
El mercado de Chile		46
Vandellán. Ilustraciones sobre algunas obras realizadas en Quinteroani		46
Bibliografía		46

Publicación trimestral editada por el Instituto de Extension de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Presidente del Consejo: Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes. Consejeros: Luis Vargas Reyes, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; María A. Baeza, Decana del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Decano del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes. Representantes de las instituciones de arte y artistas: Camilo Mori, Julio Antonio Viqueira, Lily González, Augusto Eggen, José Cerami, Coordinador de Expositores: Jorge Calabrera.

Portada de Carlos Pedraza.

Las páginas reproducidas en esta edición de propiedad no editada, pertenecen a las colecciones del Museo de Arte Popular.

Las fotografías, excepto las que aparecen indicadas en el texto, han sido tomadas por el Servicio de Fotogrametría de la Universidad de Chile.

Revista de Arte de 1958.
 Portada de Carlos Pedraza.

En línea:
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gov.cl/visor/BND:85960>.

Considerando el nivel del Consejo del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la U. de Chile²², que tenía a su cargo la publicación de la revista, pone de manifiesto la importancia que había alcanzado la temática del Arte Popular en nuestro país y, particularmente, en el mundo académico universitario.

Otro aspecto a considerar en la pretensión de Lago por dar a conocer públicamente el Arte Popular, se verá expresado en los distintos formatos editoriales que utilizó para dar cuerpo a sus ideas, tales como notas de diarios, artículos en revistas especializadas, catálogos y libros. A pesar de la diversidad de estos dispositivos de escritura, todos parecen compartir una misma perspectiva, a saber, la profunda relación entre las nociones de Arte y Pueblo respecto del territorio donde acontece como producción de una cultura material. Así destacan sus libros, por ejemplo, *Rugendas, pintor romántico de Chile* (1960); *El Huaso. Ensayo de antropología social* (1953); *Arte Popular Chileno* (1971); *Artesanías Clásicas Chinas* (1963). Es en este último texto donde podemos reconocer claramente la particular forma de escritura que logró traspasar a sus estudiantes de tesis. En efecto, tras su visita al continente asiático, Lago concibe este libro bajo el tono de una narrativa de viaje inspirándose en los relatos de María Graham, la cronista inglesa a quien tanto admiró²³. Un ejemplo de reconocimiento internacional por esta

22 Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. En 1958 el Presidente del Consejo era Luis Oyarzún y los consejeros: Luis Vargas Rosas, director del MNBA; Marco A. Bontá, director del MAC; Tomás Lago, director del MAPA; Carlos Pedraza, secretario de la Facultad de Bellas Artes. Representantes de los artistas plásticos: Camilo Mori, Julio Antonio Vásquez, Lily Garafulic, Augusto Eguiluz, José Caracci. Comisario de Exposiciones: Jorge Caballero.

23 Tomás Lago durante años trabajó en la redacción de una biografía sobre Graham, que, sin embargo, nunca llegó a publicar en vida. De hecho, en el año 1957 viaja a Londres y muy probablemente haya recopilado algunos antecedentes. Recién en el año 2000, la editorial Planeta lo publica en el contexto de la Feria Internacional del libro de Santiago como *La viajera ilustrada. Vida de María Graham*, editado por Darío Osés. Considerando su interés por Graham, es posible aventurar que su atención era debido al particular método de estudio que ella utilizó, bajo el carácter protogeográfico de las narrativas de viaje (García-Ramón, 2016). En efecto, las narrativas de Graham involucran variados enfoques disciplinares tales como el registro visual a través de dibujos y acuarelas, las entrevistas personales para la indagación de formas de vida, el registro del paisaje y sus materias primas desde la botánica, entre otros. De hecho, y tal como lo hemos mencionado, esta es precisamente la impronta que podemos reconocer en los estudios que Lago emprende en Quinchamalí, así como la metodología con la cual orienta las investigaciones de sus estudiantes.

labor educativa, fue la publicación de su artículo "*Le Musée d'art populaire américain, Santiago du Chile*", en la revista *Museum* de la Unesco en 1964. Pero el texto más significativo es sin duda "Arte Popular Chileno" publicado en 1955 en la *Revista Zig-Zag*, y que fue la antesala a la publicación de su libro homónimo de 1971.

Todo lo anterior, conformó un campo de conocimiento posible de identificar al alero de la Universidad de Chile con proyección nacional e internacional, logrando consolidar un espacio abierto a la comunidad chilena y latinoamericana, encarnando plenamente el espíritu latinoamericanista de los movimientos sociales y culturales que, entre los años 20 y 70, se forjó a través de gobiernos socialistas. Precisamente, esta fue la razón principal por la cual las dictaduras, especialmente la chilena, se opuso a seguir impulsando el desarrollo del Arte Popular tal como venía gestándose. Al contrario, fue abruptamente desmantelado, suprimido, distorsionado y resignificado, a fin de ajustar estas producciones al régimen dictatorial militar-católico y su tránsito al nuevo orden neoliberal-global.

El Golpe epistemológico

A fines de los años cincuenta y principio de los años sesenta, se evidencia un tiempo intenso de desarrollo para el Arte Popular; "es la moda del momento" señaló Lago en 1958 para celebrar que, junto a académicos y estudiantes, habían logrado poner en el sitio que se merecían las producciones del pueblo, como una categoría autónoma en el mundo del Arte. Sin embargo, esta etapa de consolidación se verá dramáticamente fisurada a partir del año 1968 e interrumpida definitivamente con el Golpe.

3.1. La destitución

En la conmemoración del vigésimo aniversario de la fundación del MAPA, en 1964, Lago plasmó con satisfacción sus reflexiones sobre lo alcanzado:

El museo es el resultado de un movimiento cultural generado en el país, donde el complejo de inferioridad que afectaba a las industrias domésticas, tejidos, cesterías, cerámica, que se venden

en los mercados ha sido despejado en gran manera y hoy en día hay coleccionistas de “cosas chilenas”, se estudian sus formas, se aprecian sus características y supervivencias coloniales, prehispánicas, etc. Desde la primera exposición realizada en 1935 hasta hoy, ha transcurrido todo un período de vida social chilena y los objetos más sencillos, elaborados como antaño que hicieron la delicia patriarcal de nuestros abuelos, han recuperado su prestigio a través de una labor sostenida en el plano universitario que muestra, enseña, valoriza bajo el ángulo de la cultura hereditaria (Lago, 1964).

En este pequeño texto, el profesor reconoce el apoyo que la Universidad de Chile le otorgó a su gestión. En efecto, hasta esa fecha, había organizado y curado exposiciones, editado publicaciones, creado una cátedra de Arte Popular, presidido una mesa redonda solicitada por la Unesco, implementado una metodología para encuestar en terreno, realizado seminarios de grado, y, por cierto, dar continuidad desde 1944 a la obra que articuló todas sus actividades: el Museo de Arte Popular Americano (MAPA). En definitiva, el MAPA había logrado estimular la investigación sobre la cultura material del pueblo mestizo.

En 1967, Lago vuelve a escribir sobre la importancia del Museo en sus veintitrés años de existencia, pero esta vez en un tono de defensa, recalcando la necesidad de protegerlo. Podemos inferir que Lago ya vislumbraba la amenaza que vendría sobre él y su labor, seguramente al advertir el cuestionamiento general a las instituciones universitarias a nivel internacional y nacional, a partir del movimiento estudiantil que se conoció como “mayo del 68”. Efecto de lo anterior, fue la reforma universitaria de la U. de Chile, lo que impactó personalmente a Tomás Lago. Los estudiantes exigieron su salida, acusándolo de autoritario y exigente, proponiendo a Oreste Plath en su reemplazo. Desde los profesores de la Facultad de Bellas Artes, tampoco recibió apoyo alguno. Así, Lago deja el mundo académico y la dirección del MAPA en 1968, situación que Pedro Miras recordará con pesar, señalando que, mientras las diferencias entre estudiantes eran políticas, entre los/as profesores/as eran más bien de

clase²⁴. Aquella expulsión fue el comienzo de un insospechado quiebre del proyecto que se había construido desde los años 30, y que posteriormente el Golpe, la dictadura y la transición se encargaron de consolidar.

Previo a la expulsión de Lago, el ambiente universitario era de convulsión y de profundo malestar estudiantil, lo que se manifestó a través de huelgas, disturbios y asonadas, transformando a las universidades en espacios propicios para intervenciones estructurales. Los cuestionamientos, en palabras de los testigos de la época²⁵, tuvieron un fuerte impacto en el trabajo que había realizado el director del MAPA.



Tomás Lago. Santiago, Chile, 1968. Monocromo, 12 x 17,8 cm.

Consulta de original, sección Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile.

24 Pedro Miras, en entrevista del año 2011 realizada por Gonzalo Arqueros y Constanza Acuña (registro audiovisual de Manuela Thayer) relatará con mucho pesar este episodio, pues él no esperaba que los estudiantes en una asamblea plantearan no querer más a Lago como profesor. Victoria Lagos recuerda que nunca se recuperó de aquel impacto, hasta su muerte en 1975.

25 También fueron entrevistados por Arqueros y Acuña en el año 2011, Francisco Brugnoli, Ida González, Poli Délano (sobrino de Lago) y Victoria Lagos (hija).

La intervención

Ciertamente, desde su génesis, la conformación del campo del Arte Popular en Chile no estuvo ajeno a las tensiones provenientes desde otras disciplinas, como tampoco de las presiones sociales, culturales y políticas. Todo ello, fue determinante para el devenir histórico del concepto. Pero será a partir de 1968 y refrendado en 1973, lo que desencadenó una serie de acciones institucionales planificadas para sepultar lo construido, dejando sólo fragmentos desde los cuales se ha intentado reconstituir.

Previo al Golpe militar, y bajo la breve dirección de Plath (1968-1973), el museo continuó con normalidad las funciones que se venían desarrollando, pero se evidencia un cambio en el abordaje conceptual distinto al de Lago, con un enfoque “folklorista”, ámbito donde Plath principalmente se había desarrollado²⁶. Esto se vio reflejado en las temáticas de exposiciones, publicaciones y discursos que esgrimió respecto a las conceptualizaciones de Arte Popular, artesanía y folclor. Podemos resumirlo un criterio objetual-utilitario, que contrasta al geográfico-cultural de Lago. Eliminó por completo el término Arte Popular de sus escritos, aún, siendo director del MAPA, argumentando un atributo de “debilidad” que dicha noción, según él tenía. Señalaba, por ejemplo, “evidentemente, esta noción desproporcionada no la acepta el investigador y está expulsada de la ciencia folklórica” (Plath, 1973). Citando a Lago, pero sin mencionarlo, Plath exponía la diferencia entre Arte Popular y Artesanía, señalando que la principal diferencia radicaba en el carácter utilitario de esta última. Esta diferenciación será el origen de las confusiones respecto a la categoría pues, según la acepción concebida tanto por Focillon como por Lago, la utilidad formaba parte del Arte Popular, incluida aquella meramente ritual.

Después del Golpe, podemos reconocer un conjunto de procesos y dispositivos institucionales que colaboraron en clausurar y distorsionar la perspectiva de Tomás Lago: el desmantelamiento definitivo de la unidad académica y de extensión artística de la U. de Chile; la creación de Cema Chile y la Escuela de Artesanos; la fundación del Museo de Arte Precolombino y la incursión de la Pontificia Universidad Católica en la labor de extensión de una “cultura nacional”, reemplazando la labor que

26 Este giro retruca la discusión pre Congreso de Praga que Focillon enfrentó.

la U. de Chile había agenciado desde sus inicios. Todo este entramado, que no es necesariamente orgánico, pero sí sinérgico, no permite concebir la existencia de un verdadero **“Corte epistemológico del Arte Popular”**²⁷ que vendría a consolidar el modo en que el Golpe interrumpe específicamente su campo epistémico. Dicho corte lo evidenciamos bajo **tres registros**; una **supresión terminológica**, una **dispersión categorial-conceptual** y **la cooptación desde otras disciplinas**. Precisamente, como efecto de las acciones que provocan este *impasse*, los componentes conceptuales que hasta ese momento se entendían conectados al comprender la categoría autónoma del Arte Popular, se vieron desvinculados; nos referimos a la conjunción entre **arte, pueblo y territorio**.

Paulatinamente, distintas categorías y subcategorías se utilizaron para albergar a los objetos del Arte Popular, emergiendo términos como artesanía, artesanía tradicional, artesanía típica, artesanía indígena, artesanía rural, entre otras. Por su parte, los dominios de la arqueología y la antropología intentaron darles un espacio como piezas museales a través de estudios acotados. En paralelo, la Iglesia Católica irrumpió a través de su universidad, desde una concepción muchas veces distorsionada de las producciones, resignificándolas bajo el carácter de “ofrendas del pueblo de Dios”.

27 Abordaremos la noción de corte epistemológico propuesta por Bachelard y analizada por Etienne Balibar en su texto *Escritos por Althusser* (2004) puesto que ayudaría a identificar y evidenciar el “encuentro” de tendencias preexistentes que va a producir —al transformarse recíprocamente— la supresión del concepto de Arte Popular. Lo que nos interesa evidenciar es el mecanismo complejo de esa anulación, donde un nuevo resultado es vehiculizado por los/as sujetos/as al alero de instituciones que son sus sostenedores. Así, el discurso de un determinado tiempo se transforma en un no-discurso para otro tiempo. Althusser señala que: “la *ruptura* o la discontinuidad bachelardiana en realidad no es directamente una discontinuidad histórica, inmediatamente inscrita en una cronología incluso razonada. Digamos que es, simultáneamente, *más y menos*” (Balibar, 2004, p.13). En este sentido, se potencia lo que nuestro rastreo histórico intenta evidenciar desde el método arqueológico (Foucault, 1969 pp. 218-223), pues la revisión archivística da cuenta que estas operaciones se inscriben en varios niveles y en el sistema de varias actividades de las correspondientes formas intelectuales (Balibar, 2004, p.14). Foucault nos plantea que la descripción del archivo despliega sus posibilidades a partir de los discursos que acaban de cesar, “el corte nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva” (Foucault, 2010, 172), lo que comienza por nuestro propio lenguaje.

El abandono y sustracción

Como segundo gran acontecimiento posterior a la reforma, el Golpe removió profundamente las bases institucionales de la U. de Chile. Su ordenamiento democrático fue bruscamente cercenado, y con ello, el funcionamiento de muchas de sus unidades, entre ellas, el MAPA.

Previamente, el diario *El Mercurio* había comenzado una campaña de desprestigio en contra de la Universidad de Chile y el museo; anónimamente se escribieron artículos para acusar al MAPA.

Una de estas notas señala:

Arrasaron con todo, y en su reemplazo pusieron solamente “Arte Popular de la China comunista”, con cosas preciosas (que tendrán solamente los oligarcas). No es de oponerse de ver estas maravillas, pero por lo menos, donde dice “Arte Popular Chileno” se espera encontrar algo de su propia cultura y no todo extranjero (Diario *El Mercurio* “Los problemas y el público. Museo de Arte Popular ‘Chileno’”, sábado 27 de febrero de 1971, p.18)

Esto da cuenta que el MAPA era observado especialmente por las fuerzas desestabilizadoras, interpretando el viaje de Tomás Lago a China y su posterior publicación *Artesanías Clásicas Chinas* de 1963, como una suerte de estrategia política.

Plath fue destituido inmediatamente después del Golpe. Para dar cuenta de la operación de intervención, encontramos una carta de renuncia al cargo de director del Museo —supuestamente escrita por Oreste Plath— dirigida a José Balmes, como decano de la Facultad de Artes al momento del Golpe, argumentando inoperancia y falta de apoyo a su gestión. El documento no está fechado ni firmado, por lo que no podemos dar fe de su autenticidad, es más, al leer su tono, probablemente corresponda a uno de los tantos montajes que se realizaron para desacreditar a las salientes autoridades de la Universidad de Chile. En los años posteriores, el museo fue desmantelado, cerrado y trasladado.

Según lo rastreado en el Archivo MAPA y los registros de periódicos de la época, en los primeros meses de la dictadura y tras la salida de su director, el museo siguió activo, conservando el anuncio de sus exposiciones en las

agendas culturales hasta los primeros meses de 1974. En términos operativos, fue Manuel Miranda Escobar quien quedó a cargo de hacer funcionar el museo quien, junto a otros dos funcionarios —Cabezas y Quezada— intentaron cumplir con los compromisos adquiridos²⁸. Una muestra de ello es la participación en el Tercer Festival del Folklore en San Bernardo, inaugurado con una romería al templo Votivo Maipú²⁹ los primeros días de 1974³⁰. El Gobierno militar utilizó este evento para dar a entender, a través de *El Mercurio*³¹, un cierto espíritu de festejo, titulándolo “Todo Chile canta y baila en San Bernardo”. En este Festival, como parte del jurado, se encontraban Margot Loyola, Fidel Sepúlveda, más otros representantes de la Universidad Católica del Norte, Concepción y Austral. La Universidad de Chile no fue considerada como parte del jurado, y si bien tenemos evidencia que participó con una muestra, ésta no fue mencionada en la nota que detalla la actividad.

En marzo de 1974 fue designado el antropólogo Bernardo Valenzuela Rojas como director del museo. En documentos elaborados por Valenzuela³² se puede advertir el reconocimiento al trabajo realizado por Tomás Lago, dejando entrever su admiración, esforzándose en reemplazarlo en la cátedra de Arte Popular³³. En 1975, el MAPA fue desterrado del Castillo Hidalgo y obligado a compartir oficinas con el MAC y con el IEAP, en la ex Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal. El “destierro” tuvo un efecto demoledor para lo que el museo venía realizando, junto al casi nulo

28 Según informa el MAPA entre septiembre y diciembre de 1973, Patricio Court estuvo en la dirección. <https://mapa.uchile.cl/museo/historia> (visitado, 12 de agosto de 2023).

29 Pinochet tiene una obsesión con ser el continuador de la obra de O’Higgins. Compartía con él la devoción por la Virgen María.

30 Manuel Miranda, Arturo Cabezas y Quezada informan en marzo a Valenzuela que asistieron a acompañar las piezas Miranda y Cabezas desde el 26 de enero al 4 de febrero de 1974. Documento consultado en Archivo MAPA.

31 *El Mercurio*, 27 de enero 1974, p. 43.

32 Los primeros informes de Valenzuela serán una copia casi exacta a lo escrito por Tomás en 1967, se titula de la misma forma y las descripciones de la historia del Museo es idéntica, solo cambiará el último párrafo para indicar que el director es él. En documento titulado: “Acerca del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile” s.f. Archivo MAPA.

33 En el mismo documento señalado en la cita anterior, Valenzuela informa realizar, además de la cátedra de Arte Popular, las de Antropología Cultural y Etnografía Americana, detalla que la labor de director del MAPA la realiza *ad honorem*.

financiamiento que se le otorgó para funcionar. Esto se suma la muerte de su fundador, en 1975.

Si bien la falta de documentación de la época, principalmente de inventarios, no permite cuantificar la pérdida de piezas y documentos en el período de Valenzuela, podemos inferir que tampoco fue escuchado durante los seis años que estuvo a cargo, dejando la dirección tras el anuncio de la reducción total del museo, en 1981. Consolidada la interrupción de las actividades del MAPA, los efectos se harán sentir a través de una evidente diseminación del campo del Arte Popular expresada, principalmente, en el sustrato conceptual a través de la supresión de la categoría, siendo reemplazada por los términos de Artesanía y/o Artesanía Tradicional. Uno de los dispositivos que permitió vehiculizar la resignificación de la noción de Artesanía bajo la impronta militar-católica y como labor exclusivamente femenina, fue la estrategia de control discursivo y territorial implementada por la dictadura a través de Cema Chile, dirigida por Lucía Hiriart.

A 50 años

Aún sin calibrar completamente los efectos del quiebre democrático por parte de la Universidad de Chile –si esto fuese posible–, creemos importante reivindicar a Tomás Lago como profesor de arte en esta casa de estudios y el impacto que tuvieron los acontecimientos previos y posteriores al Golpe, respecto de su legado sobre el Arte Popular. Ya en 1958, en la *Revista de Arte*, Lago expresaba su inquietud sobre las consecuencias que podría sufrir el porvenir del Arte Popular, respecto a las interpretaciones que otras disciplinas artísticas podían hacer de él, como también la inconveniencia de los reconocimientos institucionales entregados a los cultores. Tres fueron los aspectos que el profesor invitó a tener en consideración: a) Es artificial acelerar el desarrollo del Arte Popular, puesto que sus raíces se nutren de la inercia histórica y su proceso evolutivo es de tiempo lento; b) La exaltación precipitada del individuo que lo crea tiende a sacarlo de su naturaleza colectiva, doméstica y social; y c) Al racionalizarse para progresar, estas manufacturas se perfeccionan, inevitablemente, mediante un realismo convencional que no les pertenece, haciendo que sus formas

estructurales características se aparten de las técnicas antiguas que llevan en sí el sello que las distingue (Lago, 1958, p.23)³⁴.

Lo interesante de estos cuestionamientos, es que esas preocupaciones en su gran mayoría aquejan precisamente hoy a los artistas populares. Atisbamos que la más compleja de todas, es la relativa a la cooptación que han ejercido sobre ellas las disciplinas del diseño, la arquitectura y las artes visuales, todo ello facilitado por la falta de claridad conceptual y un modelo económico que oprime la autonomía de los territorios, iniciado en tiempos de dictadura y consolidado hasta el presente.

...

Referencias bibliográficas

Alarcón, N. (1966). "Estudio apreciativo del Arte Popular en la enseñanza pública de Chile". Memoria de prueba para optar al título de Profesora de Estado en la asignatura de Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes y Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Santiago.

34 Respecto a la premiación de una alfarera de Quinchamalí, Lago es muy enfático: "Mientras el arte popular es anónimo, intrascendente en principio (doméstico), tradicional y producto colectivo de una amplia clase social sin contacto directo con el arte erudito, este último es la exaltación del individuo, aspira desde un comienzo a lo ontológico, se valoriza con la originalidad y se transmite, no por la tradición hereditaria sino por el conocimiento escrito. Con principios y planteamientos tan diferentes, no es posible confundir, pues, sus respectivas áreas. Sin embargo, actualmente los círculos artísticos, tocados también por la novedad, el éxito y la atracción de esta humilde industria, han querido estimular su desarrollo llevando sus obras a los salones de arte, premiando su originalidad y exaltando la individualidad de las obreras, lo que constituye a nuestro juicio un grave error (...) Por este camino un jurado de pintores y escultores del Salón de Artes Plásticas de Chillán otorgó el premio de honor de escultura para 1956, a una de las más destacadas alfareras de Quinchamalí (Práxedes Caro). Aquellos artistas pensaron, sinceramente, que ante la ausencia de buenas obras escultóricas que asumiesen la responsabilidad del premio era preferible otorgar ese galardón a un conjunto de cerámicas negras (...) ¿Hasta qué punto la obra de Práxedes Caro le pertenece? ¿Hasta qué punto corresponde su obra al concepto de lo original que se exige en los salones, puesto que lo que ella hace lo modelaban y modelan, con pequeñas variantes, otras mujeres de la región? Con un premio a su persona, lejos de estimular un arte típico, ¿no estaremos más bien secando su fuente de origen, al desnaturalizar sus términos?" (Lago, 1958, pp. 23-24)

Balibar, Étienne (2004). *Escritos por Althusser*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Dümmer, S.(2010). “Los desafíos de escenificar el ‘alma nacional’. Chile en la exposición iberoamericana de Sevilla (1929)”. *Revista Historia Crítica* No. 42, Bogotá, septiembre-diciembre issn 0121-1617 pp. 84-111.

Focillon, H. et al., (1931). *Art Populaire. Travaux artistiques et scientifiques du I^o Congrès International des Arts Populaires*. Prague MDCCCCXXIII.

Institut International de Cooperation Intellectuelle. Éditions Duchartre. 15, Rue Ernest-Cresson, Paris. Tome I, Tome II.

— (2018). “Introducción de Henri Focillon y Sección Primera. AA.VV. Definiciones-Orígenes-Generalidades”. Traducción encargada con fines académicos. Traductor: Víctor Rojas Díaz, París, Francia.

(1947). *Vida de las formas - Elogio de la mano*. Buenos Aires: El Ateneo.

Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard

— (2002). *El Orden del discurso*. Barcelona: Tusquets

— (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XIX. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.

García-Ramón, M. (2016). “Geografía del género y los espacios de encuentro colonial: una nueva mirada a las narrativas de viaje”. *Revista Debate Feminista*, N° 51, pp. 50-62.

Lago, T. (1942). *Tres poetas chilenos: Nicanor Parra, Victoriano Vicario y Oscar Castro*. Santiago: Universidad de Chile.

— (1953). *El huaso. Ensayo de antropología social*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

— (1960). *Rugendas, pintor romántico de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

— (1963). *Artesanías clásicas chinas*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Santiago: Editorial Universitaria.

— (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria. Colección Imagen de Chile. Cormoran. Segunda edición.

— (1999) [1926]. *Ojos y oídos cerca de Neruda*. Santiago: LOM.

— (2000). *La viajera ilustrada. Vida de María Graham*. Santiago: Planeta.

- (1945). “Misión del Museo de Arte Popular”. Revista *Antártica* N° 9, mayo de 1945, pp. 89-91.
- “Museo de Arte Popular. Universidad de Chile. Sección chilena”. Santiago: Editorial *Zig-Zag*.
- (1955). “Arte Popular Chileno”. Medio Siglo de *Zig-Zag*. Chile: Revista *Zig-Zag*, pp. 300-304.
- (1958). “Edición especial dedicada a la cerámica de Quinchamalí”. *Revista de Arte*. N° 11 y 12. Santiago: Instituto de extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile— (1960). “Ambiente artístico de Chillán”. *La Discusión*, Chillán, N°5.
- “Pasado ilustre de nuestra tradición popular”. Revista *Zig-Zag* N° 2856, p. 140.
- (1963) “Esquema para un estudio para la cerámica de Quinchamalí”. Diario *La Discusión*, Chillán, N° 2 1905-1955. Santiago: *Zig-Zag*
- Lenz, R. (1919). *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno*. Santiago: Impresiones y Encuadernaciones Lourdes.
- Pereira Salas, E. (1965). *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Plath, O. (1950). “Significación del folklore”. Revista *En Viaje* N° 202, pp. 32-33.
- (1962). “Condiciones actuales del Arte Popular en Chile”. Revista *En Viaje*. Edición extraordinaria. Empresa de los Ferrocarriles del Estado, n° 343, mayo, pp. 97-100.
- (1972). *Arte Popular y Artesanías de Chile*. Cuaderno de divulgación N° 2. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

...

Beatriz Navarrete

Arquitecta y Doctora en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte por la U. de Chile. Máster U. Politécnica de Cataluña. En el ámbito del arte popular y artesanía, destacan su rol como primera directora ejecutiva de la Fundación Artesanías de Chile (2002-2010), su participación en el anteproyecto de Ley para el sector artesanal 2017 y en la Política Nacional de Artesanía 2017-2022, MINCAP. Actualmente desarrolla proyectos y docencia sobre el Arte Popular en la Región del Maule y Araucanía.

Notas mínimas: cuatro novelas cortas de Roberto Bolaño, a propósito de memoria, olvido, extravíos y lo inenarrable

Pavella Coppola Palacios

Resumen

Este artículo presenta cuatro novelas cortas del escritor Roberto Bolaño en el marco de la tensión memoria-olvido y su propuesta literaria respecto de la escritura de una lengua del mal. La dialéctica memoria-olvido atraviesa indefectiblemente el proceso escritural del periodo de las novelas cortas en su obra y la ironía propone un tratamiento particular de lo inenarrable. *Nocturno de Chile* y *Estrella distante* revisan ficcionalmente los recodos de la memoria fragmentada.

Palabras claves: Memoria, olvido, Roberto Bolaño, novela, lengua del mal, ironía.

Tanto en *La literatura nazi en América* (1996) como en *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (1999) y *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño, dialogan política y memoria. El tratamiento de ambos asuntos es distinto en cada uno de estos libros, aunque siempre la sutil o aireada ironía se exhibe como una decidida prolongación crítica y distancia subversiva. *La literatura nazi en América* resulta ser la más paródica de todas las novelas. Quien no comprenda el influjo paródico en ella, no ha logrado adentrarse en el carácter autocrítico de la narración, lo que implica también no comprender que mediante la parodia la novela introduce la problemicidad, un inacabado semántico específico y un contacto con la contemporaneidad no terminada, tal como lo señala Mijaíl Bajtin.

En *Estrella distante*, en cambio, “la proliferación de la injuria como estética se constituye así, aunque pueda parecer contradictorio, en una estrategia que posibilita el avance de la narración” (Manzoni Violencia 67). Parodia como la anterior no hay, sí horror. La novela trata de responder a la imposición de una pregunta que compromete la ética y la estética de

muchas narraciones enfrentadas a la violencia, es decir, *¿cómo narrar el horror?* Se trata de “Lo Real- Espantoso” al decir de Salvattori Coppola en *La novela chilena fuera del lugar* (1995). La tesis de este teórico se define así: las narrativas escritas en el último exilio chileno dan cuenta de una producción literaria indiscutible respecto de lo testimonial y la escritura de denuncia, por un lado, concentrándose en la historia política del golpe militar chileno y la ficción narrativa de tales acontecimientos surgida en el exilio, y por otro, cómo estas narrativas componen una estética particular derivadas de las lecturas de los autores respecto a lo real-espantoso. Con ello se configura un capítulo central en la historiografía literaria del país. Este agolpamiento literario muestra una incidencia escritural inquietante al proponer que lo que comprendemos como un “allá fuera” constituye lo “real -espantoso” que es absorbido por el corpus narrativo en cuestión para movilizar mediante su particular estética literaria tanto el primer carácter denunciante propio de la palabra testimonial como una escritura que desborda su función testimonial, abriéndose a nuevas incidencias formales y discursivas. De algún modo, Coppola y Manzoni coinciden en la necesidad de enunciar justamente ese momento en que la literatura se enfrenta al momento de la infamia y debe dar cuenta de ello. Hay que encontrar la forma para ello. Narrar la infamia implica hacer memoria, o por lo menos, dar cuenta de la inevitable dialéctica entre olvido y memoria, más aún cuando se vive en el sur del mundo y las (nuestras) biografías y geografías están hechas de desapariciones, torturas, exilios y resistencias.

Bolaño, sin embargo, fue tajante y señaló: “yo no creo en el exilio, sobre todo no creo en el exilio cuando esta palabra va junto a la palabra literatura”, “el exilio como en ocasiones lo entiendo yo mismo, es decir, como vida o como actitud ante la vida”, “Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar” (Entre paréntesis, pp. 40-46). Sea como fuere, la crítica no ha dejado de preocuparse al respecto, así lo sostiene también Álvaro Bisama en el ensayo *Un país posible: Bolaño y el exilio* (2013) quien señala, “Sabemos que Bolaño escribió sobre el exilio, pero no tenemos por qué creerle. Estos textos, como suma, nos obligan a leerlo en una zona bastante menos acotada

o mítica que el de la vanguardia Infra: el del campo literario chileno de la dictadura” (7)¹.

Desde una perspectiva de lo real-espantoso y la punzante pregunta ¿cómo narrar el horror?, la novela *Estrella distante* potencia la palabra objetivante, desnudando los mecanismos de la violencia cuando la creatividad se da en el lado infame de la condición humana. Se desata una escritura que, sin miramiento alguno, espejea la posibilidad de crear monstruosidades tan humanas, abyectas, pero familiares. Carlos Wieder, resulta artístico y creativo: “se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle”, “hablaba como si viviera en medio de una nube” (13,14).

Narrar el horror requiere una imbricada auto-agonía, un dejarse morir mientras la palabra intenta enunciar apenas rozando la superficie de lo real-espantoso. ¿Cómo narrarlo? A través de la novela que “añade, extiende y a veces perdura”, al decir de Carlos Fuentes. La realidad abominable se trasvasija como un río caudaloso al que se le añade todo lo extensible de la imaginación para que, en este caso, perdure como potencial escritura de un espejismo doliente, como una insoportable pesadilla.

Alexis Candia escribe: “Probablemente el epígrafe de Malcolm Lowry que abre *Los detectives salvajes* es una de las imágenes que mejor representa el rechazo de Bolaño a cualquier clase de providencialismo: ‘- ¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que cristo sea nuestro Rey? – No’” (122). Nada más cierto que la obsesión del autor por la exploración del mal, desnudo, abyecto y desbocado, donde cualquier salvación prov-

1 Bisama insiste al respecto en un pie de página: “Habría que pensar en el exilio como una especie de campo literario sobre el que aún pesa una tarea pendiente en relación a la reconstitución historiográfica de la narrativa y la literatura chilenas. A pesar de los textos de Promis, Coppola, Rojo y varios más se trata de un mapa que requiere ser completado. Quizás, para esto, pueda resultar relevante el hecho de que inventadas en la urgencia de la extranjería, despojadas de una patria física, desparramadas por varios continentes, revistas como *Araucaria de Chile* (donde se publicó un poema de Roberto Bolaño), *Literatura chilena en el exilio* y *LAR*, entre varias, no solo estaban obligadas a convertirse en sistemas de difusión y encuentro de una multitud de ciudadanos dispersos a lo largo de Europa y América sino que también debía, por fuerza preservar y esbozar una tradición capaz de ligar un imaginario común como punto de encuentro”, pp.7-8).

idencional simplemente debe ser nietzscheanamente refutada. Objetivar escrituralmente el mal, narrarlo hasta lograr tocar la médula es quizás el más peligroso de los desafíos literarios del escritor chileno, radicado en Barcelona hasta su muerte.

Nocturno de Chile toca la sustancia de la infamia. La novela, según la lectura de Benjamín Loy, estaría marcada por un importante influjo de lo grotesco en la medida que permite imponer la ambigüedad necesaria para facilitar el tratamiento escritural del mal y la violencia. De este modo, la novela compone un relato espantosamente lúgubre en el que se signan espacialidades tan tétricas como la sustancial metáfora del horror, a saber, la inmensa casa de María Canales, ficción de la verdadera casa de María Callejas y Michael Townley, agentes secretos de la dictadura de Pinochet, en Santiago de Chile. Señala, entonces, Loy, “En el contraste entre la espacialidad del salón de fiestas y el sótano, descrito como un crucigrama, donde se tortura a las víctimas de la dictadura, se concentra toda la ambigüedad grotesca que marca la novela” (Dimensiones 151).

El asunto que importa es cómo se las arregla el escritor contemporáneo, por extensión indudablemente el artista, para anclar una escritura, o - dado el caso, una creación artística- de proporciones que se enfrenta con lo ominoso del mundo que habita. Bolaño no queda impávido ante el desafío, más bien lo padece y lo conjetura en sus diferentes tesis literarias. Narrar el horror sólo puede hacerse construyendo una deliberada estrategia escritural, vale decir, implica que la escritura de esa subjetividad esté dispuesta a hacerse extensible a la tensión o diatriba, para el caso da lo mismo, entre realidad e imaginación, porque

el punto donde la novela concilia sus funciones estéticas y sociales se encuentra en el descubrimiento de lo invisible, de lo no dicho, de lo olvidado, de lo marginado, de lo perseguido, haciéndolo, además, no en necesaria consonancia, sino, muy probablemente como excepción a los valores de la nación oficial, a las razones de la política reiterativa y aun al progreso como ascenso inevitable y descontado (Fuentes Geografía 21).

La persistencia de Bolaño por revisar el pedazo de historia trágico de Latinoamérica también es la persistencia emocional y reflexiva de quien ha sido parte activa de las luchas emancipatorias del continente de la segunda mitad del siglo XX. Se trata del escritor accediendo voluntariamente a espejear su tiempo con el fin de hacer una literatura enfrentada a sí misma luego o durante la experiencia del fracaso de un proyecto político. Dice:

en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos ...” (Entre paréntesis 37).

La derrota hace sollozar al ver en el campo de batalla a tanto muerto. De esto -también- se enciende la voz de Auxilio Lacouture en *Amuleto*. La novela ofrece un delicado y sinuoso caminar en los meandros de una memoria que es pura intemperie, vale decir, un ejercicio anamnético que insiste en la errancia como única posibilidad de revisar escrituralmente la experiencia de la violencia y el mal. Tanto los recorridos de la bohemia como los caminos del exilio, los naturales extravíos del nomadismo componen espacios imaginarios y “operan sobre cartografías reconocibles para crear (...) cartografías culturales” (La fugitiva 44). La tensión dada entre ciertas fuerzas centrífugas y centrípetas involucradas en los recorridos de la bohemia de la protagonista y sus pares, -vagabundos omnipresentes de la ciudad, hacedores de estas extensas cartografías-, delimita el territorio de la bohemia para componer “el sitio del expulsado, que como en una huida hacia adelante, desde la dispersión y el nomadismo enjuicia al territorio opresivo” (Ibidem). La tesis responde a la pregunta inicial: cómo escribir el mal. La estrategia narrativa está dirigida a la expulsión: constituir la soberanía del desterrado observando el rostro soberano de la derrota. ¿En qué sentido? Auxilio responde:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto (Amuleto,154).

Estas cuatro novelas sitúan en el centro de atención narrativo el problema del tratamiento de la violencia y el mal, articulando un discurso ideológico antihegemónico. El locus de enunciación da cuenta de proyectos políticos deseados y fracasados, derrotas y sueños de una generación completa.

No es descaminado sostener que el convertir *la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo* es propio del origen (o médula) infra-realista del autor; médula que actúa como propulsora del desplazamiento constante e inherente de toda su obra, ofreciendo y potenciando un ser extraviado: el pensar del extraviado. La exploración del fracaso, de la derrota política, incluso de los recovecos a los que la propia memoria se ve exigida con sus anamnesis activas frente a la triste historia del costo humano implicado, conminan “a decir algo”, aunque sea “a tientas”. Es decir, el dolor desbordado y arrasante de un proyecto político fracasado y la suplantación de la justicia por la ignominia propulsan una estética del desborde², cuya primera razón de ser y manifestación se constituyen desde la locuacidad de la rabia y su magnitud expresiva. Sus novelas dan cuenta, entonces, del desplazamiento de los personajes en este derrotero del pensar bolañiano: deben desplazarse como insistiendo en sus propios extravíos porque la tragedia resulta insoportable, porque “después se desata la tormenta de mierda” (Nocturno de Chile 11), porque indefectiblemente estar extraviado no significa desistir del mundo o aislarse, menos abandonarlo, sino todo lo contrario: en el mundo de Bolaño se escribe sobre el extravío donde los personajes ironizan sus auténticas confusiones como un modo de parodiar

2 “Entiendo por Estética del Desborde la gestación de mundos artísticos desde la experiencia de la iracundia (...) Desbordarse es desenfrenarse, desencadenarse, desmandarse (...) constituye, ante todo, una reflexión y acción de rebeldía, de desasosiego respecto al tratamiento simbólico y el material subjetivo...” Cfr., Coppola, Pavella: *Boceto del desborde*, Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano/Salesianos, 2005; pp.11-13).

el dolor desbordante; el extravío derroca cualquier principio de saber o certeza. Es en el extravío, en los extramuros de estas divagaciones, donde se consigna cierta arrogancia del extraviado para persistir en la porfía de una subjetividad indicada a ser exploradora de sí misma. El mundo se ha vuelto oscuro, o quizás siempre lo estuvo, y en esta oscuridad se deben sortear los dados de los destinos.

Esta preocupación también se advierte en la novela extensa *2666*, incluso, expresándose sutilmente en algunos pasajes violentos de *Los detectives salvajes*. La escritura del mal compone una lengua del mal en estas novelas en la cual “se estructuran los rompientes históricos más aterradores, las partículas implosivas que germinan como una aberración sobre la convivencia, el pathos que destruye y queda como huella histórica marcada”, siguiendo con esto a Daniushka González.

Al escritor no le interesa la historia comprendida como discurso clausurado sobre sí mismo. Lejos está de ello. A Bolaño le importa cómo de todas estas oscuridades se puede hacer literatura, de qué forma se puede escribir el horror, qué componentes debe sortear la palabra literaria, qué dificultades enfrenta la propia subjetividad cuando hace memoria, distanciándose de la llamada literatura testimonial o de denuncia, pues ésta todavía milita, aún abraza algún pedazo de ideal, incluso cuando apenas asoma y exige, aún resulta crédula. La lengua del mal más bien intercepta la memoria, la confunde y confronta: esta lengua del mal no es efecto de una causa; siempre ha existido, ha permanecido por instantes quieta, ha estado agazapada, a la espera del pathos. Se activa cuando la memoria escribe, porque ésta es “la elaboración que la subjetividad hace de su propia inmersión en el mundo como mundo *vivido*” (Rojas Profunda 236). En este sentido, la memoria corresponde a los desplazamientos anamnéticos que en estos libros se reconocen: vaivenes, extravíos, errancias y conjeturas que ponen en evidencia el trabajo de la ficción al esbozar posibilidades literarias, contornos de los hechos, probabilidades; desplazamientos del campo de dominio de la verdad, alteraciones y movimientos propios de la escritura. Liberada de las ataduras de cierto absoluto la escritura agradece la soberanía conquistada, el aire fresco propagado por la imaginación y reconoce en las acciones de la memoria también la producción de un sujeto, explorando insistentemente su inacabada subjetividad.

Suscribir una escritura de lo inenarrable, articular una lengua del mal -en este caso particular-, o más amplio aún, oficiar creativamente dispositivos visuales o literarios dispuestos a pensar a medio siglo las terribles implicancias del golpe de estado y la dictadura en Chile, inevitablemente constituye una reflexión respecto de la dialéctica memoria-olvido. La escritura de Bolaño, producida y publicada fuera de Chile, indefectiblemente revisa la tensión inexpugnable entre ambos ejes. Dos extremos de una larga sogá por donde el tiempo, es decir la duración de los acontecimientos, pareciera indicar la metodología necesaria para dar con la memoria o dar con el olvido o dar con la tensión de ambos, pues no hay otra posibilidad ante nuestras propias carencias. Y es justamente esta línea tensional, la que enfrenta Yosef Yerushalmi en *Reflexiones sobre el olvido*:

(...) haré una distinción provisional entre la memoria (mnemne) y la reminiscencia (anamnesis). Llamaré memoria a aquello que permanece esencialmente ininterrumpido, continuo. La anamnesis designará la reminiscencia de lo que se olvidó. A la buena manera judía, tomé estos términos de los griegos y particularmente de Platón, donde remiten no a la historia sino al conocimiento filosófico de las ideas eternas (16).

Nocturno de Chile y *Estrella distante*, por ejemplo, resuelven constituirse -además- en materialidad del proceso creativo de la ficción en tanto una escritural anamnesis en donde la ficción va concretando intermitencias, posibilidades, conjeturas de reescribir la memoria, de reescribir la historia, revisando trozos referenciales yuxtapuestos, excavando la profundidad de un suelo arqueológico desde donde yacen y emergen los *pedazos de mundos*.

En el caso de la obra de Bolaño, no es la metafísica la que queda con llagas sino la memoria, o bien, lo irreductible de lo político de la memoria novelada. La palabra irónica, en tanto palabra movediza, produce en algunas de sus novelas, cuentos, poemas, la subversión discursiva, la antinomia de lo absoluto, la insolencia contra cualquier autoritarismo, la ridiculez del hermetismo o dogma, incluso la exhibición pornográfica de la ignominia, permitiéndole a la memoria no revictimizarse en el

inevitable descenso al averno del horror y lo abyecto, como sucede, por ejemplo, en la novela corta *Nocturno de Chile*. La memoria lubrica con el bálsamo irónico el roce en los tubos del horror. La ironía configura otro territorio de la palabra, por tanto, de la ficción, porque *ladea* la realidad, así como lo hizo la poeta Cesárea Tinajero con *Sión* en la novela *Los detectives salvajes*.

...

Bibliografía

Bisama, Álvaro (2013). "Un país posible. Bolaño y el exilio". *Revista Escritural*, N° 7.

Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

_(1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.

_(1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.

_(2017). *Estrella distante*. Barcelona: Peguim Random House.

_(2017) *Nocturno de Chile*. Barcelona: Peguim Random House.

Candia C., Alexis. (2011). *El 'paraíso infernal' en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Coppola, Salvattori (1995). *La novela chilena fuera del lugar*. Chile: Comala Ediciones.

Fuentes, Carlos (1993). *Geografía de la novela*. México: F.C.E.

González, Daniuska (2003). "El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia". *Revista Atenea*. N° 488.

Loy, Benjamín. (2014). "Chistes par(r)a reordenar el canon". *Romanische Studien*. N° 1.

Manzoni, Celina (2006). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.

_(2003). *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana. 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor.

Rojas, Sergio. (2015). "Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista chilena de literatura*. Abril. N° 89.

Yersuhalmi, Y., (et al) (1989). *Usos del olvido*, Ediciones Nueva Visión.

...

Pavella Coppola Palacios

Investigadora, ensayista, poeta. Historiadora del Arte, Magíster en Teoría del Arte, Doctora en Filosofía, mención Estética. Universidad de Leipzig, Universidad Humboldt Berlin, Universidad de Chile. Autora de varios libros de ensayos y poesía publicados en Chile y el extranjero, traducidos al alemán e italiano. Reside entre Europa y Chile, aplicando este nomadismo a su escritura.

Gestos

Apruebo¹

Felipe Cussen

Me gusta escribir cartas al director. Suelo enviarlas a diarios como *La Segunda* o *Las Últimas Noticias* y, por algún motivo que desconozco, muchas veces son publicadas. El formato exige rapidez y brevedad, y propicia la ironía o los juegos de palabras. Esta práctica más o menos recurrente es muy distinta de mi trabajo en el ámbito de la poesía o la música, pues aquí hay muchos elementos que no controlo: los títulos son colocados por los editores, en algunas ocasiones se hacen algunos cambios, la diagramación está predeterminada y, además, se integran a un flujo de otras cartas y opiniones muy convencionales y remilgadas, que suelen corresponder a la ideología conservadora de estas publicaciones. Por eso, cuando consigo que alguna de mis opiniones quede impresa allí, las difundo por redes sociales para compartir mi modesto triunfo, que no es más que un pellizco inofensivo al poder. A pesar de todo esto, en un par de ocasiones, estos pequeños textos se han convertido en espacios de experimentación y sus sentidos se han expandido de un modo sorprendente.

El primer ejemplo es una carta publicada pocos días después del estallido social del 18 de octubre de 2019, con el título “Poema”.² Su estructura era muy sencilla; tras la advertencia “A quien corresponda”, se sucedían una serie de variaciones de una misma expresión: “renuncia / dimite / abdica / retírate / cabréate / abúrrete / latéate / sosiégate/ espabila / atina / da un paso al costado”, etc. Para elaborarla tuve en mente el modelo de un poema de Nicanor Parra, “Murió” (de su libro *Hojas de Parra*), en el que desarrolla el mismo procedimiento. El formato de la lista implica siempre

1 Este texto está basado en las presentaciones realizadas en las “Jornadas de investigación en Artes: Diálogos metodológicos”, de la Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, el 20 de octubre de 2020 y en el coloquio “Placing Experiment: Losing, Gaining and Shifting Ground”, de Bangor University, Gales, el 3 de diciembre de 2022.

2 “Poema”. *La Segunda*, 26 de octubre de 2019: 8.

una invitación a sumar otros elementos y a ello se sumaba que el contexto nacional hacía muy evidente el destinatario de la carta. Por ello, en los comentarios al post que subí en distintas plataformas, muchas personas fueron sumando sus propios aportes, como si fuera un coro en el que todos decían un mismo mensaje de maneras distintas. Decidí, entonces, agregar estos elementos a la secuencia, y la volví a publicar en algunas revistas con este subtítulo: “With a Little Help from my Friends Extended Remix”.³

El segundo ejemplo correspondió a un recorrido mucho más largo y variado, y debo recurrir a las imágenes para poder compartirlo. El punto de partida fue similar: una serie de sinónimos de la opción “apruebo”, frente al plebiscito por una nueva Constitución que se acercaba en octubre de 2020. Su primera aparición fue también en una carta, con el título “Acciones cívicas”, y ese año fue incluido en algunas publicaciones colectivas referidas a la situación política del país. En estos casos sólo envié el texto, por lo que la disposición visual nuevamente correspondía a los respectivos editores.

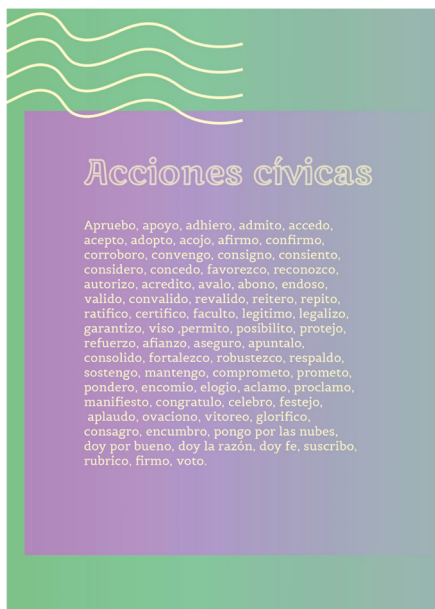
Acciones cívicas

Apruebo, apoyo, adhiero, admito, accedo, acepto, adopto, acojo, afirmo, confirmo, corroboro, convengo, consigno, consiento, considero, concedo, favorezco, reconozco, autorizo, acredito, avalo, abono, endoso, válido, convalido, revalido, reitero, repito, ratifico, certifico, faculto, legítimo, legalizo, garantizo, viso, permiso, posibilito, protejo, refuerzo, afianzo, aseguro, apuntalo, consolido, fortalezco, robustezco, respaldo, sostengo, mantengo, comprometo, prometo, pondero, encomio, elogio, aclamo, proclamo, manifiesto, congratulo, celebro, festejo, aplaudo, ovaciono, vitoreo, glorifico, consagro, alabo, elevo, ensalzo, enaltezco, encarezco, encumbro, pongo por las nubes, doy por bueno, doy la razón, doy fe, suscribo, rubrico, firmo, voto.

Felipe Cussen

3 “A quien corresponda (With a Little Help from my Friends Extended Remix)”. *Escritores y poetas en español*, 29 de octubre de 2019. <http://letras.mysite.com/fcus291019.html>; “A quien corresponda (With a Little Help from my Friends Extended Remix)”. *Jámpster*, 20 de noviembre de 2019. <https://jampster.cl/2019/11/20/a-quien-corresponda-with-a-little-help-from-my-friends-extended-remix-felipe-cussen/>; “À qui de droit (With a Little Help from my Friends Extended Remix)”. Tr. Laëtitia Bousard y Benoît Santini. *Nouveaux Espaces Latins*, n° 302, enero-marzo 2020: 36.

4 “Acciones cívicas”. *Las Últimas Noticias*, 1 de mayo de 2020: 29.



Acciones cívicas

Apruebo, apoyo, adhiero, admito, accedo, acepto, adopto, acojo, afirmo, confirmo, corroboro, convengo, consigno, consiento, considero, concedo, favorezco, reconozco, autorizo, acredito, avalo, abono, endoso, válido, convalido, revalido, reitero, repito, ratifico, certifico, faculto, legítimo, legalizo, garantizo, viso, permito, posibilito, protejo, refuerzo, afianzo, aseguro, apuntalo, consolido, fortalezco, robustezco, respaldo, sostengo, mantengo, comprometo, prometo, pondero, encomio, elogio, aclamo, proclamo, manifiesto, congratulo, celebro, festejo, aplaudo, ovaciono, vitoreo, glorifico, consagro, encumbro, pongo por las nubes, doy por bueno, doy la razón, doy fe, suscribo, rubrico, firmo, voto.

Apruebo, apoyo, adhiero, admito, accedo, acepto, adopto, acojo, afirmo, confirmo, corroboro, convengo, consigno, consiento, considero, concedo, favorezco, reconozco, autorizo, acredito, avalo, abono, endoso, válido, convalido, revalido, reitero, repito, ratifico, certifico, faculto, legítimo, legalizo, garantizo, viso, permito, posibilito, protejo, refuerzo, afianzo, aseguro, apuntalo, consolido, fortalezco, robustezco, respaldo, sostengo, mantengo, comprometo, prometo, pondero, encomio, elogio, aclamo, proclamo, manifiesto, congratulo, celebro, festejo, aplaudo, ovaciono, vitoreo, glorifico, consagro, alabo, clevo, ensalzo, enaltezco, encarezco, encumbro, pongo por las nubes, doy por bueno, doy la razón, doy fe, suscribo, rubrico, firmo, voto.

FELIPE CUSSEN

5 “Acciones cívicas”. (Re)constitución poética. Eds. Felipe Espinosa y Daniel López. Santiago: Jornadas Derecho y Literatura, 2020: 84.

6 “Apruebo”. *Arde*. Varixs autorxs. Santiago: Arde, 2020: 49; reproducido también en *Cuaderno. Fundación Pablo Neruda*, n° 84, dic. 2020: 56.

Semanas antes del plebiscito, tuve la oportunidad de profundizar en algunas posibilidades de este texto gracias a la colaboración con otros artistas. Junto a Daniel Madrid, editor de Libros del Pez Espiral, convertimos la carta en un flyer y, a la vez, un voto, pues en su reverso se ofrecía una línea para marcar (una, no dos opciones, pues a ambos nos parecía que sólo existía una respuesta posible). Lo distribuimos en diversos sitios de acceso público, como la Plaza Dignidad.

Apruebo, apoyo, adhiero, admito, accedo, acepto, adopto, acojo, afirmo, confirmo, corroboro, convengo, consigno, consiento, considero, concedo, favorezco, reconozco, autorizo, acredito, avalo, abono, endoso, valido, convalido, revalido, reitero, repito, ratifico, certifico, faculto, legitimo, legalizo, garantizo, viso, permito, posibilito, protejo, refuerzo, afianzo, aseguro, apunto, consolido, fortalezco, robustezco, respaldo, sostengo, mantengo, comprometo, prometo, pondero, encomio, elogio, aclamo, proclamo, manifiesto, congratulo, celebro, festejo, aplaudo, ovaciono, vitoreo, glorifico, consagro, alabo, elevo, ensalzo, enaltezco, encarezco, encumbro, pongo por las nubes, doy por bueno, doy la razón, doy fe, suscribo, rubrico, firmo, voto.

7



8

8 Proyección pública de “Apruebo” realizada por Delight Lab. Remodelación República, 9 de octubre de 2020. Fotografías de Joaquín Grau.

Casi dos años después, tras la elección de constituyentes y la redacción de una nueva Constitución, nos enfrentamos a un nuevo plebiscito para su ratificación. El contexto era distinto, pues ya no existía la casi unanimidad de la ocasión anterior y muchas fuerzas políticas y medios de comunicación llamaban a rechazar. Pocos días después de la presentación del texto definitivo, quise retomar mi llamado a aprobar, que en este caso se tornaba más concreto y urgente. Pero opté por un soporte distinto: coloqué las mismas palabras originales en un video muy sencillo, con fondos de distintos colores y tipografía Bauhaus 93, más una drum machine que recordaba el clásico inicio de “Blue Monday” de New Order. Quería que fuera una invitación más alegre y fácil de difundir a través de las redes.



9 “Apruebo”. Instagram, 11 de julio de 2022. <https://www.instagram.com/tv/Cf4Xcz8lJFu/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Posteriormente fue incluido en la exposición “räume für notizen | rooms for notes 2023”. Kunsthalle Ottakirng, Viena, enero-febrero 2023.

Este carácter fue acentuado en una nueva versión realizada por el colectivo Interesante Material, y lanzada pocos días antes del plebiscito. Junto con mi texto (el que me solicitaron reordenar), y una base musical de Richi Tunacola, realizaron un video muy chistoso en que varios personajes cantaban, rapeaban y bailaban las mismas expresiones con un tono paródico y festivo.



10

10 “Apruebo Electrodance”, de Interesante Material, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=9dfHnp34T_g.

Casi en paralelo, volvimos a trabajar en conjunto con Delight Lab en una nueva proyección, esta vez sobre la torre Movistar, en la que han realizado sus intervenciones más conocidas. El formato, sin embargo, fue distinto: junto con la imagen de un lápiz, realizada por Rodrigo Cabezas, se iba proyectando la secuencia de palabras, solo una a la vez. En esta ocasión, además, Delight Lab hizo una nueva selección, a la que se sumaron expresiones que no estaban en la primera versión. Esta proyección se realizó en paralelo al “Concierto por la belleza”, en el que participamos varios músicos desde una terraza en el barrio Seminario.



11

11 Proyección pública de variación de “Apruebo” realizada por Delight Lab. Torre Movistar, 30 de agosto de 2022. Fotografías de Gonzalo Donoso.

Como ya se sabe, todo este impulso de optimismo del que muchos participamos fue aplastado por los resultados de este segundo plebiscito. Con el paso de los meses, el panorama se ha vuelto aún peor: en estos días se redacta una nueva propuesta a cargo de una mayoría de representantes de derecha y ultraderecha, quienes pretenden eliminar muchos de los avances políticos de los últimos años e incluso liberar a los violadores de derechos humanos. Ahora que se cumplirán 50 años del Golpe de Estado, pareciera que todavía vivimos bajo un plan malévolo diseñado minuciosamente por Jaime Guzmán. Pero ahora que he vuelto a revisar estos ejercicios, he recordado el espíritu colaborativo que alimentó esos momentos. Nunca pensé que a partir de un texto muy sencillo surgirían tantas posibilidades: una carta se convirtió en un flyer, en una proyección, en una letra de canción, pasó de un periódico a una revista, a un libro, a redes sociales y performances, y sus tonos fueron variando de la seriedad al chiste y la épica. Lo más interesante fue que mi propuesta original se disolvía en los cambios y ampliaciones que otros aportaban. Fue un privilegio participar de un proceso que me llevó a profundizar en mi alejamiento de los límites tan rígidos de la autoría y la propiedad de una obra. Por eso, ahora que se cierne un panorama tan oscuro, me gustaría retomar esa energía. Ahora mismo me pondré a buscar sinónimos de la palabra “rechazo”.

...

Felipe Cussen

Santiago de Chile, 1974. Es doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y profesor titular del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones académicas y creativas abarcan las relaciones entre literatura, música y artes visuales, la poesía experimental, las tecnologías digitales, la mística y el pop. Recientemente publicó *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas* (Siruela, 2022). Gran parte de sus trabajos está disponible en su web www.felipecussen.net.

Jota, Jota

Enrique Winter

Los conductores bajaron de sus autos, los peatones hicieron un círculo en torno a los restos de la *Commer* y vieron a Enrique emerger de la ventana rota del copiloto apoyando una mano a cada lado como si saliera de una piscina, pálido por el agua de la supervivencia o, más bien, de empezar a vivir ese sueño ganado en las urnas, donde sobraban los autos de niños ricos. El suyo lo vendió como chatarra y sin un rasguño se inscribió en los trabajos de verano de la Federación de Estudiantes comandada por Alejandro Rojas, una suerte de mito por anticipar un año desde ahí la victoria de Allende, para alfabetizar a los campesinos de Puente Negro, entre San Fernando y las Termas del Flaco, de Colchagua hacia la cordillera, donde comenzaban las viñas del sur y alfabetizar significaba, sobre todo, reclutar compañeros para las Juventudes Comunistas, le explicaba el Checho Jara y Enrique le pedía, háblame del Mapu, resabio del anticomunismo que traía de la cuna, pero el Checho defendía a su Jota, donde las cosas son pan, pan, vino, vino, los demás no tienen nada claro.

Debió ser en marzo de 1971 cuando los convocaron en la calle Fontanarrosa de Las Condes a la altura del siete mil, en la primera paralela al sur de Colón, como le explicó con un mapa hecho a mano su amiga Lily Corvalán, la hija del secretario general del partido. Costaba creerla una militante más en la base de Ingeniería, caminando a toda velocidad a los mitines. Aunque debía ser su casa, no imaginaron que el carné lo entregaría el mismísimo Luis. Le apretó la mano a Enrique como a cada uno de los nuevos militantes quien, desde el congreso del partido en 1959, había previsto ganar por los votos. Tenía ojos de conejo, más pequeños y vivos que en las fotos de los diarios, y se mantuvo de pie dándoles la bienvenida

a este hermoso desafío. Les reconocía la luna de miel con el gobierno popular y la construcción del hombre nuevo bajo el faro de la Unión Soviética. Cerraron el acto cantando la Internacional con la garganta afiebrada.

Krystyna le arrendó la casa a un funcionario de la embajada polaca y regresó a Presidente Errázuriz perdiendo los arriendos del departamento en la calle Agustinas, donde Enrique acumulaba los diarios *El Siglo* y las ropas que ella le lavaba semanalmente. Mariano Correa se había casado y su hermano Plinio la cortejaba ahora, cuando ella estaba en Santiago y no en Algarrobo mezclando arena, ripio y cemento. Comentaban acerca del país yéndose a la mierda, con los upelientos robándoles los fondos para dárselos a campesinos que no sabían trabajarlos. En los dormitorios oxidados por la humedad, planeaba Enrique los pasos a seguir con sus compañeros y con pescadores como Manolo Jopia, quien a su vez le cantaba a Krystyna «no soy de aquí ni soy de allá» cuando la pesca no era del día, abriendo las merluzas hacia el comunismo y el anticomunismo férreos de una misma casa.

—No baje, yo le llevo la pesca —le insistía a Krystyna de cuarenta y siete años, sin quitarse el cigarrillo de la boca oscura.

Ella leía revistas que a medias la distraían y a medias confirmaban su miedo a la revolución.

Enrique viajó en el tren de noche a ver el Huáscar en Talcahuano. Era ya febrero de 1972 cuando hicieron el paseo desde General Cruz, adonde llevaron pollos y construyeron gallineros.

—Los dejamos funcionando tiqui taca —celebraba en el tren.

Crecía también la militancia de una sola base en Ingeniería a una del Plan Común y otra de Especialidades que, de tan numerosa, debió abrirse entre Civil, Eléctrica y Transportes. A Enrique lo designaron Secretario de Base de Ingeniería, en una sesión en que podían oírse las mayúsculas del puesto y de la gesta, a cargo de diez o doce militantes. A esa clase de designación de arriba hacia abajo la llamaban democracia y esa misma democracia lo ascendió a Secretario del Comité de Escuela a finales del año. El comité dominaba todas las bases y aun a los dirigentes de la universidad que estudiaban ahí. Hacía un año habían nacionalizado las minas de cobre, crecían los sindicatos, las escuelas y universidades, con los libros al precio de las cajetillas de cigarrillos y la tierra al fin para quienes la trabajaban.

Tenían el mundo en sus manos, pese al Congreso, la Corte Suprema y los dueños de siempre, que en octubre convocaron a un paro patronal para robustecer la propiedad privada. Habían demorado dos años en volver a la violencia y dejaron sin trigo al país cuando los camioneros bloquearon las rutas. Krystyna golpeaba las cacerolas en que aún le cocinaba a Enrique porque bajo la Unidad Popular no había qué comer, y compraba colchones o lo que fuera a hacer falta, sumando estas cosas a su desorden. Él ayudaba a descargar las máquinas del Movimiento Patriótico de Camioneros que no adherían al paro, junto con miles de voluntarios de norte a sur. Eran una fiesta esas cuadrillas de jóvenes de veinte o veintiún años riendo con las bromas de Carlos Cuevas —venía del plan común de Ingeniería, pero también del comité local de La Legua, tanto más chispeante—, y Enrique aún no se quedaba atrás. Repartía también *El Siglo* para informar a los trabajadores, para alentarlos con sus titulares en rojo. «No a la guerra civil», «Los momios no pasarán».

1973 no estaba para trabajos de verano y el calor lo pasó Enrique durmiendo en las bases de las comunas donde hizo campaña. Lo destinaron sobre todo a Recoleta. La centroderecha buscaba doblar en votación a la Unidad Popular para destituir a Allende, pero la izquierda creció del 37% con que lo habían elegido al 44%. Venían las reformas radicales y las renuncias de profesionales como Abraham Schapira al Ministerio de Vivienda. A los pocos meses se exilió en Madrid con su hijo Leonardo. Era de los muchos compañeros de Ingeniería que Enrique dejó de ver durante la Unidad Popular a la que dedicaba sus días y noches con mayores responsabilidades. Tenía veintiún años cuando entró a la Dirección de Estudiantes Comunistas, a cargo de todas las sedes. La formaban los encargados políticos, de organización, de finanzas, de cuadros y cada uno tenía sus propias comisiones en un organigrama tan complejo como curiosamente eficaz, basado en la pasión y la obediencia. Enrique participaba en la comisión de propaganda, con cinco o seis urgidos por las tomas de Patria y Libertad. Ahora lanzaban ácido desde el segundo piso. Cuando le quemaron la espalda a un compañero, Enrique enrostró a José Yuraszeck. Él mantuvo la calma, con cara de visionario cruzó una pierna y respondió:

—Tu gobierno está muerto.

Enrique se asomó al balcón el veintinueve de junio alertado no por los ruidos sino por el inédito silencio luego de que Allende decretara el estado de sitio. Habían detenido un golpe de apenas dieciséis tanques a cargo de unos ochenta militares y los estudiantes sentían como un triunfo que no pasaran a La Moneda, pese a los cientos de disparos. Desde su balcón al frente, los ocho pisos de altura se hicieron nada para oír con claridad el chistido del soldado con el arma apuntándole mientras movía la otra mano en señal de que se entrara. Enrique se vio a sí mismo con la ingenuidad de un niño y las bolas de un gigante, sentado de vuelta en el sillón desde el cual oía las calles patrulladas por el Ejército. Tiritando aún se metió a la cama pensando en el grado de torpeza con el que se movían él y sus compañeros. Aunque menospreciaron la arrancada de tarros de unos pocos militares, no estaban preparados para hacerles frente.

En julio ejecutaron al edecán de Allende en su propio departamento. En agosto acorralaron a Prats en su propia casa. Había reemplazado al comandante en jefe asesinado hacía tres años y miraba entre las persianas cómo lo insultaban trescientas mujeres, lideradas por las esposas de los generales. Varios de ellos se negaron a reconocer su autoridad en público y el único dique que podía contener un golpe de Estado renunció entre lágrimas, no sin antes recomendar como su sucesor al devoto Augusto Pinochet. La Cámara de Diputados ya había acusado al Gobierno de quebrar la Constitución. Recién entonces, sin edecán, militares ni diputados, las Juventudes Comunistas sintieron amenazado el gobierno y le enseñaron a Enrique a usar pasajes con varias salidas en el centro de las ciudades, a mirarse en las vitrinas por si alguien lo seguía, a esconderse de los tiroteos y las diversas maneras de echarse al suelo sin perder la defensa.

Celebraron el tercer aniversario del triunfo electoral con una marcha apenas concurrida, triste de solo mirar a Allende envuelto en un chal en la puerta de La Moneda. Seis días después, Enrique se cortó el pelo y de vuelta al departamento se encontró con Krystyna.

—Te dejé unos bistecs y algo de verduras. Tomate, cebolla.

Iba con su ropa para lavar, se despidió diciéndole que se cuidara y lo miró a los ojos para mostrar que hablaba en serio. A Enrique no le tocaba turno a la mañana siguiente en la toma de Ingeniería y despertó con el llamado de Marcela.

—¡Feliz cumple! Los milicos no me dejaron llevarte el regalo.

Llevaban meses saliendo. Prendió la *transistor*, escuchó a Allende hablar de una sublevación de un sector de la marinería en Valparaíso y a las ocho y cuarenta y dos, luego de ducharse, el bando número uno de los militares por cadena nacional.

—Damos paso a una red provincial y nacional de radiodifusión de las fuerzas armadas. Se invita a todas las radioemisoras libres a conectarse a esta cadena: Santiago, once de septiembre de 1973. Teniendo presente la gravísima crisis económica, social y moral que está destruyendo el país; la incapacidad del Gobierno para adoptar las medidas que permitan detener el proceso y desarrollo del caso; el constante incremento de los grupos armados paramilitares, organizados y entrenados por los partidos políticos de la Unidad Popular que llevarán al pueblo de Chile a una inevitable guerra civil, las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile declaran que el señor Presidente de la República debe proceder a la inmediata entrega de su alto cargo a las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile; que las Fuerzas Armadas y el Cuerpo de Carabineros de Chile están unidos para iniciar la histórica y responsable misión de luchar por la liberación de la Patria del yugo marxista, y la restauración del orden y de la institucionalidad. Los trabajadores de Chile pueden tener la seguridad de que las conquistas económicas y sociales que han alcanzado hasta la fecha no sufrirán modificaciones en lo fundamental; la prensa, radiodifusoras y canales de televisión adictos a la Unidad Popular deben suspender sus actividades informativas a partir de este instante. De lo contrario recibirán castigo aéreo y terrestre. El pueblo de Santiago debe permanecer en sus casas a fin de evitar víctimas inocentes.

Ni bien terminó de escuchar el bando cruzó por fuera de la mismísima Moneda, como si se tratara de cualquier día, rumbo a la Facultad. En la toma quedaban diez o doce compañeros de la Jota, a solo una cuadra de los arsenales del Ejército, pero los militares estaban en el palacio repeliendo disparos aislados desde los edificios. Enrique y sus compañeros se encerraron en una sala para oír la Radio Magallanes. La toma llevaba casi un mes, la Central Única de Trabajadores llamaba a defender las fábricas y ellos se miraban porque les tocaba la Facultad. Uno esperó el asentimiento de Enrique y se levantó. Los demás discutían.

—Huevón, está hablando el Chicho.

—Quizás sea esta la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes, la Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Portales y Radio Corporación, mis palabras no tienen amargura, sino decepción, y serán ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron —Enrique arrastró la silla metálica, se encorvaron juntos para oír, los cuerpos tensos como cuerdas de charango—. Yo no voy a renunciar, colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo —bajó la vista, por el rabillo veía los primeros ojos húmedos. El piso estaba sucio, habían quedado de renovar los turnos de limpieza de la toma—. El capital foráneo, el imperialismo, unidos a la reacción, crearon el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición: la que les señaló Schneider y que reafirmara el Comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas esperando, con mano ajena, reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

—Hijos de puta —susurró uno de los compañeros interrumpiendo parte del mensaje radial a la mujer trabajadora, al profesional, a ellos mismos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha, según Allende desde su propio despacho.

—Porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder; estaban comprometidos, la historia los juzgará; seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz no llegará a ustedes —el de los ojos húmedos empezó a llorar, pero incluso él apretó las manos sobre los hombros del resto—. El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse; el pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse. Trabajadores de mi patria: tengo fe en Chile y en su destino, superarán otros hombres este momento gris y amargo donde la traición pretende imponerse, sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor, ¡viva Chile!, ¡viva el pueblo!, ¡vivan los trabajadores! —los estudiantes reunidos en la sala gritaron ¡viva!, y luego oyeron la certeza de Allende de que el sacrificio no sería en vano—. Por lo menos, habrá una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.

Hubo un quiebre y otro locutor improvisó un llamado a defender al Gobierno popular del golpe fascista, interrumpido ahora por los acordes de «El pueblo unido», la marcha que cubrió el allanamiento de la Radio Magallanes y el corte de sus transmisiones segundos después, con algún militar quitando la cinta del equipo. Allende había sido claro y la bolsa con las armas estaba ahí.

—Esperaremos instrucciones —dijo Enrique.

Se enteraron del comienzo del bombardeo a La Moneda y, luego, de los cohetes atravesando el palacio sin que nadie se rindiera en él. Ellos tampoco se rendirían y con ese espíritu de lucha aplacando los nervios recibieron el telefonazo del camarada que los llamaba a desalojar. Conocían el orden en que debían retirarse y Enrique les indicó la ruta con el mentón. Quedó solo, vio el humo. Le correspondía una casa a cuatro cuadras, después de los arsenales del Ejército. Aspiró más aire del que expiró al juntar las rejas. Miró el arco de la enorme Facultad de Ingeniería, con esa jota de la reforma ortográfica de Andrés Bello, fundador de la universidad que Enrique fue el último en pisar bajo un gobierno democrático. Sin el metal tranquilo de la voz de Allende, más bien con el rechinar de esas pesadas rejas, le puso a la escuela de Ingeniería el candado redondo del que solo él tenía la llave.

...

Enrique Winter

Magíster en Escritura Creativa por NYU, dirige el diplomado homónimo de la PUCV. Es autor de los libros de poesía *Atar las naves*, *Rascacielos*, *Guía de despacho*, *Lengua de señas* y *Variaciones de un día*, de las novelas *Las bolsas de basura* y *Sobre nosotros callaremos*, del ensayo *Una poética por otros medios* y del álbum musical *Agua en polvo*, publicados en doce países y cuatro idiomas. Traductor de volúmenes de Emily Dickinson, G. K. Chesterton, Philip Larkin, Susan Howe y Charles Bernstein; por sus poemas ha recibido los premios Víctor Jara, Nacional de Poesía y Cuento Joven, Pablo de Rokha y Goodmorning Menagerie, entre otros y, por su narrativa, las residencias de la Universidad de los Andes en Colombia y de la Sylt Foundation en Alemania, donde vive.

Un cartel cuelga en el dormitorio de la niña

Pavella Coppola Palacios

Es la primera vez que escribo sobre la infancia antes y después del 11 de septiembre de 1973. Algo extraño se interpuso todos estos años, obligándome a decir los retazos de memorias sólo como un mantra inacabado y sigiloso. Fue como escribir con tinta transparente sobre una estela brumosa. Exteriorizar esos recuerdos en una escritura real me pareció siempre un despropósito ante la insustituible superioridad moral de otros relatos de desapariciones, persecuciones y exilios que habían sido parte de las historias de mi entorno cercano.

Sin embargo, la memoria como contrapartida del olvido, o la memoria hecha también de olvidos, indefectiblemente no renuncia a lo que sabe hacer, o se esfuerza por oficiar, es decir, no renuncia ella a instalarse en un presente que reconoce -a cierta distancia y con cierto destiempo- los contornos y las figuras del pasado que suceden como escapularios colgados en medio del corazón.

Creo necesario reconstruir –aunque sea un poco desenfocada– la imagen de ese dormitorio que quedó allá lejos, cuya puerta tuve que cerrar un día, dejando atrás mis tesoros inevitables, la muñeca Paola, la gata Benita, el prendedor Trapelakucha de plata en mi cofre de alpaca. También quedó encima del velador la plancha de juguete, hecha de fierro y pintada en amarillo. Curioso juguete que permitió esconder el carnet de las juventudes comunistas de mi hermano, justo antes que los militares allanaran el domicilio: abrí el pequeño orificio trasero de la planchita y con una singular motricidad introduje un pequeño cuadernito de tapas azules que quedó allí para siempre.

Sobre la cabecera de la cama, justo en medio de la pared de mi dormitorio, lo veía todos los días. Me gustaban los colores, la carita del niño con los cachetes rojos que coronaba la composición del afiche *La felicidad de Chile comienza por los niños*. El niño ése era la figura central con la pequeña bandera que todos reconocíamos. El otro, más delgado, más pequeño, un tanto ladeado y de pantalón corto amarillo encumbraba una choncha, seguramente hecha del diario *Puro Chile*. El más pequeñito sostenía una pelota y miraba al espectador con la contagiosa algarabía de sus amigos. Y era la niña, sosteniendo con su mano izquierda la muñeca y con la diestra la margarita blanca, la que más me alegraba. Era como mirarme. Ella era yo, vestida de verde, siendo protagonista de un cartel. Era la felicidad misma contemplarlo en las tardes cuando el sol primaveral entraba entremedio de las persianas y sabía de la tibia presencia de mi mamá en casa.

Se trata del cartel editado al comienzo del gobierno del presidente Salvador Allende, en 1970, cuya distribución en la vía pública alcanzó 20.000 ejemplares. Estos fueron regalados en plazas y paseos peatonales a lo largo de todo Chile. El tamaño original del afiche era 53 x 75 cm. La Impresión Offset fue a 4 colores. No recuerdo cómo apareció en mi casa, sí recuerdo la libertad que tuve para elegir el lugar exacto donde se pegaría con scotch. La dupla Larrea- Albornoze posee la autoría de este cartel que ha persistido como una iconografía indefectible. Vicente Larrea ha dicho: "Lo que no deja de sorprendernos gratamente y nos conmueve es que esto es una iconografía popular hoy día. El Mono González lo ha pintado en varios murales, la semana pasada me llegó la foto de una farmacia popular que lo había puesto en su frontis. Chile lo tomó como parte de su identidad y eso es el mejor pago que nosotros podemos recibir como personas y diseñadores. El mejor título, diploma y doctorado es que estamos en la memoria colectiva". La sencillez de la composición hace de este trabajo gráfico un acierto visual, cuya capacidad de síntesis no debiera, únicamente, ser asunto de un logro del pasado, sino debiera tocar la sensibilidad y propuesta visual del presente como recordatorio de la importancia socio-comunicativa que le asiste al cartel.

Pero hay pedazos de este afiche que no recordaba: únicamente tenía en la memoria las caras alegres de los niños. El pajarito lila que organiza la diagonal imaginaria entre la letra ese y la margarita, se había volado. También se esfumaron las flores que sirven de base bajo los pies de los niños.

La memoria está hecha de olvido(s). Reconstruir ese pasado es como volver a encajar el cuerpo adulto en esa imagen mínima del dormitorio de la niña, pareciera ser el inevitable ejercicio de recomponer el camino que ha dejado cierta devastación. Los fragmentos únicamente constituyen la posibilidad de dar con la tensión entre olvido y memoria. Ese todo en el dormitorio de la niña ya no existe, apenas hoy sucede la inquietud de la fragmentación.



Siempre volvemos a Comala¹

Soledad Fariña

*Alguien dijo,
del pasado lo que de veras importa es lo que no se recuerda.
El resto, lo que la memoria conserva o puede encontrar,
es solo un sedimento. Una parte del tiempo transcurrido
ha entrado verdaderamente a formar parte,
como un alimento digerido, del organismo viviente;
sigue siendo pasado, pero es el único pasado verdadero,
y vive en el cerebro y en la sangre,
por la memoria*

1 Los textos de Soledad Fariña son un adelanto de su libro *“Siempre volvemos a Comala”*, que durante el cierre de esta edición de la Revista de Teoría del Arte, se encontraba pronto a aparecer por la Editorial Universidad de Santiago de Chile, en la colección “CONMEMORACIÓN 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO - UTE - USACH”. Agradecemos a la autora la gentileza de haber colaborado con estos envíos.

Alguien habla

y la voz se desplaza
mira observa la oscuridad -la luz-
de las palabras pronunciadas
en el tiempo
Y qué son las palabras ahora,
una entonación oscura amarga dulce
como los rostros que pasan bajo el balcón

Ellos cantan aplauden Yo sonrío
atesoro en mi mano la soledad
contenida en el aire (*¡ah! mantener el poder
como brasa en la mano y soplar las cenizas
a la frente del otro*)

Yo que hoy vago conversando conmigo
y con quienes encuentro en esta tierra
de ánimas que vuelven a pagar su culpa
-a decir lo no dicho-

Nosotros espíritus errantes
en este cuenco oscuro en esta ánfora gris
que nos contiene a todos, tal vez sea Comala
tal vez solo mi oído

Lo predije en el tiempo

soy estatua frente a la Moneda.

Voy dando un paso que imprime movimiento a los pliegues de la túnica con que me han investido. Han reproducido mis lentes de marco grueso. En una placa con letras grandes han escrito mi nombre

SALVADOR ALLENDE GOSSENS

abajo, la fecha de mi inconcluso mandato y las palabras que fijarán mi sitio en la Historia. Sin embargo no hay espacio para la frase que definió mi encrucijada, impulsó y atenuó mi accionar, llegando a ser la aporía que abrió paso al final

¡Somos responsables, compañeros!

¿Ante qué? ¿ante quién? parecen preguntar los rostros que miran atentos, aplauden y como yo, quieren doblar la mano al designio de la historia pequeña “...este Gobierno es nuestro y pronto alcanzaremos el poder del cual usted, padre y líder, también quedará fuera. Nosotros, sus hijos, no le debemos nada... a nadie, los hemos enriquecido, los hemos alimentado por años, por siglos. Tanto tiempo oprimidos, tantos siglos carentes de palabras para expresar nuestros deseos. Usted nos ha dado las palabras, nos ha entregado la voz. Es una voz a coro, se manifiesta en la calle en consignas simples, destempladas, sobrecargadas de sentido. Hemos aprendido y estamos más allá de sus hermosas, valientes y preclaras palabras”

¿Es mi propia voz la que escucho

o es el pueblo que me dice -me ordena- **avanzar sin transar?** ¡Somos responsables ante la Historia! digo, ¡Estamos construyendo Futuro! Mi asombro es cada vez mayor al constatar que la palabra es incapaz de contener los deseos, nada hay más fuerte que el choque de deseos, aquí en estas calles, estos días. El deseo puede ser infinito: deseo de justicia, de libertad, de igualdad pero también de revancha, de poder, reacomodo... Ah, cómo me gustaría el triunfo de esta revolución sin sangre como la imaginamos, como la prometimos.

...

Y qué es el poder, qué es el pueblo, me pregunto. Las respuestas se agolpan en mi cerebro estallado, vienen, van y se alzan como las olas en una tempestad. El poder es hacer, ejercer... pero este es un tiempo extraño. Traigo mis valores colgando de los bolsillos, de las solapas de mi chaqueta, herencia de mis mayores. Los conjugo y formo un ramillete de palabras, los subo a un tren, los bajo al campo, no descanso, bromeo, río, me jacto, toco una puerta, me presento, mi nombre es conocido: Allende, Allende...

Alguien habla

y la voz se desplaza
mira observa la oscuridad -la luz- de las palabras
pronunciadas en el tiempo. Y qué son las palabras ahora,
una entonación oscura amarga dulce como los rostros
que pasan bajo el balcón
Ellos cantan aplauden Yo sonrío
atesoro en mi mano la soledad
contenida en el aire

*(¡ah! mantener el poder
como brasa en la mano
y soplar las cenizas
a la frente del otro)*

Yo que hoy vago conversando conmigo
y con quienes encuentro en esta tierra
de ánimas que vuelven a pagar su culpa
-a decir lo no dicho- Nosotros espíritus errantes
en este cuenco oscuro en esta ánfora gris
que nos contiene a todos, tal vez sea Comala
tal vez sólo mi oído

En esta hora, mi hora

ordeno que todos salgan no hay vacilación, lo he decidido –*con calma en estos años, como un relámpago en estos días-* mi voz no tiembla en el adiós pero un dolor agudo me clava como estilete fino: qué irá a ser de sus rostros oscuros de sus puños en alto luego de esta hora mi hora –*estallido fulgor mentón bóveda cráneo-* y cómo es que sigo pensando desde trocitos blandos blancos dispersos en el muro, minúscula materia que contiene mi humor mi labia mi ironía –*todo lo que soy es pensamiento-* dije en el tiempo y en esta hora el vacío recoge mi certeza mientras ellos van vienen se acercan. Alguien llora alguien se inclina alguien no resiste este paisaje rojo y decide cubrirme con una manta

¡Qué irán a hacer con mi despedazado cuerpo!

Alguien canta en un lenguaje antiguo

...

Soledad Fariña Vicuña

Antofagasta, Chile, 1943. Estudió Ciencias Políticas en la Universidad de Chile y Filosofía y Humanidades en la Universidad de Estocolmo. Realizó un Magíster en Literatura en la Universidad de Chile. Entre sus publicaciones de poesía están: *El primer libro*, 1985; *Albricia*, 1988; *En amarillo oscuro*, 1994; *La vocal de la tierra*, 1999; *Donde comienza el aire*, 2006; *Se dicen palabras al oído*, *Todo está vivo y es inmundado*, 2010; *Ahora, mientras danzamos*, 2012; *Yllu*, 2015; “1985”, 2016. En 2006 recibió la beca de la Fundación J.S. Guggenheim; en 2007 fue nominada al Premio Altazor y en 2018 recibió el Premio por Trayectoria de la Fundación Pablo Neruda.

Preguntas

4 preguntas a Matías Celedón

Paz López

Carlos Herrera Jiménez, ex agente de la Central Nacional de Informaciones y autor material del asesinato del líder sindical Tucapel Jiménez y del carpintero Juan Alegría, encontró en prisión un pasatiempo: grabar diversos audiolibros y enviarlos luego a la Biblioteca Central para Ciegos de Santiago. Del hallazgo de esas cintas nace *Autor material* (Banda Propia, 2023), último libro del escritor Matías Celedón. Se trata de un libro escrito –montado, ejecutado– con frases sueltas provenientes de los audios que Herrera Jiménez grabó desde su celda en el penal Punta Peuco donde cumple condena perpetua. El libro de Celedón puede ser leído y escuchado (<http://autormaterial.bandapropia.cl/>). Allí esta otra vez la voz “apresurada, aguda y marcial” del militar asesino, leyéndonos *Autor Material* ahora a nosotros. “Pensaba que podía haber un mensaje cifrado, alguna comunicación entre líneas (...) ¿Hasta qué punto las largas horas de escucha sometido a la voz implícita de un asesino pueden condicionar la historia de un modo subliminal?, se pregunta Matías Celedón en su libro.

Paz López: A propósito de tus dos últimos libros (*El clan Braniff* y *Autor material*), dos libros que a su modo trabajan con documentos y archivos (algo del orden de lo verificable) no he podido dejar de pensar en las nociones de ficción y verdad. Saer decía que la ficción no es lo contrario de la verdad, sino que la ficción está allí justamente para poner en evidencia el carácter turbulento y complejo de la propia realidad. La ficción, y continuo con Saer, sería una búsqueda menos rudimentaria de la verdad. Alia Trabucco dijo algo parecido sobre *Autor Material*, dijo que todo en él es

verdad, aunque no lo sean las escenas cuidadosamente montadas. ¿Qué piensas de eso en el ejercicio de tu propia escritura?

Matías Celedón: Pienso, siguiendo esa línea, que he estado escribiendo indirectamente sobre la naturaleza de esos rudimentos o cómo esa ficción de realidad se materializa. Lo verificable, en sí mismo, me parece un valor que con el tiempo se va relativizando, volviendo esa realidad más compleja porque habita un sedimento que se aquilata confusamente en la memoria. Está la verdad de la historia y la que supone la experiencia narrativa, que abre otro espacio de lo cierto y transita de manera subjetiva esos recuerdos, como si se trataran de una especie de sueño. Para salir de esas arenas movedizas, hay algo en la solidez de las cosas, en lo concreto de los objetos en general, en esa materialidad que no se degrada, que persiste y no desaparece como todo lo vivo, que en mis libros opera como anclaje. En el *Clan Braniff*, por ejemplo, ese objeto eran las diapositivas, que abrían tres espacios donde la verdad era distinta: la historia de lo que sucedía en cada una de las 15 imágenes, la historia de las diapositivas como objeto propiamente tal, y el espacio implícito de las transparencias. El archivo y los documentos, con toda su carga factual, me parecen materiales interesantes para narrar, porque confrontan dos historias: la del objeto y su procedencia y la que consigna su contenido. Además, supone plantearse algunas sospechas de entrada: ¿Cómo se produjo? ¿Con qué fin se preserva? ¿Quién lo resguarda? ¿Qué es lo que omite? ¿Y qué más deja ver?

PL: En los dos libros los documentos son archivos que remiten a una época específica: la dictadura. Fotografías, por un lado, la voz del torturador, por el otro. En general, y pensando en los contextos inmediatamente posteriores a las grandes masacres (exterminio nazi, dictaduras en el cono sur), la memoria en clave de archivo fue fundamental a la hora de pensar judicialmente los procesos de reparación. En tus libros, en cambio, el archivo o el documento no está allí como una fuente verificable sino como material desde el cuál trabajar la imaginación. ¿Cómo piensas la relación entre memoria e imaginación?

MC: Creo que lo dijo Akira Kurosawa: uno para imaginar recuerda. La memoria ofrece un espacio donde la dicotomía existencial de ser y estar en el mundo converge en una especie de sentido que nos contiene. Aunque no podemos cambiar los hechos, sí podemos contarnos otra historia. Los documentos que nos vinculan a una realidad objetiva y verificable adquieren un valor distinto en la experiencia subjetiva que compartimos. Coincidentemente, el libro tiene mucho de eso: como objeto, es una extensión material de la memoria y la imaginación. La posibilidad de imaginar una situación ajena, desde una voz, un tono singular, o reconstituir literariamente un crimen sobre la base de un frío expediente, interrogando la verdad de ese archivo para conocer otra historia y comprender una situación que no hemos vivido, nos vincula a nuevas perspectivas que amplían nuestra experiencia y enriquecen nuestra comprensión del mundo. En cuanto a la memoria de la dictadura, recojo una frase de Silvia Schwarzböck en *Los espantos*: por pertenecer al género de terror, piden a la estética para ser leídos. Los recuerdos habitan una zona parecida al sueño y fácilmente se desdibujan. Patentando la fricción con las capas de realidad objetiva, esa memoria se mantiene activa y presente.

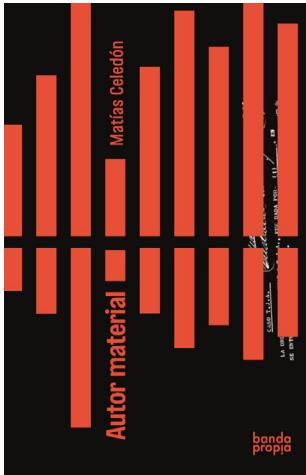
PL: Precisamente sobre la memoria de la dictadura, en *Autor material* te aproximas al horror eludiendo al menos dos abordajes que han estado a la base de la literatura que se ha involucrado con esa época: la macrohistoria y la autobiografía. ¿Piensas que tu libro borronea un poco ese binomio? ¿De qué modo la literatura puede hablar una lengua que no puede hablar la lengua de la política ni la de la historia (macro o personal)?

MC: La lengua de la historia y la lengua de la política tienen una gravedad distinta. Impactan de otra manera en la realidad. La literatura puede hablar todas las lenguas, inventar su propio lenguaje de ser necesario, y pasar inadvertida, ser leve como una pluma. En ese sentido, es uno de los últimos reductos donde se puede ejercer la libertad de facto. Me parece que esa maravillosa posibilidad hay que reclamarla y defenderla con dientes y uñas, contra toda tendencia, aunque implique disgustar a la crítica o no seguir los formatos esperados por la industria. El binomio como concepto me sustrae a una fórmula. En lo personal, no me atraen los caminos muy

transitados, porque conducen a lugares conocidos. Pienso que la potencia de la literatura está en la diversidad de discursos y narrativas, en las infinitas voces que quieren decir algo y las maneras que se encuentran para hacerlo. Uno interpela la macrohistoria desde su propio micro relato, y en ese sentido, está implicado siempre, sin necesidad de decirlo. A veces la habitualidad o cierto automatismo para enfrentar la dictadura desde un lugar predecible, adormece la capacidad de distinguir o impide ver con extrañeza asuntos que hemos naturalizado, pero que con otros ojos no tienen nada de natural.

PL: En la presentación de tu libro (*Autor material*), creo que fue Felipe Cussen quien describió tu trabajo en clave experimental. Intuyo que no te acomoda demasiado esa categoría. ¿Cómo trabajas tus libros? Tanto en *El clan* como en *Autor material* hay una suerte de hallazgo que propicia la escritura. ¿El tema te impone una forma, un tono?

MC: Hasta acá cada libro ha sido encontrar una manera de contar una historia. No hay otro programa. Más que el hallazgo en sí, es un universo que empieza a desfragmentarse: aparecen imágenes, atmósferas, frases, relaciones, voces. Con el tiempo ese espacio empieza a cobrar sentido hasta que resulta inevitable abordarlo. Cualquier conceptualización, como ahora, es un poco tramposa, porque en el proceso las decisiones son siempre bien intuitivas. La forma empieza a definirse por lo que contiene y lo que queda afuera. Pensando en clave experimental, no me resulta tan ajena la idea de Francisco Varela de un laboratorio propio, portátil, un espacio que en sí mismo se vuelve un descubrimiento. El lenguaje como estructura también opera recursivamente, ensimismado. Puede pasar que por indagar en sus mecanismos la ficción pase a segundo plano o se pierda de vista, pero al final, más que el artefacto, lo que me importa es que lo que se proyecta exista y deje algo.



“¿Por qué razones existían esas grabaciones? ¿Para dejar (más) huellas? ¿Qué necesidad de perpetuar su voz? ¿Era una manera de hacer conducta? ¿Leía para redimirse, como penitencia, o simplemente para ver pasar el tiempo? ¿A qué respondía esa pulsión de captura? La palabra no es lo mismo que el texto. Lo que se escucha no puede conocerse de la misma manera que se conoce lo que se ve. Además, el sonido puede escapar de los límites a los que se encuentran confinados los cuerpos. Romper el pacto de silencio fue una tentativa de exploración”.

(Matías Celedón, fragmento de *Autor Material*)

...

Matías Celedón

Santiago, 1981. Es escritor, periodista y guionista. Autor de las Novelas *La filial* (Alquimia, 2011), por la que obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago y el Premio de la Crítica; *Trama y urdimbre* (Literatura Random House, 2007); *Buscanidos* (Hueders, 2014), *El Clan Braniff* (Hueders, 2018) y *Autor Material* (Banda Propia, 2023). Como guionista ha trabajado en proyectos documentales y de ficción, tanto en Chile como en Argentina. Actualmente vive en Santiago.

...

Paz López

Ensayista y académica del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile. Doctora en Filosofía con mención en estética y teoría del arte. Ha publicado *Velar la imagen. Figuras de las pietà en el arte chileno* (Mundana, 2021) y *La vida, una imagen que nos falta* (Cuadro de Tiza, 2020), además de diversos ensayos en revistas nacionales e internacionales. Actualmente es investigadora postdoctoral con un proyecto FONDECYT sobre los vínculos entre arte y literatura en Latinoamérica.

4 preguntas a Gonzalo Díaz y Natalia Babarovic

Gonzalo Arqueros

Esta conversación con el artista visual Gonzalo Díaz y la pintora Natalia Babarovic versa sobre la exposición *y el metal tranquilo de mi voz* que pudo verse en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC) entre los días 14 de julio y 30 de septiembre de 2023. La conversación se verificó mediante la formulación de las mismas cuatro preguntas a ambos autores. Fue editada tratando de conservar el tono especulativo y enfático propio del habla coloquial, rica en claves referenciales, entradas de lectura y antecedentes formales útiles para el espectador y el estudioso. De este modo se puede comprender el sentido de la exposición como “invitación”, se propone conexiones y relaciones cruzadas entre las obras y las sitúa en su contigüidad y condición de figura pensativa, como respuesta a la figura heroica que trazan las palabras que forman el fragmento escogido del último discurso del presidente Salvador Allende.

Gonzalo Arqueros: ¿Te parece que en la resonancia histórica del fragmento del discurso de Allende, que fue hablado y no escrito, puede haber un efecto crítico sobre el significante plástico y visual? ¿cómo ves que se materializa ese efecto en tu obra?

Gonzalo Díaz: También hay un significante audible, que es el discurso grabado, también hay una pronunciación, hay un tono, hay un modismo que uno reconoce en el habla de Allende. Bueno, no es que yo lo haya conocido demasiado, lo vi dos o tres veces en persona pero uno compara ese tono, esa pronunciación de algunas palabras, con otros discursos que uno ha visto grabados o en la tele, etc.

Yo de ese discurso tomé ese fragmento, que me pareció que es el más irreductible en cuanto a su composición, por lo raro que es. Por la metáfora rarísima que usa, “el metal tranquilo de mi voz”, yo siempre me imaginé que Allende mientras decía eso sentía ruidos de metales afuera. Afuera había orugas de tanques, balazos, carga de balas en ametralladoras, había metales, como el casco que tenía puesto, etc. Y que eso le habría llevado a usar esa palabra, “y el *metal* tranquilo de mi voz”, porque “metal” está usado por timbre o, me imagino, por “tono”: “y el tono tranquilo de mi voz”, algo así. Pero en vez de “tono” usa esta palabra que es como una frase para el bronce, o es el bronce de su próxima estatua. Ese fragmento, que me pareció preciosísimo para ponerle el título a la exposición, porque yo creo que lo más lindo de la exposición es el título, por lejos. Ese fragmento lo elegí por eso, por ser el trozo más irreductible.

Yo diría, para tu pregunta, si no es la escritura qué es, qué guía, de dónde sale ese discurso con ese nivel de coherencia y de redacción y de ilación, de redondez, etc. Yo creo que así como tu usas dos palabras, dicción/inscripción, uno podría poner: experiencia/apremio. Eso es lo que está sosteniendo ese discurso, porque no estaba leyendo un papel. ¿Entonces qué es lo que sostiene lo que dice...? su experiencia y el apremio de su próxima muerte. De su próxima muerte segura, o sea es un sujeto que ya se está muriendo, en ese momento, en ese balcón hacia el infinito, está hablando con ese tono. Ese es “el metal tranquilo de mi voz”, que yo diría que se puede aprisionar, se puede cercar en esas dos palabras: experiencia y apremio. Apremio incluye también miedo, temeridad, osadía, todas las afecciones llevadas a un límite, porque estaba en un límite. Afecciones además limítrofes con el más allá, o sea es un límite absoluto.

Y eso de alguna manera tiene que haber actuado en los invitados de la exposición, porque fueron especialmente invitados a esta exposición que ya había declarado, en el momento de invitarlos, el sentido -o un sentido- del asunto, que era este desviar la frase. Desviar el lugar común que se ha repetido tanto en estos días, y sobre todo por la derecha, pero igual por la izquierda, esto del cincuenta aniversario del golpe de estado. Entonces queríamos desviar esa frase y cambiarla por conmemoración de los cincuenta años de la muerte del presidente Allende. Todos los artistas fueron invitados a eso, sabiéndolo, y también sabiendo que se llamaba *y el metal tranquilo de mi voz*.

Es muy importante el “y” con que empieza el título porque da cuenta del fragmento, porque si no sólo sería un título no más: “el metal tranquilo de mi voz”. Entonces el “y” con minúscula es muy fundamental porque es una conjunción y también es un límite entre los dos elementos que junta, y en el caso del mismo discurso sería también un límite, por ejemplo de la vida con la muerte. Y eso tiene que haber afectado de algún modo la producción de las obras, ya que todas fueron hechas especialmente para la exposición.

Natalia Babarovic: Yo lo veo desde otro punto de vista, desde otro lugar y tiempo. Entonces para mí, retrospectivamente, veo que ese discurso y el tiempo que ese discurso divide en un antes y un después, y sabiendo yo lo que pasó en el arte después, que es prácticamente el fin del arte y la emergencia del arte de vanguardia y de “avanzada” en Chile, y el fin del arte moderno en Chile.

Entonces yo armé esta pintura que está al medio, que pienso que es la pintura que responde a tu pregunta. Como que este discurso es una especie de vómito de los monitos y palitroques del arte moderno que hacía mi papá. Entonces esta mujer está emitiendo este discurso que produce un caos. Y en ese caos se desarma toda esta estructura, se destruye de alguna manera la infancia. Porque el arte moderno tiene esta cuestión del placer, la cuestión infantil, del palitroque y el placer de los oficios liberados del virtuosismo que se exigía antes y esto Chile no pudo tenerlo, es decir, no ocurrió de manera plena en el arte chileno del siglo XX. O sea, se estaba empezando a volver a ser niños y pasó esta catástrofe. Eso es lo que yo traté muy devota y aplicadamente de producir. Así que para mí resulta que sí, me enorgullecen mucho las otras obras, de ambos lados, pero la del medio, que es la más hermética, por decir así, es la que hice con más cuidado y dedicación.

GA: ¿Cómo te parece que el conjunto de piezas de la exposición articula el encuentro del presente con el pasado?

Gonzalo Díaz: Bueno, Eugenio Dittborn no hizo una obra para la exposición, pero sí hizo la edición de esa pintura aerpostal (la N°158) que corresponde a la *XXVII Historia del Rostro (Lejía)*, que tiene 18 módulos, y

juntó de esos 18 los cinco paños que se muestran, puestos de tal manera, que deja los rostros en dos niveles.

Todos los demás pintores pintaron especialmente. Natalia Babárovic que pintó tres cuadros, Eugenio Téllez que pintó un tríptico y Jorge Tacla también. Pablo Langlois tenía esta obra hace mucho tiempo, pero la formuló de esta manera especialmente para esta muestra, con el tema de lo oscuro y lo claro y el monumento a Baquedano.

Lo otro que pude ver en la muestra fue que a pesar de la enorme diferencia de emisiones pictóricas o de obra, en el caso del objeto de Pablo Langlois, a pesar de las enormes diferencias, de eso que se llama “poéticas” o como quieras, todas las obras colaboran con el asunto desde muy distintos lugares. Incluyendo los cerezos en flor de Natalia, que uno podría decir, como yo escuche decir “¿qué tiene que ver esto con Allende y el golpe de estado?” Es difícil pero sabemos que tiene que ver, aunque no he pensado mucho al respecto y no sabría como formular esa certeza. Algo se acerca de que los cuadros de Natalia tienen una referencia autobiográfica, en cuanto a lo que ella experimentó o vivió el 11 de septiembre de 1973, mediante la experiencia que le transmitía su padre, que entró en pánico en el centro, quedó dos días en un quiosco, perdió el trabajo, lo echaron de la Universidad de Chile y del ministerio. Le cambió la vida a una niñita que veía cómo a su padre le cambiaba totalmente el panorama de su vida. Bueno esa experiencia me parece que es la referencia, incluso icónica, de la imagen de los cuadros, incluyendo el Hawker Hunter que es como una actualización, tomada de la película de Juan Ángel Torti que vio en YouTube. Torti fue un periodista que tenía una cámara de 16 mm con algunos minutos de película, filmó desde el techo de una fábrica y tomó el avión. De esa película Natalia me había hablado mucho antes, del color amarillento, del avión que pasa, etc.

Eso en cuanto a la afectación que la declaración y el título de la muestra tuvieron en la obra de cada uno de los artistas invitados. Para qué decir en el caso de Téllez que la tomó como una tarea, él se puso a investigar, llamó a todos sus amigos que todavía quedaban vivos, e insistía mucho en eso, “amigos que aún quedaban con vida” en Alemania, en España, para preguntarles los datos para hacer esta pintura diagramática que hizo y que cada vez me gusta más. Cuando la vi por primera vez dije “el tema es el opio del pueblo”, pero cada vez me gusta más esa pintura. Tiene una

cantidad de información literal y él gastó mucha energía emocional y memorística e intelectual. O sea para él significó algo muy conmocionante en su vida, la invitación, el hecho que consideró que este era su último viaje a Chile, que más o menos esta era la última vez que iba a exponer en Chile y que coincidía con esta cuestión, que le significaba mucho a él.

Lo de Tacla son estas imágenes de la Moneda mezcladas con la serie que ha elaborado con la experiencia de lo que se ve por la mirilla de un tanque, por las mirillas de visión nocturna que tienen los tanques, con lo que ha hecho una serie muy grande de lugares, de interiores y edificios destruidos.

Y después mi obra, que fue hecha muy especialmente para esta muestra. Se llama *Escapulario* y tiene las condiciones del artefacto devocional que se cuelga, con dos imágenes religiosas amarradas con un par de cordeles, una en el pecho y otra en la espalda. Se ponía debajo de la ropa con un santo la Virgen María y se usaba con un sentido de protección. Eso por un lado.

Por otro lado se declara género: "Díptico materialmente palinódico", como dice en la ficha del muro. "Materialmente palinódico" quiere decir que es materialmente retractado. No quise usar la palabra retractado porque la retractación es ideológica, uno se retracta de lo que dijo o de lo que pensó, entonces en este caso era muy complicado usar esa palabra y me pareció que usando palinódico -que además es una palabra mucho más linda que "retractado"- el enunciado "materialmente palinódico" permitía retrasar un poco el sentido. Hace detenerse y preguntarse ¿qué es materialmente palinódico?, ese retraso, a menos que el visitante sea muy pillito, permite detenerse a pensar un rato.

Natalia Babarovic: Ese presente para mí tiene que ver con las materias primas, o sea, el pasado de mi obra son estas materias primas que, por decirlo de alguna manera, yo las dejé en estado puro, no las mezclé (como tal vez la pintura suele hacer) porque en la mezcla las cosas pierden sus propiedades. Bueno yo estoy tratando de hacer eso en la pintura cada vez más, entonces para dejar que este rojo *caput mortuum* sea todo lo que tiene que ser, que el lino sea todo lo que tiene que ser, que este blanco de plomo con polvo de mármol pese todo lo que tenga que pesar y no esté diluido ni camuflado. Porque si uno piensa en la historia de la pintura, cuando la materia prima era considerada valiosa por su pureza en la Edad Media, no se mezclaba, se usaba el color puro. Entonces cuando se descubre el

claroscuro y también aparecen los lentes, desaparecen las materias primas y aparecen sólo los efectos que producen estas mezclas en todas sus increíbles y virtuosas maneras de producir efectos.

Lo que yo quiero es hacer una especie de choque en que estas materias sigan siendo puras, pero que a la vez haya claroscuro, que para mí es demasiado necesario. En el renacimiento, al entrar la geometría, con la que empieza a haber profundidad, se imponen las cualidades que son virtuales, que son producto de la representación y no del valor material concreto que tiene el pigmento rojo que vale muy caro, el oro que vale muy caro. Entonces cuando descubren que la profundidad vale más que el oro, se revela una distinta moral. Pero cuanto se representa la púrpura del obispo, ahí tiene que ser lo mismo y se representa la púrpura con la púrpura.

Como poder de significación, porque en la Edad Media ese es uno de los sentidos de la materia. Por eso las charlas que hicimos con Pablo Langlois para los estudiantes se llamaban: *La forma de los materiales / Los materiales de la forma*. Y eso es muy bonito porque se une con el salmo, porque el salmo también es una materia prima y comparte lo arcaico con el discurso de Allende, que evoca una raíz heroica. En *Mimesis*, en un capítulo que se llama "La cicatriz de Ulises", Auerbach compara las dos tradiciones, clásica griega antigua y bíblica judeocristiana, el Antiguo Testamento con los poemas homéricos.

Estaba pensando ahora en la historia porque la exposición está hecha por sujetos más o menos viejos, todas personas que de alguna manera, aunque en 1973 yo tenía seis años, estuvimos ahí, tuvimos la experiencia. Porque si tu tenías seis años para el golpe, después cuando tenías doce todavía el régimen estaba vigente y todos los expositores tienen más de 50 años. Entonces tengo la impresión de que la historia desaparece y creo que eso es lo que diferencia esta exposición de las otras, tal vez porque que yo encuentro que lo más peligroso es que ya no hay nadie como Allende capaz de saber dónde estamos parados.

La materia pura tiene algo de arcaico y curiosamente en ese arcaísmo está la frase de Allende. La materia prima como fuente absoluta.

GA: ¿Existe alguna correspondencia entre el trámite material de las obras y el fragmento del discurso de Allende?

Gonzalo Díaz: El asunto viene de que esta exposición nace por una invitación que el MAC me hace a mí para que yo haga una gran obra en los 50 años del golpe, esa era la invitación. Entonces yo quise frustrar esa cuestión, como si yo estuviera obligado a hacer siempre grandes obras. O sea, también lo he escuchado eso, que Díaz siempre hace unas instalaciones enormes..., entonces quería frustrar eso. Y además me pareció que era la ocasión de minimizar materialmente la obra, minimizar la obra al máximo para que el homenajeado quedara en primera línea, y no la “obrota” artística del autor que se manda el numerito a costa de una tragedia. Entonces eso es el asunto materialmente palinódico y originalmente yo iba a poner esa obra sola, de este porte, en esa sala, sólo esa obra en la sala, pero me di cuenta de que esa era otra manera de mañosear, de hacer el numerito. Entonces ahí pensé cómo me salgo de esto y se me ocurrió entonces invitar, que es otra cuestión muy importante: invitar. Esto no es una curatoría sino que es una invitación a los amigos..., bueno tengo más amigos que no alcancé a invitar.

Lo otro ya tiene que ver con el proceso de la misma obra. Es un objeto enigmático que está en la forma del díptico además de ser materialmente palinódico sigue la estructura de lo que se llama “notación exponencial” que es una invención de los matemáticos. Es una manera de escribir una cifra, en la que en vez de escribir una cantidad, pones un número grande y un número pequeño a arriba a la derecha y se lee, por ejemplo: siete elevado a tres, o siete elevado a la potencia de tres, y significa $7 \times 7 \times 7 = 343$, no es ni 7 ni 3 ni 73, sino que una cifra muy lejana. Eso se llama notación exponencial y este díptico sigue, remeda o se vale de esa misma notación. En matemáticas el número grande se llama base y el chiquito arriba se llama exponente, entonces en el cuadro base, el más grande, hay un objeto raro que es una especie de reliquia -nadie sabe lo que es-, pero que tiene huellas de haber sido usado por el cuerpo de alguien.

Es una almohadilla usada por alguien, pero es muy rara la forma, está cosida a mano, es una reliquia, un enigma. Lo único que la saca del enigma es que tiene improntado un retrato de Allende con este sistema rasca de impronta que se hace con una cuchara y con un líquido diluyente. El típico

retrato de Allende, bueno todos los retratos de Allende son muy parecidos unos a otros, con la estructura de la cabeza, los anteojos, el pelo, qué se yo, es como un timbre de goma, para el lado que le tomaras una foto es igual, yo vi miles de fotos para elegir una..., son todas como un timbre de goma, la cara de Allende.

El cuadro base tiene esa impronta y el cuadro exponente tiene dos líneas de texto “Caerán a tu lado mil, Y diez mil a tu diestra” sacadas de un salmo de la Biblia que me encontré y que se me pegoteó inmediatamente con esta obra.

Bueno, entonces la fantasía de esto es que uno pueda decir: la imagen del cuadro base está elevada a la potencia de sentido del texto, o elevada a la potencia del texto, la imagen elevada a la potencia de un texto. También podría ser al revés, podría estar el texto en el cuadro base y una imagen visual, una fotografía en el otro cuadrado, sería al revés, pero sería la misma cosa: un texto elevado a la potencia de una imagen.

Después, la otra cosa que tiene el díptico éste, es que el cuadro base, el cuadro grande que es muy chico, y que es más chico todavía por que se ve en esa sala donde hay puras obras muy grandes. Está sobre todo cerca de la pintura de Dittborn y el tríptico de Tacla que son grandes, y todas las telas son enormes.

El cuadro base tiene una luz roja LED arriba, similar a los aparatos de radio que tu enciendes, pones ON y se enciende una lucecita roja que indica que está en funcionamiento y si tu apagas el aparato, se apaga la lucecita. La luz está en el espesor del marco que es una moldura de aluminio negra de 3 cm de profundidad, está en el centro a 3 cm del borde. Arriba a la izquierda está el LED encendido..., pero nadie la vio, yo le pregunté a mucha gente que hablaba de la obra si había visto la luz roja, pero nadie la había visto. El asunto es que esa luz tiene la función de testigo, que indica que el cuadro está en ON, en funcionamiento. Pero también tiene otra referencia, en mi cabeza también yo recordaba la admiración que sentía cuando niño al ver la lucecita de la lamparita de aceite, de vidrio rojo, que encendían los curas en la iglesia en esa casita de oro donde guardan el copón con las ostias. Entonces cuando estaban las ostias consagradas encendían la luz de la lamparita, es decir, que cuando la luz era visible estaba el cuerpo de Cristo ahí presente, indicaba eso. Alucinógena la lamparita muy linda y siempre me he querido conseguir una.

Yo creo que también viene de ahí, de esa liturgia, esa invención eclesiástica que creo que es muy antigua, medieval por lo menos, como varios otros símbolos y representaciones, como el vía crucis, ese tipo de invención eclesiástica. Yo creo que de ahí viene el asunto de que el rey va con su bandera, o sea va precedido del pabellón real. Se ve actualmente en la monarquía inglesa que cuando la reina y ahora Carlos III entra en palacio izan la bandera. Creo que eso pasó también en Francia y pasó por encima de la revolución francesa a la república, de manera que cuando entra el presidente al palacio presidencial, izan la bandera. Y como todas las repúblicas latinoamericanas, en la república chilena proveniente de esa tradición francesa, post revolución francesa, también está esa misma costumbre. Cuando el presidente entra en el palacio de La Moneda y cuando está ahí, se iza la bandera presidencial, o estandarte presidencial, que es la bandera chilena con el escudo bordado, y cuando el presidente sale se arría¹.

Yo no sé cuál de las dos cosas viene antes, si la lucecita roja del sagrario o el emblema que avisa la presencia del rey o el presidente, pero ambas indican que está el cuerpo presente. Y entonces la luz roja tiene esa función también, que el cuadro está funcionando igual que una radio encendida, pero en este caso indica: *he aquí el cuerpo presente* del hombre cuya muerte se conmemora en esta muestra.

Natalia Babarovic: Hablábamos con Gonzalo (Díaz) de que cuando Allende dice *y el metal tranquilo de mi voz* uno se imagina que esa frase fue dicha en el medio de otros ruidos metálicos nada tranquilos, que eran ruido por oposición al discurso. Yo creo que la metáfora del metal en la voz viene de la campana y de que el metal puede aumentar o simbolizar el poder de algo. (El fragmento) queda resonando con la resonancia del metal que es como la resonancia misma.

Y también está la estática de la radio, porque la estática se escucha en el discurso de Allende mientras él está hablando y eso yo lo encuentro muy pictórico. Creo que era Juan Downey quien decía que para él la estática del vídeo era como el olor a trementina para los pintores. A mí me da la

1 El Decreto 1534 del Ministerio del Interior, que determina los emblemas nacionales y reglamenta su uso, establece en su artículo 8º: "El Estandarte Presidencial es exclusivo y se enarbolará sólo en el lugar en que se encuentre el Presidente de la República"

impresión de que logré que las pinturas tuvieran ruido. La obra de Jorge Tacla, por ejemplo, tiene el componente de la cera que es una cuestión simbólica muy poderosa y tiene una relación directa con los cadáveres, porque según se los cadáveres se transforman en una especie de cera, un proceso que se llama saponificación, entonces el lino, la cera y los muertos que manchan.

Y lo de Téllez, es interesante respecto de la cuestión de la infancia porque todas las pinturas, de las que yo creo que la mía que es la más nostálgica y melancólica, es la más típica, todas tienen una cuestión que se relaciona más bien con la tristeza y la pérdida, pero Téllez se preocupa de la estrategia de la traición. O sea él tiene una especie de distancia y un interés por la guerra y la estrategia del conflicto, por quienes pelearon acá y quienes pelearon allá, y eso también es infantil de su parte porque los niños dibujan así, chiquitito y detallado. Y a él le interesa la guerra, la segunda guerra mundial y todas esas cosas, en términos de cómo guerra produce una transformación del mundo.

GA: ¿Estarías de acuerdo en que el fragmento del Salmo 91 se toca con las palabras de Allende y tiene algo exorcizador y comprometedor?

Gonzalo Díaz: Yo me encontré con ese par de versos, abrí la biblia que tengo y que veo cada cierto rato de la misma manera, la abro y en la página que la abro leo algo. Siempre encuentro algo y ahora leí esa cuestión y la saqué..., la extraje del salmo porque inmediatamente lo que sigue ya da cuenta del texto bíblico. Pero este pedazo que yo saqué deja flotando el texto en su nivel de texto no más.

Natalia Babarovic: Claro, ese Salmo 91 es el que echa a los demonios del lugar que te protege, por eso está super bien elegido. La situación de Allende en ese momento en que emite el discurso es la de alguien que está más absolutamente en el momento que nadie, es muy extraño que supiera con tanta precisión dónde estaba parado, porque uno no tiene idea dónde está parado, y eso es lo que yo encuentro que me pasa con las pinturas que hice, que se ve que yo no estuve ahí. Entonces la cosa es una especie de ejercicio de memoria, de la memoria de mi papá. Y ahí está la historia de que a mi papá le dio el primer ataque de pánico el 11 de septiembre, porque

venía saliendo de su trabajo. Él trabajaba en ODEPLAN² y llegaron los milicos y levantaron todo el parque, buscando quién sabe qué cosa, pero a mi papá lo dejaron salir porque no estaba tan comprometido. Salió y estaba la balacera en la calle y a medida que se alejaba del lugar se fue sintiendo cada vez más angustiado, a tal grado que terminó en posición fetal en un rincón y un hombre de un kiosco de diarios le dio refugio, así que pasó el ataque de pánico dentro de un kiosco de diarios.

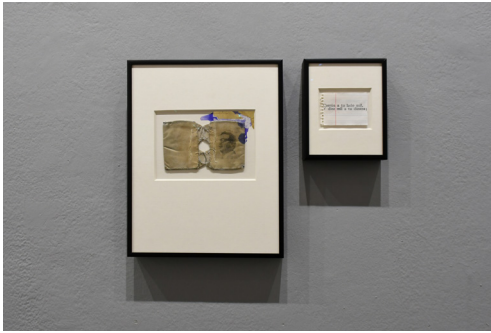
Mi papá quedó tan traumatado con esto, que yo me pongo en el lugar de él y para mí él es Allende y la Moneda es ese kiosco. Es como el ejercicio que inventó Robert Graves para escribir *Yo, Claudio*, que consiste en transformarse en el personaje, el mismo ejercicio que hizo Marguerite Yourcenar con Adriano. El proceso de transformarse en otro para acercarse a vivir la misma experiencia, y no estoy diciendo que yo lo haya hecho a la perfección, pero al menos en parte, así fue el procedimiento.

Entonces están esas dos cosas y está lo que yo vi, que es la primavera. Después vi una entrevista a Gloria Gaitán, asesora económica que también trabajaba en ODEPLAN y amante de Allende, una mujer de carácter, muy inteligente y que incluso andaba armada. En esa entrevista ella cuenta que una vez estando con Allende en la casa de Tomás Moro, vieron por la ventana un cerezo que tenía una flor y él le dijo: “yo no veré florecer este cerezo”.

Es totalmente coherente pensar en Salvador Allende como visionario, y también es coherente que haya dicho una frase como “y el metal tranquilo de mi voz”. Según he sabido esa frase es una composición arcaica, es una metáfora muy antigua poética que tiene resonancia heroica. Quizá él debió ser muy leído así que probablemente la tenía resonando, pero es imposible saber si habrá sido inconsciente o si sabía que estaba citando. Pero no creo, y no importa de dónde haya venido, creo que es una de esas cosas que uno tiene incorporadas, no es una cita directa de nadie.

A mí me gusta mucho el aporte bíblico de Gonzalo: “Caerán a tu lado mil, Y diez mil a tu diestra” (el fragmento del salmo 91). Salmo es música.

2 Oficina de Planificación Nacional y antecedente histórico del actual Ministerio de Desarrollo Social y Familia.



Gonzalo Díaz:

Escapulario, díptico materialmente palinódico. Cuadro base: 33,5 x 26,5 cm. Cuadro exponente: 17 x 14 cm. Medidas totales: 33,5 x 43,5 cm. Santiago, 2023.



Natalia Babarovic:

Hawker Hunter, óleo sobre tela; 180 x 240 cm. Mensaje radial, óleo sobre tela; 180 x 220 cm. Primavera, óleo sobre tela; 180 x 240 cm. Santiago, 2023.



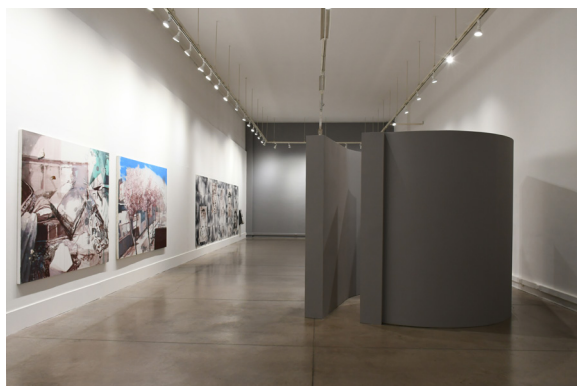
Eugenio Dittborn:

La 27ª Historia del Rostro (Lejía), pintura aerpostal N° 158, Santiago, 2004. Tintura, polygal, hilván y fotoserigrafía sobre 5 paños de loneta duck de 210 x 140 cm. Edición de 5 paneles, Santiago, 2023. Medidas totales: 210 x 700 cm.



Jorge Tacla:

El adentro y el afuera, tríptico. Óleo y cera fría sobre tela. Medidas totales: 203 x 457 cm. Nueva York, 2023.



Pablo Langlois:

Pinturas Negras. Una cosa clara, una cosa oscura, instalación; Medidas del módulo 300 cm de diámetro x 240 cm de altura. Santiago, 2023.



Pablo Langlois:

Pinturas Negras. Una cosa clara, una cosa oscura, instalación; Detalle del interior del módulo.



Eugenio Téllez: *A Sangre y Fuego*, tríptico. Pintura vinílica, collage y grafito sobre tela; 150 x 600 cm. Panel 1: "Conspiración" Panel 2: "Ataque" Panel 3: "Defensa" París, Normandía, Santiago, 2023

©Gonzalo Díaz, Natalia Babárovic, Eugenio Dittborn, Jorge Tacla, Pablo Langlois, Eugenio Téllez. Registro exposición "Y el metal tranquilo de mi voz", MAC Parque Forestal, 2023. Fotografía: Clo Rojo. Gentileza: MAC.

...

Gonzalo Díaz (1947)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1965 y 1969. Actualmente es Profesor Titular de la Facultad de Artes, impartiendo docencia de pre y postgrado en artes visuales.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales, entre las que se destacan *¿Qué Hacer?* (1983); *Banco-Marco de Pruebas* (1987); *Lonquén* (1989); *El Padre de la Patria* (1994); *Unidos en la Gloria y en la Muerte* (1997); *Quadrivium* (1998); *Rúbrica* (2003); *índice* (2010); *El Neón es Miseria* (2013); *Notizen* (2019); *Horizonte Cuadrado* (2022). Ha participado en muestras colectivas y en Bienales Internacionales, entre otras, las de Sydney, Sao Paulo, La Habana, Porto Alegre, Shanghai, Venecia, Documenta de Kassel, Valencia y Trienal de Chile.

Ha obtenido importantes reconocimientos, como el Premio Chile-Francia (1983), las becas de residencia del Gobierno Italiano (1981) y de Artist's Agency (1993), las Becas Guggenheim (1986), Andes (1998) y Pollock-Krassner (2008), el Premio Altazor (2000), el Premio Nacional de Arte (2003) y el Premio Municipal de Arte (2006). Ha podido realizar varios de sus proyectos mayores de producción artística gracias al financiamiento obtenido mediante concursos FONDART y otros proyectos concursables de carácter internacional.

...

Natalia Babárovic (1966)

Estudió en el Departamento de Artes Visuales facultad de Artes Universidad de Chile entre 1985 y 1989 y en el Magister en Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile entre 1994 y 1998. Ha enseñado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile entre 1990 y 2006 y en las escuelas de arte de las universidades Diego Portales y Andrés Bello entre 2007 y 2017. Ha realizado numerosas exposiciones entre las que destacan: *Varios lugares* (1996); *Tombs and River* (2000); *Cautiverio feliz* (2005); *1979* (2008); *Dos Performances* (2012); *Cómo desaparecer completamente* (2014); *Instantáneas* (2015); *Encandilados* (2016); *Estado Crepuscular* (2022).

...

Gonzalo Arqueros (1958)

Historiador del arte y académico del Departamento de teoría de las Artes U de Chile. Ha sido investigador en el *Museo de Arte Contemporáneo* MAC - U de Chile y el *Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago* MAPA – U de Chile. Es autor de una variedad de ensayos críticos sobre artistas chilenos contemporáneos y coautor de diversas publicaciones como: *Arte y Política*. (2005). *Museo de Arte Contemporáneo refundación*. (2006). *Imagen, historia y representación*. (2007). *Medidas preventivas. Arte y ensayo* (2008). *El neón es miseria, obra de Gonzalo Díaz*. (2012). *Tomás Lago Obras escogidas* (2015), *Catálogo Razonado MAC* (2017), *Adolfo Couve, veinte años* (2018).

Rodrigo Zúñiga
Paula Arrieta
Alejandro Albornoz
Varinia Brodsky
Ignacio Szmulewicz
Johanna Theile
Isabel Jara
Vania Montgomery
Beatriz Navarrete
Pavella Coppola
Felipe Cussen
Enrique Winter
Soledad Fariña
Paz López
Matías Celedón
Gonzalo Arqueros
Natalia Babarovic
Gonzalo Díaz

