CHILE VIVE

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.

FOTOGRAFÍA

ARQUITECTURA

PINTURA

ESCULTURA

LITERATURA

MEDIOS DE COMUNICACIÓN



CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Alcalá, 42 y Marqués de Casa Riera, 2. Madrid

19 ENERO / 18 FEBRERO 1987

CHILE
VIVE

CON LA COLABORACIÓN DE









COMITÉ DE HONOR

JAVIER SOLANA MADARIAGA
MINISTRO DE CULTURA

JOAQUÍN LEGUINA HERRÁN
PRESIDENTE DE LA COMUNIDAD DE MADRID

LUIS YÁÑEZ-BARNUEVO GARCÍA
SECRETARIO DE ESTADO PARA LA COOPERACIÓN INTERNACIONAL Y PARA IBEROAMÉRICA

MARTÍN CHIRINO LÓPEZ
PRESIDENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

COMITÉ ORGANIZADOR

MIGUEL SATRÚSTEGUI GIL-DELGADO
DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
MINISTERIO DE CULTURA

ANA PUÉRTOLAS VILLANUEVA
DIRECTORA GENERAL DE COOPERACIÓN CULTURAL
MINISTERIO DE CULTURA

ENRIQUE GUIJARRO PARRA
ASESOR TÉCNICO DEL GABINETE DE LA PRESIDENCIA
COMUNIDAD DE MADRID

PILAR SARO SARO
DIRECTORA DE COOPERACIÓN CULTURAL
INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

BORJA PUIG DE LA BELLACASA
GERENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

DIRECCIÓN TÉCNICA

COMISARIO
RAFAEL BLÁZQUEZ GODOY

COORDINACIÓN GENERAL
JESÚS CÁMARA

COORDINACIÓN DE MÚSICA Y TEATRO
MIGUEL ÁNGEL ALCÁNTARA

DOCUMENTACIÓN Y CATALOGACIÓN
MARIEVO CLOQUELL CARRATALÁ

ASISTENCIA TÉCNICA EN SALAS
JUAN ANTONIO GONZÁLEZ LANDETE

COORDINACIÓN ECONÓMICA
MANUEL ALONSO MARRERO

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE
JUAN ARIÑO

MONTAJE
MACARRÓN, S. A.

TRANSPORTE
S.I.T. TRANSPORTES INTERNACIONALES, S. A.

SEGURO
COMPAÑÍA NACIONAL HISPÁNICA, S. A.

ASESORÍA EN CHILE

ASESORÍA GENERAL
PAULINA GUTIÉRREZ (CENECA)

COLABORADORES
MILAN IVELIĆ (Plástica), MARIO FONSECA (Fotografía), BERNARD SUBERCASEAUX (Literatura), FRANCESCO DI GIROLAMO (Diseño), y CARLOS CATALÁN (Cultura).

ASISTENTES
CRISTIÁN WARNKEN Y PAULA SWANECK

TEXTOS SEGUNDA PARTE DEL CATÁLOGO
ANA MARÍA FOXLEY

Expresamos nuestro más sincero agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible la realización de la muestra «Chile vive», y muy especialmente a:

CHILE

CENTRO DE EXPRESIÓN E INDAGACIÓN CULTURAL ARTÍSTICA (CENECA)
SERGIO MARRAS
MARIO IRARRÁZABAL
GALERÍA CARMEN WAUGH
GALERÍA VISUALA
GONZALO DÍAZ
MARÍA DE LA LUZ HURTADO
GISELLE MUNIZAGA
YESSICA ULLOA
RICARDO GARCÍA
RODRIGO TORRES
CARLOS NECOCHEA
EDUARDO TIRONI
JAVIER LUIS EGAÑA
WINNIE LIRA
SERGIO SÁNCHEZ
ORLANDO MILESSI
PABLO SALAS
VIVIAN GAVILÁN
HÉCTOR NOGUERA
TEATRO POPULAR ICTUS
RADIO COOPERATIVA
RADIO CHILENA
REVISTAS:
«APSI»
«ANÁLISIS»
«LA BICICLETA»
«CAUCE»
«ENFOQUE»
«FORTÍN MAPOCHO»
«HOY»
«MENSAJE»
SOCIEDAD DE ESCRITORES DE CHILE (SECH)
GRUPOS AFILIADOS A TRAVÉS DEL PAÍS
EDICIONES Y EDITORIALES:
ACONCAGUA
DOCUMENTAS
CERRO HUELÉN
MINGA
ORNITORRINCO
PEHUÉN
PLUMA Y PINCEL
SIN FRONTERAS
TERRANOVA
UNIVERSITARIA
FRANCISCO ZEGERS EDITOR
EDICIONES DE CHILE AMÉRICA
CENTROS ACADÉMICOS:
CENTRO DE ESTUDIOS DEL DESARROLLO (CED)
CORPORACIÓN DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS PARA AMÉRICA LATINA (CIEPLAN)
CENTRO DE ESTUDIOS DE LA MUJER (CEM)
FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES (FLACSO)
INSTITUTO CHILENO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS (ICHEC)
INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS TRANSNACIONALES (ILET)
PROGRAMA DE ECONOMÍA DEL TRABAJO (PET)
SUR PROFESIONALES
CENTRO DE ESTUDIOS SOCIALES (CESOC)

ESPAÑA

MARGARITA AGUIRRE
CÉSAR ALONSO DE LOS RÍOS
JOSÉ ENRIQUE ÁLVARO
GONZALO ÁVILA G-FIERRO
JUAN BARBERÁN
FRANCISCO BENITO
ANA BERISTAIN
JORDI BORJA
JOSÉ MARÍA BRUNA
GLORIA CABELLO
MARÍA ANTONIA CAMPAÑA
LUIS CARRILLO
CENTRO DE ESTUDIOS SALVADOR ALLENDE
MARI CHELO CIUDAD REAL
CATHERINE COLEMAN
LUIS DANS
JAVIER ESTRELLA
JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ-GAYTÁN
JULIO JAIME FISCHTEL
FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS
FUNDACIÓN PRINCIPADO DE ASTURIAS
CARMEN GIMÉNEZ
JOSÉ HERAS
SUSAN LINNÉE
ANA LÓPEZ
MELY LÓPEZ GUERRA
VALENTÍN MEDEL
VÍCTOR MENDOZA
JAVIER MUÑIZ
JOSÉ NOGUEROLES
ANTONIO PAPELL CERVERA
MARI LUZ RANEDO
ALFONSO RIERA GALLAR
REGINA RODRÍGUEZ
EUGENIO SISTO
SEBASTIÁN SOLAR
MARÍA TENA
CELSO VICENTE

Tenemos que agradecer la colaboración prestada en todo momento por la Embajada de España en Chile, y muy especialmente la de su **Consejero Cultural don José Manuel López-Barrón.**



MUESTRA DE ARTE Y CULTURA

MINISTERIO DE CULTURA
COMUNIDAD DE MADRID
INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
CÍRCULO DE BELLAS ARTES

La pretensión de esta exposición es ciertamente ambiciosa: comunicar el proceso cultural en Chile, hoy. La primera advertencia es aparentemente elemental y, sin embargo, necesaria: existe la cultura, hay creación y esta creación es el testimonio de una vitalidad no sofocada, aunque esté condicionada por la circunstancia política y administrativa. El segundo objetivo es indicar qué vías siguen los creadores, cómo dialogan con la sociedad.

Tal propósito ha exigido de los organizadores un planteamiento imaginativo puesto que, como decía antes, no se trata de ofrecer muestras entancas, fijas, sino de trasladar algo vivo, en proceso, en esa difícil apuesta de apertura de espacios para la expresión, para la vida. La cultura como búsqueda de otra normalidad.

Por todo ello pienso que al esfuerzo de los organizadores le deberá corresponder una especial participación por parte del visitante. El hecho de que el público sea español nos da una confianza en que sabrá comprender el sentido de la muestra, interpretar los signos, valorar los significados.

Tal proyecto exigía, pues, escapar del cliché, rehuir la simplicidad, para dar a conocer las corrientes profundas de unos creadores y una sociedad que se expresan en los diversos lenguajes, plásticos, literarios, en la producción audiovisual y teórica, nunca extraños a la circunstancia social y política, a veces en confrontación con ella, a veces aparentemente elusivos, siempre en relación.

Porque, en definitiva, el sentido de cualquiera de los elementos expuestos está, más que en cada uno de ellos por separado, en el sistema de relaciones que se establece en esta exposición, a la que deseo el éxito que se merece.

Javier Solana
MINISTRO DE CULTURA

Un pueblo que ha producido a un Pablo Neruda, a una Gabriela Mistral, a un Roberto Matta, a un Claudio Arrau, no puede morir. Por difíciles y graves que sean las dificultades que transitoriamente pueda atravesar, la fuerza cósmica de su cultura tiene que aparecer y expresarse.

Chile es un país entrañable para nosotros, los españoles. No sólo porque allí permanece parte de una historia de casi 500 años, sino también porque allí se escribió una nueva: igual y distinta a la nuestra. Creadora y pujante, salpicada de cordura e imaginación a la vez. Capaz de construir una democracia ejemplar, donde las artes y las letras florecieran por doquier y capaz también de hundirse en el abismo infranqueable de las luchas fratricidas.

Hoy, los españoles, los madrileños -ya que aquí en Madrid se presenta esta muestra- necesitábamos saber cuál era el palpitar de la cultura chilena actual. Y la verdad es que no nos ha sorprendido.

Pintura, teatro, escultura, vídeo, literatura, música, creación en general a un nivel excepcional que, sin duda, hará de esta muestra una multiexposición memorable.

Madrid siempre ha sido marco para los mejores creadores chilenos. No olvidemos la feliz coincidencia de la década de los 30, cuando Pablo Neruda sucedió en el Consulado General de su país, en nuestra Capital, a Gabriela Mistral, dos personalidades inolvidables de la literatura universal.

Las nuevas generaciones de chilenas y chilenos que hoy exponen, nos están demostrando que el Chile de siempre, el que queremos y recordamos, vive ... a pesar de todo.

Joaquín Leguina
PRESIDENTE DE LA COMUNIDAD DE MADRID

ÍNDICE

CULTURA Y SOCIEDAD EN CHILE ▶ 15
JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER

DESPUÉS DEL SILENCIO ▶ 22
JORGE EDWARDS

EL ESPACIO CULTURAL ARTÍSTICO EN EL CHILE DE HOY ▶ 25
CARLOS CATALÁN Y PAULINA GUTIÉRREZ

A PROPÓSITO DE LA FOTOGRAFÍA EN CHILE ▶ 33
MARIO FONSECA

IDENTIDAD CULTURAL Y ARQUITECTURA EN CHILE ▶ 41
CRISTIÁN FERNÁNDEZ COX

ARTES VISUALES: UNA MIRADA CRÍTICA ▶ 52
MILAN IVELIC

UN ARTE ESPECÍFICAMENTE AMERICANO ▶ 66
ALBERTO PÉREZ

DESTRUCCIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y DESCONSTRUCCIONES ▶ 79
NELLY RICHARD

PABLO NERUDA, HABITANTE DE LA ESPERANZA JUVENIL ▶ 88
ALFONSO CALDERÓN

PRESENCIA DE LA POESÍA CHILENA ACTUAL ▶ 92
SOLEDAD BIANCHI

EL TESTIMONIO: UNA MODALIDAD GENÉRICA DE ESTE TIEMPO ▶ 97
BERNARD SUBERCASEAUX

EL ÁMBITO COMUNICATIVO CHILENO ▶ 102
GISELLE MUNIZAGA

AUTORITARISMO Y DEFENSA DE LOS DERECHOS HUMANOS ▶ 110
HUGO FRÜHLING

EL ESTADO SOY YO ▶ 125
CARLOS FLORES DEL PINO

ESPACIO ABIERTO: LA PRÁCTICA COMUNICACIONAL EN VÍDEO ▶ 128
YESSICA ULLOA

ACERCA DEL VÍDEO ▶ 131
JUAN E. FORCH

EL TEATRO CHILENO DURANTE EL RÉGIMEN MILITAR ▶ 135
MARÍA DE LA LUZ HURTADO

CANTAR DE NUEVO ▶ 151
RICARDO GARCÍA

MÚSICA POPULAR CHILENA: CRÓNICA DE UNA SUPERVIVENCIA ▶ 155
JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

CATÁLOGO

FOTOGRAFÍA 161

ARQUITECTURA 225

PINTURA 265

ESCULTURA 295

LITERATURA 303

MEDIOS DE COMUNICACIÓN 313

DERECHOS HUMANOS 325

VÍDEO 333

TEATRO 345

MÚSICA 355

Este catálogo reúne parte de lo expuesto en la Muestra «Chile Vive».

Queda siempre, en el fondo de cualquier selección, el tema de su propia arbitrariedad. *La Exposición y el Catálogo que la resume pretenden ser una muestra indicativa más que representativa del conjunto del fenómeno cultural y artístico.* Decenas de circunstancias propias de las condiciones en que vive Chile y en que se prepara la Exposición hacen imposible aspirar a otra cosa.

Por otra parte, el hecho que el catálogo no sea un registro exhaustivo de todo el material en exposición –y por lo tanto no un catálogo en términos estrictos– se debe a dos razones: La primera, porque la extensión y diversidad de expresiones que compone la Muestra la hace incompatible con el carácter de libro relativamente manejable y único que se quiso dar al Catálogo. La alternativa, catálogos completos pero diferentes según área, dejaba dislocado el conjunto de las referencias e interrelaciones que se dan de hecho en un sistema cultural, en especial en una situación como la chilena. Separar era, en este caso, reproducir la atomización que busca el actual sistema político.

Por eso ha parecido mejor un registro parcial de expresiones *puestas en relación* en un catálogo único que un procedimiento formal que habría actuado como espejo de la voluntad desarticuladora del actual régimen.

El segundo motivo está en relación con la calidad, más o menos gráfica, de ciertas expresiones culturales.

Lo que ha logrado montarse en la Exposición –la muestra editorial por ejemplo y la de medios de comunicación– no acepta ser trasladada y formalizada en un catálogo en la medida que lo que expresa y resalta no es necesariamente el carácter excepcional de una obra o un hecho singular sino un conjunto de procesos que surgen y conviven en una sociedad cuyo mandato oficial es negar su propia diversidad.

Finalmente, asumir el «corte de realidad» que implica una selección es también en estas páginas nombrar por ausencia a todos aquellos que sustentan la creación cotidiana.

JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER

CULTURA Y SOCIEDAD EN CHILE

CULTURA: COTIDIANA Y ESPECIALIZADA

En el límite, la sociedad y la cultura se confunden en un mismo proceso de comunicación. La sociedad se expresa como cultura, ésta se encarna socialmente. Aquélla está contenida en las posibilidades de una cultura, al tiempo que ésta no puede jamás liberarse de las contradicciones y los límites que la sociedad le impone.

Cotidianamente, la cultura existe en el tráfico que los hombres y las mujeres ponen en marcha en el proceso de sus infinitas interacciones: en la calle y el hogar, en la fábrica y la escuela, en sus negocios y sus amores, en sus maneras de existir y de morir, de celebrar y disputar. A fin de cuentas, toda actividad humana transcurre en un contexto simbólico. Está fundada y se desenvuelve en un medio comunicativo y sólo logra completarse cuando es asumida, comunicativamente, por una comunidad de individuos o por uno solo, entonces siempre en referencia a otro.

La cultura en cuanto producción continua de sentidos, por tanto como conflicto en torno a esa producción, como lucha por establecer un sentido común y como condensación de esos sentidos en una identidad social, en una memoria colectiva y en un proyecto, es el movimiento de la sociedad en el proceso de producirse continuamente a sí misma bajo la forma de sus inagotables juegos comunicativos.

La comunicación de la sociedad no supone para nada armonía ni reciprocidad; no establece un reino de relaciones simétricas y transparentes. Pues la comunicación se amolda, igual que el lenguaje, también al terror y al poder, a la explotación y la amenaza, a las desigualdades entre los individuos y a la represión de los sentidos que no llegarán a compartirse.

Dentro de ese proceso donde sociedad y cultura se confunden en un mismo movimiento de producción, lo que dijimos es característico de la vida cotidiana y de sus interminables rutinas, convenciones y fugas, igual que de su acumulación de actos creativos, de aprendizajes y tradiciones, se establece, sin embargo, progresiva y lentamente una separación de esferas especializadas de actividad, al punto que la propia producción cultural llega a delimitar para sí un campo específico, profesionalizado y fuertemente autónomo.

Desde este nuevo ángulo de aproximación, la cultura aparece como la esfera especializada de la sociedad que se encarga de producir, transmitir y organizar mundos simbólicos de creencias, conocimientos, informaciones, valores, imágenes, percepciones y evaluaciones que estructuran colectivamente la experiencia cotidiana y le otorgan un sentido de orden, introduciendo distinciones, jerarquías, estilos, modas, juicios de valor y de gustos; en fin, contenidos y formas de conciencia que son asumidos y compartidos por los individuos bajo la forma de concepciones de mundo más o menos unificadas o fragmentarias, homogéneas o heteróclitas, «avanzadas» o «primitivas», etc.

En esta segunda acepción, cultura y sociedad se separan y necesitan ser distinguidas analíticamente. No son, sin embargo, parte y todo, ni superestructura en relación a una infraestructura. Más bien, desde este punto de vista, la sociedad se representa como un sistema de campos que interactúan entre sí, uno de los cuales es el campo cultural. Dotado, por tanto, de sus instituciones y de sus posiciones, de sus agentes profesionalizados y sus públicos preferentes, de sus circuitos de comunicación y elaboración, de sus específicos productos y modos de evaluarlos. La cultura es, en este contexto analítico, el campo privilegiado de unos ciertos individuos, genéricamente llamados intelectuales (académicos, científicos, artistas, sacerdotes, críticos sociales, periodistas y comunicadores de los medios de masas, educadores; en breve, productores directos de la esfera cultural), de unas específicas instituciones (escuelas, periódicos y medios de comunicación, universidades, iglesias, talleres de arte, museos, libros, laboratorios de investigación, etc.) y de unos determinados procesos creativos y comunicativos a través de los cuales se organiza la circulación y el reconocimiento de los bienes simbólicos producidos (el proceso pedagógico, la lectura de obras, la crítica de arte, la recepción de textos, el sermón y la liturgia, el discurso científico y así por delante).

CULTURA: LA SOBREDETERMINACIÓN POR LA POLÍTICA

En cada país, en cada época histórica, la cultura –cotidiana o especializada– es afectada por múltiples procesos, *alguno de los cuales puede llegar a ser decisivo y, en ese sentido, diremos, la sobredetermina, marcándole los límites de su evolución, el eje e incluso el ritmo de su transformación. En un momento, en una situación nacional o regional específica, dicho proceso puede ser* interno *a la esfera de la propia cultura, lo que seguramente marcará un periodo de esplendor en un ámbito cualquiera de la cultura. En otras ocasiones y lugares puede ser que la cultura se vea dinami*zada y logre adaptaciones significativas a partir de fenómenos que tienen su origen en un ámbito externo; por ejemplo, una acelerada transformación y avance de las fuerzas productivas disponibles.

En el Chile contemporáneo, digamos el de los últimos veinte años, la cultura, ya como expresión de la experiencia cotidiana de las gentes igual que como esfera especializada de producción simbólica, ha estado bajo la égida sobredeterminante de la política.

La política ha moldeado, en efecto, decisivamente a nuestra sociedad contemporánea. Hay quien diría: la política la ha hecho. La sociedad se ha vivido experimentalmente a sí misma como un producto del imaginario político de los grupos dirigentes. En el comprimido tiempo de dos décadas ella ha sido el objeto de tres sucesivos «inventos» políticos, cada uno superponiéndose sobre el anterior al que comenzaba por negar radicalmente.

1964: LA REVOLUCIÓN EN LIBERTAD. Proyecto de modernización que irrumpe en una sociedad donde las masas campesinas y urbano-marginales se hallan todavía excluidas de la civilización moderna, y que impone al país un ritmo acelerado

de cambios. Desaparecen los últimos vestigios de la sociedad oligárquica y tradicional: la hacienda, el universo católico preconciliar y las jerarquías paternalistas que regulaban la obediencia intergeneracional. El país se urbaniza aceleradamente, la población se educa, el Estado se tecnifica y el sector rural se agita bajo la presión de la reforma agraria y de la sindicalización campesina. Los jóvenes de clase media y de las capas más cultas inician su emancipación y reelaboran sus comportamientos a la luz de una nueva ética de valores juveniles, rebeldía y compromiso político-cultural.

1970: LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA. El acceso al Gobierno de la Unidad Popular y del Presidente Allende imponen una ruptura respecto a la tercera vía (ni capitalismo ni socialismo, sino comunitarismo) que la democracia cristiana había inaugurado el año 1964. La historia empezaba de nuevo. El país es ahora imaginado bajo la forma de un experimento socialista a ser realizado a través del marco democrático y legal definido en la Constitución Política del Estado chileno del año 1925. En el breve plazo de tres años, nuestra sociedad vive la experiencia de décadas: el avance de un sentido de igualdad en las relaciones sociales, la conquista de los espacios públicos por las masas, el intento de reorganizar la economía al servicio de las mayorías y de ensanchar la participación de ellas en todos los planos de la vida colectiva. El resultado neto se conoce: una creciente polarización social, una resistencia cada vez más agresiva de los sectores que son o se sienten afectados, la presión abierta y encubierta de los Estados Unidos encaminada a mantener un orden de hegemonías en la región que ya la revolución cubana había empezado a alterar, un progresivo deterioro del rendimiento de la economía nacional y los propios errores del Gobierno que desembocan en un avance incontenible del conflicto político, que termina por invadirlo todo. Incluso a las Fuerzas Armadas, que el 11 de septiembre de 1973 intervienen pronunciándose con la fuerza de sus armas y poniendo fin a la experiencia socialista que, por mucho tiempo –y precisamente por el carácter de su terminación–, continuará representando, para unos, la memoria de su esperanza y, para otros, el recuerdo siempre renovado de una amenaza inminente.

1973: LA REVOLUCIÓN MILITAR. El régimen surgido del pronunciamiento de las Fuerzas Armadas chilenas no se pensó asimismo como un paréntesis restaurador. Fue, desde el inicio, un experimento de refundación nacional. Intentó «purificar» al país (del cáncer marxista, de las perversiones estatistas, de la demagogia de los políticos, del igualitarismo populista, de los excesos de rebeldía juvenil y del ánimo desordenado de las masas) y rehacerlo bajo la triple inspiración del neoliberalismo que opone el mercado a la política; de la seguridad nacional que define a la oposición como subversión interna y de una retórica occidentalista de guerra fría y valores católicos tradicionales que concibe a Chile como pieza estratégica en una guerra sin tiempo, sin fronteras ni frentes, que el «comunismo internacional» libraría en todo el mundo por la supremacía geopolítica: económica, militar, cultural y política. Durante trece años largos, esta experiencia, con su curiosa amalgama de elementos ideológicos que se funden en un poderoso proyecto autoritario, ha estado vigente en Chile, introduciendo importantes modificaciones económicas y sociales, al tiempo que intentaba cambiar las orientaciones de la población, sus lealtades políticas, sus valores colectivos, su memoria histórica, sus formas de convivencia y de imaginación del futuro.

Así Chile ha vivido en dos décadas apretadas tres experimentos de revolución. Ha probado, en su propio cuerpo, los sueños de su imaginación política. Todos los sectores sociales han tenido la oportunidad, a través de sus partidos o élites de representación, de ensayar su capacidad de crear y recrear la nación, planificando globalmente su futuro y organizando su presente de acuerdo a las exigencias de los sucesivos modelos de una «sociedad mejor» y un «buen orden».

Este proceso político rupturista, contradictorio y de ensayos revolucionarios a escala de la sociedad, ha marcado pro-

fundamente la evolución de nuestra cultura durante estos veinte años y ha sido el factor más decisivo en la conformación de sus temas, de sus estilos y sus conflictos.

CULTURA: FENOMENOLOGÍA DE EXPRESIONES COTIDIANAS

La conformación de una moderna cultura de masas tiene lugar en Chile tardiamente. En rigor, ocurre durante la década de 1960, sobre todo bajo el impulso transformador de las políticas modernizantes del Gobierno demócrata-cristiano (1964-1970). Durante ese período avanza fuertemente la escolarización de los chilenos, las tasas de analfabetismo retroceden, la televisión inicia su expansión y por todos lados se intensifican los procesos de integración social, reduciendo la distancia entre el campo y la ciudad y entre los sectores urbanos educados y los más pobres.

Desde el punto de vista cultural, la vida cotidiana se transforma durante este período. Alcanza lo que puede denominarse los umbrales de una efectiva expresividad democrática. Se multiplican las asociaciones civiles, la mujer asume un rol más activo aunque siempre subordinado, los jóvenes irrumpen en la sociedad con sus propios valores y estilos, al tiempo que un espíritu progresista y de optimismo histórico recorre a la nación.

Sólo si se tiene en cuenta ese nuevo estado de ánimo de las masas, y esa mayor pluridad que aparece en la cultura de élites, sobre todo entre los católicos, puede entenderse el triunfo subsiguiente de la Unidad Popular con su proyecto de una revolución socialista por la vía democrática.

Los tres breves años de experiencia del Gobierno que usualmente se llama Popular refuerzan las tendencias renovadoras en el mundo de la cultura nacional. La educación media y superior se masifican, la crítica social e ideológica se difunde más ampliamente, la lectura de libros se extiende a nuevos públicos; en general, la cultura pierde su aura y se multiplican las expectativas de participación en ella. Lo anterior significa, como expresión de la vida cotidiana, que se intensifica la comunicación en la sociedad, que la palabra pública deja de ser monopolio de unos pocos y que se incrementa, hasta volverse exasperante, la disputa por orientar simbólicamente la vida colectiva de la nación.

Frente a la amenaza percibida de disolución del orden cotidiano consagrado y de radicalización de la cultura de masas con un sentido popular o populista, la reacción iniciada el 11 de septiembre de 1973 con el pronunciamiento militar va a significar un amplio movimiento defensivo destinado a paralizar primero y luego a suprimir el desarrollo democrático de la cultura en Chile.

De allí que las primeras medidas del Gobierno Militar hayan buscado, todas ellas, un «enfriamiento» de la cultura agitada y des-ordenada que había resultado de la experiencia de la Unidad Popular. Se censuran libros, se intervienen las universidades, se pone bajo tutela militar al sistema educacional, se prohiben obras de teatro y expresiones de arte, se aisla al país de sus contactos internacionales en el terreno de las ideas, se excluye a las ciencias sociales de la vida académica y se impone por todos lados un ánimo de «castigar y vigilar».

Al fondo, lo que se intenta es reorganizar la vida cotidiana restituyendo el sentido de las jerarquías y de los límites, volviendo a levantar las barreras sociales entre las clases y grupos disímiles, reduciendo las expresiones públicas a la sola voz oficial u oficialista, remarcando el rol esencial de cada sujeto social: la mujer en su hogar, el joven en sus

estudios, el obrero en su trabajo, el pobre haciéndose cargo de su destino, la iglesia en su reino espiritual. Y lo que no cabe en este nuevo orden de la sociedad debe ser suprimido o excluido radicalmente: los partidos políticos y el parlamento, la prensa opositora, el intelectual disidente, el sacerdote preocupado de los derechos humanos, la autonomía universitaria, el arte comprometido con la contingencia.

A lo largo de estos últimos trece años, la vida cotidiana de los chilenos ha adquirido así una nueva dimensión: se habla por eso de una cultura del miedo, de una juventud que ha perdido los horizontes del futuro, de un desarraigo de la memoria histórica, de una polarización social que divide profundamente a los sectores identificados con el régimen de aquellos que son excluidos por éste o que disienten de los medios que emplea y los fines que persigue.

CULTURA Y SOCIEDAD: ESPACIOS DE SIMBOLIZACIÓN

Los años del régimen militar no pueden ser leídos, sin embargo, bajo una clave excesivamente unidimensional. Nunca en la historia el polo dominante de una situación determina por sí solo el curso de los acontecimientos ni agota, con su sola presencia, el ámbito de la actividad social.

De hecho, los últimos trece años de Chile son testigos de una pugna cultural que se abre camino entre los intersticios del régimen militar primero y que, en seguida, se ensancha hasta abarcar al conjunto de la sociedad.

Los sectores sociales, ideológicos y políticos que fueron derrotados en septiembre de 1973, o aquellos que son puestos fuera de los límites del régimen con posterioridad, representan efectivamente tradiciones y proyectos que son parte de la nación; sus ideales, valores, creencias y aprendizajes no pueden por eso ser postergados indefinidamente ni mantenidos por demasiado tiempo fuera del ámbito público de la sociedad. Incluso reprimidos y vigilados, ellos vuelven a aparecer, se intercomunican y difunden, restableciendo una sociabilidad que lentamente se va abriendo paso y que aparece con creciente vigor en libros y canciones, en poemas e investigaciones, en celebraciones y recuerdos, en sueños y vigilias. Hay quienes han hablado, para caracterizar este fenómeno, de una cultura de la resistencia, mientras otros preferían referirse a una cultura alternativa. En verdad, no se trata de lo uno ni de lo otro.

Lo que ha estado en gestación, lo que ha ido desarrollándose progresivamente, aunque no de manera lineal ni uniforme, son espacios de simbolización, espacios por tanto de creación y comunicación, que introducen en la sociedad y en la cultura la experiencia colectiva reprimida por el régimen militar, y que la amplifican bajo las formas del discurso y de la obra, de la prensa y la música, del análisis histórico y la crítica social, de la literatura o la liturgia, del cine documental o la proposición académica.

Pronto, sin embargo, esa expresión multiforme de una experiencia reprimida se volvería más compleja, al reencontrar por una parte sus raíces históricas y al proyectarse, simultáneamente, bajo la forma de propuestas de sociedad que impugnan y aspiran a sustituir el orden establecido por el régimen militar. Este último ha tenido que hacerse cargo entonces de esas expresiones y, aun sin reconocerlas formalmente, o incluso buscando controlarlas o suprimirlas, ha terminado por aceptar su existencia y por reconocer que ya no podía mantener dividida la sociedad y excluida o silenciada a una parte demasiado importante y numerosa de ella.

CONFLICTOS EN EL CAMPO CULTURAL

Incluso en el campo de la cultura especializada y de los productores profesionalizados de cultura la situación inicialmente impuesta por la estrategia defensiva y represiva del régimen militar ha cedido paso a una situación más matizada, compleja e interesante. No significa lo anterior que el campo cultural chileno haya recuperado su autonomía y sus condiciones democráticas de funcionamiento. Subsiste el control sobre la prensa y la radio, la televisión es todavía monopolio oficial y oficialista, las universidades se hallan intervenidas y en general no gozan de libertad, los subsidios públicos favorecen solamente a unas posiciones ideológicas y marginan al resto, etc.

Pero, a pesar de todo ello, la expansión, de los espacios de simbolización regidos por un principio de rechazo o de oposición al régimen militar han terminado por reintroducir, incluso en el campo cultural controlado por el régimen, modalidades de competencia y de conflicto típicamente orientados hacia el restablecimiento de una racionalidad democrática. Así, se desarrolla una prensa de oposición, vertiente nuevamente de expresión de la pluralidad de concepciones que existen en la sociedad chilena; se multiplican los centros académicos independientes; surge una poderosa corriente de arte que por sus propios méritos invade las salas de exposiciones y de teatro; se multiplican las editoriales dispuestas a dar curso a la producción de calidad, cualquiera sea su signo ideológico; incluso en las universidades y en los aparatos ideológicos controlados por el régimen se vislumbra un inicio de apertura, así no sea porque la presión social de ideas, signos y proposiciones que viene de fuera de los ámbitos oficiales termina por abrir sus propios circuitos de resonancia en el campo cultural.

Todo esto significa que no sólo la expresión cotidiana de la vida cultural de los chilenos se ha vuelto más diversificada, rica y pluriforme, sino, sobre todo, que ella empieza a presionar ahora también «desde arriba», desde los varios ámbitos del campo cultural especializado, sobre el régimen político que busca controlar la cultura y organizar la sociedad conforme a unos patrones estrechamente autoritarios y protectores del status quo impuesto por el experimento militar.

Con ello, puede decirse, la cultura ha ganado durante estos años un papel que seguramente podría alterar su relación tradicional de subordinación respecto de la política. Por una vez, ella está en condiciones de mostrar –mejor que la economía o la política, mejor que el Estado o la oposición– las dimensiones complejas y entrecruzadas de la realidad del país, y obrar sobre las posibilidades del futuro para ayudar a decidir el destino de la nación.

LAS POSIBILIDADES DE LA CULTURA

Nada está contenido en la cultura que no esté ya, anticipadamente, como posibilidad en los lenguajes a través de los cuales una sociedad se comunica y se produce a sí misma. Si esto es así, entonces podemos decir, inversamente, que todo lo que está puesto en una cultura, incluso como sueño y utopía, aun como irracionalidad y potencial de destrucción, está al alcance de una sociedad.

En el caso de Chile, tras dos décadas de ensayos políticos discordantes entre sí y que se han construido sobre el principio de una negación del pasado inmediato, la cultura a la mano ha terminado por combinar poderosas experiencias donde la esperanza más grande se mezcla con el más grande temor; donde se funden memorias excluyentes y proyectos que se proclaman irreconciliables; donde en el subsuelo de la conciencia colectiva chocan entre sí las frustracio-

nes, los deseos incompletos y las estrangulaciones que deja, al pasar como una sombra, la represión ejercida impunemente sobre los cuerpos y la convivencia social.

En estas condiciones, paradójicamente, la cultura guarda en sus combinaciones de signos las claves de cualquier movimiento hacia el futuro.

Pues allí, queramos reconocerlo o no, podamos o no, está completa, pero no necesariamente finalizada, nuestra experiencia del tiempo en que nos tocó vivir y a muchos, sin desearlo ni buscarlo, morir. Allí está Chile en su propio imaginario social fragmentado y contradictorio, pero que ya no solamente se expresa como fórmula política, sino, más básicamente, como memoria e identidad, como posibilidad y como límite, como pluralidad, en fin, de experiencias que necesitaríamos integrar en una comunidad de supuestos y de historia, de reglas y tolerancias, de sentidos compartibles respecto del lugar –y no la utopía– que aspiramos a ocupar en el futuro.

Lo cual significa, si aceptamos que la cultura se confunde con la sociedad como entramado comunicativo cotidiano, construir esa sociedad también bajo la forma de un orden compartido de oportunidades e instituciones, de intercambios y vinculaciones, de bienestar material y recursos de poder, en breve, distribuidos con equidad.

Nada asegura, sin embargo, que en la cultura que hemos desarrollado durante estas décadas exista la capacidad de construir ese futuro; pero su posibilidad no está tampoco excluida de nuestro horizonte, pues ella no ha podido ser borrada de la conciencia colectiva ni ha dejado de estar presente, como posibilidad, en la crítica de la nación que llegamos a ser y cuyo malestar compartimos de seguro la gran mayoría de los chilenos ●

J. J. B.

JORGE EDWARDS

DESPUÉS DEL SILENCIO

El desarrollo político y social sostenido, en una línea coherente y ascendente, del Chile moderno, fue también un desarrollo del arte y de la cultura. No se trató exactamente de avances paralelos. Hay que utilizar nociones más sintéticas, más complejas. Todas las fechas políticas importantes señalaron a la vez hitos decisivos en la historia del pensamiento, de la creación artística, de la literatura.

En el llamado movimiento del año 20, la figura más visible es Arturo Alessandri Palma, que conquista la presidencia de la República desde una plataforma liberal y populista e impulsa desde La Moneda un conjunto de leyes sociales. Pero ese movimiento tiene también una vertiente juvenil, libertaria, que hace la crítica del Estado represivo, clasista, y del nacionalismo patriotero que se había hipertrofiado después de la guerra del Pacífico. Los historiadores conservadores examinarán la fachada institucional, pero el movimiento tiene raíces más profundas. El joven Neruda, que acaba de viajar desde el Temuco provinciano de su adolescencia hasta Santiago, publicará textos en prosa en «Claridad», la revista de la Federación de Estudiantes, y dedicará sus poemas de esos años, reunidos en «Crepusculario», a Juan Gandulfo, uno de los líderes de la izquierda estudiantil. Las memorias de José Santos González Vera, los recuerdos de Manuel Rojas, demuestran que la atmósfera de ese período, marcada por el asalto derechista a la casa de la Federación de Estudiantes, fue esencial para su formación literaria. Eran los primeros tiempos del creacionismo de Vicente Huidobro, de los experimentos vanguardistas de Pablo Rokha, y los años, al mismo tiempo, en que la narrativa criollista pasaba a dominar la escena.

El año 1938 es el del Frente Popular y a la vez, no por pura coincidencia, de una generación literaria cuya influencia se deja sentir hasta hoy: la de Nicanor Parra, Luis Oyarzún, Gonzalo Rojas, Juan Godoy... Roberto Matta, en la pintura, es el protagonista de una aventura intelectual y estética situada entre el vanguardismo del año 20 y la generación del 38. Es un hermano menor de Vicente Huidobro; un hermano mayor de Nicanor Parra, Luis Oyarzún, Eduardo Anguita.

En esos años empieza a inventarse nuestro «teatro experimental». Vendrán, en el comienzo de la segunda postguerra, las puestas en escena memorables de Thornton Wilder, Pirandello, Andreiev, Shakespeare, Lope de Vega. El ballet estará dominado por el expresionismo europeo de la postguerra anterior, traído a Chile por una de sus figuras más

notables, Kurt Joos. Mi generación, alrededor del año cincuenta, se forma en la contemplación de «La gran ciudad» y «La mesa verde», los grandes ballets expresionistas. En el teatro se presenta «Nuestro pueblo», «Fuenteovejuna», «Seis personajes en busca de un autor». Los conjuntos más pequeños se sitúan en la vanguardia con «Calígula», de Albert Camus, o «Huis clos», de Jean Paul Sartre. Herman Scherchen dirige la Orquesta Sinfónica en una intrepretación inolvidable de la «Suite lírica», de Alban Berg. Circulan en Chile, en ediciones argentinas o mexicanas, las últimas traducciones de William Faulkner, Thomas Mann, Franz Kafka. Los entendidos ya hablan de algunos narradores marginales: Jorge Luis Borges, María Luisa Bombal, Marcel Schwob, Lord Dunsany, Gustav Meyrinck... Aparecen traducciones chilenas, precursoras, de T. S. Eliot, Ezra Pound, Drummond de Andrade, y de los románticos que pertenecen a la modernidad: Hölderlin, Novalis. Persiste la moda de Proust, y hay una minoría, adepta a los senderos del Parque Forestal de Santiago, que inaugura el culto de «Le grand Meaulnes», de Alain Fournier.

Con la fecha de septiembre de 1973 ocurre exactamente lo contrario: el cataclismo histórico del golpe de estado va acompañado, en el terreno del arte, de la cultura, de un silencio persistente, profundo, casi tan inquietante como las noticias que se filtran acerca del horror cotidiano. Se inicia, en la creación intelectual, una travesía del desierto. Es, sin embargo, a pesar de lo que habría podido preverse, una travesía breve. Se impone en la primera etapa una censura estrictísima, aplicada con un simplismo que resulta a veces tragicómico, en el país de habla castellana donde menos se ha conocido, a lo largo de su historia, la institución de la censura. Ahora se sabe, por ejemplo, que los chilenos del siglo XVIII leían con entusiasmo las obras prohibidas de la Ilustración francesa. La sede de la Inquisición quedaba lejos, en la Lima virreinal, y los delegados del Santo Oficio en la Capitanía General chilena, instalados junto a los servicios de aduana, cumplían sus funciones sin celo excesivo.

Hacia 1977 ó 1978, al cabo de cinco años de régimen militar, la vida intelectual, artística, literaria, empieza a resurgir lentamente, eludiendo como puede las trabas de la censura, de la represión universitaria, de la represión pura y simple. Existe una tradición de libertades que los chilenos, que sólo conocieron un germen de guerra civil, no una guerra declarada y prolongada, no han olvidado. Esa tradición favorece una presión aperturista interna, proviniente incluso de sectores que en algunos casos simpatizaron con el golpe de estado. A esto se agrega un factor que siempre ha estado presente en la vida chilena de estos años, a pesar de que el gobierno intenta disimular su influencia: las presiones de la comunidad internacional.

La censura, desde luego, no es el único fenómeno nuevo al que se deben enfrentar los intelectuales y artistas. Otra realidad importante, inédita en la historia del país, es la del exilio. Hay un cine, una pintura, una literatura, que se desarrollan afuera, sin comunicación fácil con el país.

En un primer período, la comunicación entre la gente del exilio y la del interior estuvo alterada, complicada por recriminaciones mutuas, por susceptibilidades de toda especie. Hay que admitir, sin embargo, que los intelectuales chilenos superaron estas divisiones con bastante rapidez. En los escritores de hoy, por ejemplo, cualquiera que sea su residencia geográfica, se produce una buena convivencia dentro de la diversidad, acompañada de una noción clara de que el enemigo principal es cualquier forma de censura o de represión del arte y de las ideas.

En esta década, sobre todo a partir del año 82, del año 83, los artistas, los intelectuales, han empezado a regresar. Este regreso, este reencuentro, la relectura del pasado a la luz de un presente oscuro, en el que la memoria, no obstante, sirve de orientación, de brújula en la sombra, se convierte precisamente en uno de los temas centrales de

la creación. El redescubrimiento, con todo lo que implica de crítica y de esperanza, es el inicio de la salida, del cambio histórico, que exige primero que nada un cambio de las mentalidades. Fuimos desdeñosos; no supimos apreciar en su valor real, en sus límites y también en sus proyecciones, las libertades que teníamos; fuimos pomposos y declamatorios. El sectarismo estaba infiltrado en la médula de nuestra actividad intelectual. Ahora hemos tenido tiempo de sobra, tiempo excesivo, para reflexiones y autocríticas.

La situación ha obligado a inventar nuevos lenguajes, lenguajes menos miméticos, más alegóricos, más abstractos que los del pasado. La necesidad mecánica de eludir la censura no es una explicación suficiente. Son los lenguajes exigidos por la descripción de una realidad compleja, más compleja de lo que se piensa desde el exterior. La extravagancia, el humor negro, el anacronismo convertido en práctica deliberada y en máscara han sido aproximaciones más válidas que cualquier realismo estrictamente informativo. Estos lenguajes son la clave del nuevo cine, la nueva pintura, el nuevo teatro, la poesía, la narrativa del Chile de este momento. La ciudad está recorrida por personajes fantasmagóricos, que cuentan una bulliciosa historia llena de sinsentidos, y por imágenes truncadas. Se acabó la contemplación extasiada de la naturaleza. Se acabaron los tonos apologéticos. No hay una confianza capaz de sostener descripciones exhaustivas del territorio, revisiones épicas de la historia, cantos generales. El pasado se cubrió de claves superpuestas y ofrece una lectura difícil. Es un palimpsesto. Las profecías estrambóticas del padre Lacunza, milenarista colonial, o los sermones de un predicador en ojotas, pasaron a constituir códigos inteligibles, dotados, en cualquier caso, de una significación. La literatura, el arte del Chile actual, después de la quiebra social, después de pasar por el túnel, desemboca en una postmodernidad propia. Al menos, en sus expresiones más originales.

En resumen, Chile, el arte, la creatividad chilena, a pesar de todo, a pesar de la pérdida de tantas cosas, viven, han logrado sobrevivir ●

J. E.

CARLOS CATALÁN Y PAULINA GUTIÉRREZ

EL ESPACIO CULTURAL Y ARTÍSTICO EN EL CHILE DE HOY

Ganar una cierta aproximación respecto a lo que es el campo artístico cultural chileno hoy en día, intentar esbozar algo así como en escorzo lo que es su realidad actual, no resulta una empresa fácil. Entre otras cosas, porque de un tiempo a esta parte han comenzado a insinuarse toda una serie de fenómenos que, de algún modo, indican que ese campo cultural pareciera estar buscando el estatuto de su reconstitución en una lógica por completo ajena a la que hasta hace poco venía imperando en él bajo la impronta del autoritarismo.

No se trata de que las coordenadas represivas y disciplinarias que el régimen militar impuso a la actividad cultural se hayan levantado o estén en extinción; lejos de eso; tales coordenadas, aunque deslegitimadas y en franca involución, todavía prevalecen y por momentos recrudecen. Mucho menos se trata de que, al calor del tensionado proceso político chileno, las expresiones culturales contestatarias, radicalizándose aún más, hayan terminado por entrar en una fase más decisiva y favorable en su enfrentamiento con la dictadura.

Lo que parece avizorarse más bien es lo contrario. Esto es, que, a contrapelo de la porfiada voluntad del régimen y del propio clima político dominante en el país, van cristalizando tendencias que, aunque embrionarias y precarias, movilizan la reconstitución de la realidad y de las posibilidades del campo artístico cultural, no ya bajo el esquema de la polarización y del enfrentamiento, sino bajo el signo de compatibilizar lo diverso, de reconocer y de afirmar la espontaneidad de lo plural y de lo diferencial, más allá de cualquier dicotomía social, política o ideológica.

Dicho en otros térmminos: lo que estaría cambiando sería toda aquella modalidad que fue forzada a asumir la escena cultural de Chile con el golpe militar, y por la cual se vivió y se construyó a sí misma desde la represión: conservando lo que era destruido, afirmando lo que era negado, preservando lo que era excluido; pero con ello también determinando, diseñando y, en definitiva, subordinando sus posibilidades a los imperativos del poder represor.

Desde todo punto de vista era explicable que así aconteciera. Pues lo que se desencadenó a partir de septiembre de 1973 no significaba otra cosa que la liquidación del particular hábitat político-cultural que había caracterizado durante buena parte de su historia a la sociedad chilena, y su sustitución, prácticas y signos que en definitiva configuraron un medio especialmente adverso y hostil al libre entramado de los procesos artístico-culturales.

El drástico cercenamiento del sistema de libertades públicas del que hasta entonces habían usufructuado los ciudadanos, la clausura del régimen democrático-liberal, la suspensión y transgresión de los derechos civiles más elementales, la represión y exclusión de agentes y lenguajes profundamente incorporados a la vida nacional, en fin, la desarticulación de la organización de la propia sociedad civil, abrieron de un golpe una profunda brecha que desde ese momento partió en dos la historia del país. La historia, pero también los modos de significar y representarla como empresa simbólica socialmente compartida.

Atrás quedaba todo un sistema comunicativo –de acentuados sesgos mesocráticos, pluralista, ilustrado, negociativo– que desde el siglo pasado había operado, más allá de sus inevitables limitaciones y carencias, como sólido sustento y referencia para la existencia colectiva. Atrás también quedaba el protagonismo de un Estado que, como garante de la libre circulación de ideas y expresiones, se había movilizado activamente para estimular y proteger la producción cultural aportando recursos, generando institucionalidad, optimizando la creación y ensanchando el consumo. Pero, sobre todas las cosas, atrás quedaba un espacio público que, pese a sus tensiones, siempre había asegurado a los actores sociales la libre afirmación de sus opciones, la exteriorización de sus demandas, la manifestación de sus conflictos.

Todo eso fue violentamente suprimido, sistemáticamente negado, implacablemente acosado y perseguido, pretendiendo con esto fundar un nuevo orden político-cultural, iniciar una nueva forma de «civilidad», inaugurar una nueva historia.

En esas condiciones no es de extrañar que el campo artístico-cultural resultase profundamente escindido en dos territorios opuestos y mutuamente excluyentes: por un lado, el de la cultura oficial, que, ejerciendo un control irrestricto de un espacio público depurado de interferencia, alentaba un proyecto fundacional que suponía una drástica ruptura y una sistemática exclusión con los signos y referencias del pasado; por el otro, la llamada cultura disidente, que, asociada a los sectores derrotados y reagrupada en las zonas marginales de una intercomunicación semiclandestina, intenta resistir a la violencia física y simbólica de los vencedores, asumiéndose a sí misma como memoria de lo que era negado y como polo de contestación del nuevo orden.

Creadores y públicos, circuitos y lenguajes, modalidades de emisión y recepción y, por cierto, la propia producción artístico-cultural quedaron así atravesadas por esta tajante dicotomía, refractaria a todo punto de encuentro y mediación, con fronteras rígidas e intransitables, que reclamaban lealtades absolutas, identidades compactas, marcadas a fuego por el trauma político vivido.

Tal fue en los hechos el eje que determinó en buena parte de estos años la peculiar «dinámica» en que se debatió el universo cultural chileno. Dinámica peculiar, porque más allá de los flujos y reflujos que suponía la antagonización entre lo «oficial» y lo «disidente», tanto la inelasticidad de la polarización como su lógica recíprocamente reactiva tendían a imposibilitar cualquier modificación de este esquema.

Contribuían a esa rigidez los modos específicos en los cuales se plasmaron la organicidad interna tanto del campo cultural «oficial» como del «disidente».

En el primero de ellos, la institucionalización de los mecanismos de represión, censura y exclusión derivaron en un formidable condicionamiento disciplinario cuya eficacia se hacía sentir no sólo sobre la población, sino incluso al interior mismo del bloque oficial, inhibiendo cualquiera tendencia que implicara algún grado de autonomía. En un

principio, tal efecto se acentuó aún más, producto de las políticas culturales de tipo «afirmativo» que impulsó inicialmente el régimen, las cuales –con una marcada orientación nacionalista y fuertemente direccionadas en sus formas y contenidos– funcionalizaban lo cultural en vistas a la construcción de nuevas identidades políticas.

Bajo un cierto sentido –porque sin lugar a dudas sus proyecciones son mucho más complejas–, la entronización del mercado como principio regulador de los intercambios sociales, tanto materiales como simbólicos, también contribuyó a despojar a lo cultural de sus antiguas connotaciones de asunto público y colectivo. Bajo el contexto autoritario, el mercado, más que un espacio de concurrencia para una múltiple confrontación competitiva, fue un agente de dispersión y atomización social, que terminó relegando a la esfera de lo privado la ritualidad comunicativa y significativa de los ciudadanos. Y si bien su lógica emergió como un poderoso factor para diversificar y segmentar la demanda de los públicos, esa segmentación tuvo un carácter eminentemente estratificado, fenómeno que se fue ahondando como producto del creciente proceso de descapitalización simbólica que comenzaron a padecer los grupos más desposeídos de la sociedad.

En el territorio de la cultura «disidente», el panorama, constituyendo la antítesis de lo oficial, redundaba en una situación homologable, aunque con signos inversos. Acosada por el alto grado de violencia física y simbólica a la que fue sometida desde un principio, ella emergió como un mundo victimizado que trataba de recuperar y preservar su identidad asumiéndose como memoria, militante y resistente, de lo que el régimen negaba y reprimía. De ahí derivan, en definitiva, muchos de los rasgos que marcaron a esta cultura «disidente», haciendo de ella, en el decir de José Joaquín Brunner, «necesariamente una prolongación de la derrota. Una manifestación no de la plenitud de la oposición, sino de su debilidad; una acción lenta y localizada de los excluidos por mantener su identidad, por compartir referencias, por dar testimonio –entre ellos– de su situación, por expresar sus experiencias, por comunicarse mediante signos que eran sistemáticamente excluidos de la comunicación pública»[1].

Reagrupándose dificultosamente en una multiplicidad de microcircuitos marginales, esta cultura contestataria mantendrá por largo tiempo ese carácter de ghetto fragmentado, que a pesar de preservar sus referentes básicos se ve imposibilitado de renovar y dinamizar su universo simbólico, y de redefinir bajo nuevos términos sus vínculos con una sociedad, a esas alturas, transformado.

Lo que predomina es, por una parte, la inercia de un pasado que congela contenidos y lenguajes, temáticas y formas expresivas, y por otra, la tensión de un presente que acentúa las connotaciones ideológicas y militantes de mensajes y de códigos que unilateraliza las lecturas y los gustos; en fin, que termina por encapsular a creadores y públicos en la autoafirmación de sus opciones.

Si tal fue la configuración básica que exhibía el campo artístico-cultural bajo las coordenadas iniciales del autoritarismo, necesariamente habrá que concluir que esa caracterización ya no responde a lo que es su realidad en su actualidad.

No obstante aunque sus líneas de fuerza todavía prevalecen y las fronteras entre una cultura «oficial» y otra «disidente» aún están presentes, habrá que reconocer, sin embargo, que en diversos lugares del campo cultural la lógica que lo estructuraba comienza a presentar fisuras, posibilitando la gestación de realidades y situaciones que, aunque precarias

1. Brunner, José Joaquín: *Políticas culturales de oposición en Chile*, FLACSO, Chile, 1985, pág. 17.

y embrionarias, han sido lo suficientemente significativas para imprimir nuevos trazados dinámicos y reconversiones en el otrora rígido mapa cultural chileno.

En tal sentido, lo primero que hay que señalar es la perceptible distensión de la polaridad existente entre la cultura «oficial» y la «disidente», cuyo mejor índice es el proceso de creciente flexibilización de los parámetros «prohibido-permitido» al que se ha asistido en el último tiempo.

Producto de un complejo conjunto de factores, los mecanismos de censura levantados por el régimen han terminado por erosionarse, cediendo paulatina pero sostenidamente, siendo cada vez más permeables a componentes identificados en menor o mayor medida con lo originalmente excluido, hasta culminar en la admisión de segmentos completos provinientes de la disidencia. Ya no se trata de que un actor, un cantante, un director de orquesta o un inventor opositor aparezca ocasionalmente en las pantallas de la TV., sino que dos universos simbólicos hasta ayer refractarios han comenzado a compartir y a entreverarse en un espacio común, imprimiendo con ello un inédito giro a la totalidad del campo cultural.

Su efecto más notable ha sido la disolución de la identidad, aunque no del control, entre régimen y espacio público, el cual, ensanchándose, se ha heterogeneizado de tal manera que ha vuelto problemática la noción de una cultura «oficial» y otra «disidente». Y habrá que reconocer que si bien ambos términos mantienen una rotunda vigencia en la arena política, en los dominios de lo propiamente cultural, tal semántica ha perdido gran parte de su eficacia descriptiva y aun vivencial.

Paralelamente, esta recomposición del espacio público bajo un signo más plural ha inducido a alterar sustancialmente los paradigmas que hasta entonces venían rigiendo el escindido territorio de la producción simbólica. Si antes el único recurso válido era el de la antagonización, ahora, el imperativo de compartir un espacio común ha dado lugar a una real «confrontación» –entendida como modalidad primaria de intercambio–, que si bien, por un lado, supone la explicitación de diferencias y oposiciones, por el otro está abierta a las coincidencias, a las aproximaciones, a fijar nexos de mediación y de compatibilidad.

Tal es lo que viene ocurriendo de un modo creciente en el campo artístico-cultural chileno en el último tiempo. Ya sea a propósito de una retrospectiva plástica de un panel sobre testimonios literarios o de una feria del libro, tienden a consolidarse escenarios y circuitos que posibilitan puntos de encuentro entre creadores y públicos hasta hace poco disociados, y que ahora comienzan a confrontar opciones, lenguajes, experiencias, propuestas. Y también a redefinirlas.

De ahí que este proceso de distensión de la polaridad haya generado un descongelamiento general de las rigideces que por tanto tiempo habían compartimentalizado el campo cultural, no sólo en lo relativo a lo ideológico-político, sino en todas sus dimensiones.

Tal descongelamiento inducirá incluso a descomprimir la densidad de los propios polos en pugna, que producto de la lógica reactiva del enfrentamiento habían ocultado y uniformado bajo una misma identidad tendencias y actores bastante disímiles.

Todo esto se traduciría, por una parte, en la descomposición de la original base de sustentación en la que se había

apoyado el régimen para impulsar sus políticas culturales y a la que concurrían diversos agentes e instancias afines al gobierno. Fracasadas esas políticas, desdibujado el paradigma de «lo oficial», cada uno de estos agentes, distanciándose de la ortodoxia oficial, seguirá rumbos de acción más autónomos y flexibles, adhiriéndose y plegándose no pocas veces a iniciativas de claro sesgo pluralista en materia de creación. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la empresa privada y con su moderno mecenazgo artístico –que ya no condiciona su auspicio a criterios políticos–, con diversos rubros de la industria cultural –cuya consideración de la cultura como bien transable sobrepasa las aduanas ideológicas–, con diferentes corporaciones culturales privadas y, por supuesto, con el propio estamento de aquellos creadores e intelectuales que habiendo respaldado al régimen en su origen hayan anulado esos vínculos y compromisos, compartiendo espacios con agentes otrora excluidos.

Más significativo aún es que importantes segmentos de la propia institucionalidad cultural estatal hayan autonomizado su operatividad de las directrices oficiales, apareciendo en la práctica muchísimo más flexibles de lo que su retórica gubernamental podría hacer suponer.

Así acontece entre otras instancias con los centros de formación y con los aparatos artísticos y del circuito universitario, con algunas entidades culturales de carácter municipal y, en fin, con la red de extensión del propio Ministerio de Educación.

De similar orientación es el proceso que tiene lugar en el polo contestatario, donde se percibe un vigoroso debate en torno a lo que eran sus referentes tradicionales y que conducirá a una serie de redefiniciones y posiciones críticas frente a las antiguas ortodoxias hegemónicas. De esta manera, el espectro cultural opositor se diversifica, desplazando sus énfasis en muchos casos a una revalorización de los aspectos formales de la convivencia democrática y del libre juego de ideas y valores, y dando paso con ello a una nueva sensibilidad para visualizar las relaciones entre cultura y política.

La reiteración de este tipo de procesos –en uno y otro hemisferio del universo cultural chileno– redundará en que comiencen a aflorar estrategias que privilegian más la coexistencia que la ruptura, la compatibilidad que el antagonismo, y que, por ende, se vuelvan a tejer zonas de encuentro y de convergencia.

Tanto más cuanto que paralelamente se observa una clara tendencia a diferenciar, y aun más, a autonomizar lo simbólico respecto de sus referencias o marcas ideológico-políticas. Y esto en múltiples sentidos. Es así como comienza a predominar un criterio de positiva distinción entre las claves políticas (filiación partidaria del creador, intencionalidad ideológica de la obra, etc.) y las claves propiamente estéticas, posibilitando de este modo un marco considerablemente más elástico y expedito para las aproximaciones y mediaciones de toda naturaleza; y tornando de pasada altamente inoperante el principio de exclusión por consideraciones políticas, incluso para la misma institucionalidad estatal.

Asimismo, y en una órbita tal vez más decisiva, esta relativa autonomía de lo simbólico, liberado de las sobrecargas ideológicas que pesaban sobre él, ha permitido en buena medida desplazar los énfasis de los «contenidos» a los asuntos de «índole» formal, registrándose a todo nivel un clima generalizado de búsqueda de nuevos lenguajes y recursos expresivos, cuestionando las matrices heredadas, reelaborando los códigos y los formatos de emisión, diseñando nuevas modalidades de lectura y recepción de la obra, intentando nuevas síntesis, en beneficio todo esto de una mayor pluralidad y potencialidad expresiva.

Dicho en otros términos: el eje de la confrontación simbólica ya no se agota exclusivamente en torno a lo ideológico, sino que ha quedado reabierto también al amplio y complejo registro de las cuestiones propiamente estético-creativas, situadas más allá o más acá de las segmentaciones políticas. Es lo que sucede, por ejemplo, con la «disputa» que hoy enfrenta a dos creadores de signos políticos equivalentes, como Neruda y Raúl Zurita, pero cuyas diferentes claves expresivas han dado lugar a una intensa confrontación que compromete no sólo al territorio de la poesía, sino a buena parte del espacio creativo del Chile de hoy.

Si es, pues, bajo la afirmación la diversidad que el campo cultural pareciera buscar su recomposición, si es la textura de lo difrencial y heterogéneo la que empieza a aflorar en el entramado de sus producciones y de su práctica, es necesario precisar que a esto ha contribuido en buena medida un fenómeno incubado por el propio autoritarismo. Nos referimos a la fragmentación del espacio creativo en múltiples microcircuitos, altamente compartimentalizados, con escasos canales de interacción y, por lo mismo, poco permeables a tendencias hegemonizadoras. Tal situación –amplificada por la acción atomizadora del mercado– terminó concediendo a los agentes, aun al costo de una reclusión semi-privada, un amplio margen para reelaborar y desarrollar opciones y propuestas con un alto grado de autonomia, haciendo posible finalmente que esa fragmentación se recuperara a sí misma como una positiva y animada diversidad.

Tanto o más positiva cuanto que ha presionado por flexibilizar no sólo las territorialidades estéticas o ideológicas, sino aquéllas de carácter más estructural que tradicionalmente habían segmentado y enfrentado al campo cultural en rígidos compartimentos-estanco: aquel de la cultura erudita frente al de la cultura de masas, el arte de «vanguardia» frente al arte «comercial»; la industria cultural frente a la autoexpresividad de base, etc., etc. Soslayando esos trazados, producto del renovado dinamismo que se abre paso, cada día son más frecuentes los desplazamientos, interferencias y combinatorias entre elementos de procedencia disímil: el teatro universitario entreverándose con el género revisteril al amparo de la TV., las vanguardias plásticas penetradas profundamente por la gráfica de la publicidad comercial, la música docta con las formas del canto tradicional, la autoexpresividad de base con la industria del rock.

Demás está decir que el gran aval para que esta diversidad expresiva se haya ido consolidando ha sido la propia sociedad civil constituida como «público». La presión del conjunto de esos públicos –con demandas ideológicas y expresivas diferentes, portadora de lecturas múltiples y contrastadas– es lo que en definitiva ha generado el ensanchamiento del abanico de las opciones de sentido, rompiendo con las exclusiones y con las territorialidades reductoras, rehusando encasillarse en lenguajes monocordes, en temáticas unilaterales, en hegemonismos totalizadores; en suma, reapropiándose de lo diferencial y de lo plural como amplia vía para que en ellos por fin comience a expresarse, a leerse y a reconocerse esa realidad diversa y heterogénea que es la sociedad chilena.

El apretado recorrido que hemos realizado por los nuevos trazados que comienzan a insinuarse en el campo cultural chileno no debe hacernos olvidar en ningún caso su carácter de proceso embrionario, todavía en gestación. Lo que prevalece aún, reiterémoslo, son las coordenadas impuestas por el autoritarismo que, aunque deslegitimadas, intentan resistir y revertir aquellas tendencias que apuestan por una reconstitución pluralista y democrática de la escena cultural del país. Con la complicación adicional de que esa porfiada voluntad del régimen por prolongar en lo cultural sus normas excluyentes, continúa de algún modo alimentando en el otro lado réplicas meramente resistentes, que se restan a esta lógica de la diversidad.

Haber sabido discurrir un curso que, por una parte, ha arrebatado a la dictadura cada vez mayores espacios para una

creación libre y pluralista, sin caer, por otra parte, en la tentación de generar respuestas sólo reactivas, constituye el más decisivo logro de estas tendencias. Es esto lo que hace de ellas, no sólo una modalidad cultural alternativa frente al autoritarismo del presente, sino también el germen para una promisoria reconstitución del campo cultural de Chile en el futuro.

De ahí que no podríamos cerrar estas líneas sin dejar de anotar, aunque sea muy brevemente, un par de reflexiones que sugieren los fenómenos analizados en relación a la eventual configuración que podría asumir ese campo cultural en el marco de una efectiva y plena democracia.

La primera de ellas concierne a las notas diferenciales que supondría esa nueva configuración respecto del tradicional modelo cultural democrático que prevaleció en el país hasta 1973; y más particularmente, del rol que en él jugó el Estado como agente protagónico de la producción y circulación de bienes culturales, hasta el punto de operar como la gran base de sustentación en que se asentaban o dinamizaban los procesos artístico-culturales del conjunto de la sociedad. Ciertamente que había razones para que así aconteciera. Aun más, el propio desarrollo cultural alcanzado por el país sería inconcebible sin esa activa y amplia intervención estatal. Sin embargo, desde el momento en que la sociedad civil ha comenzado a manifestar una insospechada vitalidad para reconstituir su trama cultural, no sólo al margen, sino a contrapelo de los aparatos estatales, pensamos que ya en el marco de la democracia ese Estado debe redefinir su anterior protagonismo. ¿Bajo qué términos? Tal vez bajo los exactos términos que contribuyan a estimular, fortalecer y profundizar esa autonomía ganada por la sociedad civil para generar sus propios procesos comunicativos y expresivos.

Bajo esa premisa, las intervenciones supondrían no tanto el involucrarse en la producción o en la organicidad de lo cultural –alejando así los riesgos de «teñirla» o imponerle direccionalidades–, sino más bien el garantizar que sea efectivamente el conjunto de esa sociedad, y no sólo algunos de sus actores, los que entren a participar en el libre juego de las creaciones e intercambios simbólicos. Estimular esas participaciones, activar potencialidades, compensar desequilibrios, armonizar ofertas con demandas, ensanchar y profundizar los consumos; tal es la orientación a la cual debieran limitarse –pero también prodigarse– las políticas democráticas del futuro Estado democrático.

Lo anterior cobra toda su urgente validez –y esto es lo segundo que queremos indicar– si se tienen presentes los graves desequilibrios producidos durante todo este período en los procesos de acumulación y distribución del capital simbólico de la sociedad, desequilibrios que pueden terminar comprometiendo incluso todo lo promisorio de que son portadoras las nuevas tendencias que hemos analizado. En efecto, pues al haber clausurado las antiguas políticas redistributivas, y produciendo una acentuada regresión en este sentido, el Estado autoritario ha agigantado los escollos que impiden el que toda esa diversidad que se hace presente en el campo cultural pueda proyectarse y reflejarse en la totalidad del cuerpo social. Enfrentar decididamente el pesado lastre de la elitización cultural, romper con la estratificación de lo simbólico, constituye, pues, uno de los mayores desafíos que deberán encarar los proyectos redemocratizadores de la cultura nacional.

Finalmente, y en un nivel de problematización mayor, es imposible no aludir aquí al complejo trasfondo que anima con sus luces y sus sombras muchos de los fenómenos examinados: la emergencia de ese nuevo paradigma cultural que se quiere y se representa a sí mismo como postmodernidad, y cuya resonancia en el contexto latinoamericano no se puede ya soslayar. Mas aun cuando los últimos episodios autoritarios que los incontrolados procesos de moder-

nización han impulsado, ha aparecido con inusitada intensidad la hetereogénea y multifacética composición de nuestras culturas. La fragmentación y atomización social, el ahondamiento de las diferencias y distancias, tanto materiales como simbólicas, la fractura de las certidumbres, la disolución de los referentes compartidos, el astillamiento de los sentidos, todo eso tiende a hacer del paisaje de nuestras sociedades un inmenso y abigarrado collage.

Conocemos la cara luminosa de esta situación: la afirmación rotunda de lo plural y de la diversidad, refractaria y rebelde a toda suerte de totalizaciones o reducciones. Lo acabamos de ver. Pero ¿dónde termina la diversidad y comienza la dispersión? ¿Cuándo el rechazo a la homogeneización se transforma en la imposibilidad de aprehender lo real como experiencia compartida? ¿Dónde la diferenciación de identidades emprende el viaje sin retorno de la indiferencia a toda identidad? Demás está decir que el salir al paso de estas interrogantes excede con mucho los recursos de cualquier configuración cultural que en el futuro pudieran darse a sí mismas nuestras sociedades. Pero la misma precariedad de las condiciones chilenas también podría ser un privilegio: el de no poder pensar la libertad sino enfrentándose, día a día, a tales preguntas.

¿Por qué Chile? Quizá por eso mismo. Juan Marichal nos recordó recientemente que, en la vida como en la literatura, un héroe trágico lo es no por haber fracasado o triunfado, sino por haber encarnado, en determinado momento, todas las tensiones de un mundo humano. A veces esas tensiones se cristalizan más claramente en algún rincón apartado del mundo que en un país central. España ha sido ese rincón iluminador en una época y, tal vez, a su manera, también lo sea Chile ●

C. C. y P. G.

MARIO FONSECA V.

A PROPÓSITO DE LA FOTOGRAFÍA EN CHILE

■ No hay historia; no hay crítica, no hay mercado. Hacer la fotografía en Chile es hoy una aventura, como también lo es escribir este texto. Hago excusa de esta circunstancia y, más que para el catálogo de la muestra del Ministerio de Cultura de España, apuro estas líneas para que los treinta y dos que van y los que no llegaron aten algunos cabos de tantos que están sueltos, tal vez más bien para que suelten los que están mal anudados.

NO HAY HISTORIA

No hay historia precisa de la fotografía chilena. Lo que hay, los datos y referencias, las propias fotografías, responden a los órdenes de la historia de Chile. No tienen la perspectiva de la fotografía como expresión de autor; son documentos. Un esfuerzo importante y reciente realizado por el Museo Histórico Nacional confirma lo dicho: copiosa iconografía de personas, lugares y situaciones del devenir de un siglo y tanto del país, en que los fotógrafos anónimos superan largamente en número a los personajes anónimos. Sucede parecido en muchas partes, cierto, pero afirmemos que aquí es grave, en contraste con el presente: treinta y dos autores con nombre y apellidos frente a colegiales, pobladores, ancianas, bellezas, juglares, policías, borrachines y travestis anónimos de cada día, en esta muestra que va a España.

Algo se encuentra, sin embargo, y procede consignarlo, en ciertos casos quizá por primera vez. De los daguerrotipos llegados al país a partir de 1840 uno se ahoga con su dueño, el otro se rompe a lomo de mula, los que siguen son mal operados y recién hacia 1845, según el Museo Histórico, unos señores Ward, de los Estados Unidos, inician en Valparaíso el desarrollo adecuado de este sistema. Entre líneas descubrimos también que el chileno José Dolores Fuenzalida aprende el oficio trabajando con algunos de aquellos pioneros fallidos, y que en ese mismo 1845 instala su propio estudio en el puerto. En 1851, también en Valparaiso, los alemanes Boehme y Alexander ofrecen por primera vez retratos en papel, dando comienzo a la apasionada competencia entre daguerrotipistas y fotógrafos, que ganarán finalmente los segundos con el atractivo marketing de sus copias miniatura para anillos y guardapelos y sus ampliaciones gigantes a tamaño natural.

El recuerdo principal de los daguerrotipos de entonces queda en la obra del inglés William Helsby y sus diez años en

Chile, entre 1846 y 1856. (También me gusta recoger su huella sensible en las luces texturadas de su sobrino nieto, el pintor Alfredo Helsby). De los fotógrafos, los tres años del francés Víctor Deroche en el país son también recuerdo principal del período. Gestiona la participación de la fotografía en la sección de artes plásticas de la Exposición Nacional de 1855, y obtiene premio. Repite el mérito en 1856 año en que se va de Chile, al igual que Helsby.

• • •

La «Carte de visite» de Disderi llegó pronto de París. En 1859 se inaugura en Santiago el primer local elegante de fotografía, Mythos, y la costumbre social de repartir, intercambiar y coleccionar retratos. Los álbumes crecen y se multiplican, los estudios también, en Santiago, Valparaíso y las principales ciudades del centro y sur del país. Carlos Renard, fundador de Mythos con Federico Leiva, entabla un juicio en 1863 por la reproducción no autorizada de un retrato de su estudio, surgiendo los primeros alegatos públicos entre el carácter artístico o de simple reproducción mecánica de la fotografía, el primer intento de proteger al fotógrafo bajo la misma legislación que cautela a las artes plásticas. Con la llegada del francés P. E. Garreaud y el estímulo de la burguesía pudiente y vanidosa se suceden las innovaciones técnicas a partir de los años 70 de aquel siglo, variando los formatos –retrato-álbum; tarjeta imperial–, aplicándose efectos divertidos y curiosos –glacé, esmaltado, crayón, «Rembrandt»–, y llevando el retrato a la refinación y el lujo. Son rescatables de entre guardas doradas y escenografías rebuscadas ciertos aciertos en la composición, ciertos materiales nobles que permiten tomar las imágenes en las manos y escribir de ello cien años después. Pero detrás de los lentes se nos escapa seguramente más de algún auténtico fotógrafo, artista incluso desconocido para él mismo, que trabaja para las grandes firmas comerciales. Es sólo a ellas a quienes puede recordar el Museo, por su registro del acontecer y el entorno histórico de las décadas finales del siglo.

La sociedad y los paisajes urbanos son fijados sistemática y meticulosamente por Garreaud y sus socios y luego herederos, Jorge Valck, en Valparaíso; Félix Leblanc y Esteban Adaro, en Santiago y el resto del país; por los suizos Emanuel Holzach y Hans Frey; por el alemán Carlos Bischoff y el norteamericano Eduardo Spencer, asociados un tiempo bajo el lema Sciencia in Arte y conocidos además por sus vistas estereoscópicas, novedad y entretenimiento de entonces. Spencer también queda en la memoria por sus fotografías de la campaña del ejército chileno en la Guerra del Pacífico, entre 1879 y 1882. Y, en fin, llega el canadiense Obder Heffer a dar la vuelta al siglo, contratado primero por Leblanc para Fotografía Garreaud, en 1886; haciéndose cargo de la antigua casa diez años después; cambiándole nombre por el propio a partir de 1900, junto con dotarla de las mejores instalaciones de América, según el decir. Los retratos tomados en sus grandes salones, con luces y telones escogidos cuidadosamente para reflejar cada carácter y voluntad, constituyen un acontecimiento social hasta entradas las primeras décadas del nuevo siglo.

Fuera de los salones, mientras tanto, un médico y fotógrafo aficionado, Emilio Hagnauer, registra en agosto de 1891 los campos de Placilla, cubiertos con tres mil cadáveres de leales y opositores al presidente José Manuel Balmaceda, quien, derrotado, renuncia al gobierno y a los pocos días se suicida. A quince años de distancia, Jorge Allan, sucesor en la casa Spencer, hace otro tanto registrando en Valparaíso la destrucción del terremoto de agosto de 1906. Tal como Allan, Luis Poirot recorrerá las calles de Santiago tras el terremoto de marzo de 1985. Tal como Hagnauer, Marcelo Montecino recorrerá el lugar de la batalla tras el derrocamiento de Salvador Allende en septiembre de 1973. Puentes de ochenta años entre un aficionado y un empresario de la fotografía y dos fotógrafos con definición de actividad vocacional intransable. ¿Cuándo surge aquel autor individual, cuándo se da nombre a un estilo personal?

Tal vez con Navarro Martínez, hacia fines del XIX, cuyos retratos quieren penetrar más a la persona, quieren iluminar y componer interpretándola y no sólo ilustrándola a la manera y con los recursos de Heffer, por ejemplo. También con un acceso al medio que se amplía y facilita, en esas mismas últimas décadas, a través de importadores que junto con publicitar novedosas máquinas fotográficas enseñan a operarlas y se ofrecen para revelar y copiar si el interesado aún no domina las técnicas. Surgen entonces instantáneas anónimas por doquier, diversas, insólitas, buenas y malas, a la par con el auge de los grandes estudios, y el ámbito individual empieza a constituir su espacio. Se crean los primeros foto-clubes, en Valparaíso en 1902, en Santiago en 1904; a Navarro Martínez le publican sus imágenes en la sección «Fotografía Artística» del semanario Sucesos; el Diario Ilustrado llama a un concurso nacional de instantáneas al que acuden envíos de todo el país; el diario El Mercurio organiza una exposición «de Arte Fotográfico» en 1904; en 1907 la revista Zig-Zag inaugura su primer Salón Anual de la Fotografía... Si bien de todo ello queda apenas el recuento, y tan pocas imágenes; las raíces de la fotografía de autor, de la creación personal, están echadas y empiezan a profundizar de generación en generación. Así creemos. O así queremos creer.

• • •

Jorge (Georges) Sauré se hace conocido en Santiago hacia comienzos de los años 20. Viene de Concepción y retrata a su manera, con luz ambiental y sin aspavientos: «... no me gusta hacer de la fotografía un espectáculo». Me muestran una fotografía horizontal, el retratado a medio cuerpo sentado en un sillón bien hacia la derecha, la cabeza girada aún más hacia la derecha. ¿Se nos va todo a la derecha? No, el brazo derecho cruza hacia la izquierda a través de la foto, la luz de la mano lo guía contra el fondo sepia oscuro. Tampoco se va la mirada, apuntando al lente que lo retrata. Ni la sonrisa, a punto de levantar su toque de sorna hacia este lado. Retrato magistral de personaje que no interesaría jamás al Museo, encontrado en un librero de viejo. Reliquia única de fotógrafo que trabajó hasta el 35 y más tarde quemó todos su negativos. Pero hay retratados suyos que se hicieron famosos, y así las imprentas nos trajeron las fotos hasta hoy. Ahí está Pablo Neruda, con capa. Y hay discípulos suyos que marcaron momentos brillantes, aunque tal vez alguno ejerció demasiado. Ahí está Alfredo Molina; ahí, Jorge Opazo.

En otra parte está Antonio Quintana, que viene de más lejos, por otros senderos. Fotógrafo que recorre el país, que retrata los caminos, los funerales, los tendidos del ferrocarril, las danzas paganas en las celebraciones católicas. Enseña, también y desarrolla los archivos de la Universidad de Chile, que es el otro lugar donde se puede ir a pedir algo. Su fotografía social, consecuente con su militancia comunista, recoge instantes hasta entonces postergados si no es por el documento, la anécdota o el pintoresquismo, y reivindica su esencia y consecuencia a la vez que los marca con su impronta personal, ruda y voluntariosa. A Quintana se le conoce desde fines de los años 30; muere en 1972. Ha sobrevivido a Molina –1971–, pero no así a Opazo –1979–. A todos los sobrevive Sauré, quien muere en 1985, cincuenta años después de haber abandonado para siempre la fotografía.

• • •

A contar de los años 30, un siglo después de su invención, la fotografía está difundida en el mundo y su ejercicio ya sea como registro documental o como expresión artística se ha hecho cotidiano. En el «espacio de acá», poco menos; algo de magia persiste aún, también el acceso a los medios materiales es más azaroso, y el respaldo llega más para el reportero que para el autor, salvo que éste se las arregle con los retratos, la enseñanza y algunos trabajos indus-

triales. Molina, Opazo y Quintana surgen, cada cual a su manera, de estos recursos, mientras en prensa y revistas publican en torrente los seis hermanos Torrente y cuatro más de apellido Rubio, entre otros.

Más allá del sueldo fijo, las distancias del reportero gráfico al artista se hacen evidentes, marcadas, parecen difíciles de conciliar. Hasta que a Sergio Larraín le regalan su primera cámara para que registre su primer viaje a Europa. Comienza la década de los 50 y él se queda en París: puede hacerlo como pocos, es cierto, pero se requiere algo más que dinero para sobrevivir unos años e ingresar luego a Magnum, al grupo de los diecisiete elegidos de Cartier Bresson. Publica en Life, publica en las grandes revistas ilustradas de los 50 y los 60. Está en Argelia, en el frente de la guerra de los pied-noirs. Está en Sicilia, reporteando la mafia, donde pocos se atreven. Así también se atreverá más tarde a renunciar a Magnum, por principios morales, para no seguir difundiendo la guerra, para no profitar indirectamente del narcotráfico, el crimen, la tragedia, como dirá entonces. Su fotografía se hace más personal, más profunda en su mayor simpleza. La vemos publicada en anuarios, en las revistas importadas de fotografía que comprábamos tan caras. De esos años, de 1968, es el libro Chili que hoy hojeo con asombro. Libro de una colección turística suiza, escrito por un tal Jean Mayer e ilustrado con una centena de fotos de Larraín: ahí están esos caballos lejanos en la pampa norteña, a través del parabrisas trizado de un camión abandonado, o los niños marginales de aquella serie en que convivió con ellos bajo los puentes, sonriendo a la cámara, o la mirada inquietante de una amiga que hace las veces de «femme chilienne», como dice la lectura de la foto. También los jubilados santiaguinos de sombrero y abrigo frente al Banco de Chile, y los pescadores de Chiloé, mil y tantos kilómetros más al sur.

Sergio Larraín se recluyó en las montañas, hará diez años ya de eso. De tarde en tarde manda alguna foto para contribuir a la publicación de una antología, rara vez a una muestra colectiva. Resulta natural que no esté presente en este envío a España.

• • •

En los años 60, comprarse una cámara fotográfica en Chile era impensable. Artículo suntuario, decía la ley, y se le aplicaba un diez mil por ciento de impuesto. Los reporteros contratados contaban con el apoyo de sus medios, a veces. El free-lancer, el del estudio independiente, se las arreglaba con el contrabando de algún amigo viajero, con el mercado negro, con las ventas de «segunda mano». Mucho desecho corría en eso, mucho equipo rechazado por el control de calidad del fabricante llegaba vía Panamá, entonces.

Así y todo, la fotografía se consolidaba como medio de expresión personal. Pronto llegaría Blow-up y el estímulo a los asiduos a Antonioni para encontrar algo más accesible, a pesar de todo, que la utopía de hacer cine. Ya había llegado, años antes, un polaco medio héroe y medio víctima de la Segunda Guerra Mundial, Bob Borowicz, quien se hizo pronto espacio de admiración y ejemplo en tanto ámbito que tocaba. Moda, retrato, paisaje, industria y enseñanza, Borowicz junto a Luis Ladrón de Guevara, Horacio Walker y, desde historias más atrás, Tito Vásquez, abarcaban amplios tramos de la fotografía profesional y personal de entonces. Siguen algunos viviendo hoy de aquélla, aunque poco se ve de su obra individual, tanto o más valiosa.

Otros de aquel tiempo y unos más nuevos sí muestran cosas personales, pero muchos no me gustan, aunque su perseverancia admira. Agrupados los mejores y la academia en el Foto Cine Club de Chile, benemérita institución próxima

a cumplir medio siglo, han incluido algunos trabajos en este envío a España. Los de Lincoyán Parada son botón de muestra de una obra sólida, intransigente.

• • •

Ciento veinticinco años después de los primeros daguerrotipos aprobados por el Museo Histórico Nacional, la historia nacional cambia sus fotografías y todo, no es para menos. Los tres años del gobierno de Salvador Allende y su derrocamiento en 1973 por las Fuerzas Armadas y de Orden cuestionan teoría y práctica, hecho y derecho, vida y muerte.

También cuestionan compromiso, supervivencia, solidaridad, objetividad. Vocación y deber, en fin, también, y así vemos en esta muestra a tanto fotógrafo en el frente, arriesgando más que la cámara y unos golpes, como se ha visto, mientras los paisajes lejanos de su corazón siguen esperando indefinidamente.

A partir de 1970 Chile es un ir y venir de reporteros que son enviados a retratar la vía chilena al socialismo, que registrarán más tarde su defunción y que llegan hasta hoy siguiendo los procesos póstumos. El norteamericano David Burnett cubre el golpe y los funerales de Neruda, semana y media después. Luego partirá hacia la caída, tan distinta, del Shah de Irán; después a Tailandia y adonde sea que hoy se encuentre. Otros no sobreviven al 11 de septiembre de 1973 y los días siguientes, sean visitas o locales. A Marcelo Montecino le matan un hermano, también fotógrafo. Se marcha y empieza a volver recién cinco años después, muy de tarde en tarde. En el entretanto cubre Centroamérica, vive en Washington DC. Lucho Poirot se va a España con sus retratos de Neruda y tantos otros de la cultura chilena, y hace entonces muchos más, de la historia también, del mundo. Ahora está en Chile de vuelta; o no, en verdad está en Madrid, en esta tamaña exposición que dice que aún vivimos, que no nos hemos muerto, ya que parece que alguna vez nacimos, con fotografía y todo. No es para menos.

NO HAY CRÍTICA, NO HAY MERCADO

No hay crítica, no hay mercado; apenas la disposición de algunos para sustraerse a su oficio y tentar un ensayo –por lo general escrito desde la perspectiva de este oficio más que desde la fotografía–, y la buena voluntad de otros para canjear unas cuantas copias por la impresión de un catálogo barato. La supervivencia económica se da ya sea en la venta de reportajes a revistas, los más ofrecidos al azar, los menos por encargo; ya sea en ocuparse de planta en algún medio impreso –pero siempre compitiendo en precio y aprecio con el reportero gráfico nato–; ya sea en las clases (enseñando por igual al que tiene vocación y al ocioso), en los pocos archivos, en los menos nada. O ya sea buscándose un empleo serio y decente. También está la fotografía publicitaria, donde hay mercado, y fuerte. Y donde hay crítica y juicio: están los concursos anuales de publicidad gráfica –aunque el premio se lo lleve siempre la agencia–. Está también Fotop, la asociación de fotógrafos profesionales, que en el par de años que existe ha regulado tarifas y condiciones de trabajo y ha organizado ya dos salones anuales con selección y premios a cargo de un jurado calificado. Y hay nivel, calidad y vocación en este ámbito. René Combeau, fotógrafo de teatro y luego el maestro de la fotografía publicitaria de estudio, desde fines de los 60, ha sido orientador generoso no sólo de sus colegas más jóvenes, sino de más de algún artista, a pesar de su frase secreta «nunca ha hecho una fotografía personal, siempre por encargo».

En todo caso, ninguno de los fotógrafos que van a España ejerce la fotografía publicitaria como profesión estable.

• • •

La falta de una crítica comprometida con la fotografía contrasta con un promedio de una exposición mensual sólo en Santiago, en los dos años recientes. Para nuestro medio se trata de un número relevante, como lo es la cantidad de fotógrafos que participan en estas exposiciones, muchas de ellas colectivas. Las pocas instancias de crítica seria de arte quedan prácticamente en ninguna en el caso de la fotografía, si uno margina los recuentos que hace el periodismo cultural –igualmente escasos– y las incursiones poco afortunadas de algún crítico que apenas puede ponerse al día en las artes plásticas, que son su tema, y que en el mejor de los casos incorporará a este ámbito la fotografía, porque es «moderna». Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que la fotografía chilena actual es un movimiento en formación, como tal recién desde hace menos de diez años, y que la poca crítica rigurosa se ha concentrado en este período en las artes plásticas (de la fotocopia al video, de la instalación al cuerpo, pasando por los medios más tradicionales), donde la escena ha sido mucho más rica en procesos y proyecciones.

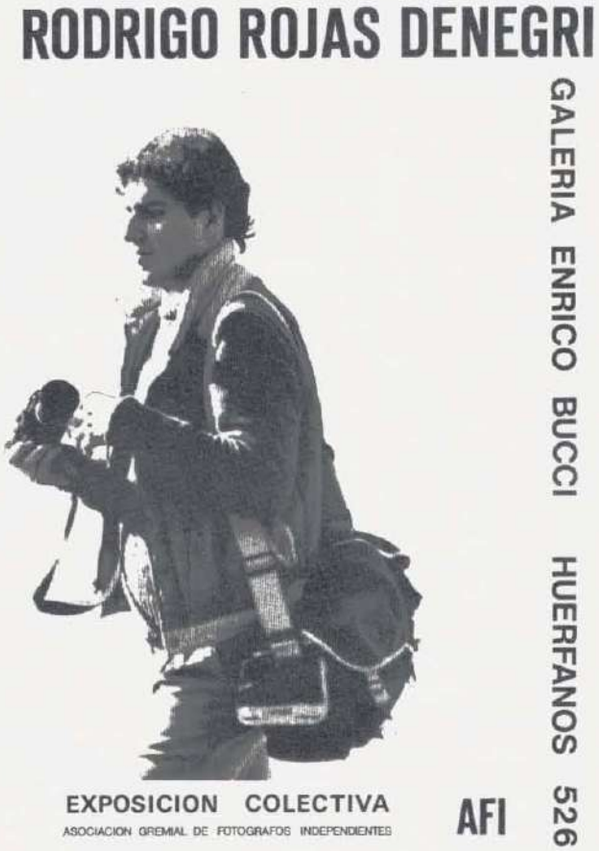
No es fácil así separar de modo estricto a los buenos de los malos fotógrafos –quizá sólo las buenas de las malas fotografías– sin correr el riesgo de ser prematuro en muchos casos, abortivo tal vez con un movimiento en proceso. A diferencia de las artes plásticas (perdón, esta vez y las otras, por el apellido), que cuentan con sus tendencias y cultores, con sus espacios y publicaciones –no importa si azarosas y marginales–, con su crítica oficial y alternativa, con sus premios y becas –gloriosas en el boom; todavía merecibles tras el crack–, y con un mercado, aunque inestable, perceptible, la fotografía chilena carece aún de algún entorno y una mínima fe pide anteponer una mirada generosa a cualquier instancia de evaluación. Esta disposición positiva hacia el conjunto, sin embargo, no excluye destacar con el mayor rigor la obra de un corto número de fotógrafos –quizá diez– de los cuales la mayoría está en la muestra que va a España. Pero falta Leonora Vicuña, por ejemplo.

• • •

En 1981 se constituye la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). Han concurrido (Leonora Vicuña entre otros) quienes coinciden en un pensamiento exigente sobre la fotografía como instancia de expresión, valoran la calidad y la disciplina en su ejercicio, y postulan un compromiso con la realidad social y política que vive el país, tan crucial como inevitable. La vocación de este incipiente movimiento cultural, a la vez que agrupación gremial, se consolida en los breves años que transcurren. Participa en numerosas exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera de los ámbitos habituales –van a parroquias, poblaciones marginales, galerías alternativas, además de ocupar el circuito que aparece en las guías culturales–. Participa también en la organización de encuentros y publicaciones en los que priman objetivos básicos como dignificar la profesión y generar calor entre colegas, frente a un medio institucional indiferente cuando no hostil. Pero los éxitos de unas veces no lo son tanto otras. A la publicación del Primer Anuario Fotográfico Chileno a fines de 1981, le sucede el año siguiente un Segundo Anuario mucho más completo –cerca de 120 fotógrafos; un tercio pertenecientes a la AFI–, pero del cual hasta hoy sólo se conocen unos cuantos ejemplares: la edición sigue confiscada en Canadá por problemas entre el auspiciador y el impresor. Tercer Anuario no ha habido –¡a quién se le ocurre!–.

En julio de 1986 muere por quemaduras Rodrigo Rojas, joven fotógrafo en sus primeros pasos, en un incidente en el que está involucrada una patrulla militar. La AFI organiza una exposición póstuma con la participación anónima de sus integrantes y donde también se presentan trabajos de la víctima, éstos sí con nombre. La muestra dura cinco semanas y a ella asisten más de diez mil personas, cifras inusuales en el oficio. Dos años antes el Museo Nacional de Bellas Artes censura las obras de dos fotógrafos que participan en el Salón Anual que éste organiza desde varios años atrás. La AFI no participa en el siguiente evento, lo que inevitablemente lleva a suspenderlo en 1986, en un hecho improbable con anterioridad a la existencia de la Asociación.

Del conjunto de treinta y dos fotógrafos que participan en el envío a España, la mitad pertenece a la AFI. Y si bien –y aunque el llamado a la muestra fue amplio y abierto– no van todos los que hubiéramos querido que fueran, el número de participantes es en sí significativo, así como lo es la proporción de miembros de la AFI que lo integra. Al lado de obras como las de Marcelo Montecino o Luis Poirot, que llegan de más lejos, los trabajos de los fotógrafos pertenecientes a la AFI –desde Ianiszewski, Riobó y Marinello hasta uno tan joven como Claudio Pérez– representan lo más vivo e inquietante de la fotografía chilena actual. O, en todo caso, así es como se está haciendo el camino.



HAY FOTOGRAFÍA: AQUÍ, UNAS CUANTAS

El poeta Claudio Bertoni es fotógrafo; viceversa cuando publica. Cito sus mujeres de cuerpos perezosos, atravesando el cuadro mientras giran con el foco en fuga, con la imagen ligeramente movida, titilando. Él las ve partir de reojo, por encima del brazo en que descansa la cabeza, por entre las piernas ya en calma después del amor. Hasta que se pierden con la luz. Entonces vuelve a los objetos a su alrededor y trabaja con ellos, pero yo percibo aún cercano ese cuerpo si no desnudo aún a medio vestir.

● ● ●

Luis Weinstein acosa a sus sujetos aunque les deje todo el cielo y la tierra que el lente pueda darle o el encuadre los perdone y apenas sólo su sombra resulte atrapada. Acusa el instante de la toma y cada situación queda a merced del vidente: personas in fraganti, objetos congelados, a veces también de puro pánico. Casi todo lo que permite el gran angular con su inveterada indiscreción y el paso rápido de Weinstein, cuando están por descubrirlo.

● ● ●

Helen Hughes, Marco Ugarte, Alvaro Hoppe y otros tantos trabajan en primera fila para agencias internacionales que quieren sangre fresca –hay bastante–, para revistas que cierra el estado de sitio, para la esperanza de que no siga más todo esto también, así creo. Pero hay que ver para creer a Helen Hughes, menuda, sonrisa tímida, y darse con sus fotos tomadas a nivel vista, con lente corto, con el cañón largo que le apunta de vuelta. En otra carpeta guarda más primeros planos, esta vez de fiestas privadas donde cada desaforado lo que más quisiera es que lo vieran así de pintado en el show de Madrid.

● ● ●

Luis Poirot desespera conmigo por las carencias de la fotografía chilena, pero ha traído sus recuentos para echarme una mano con este texto. Ya haremos algo mientras, yo en lo mío y él en sus proyectos de largo aliento. Retrata lo que queda de lo que quisieron ser algunas casas del viejo Santiago antes del último terremoto; retrata también a Neruda cuando ya no está, y hace un hermoso libro. En lo cotidiano, retrata como siempre a los nuevos actores culturales de Chile, pero esta vez agrega a los fotógrafos –quiere pillarse la cola–. Ahí están las miradas, los gestos de cada rostro sustraído a su entorno y escombrado con perseverencia hasta que dé consigo mismo: así nos enfrentan, a ver si somos capaces también de darles la cara.

● ● ●

Paz Errázuriz también retrata, pero lo suyo son formas de vida. Y sus actores no son los que jalonan la cultura; a lo más inspiran a uno que otro. Oficios postergados, proscritos; grupos marginales, ghettos. También las colonias, las cofradías. Gente triste, diríamos, pero que aquí nos sonríe, más allá de la pose (la pose misma se ejerce a plena cámara, cuando el oficio lo impone, con todo su orgullo y patetismo). Gente arrinconada, también diremos, pero aquí le dieron espacio generoso en el corazón –toda la profundidad de campo del diafragma más cerrado–. Mundos interiores de nuestra geografía humana, que Paz ha venido recorriendo al paso, parando y volviendo atrás, transponiendo el umbral en sombra y subiendo la escala con el mismo pudor de la figura que atisba arriba tras la puerta, entrando en fin y sentándose en el borde de la cama mientras el otro se arregla el rouge y la peluca y sonríe para la primera foto ●

M. F. V.

CRISTIÁN FERNÁNDEZ COX

IDENTIDAD CULTURAL Y ARQUITECTURA EN CHILE

¡Poesía, poesía,
como si en Chile no pasara nada!

(NICANOR PARRA, 1981)

Desde hace ya lustros, Chile ha visto interrumpida su antigua tradición de convivencia democrática. Pero el análisis de la arquitectura oficial de este período, vista en esta óptica, no presenta mayor interés, ya que la arquitectura propia de los regímenes autoritarios ha sido suficientemente estudiada, y tiene siempre un mismo destino: sus pretensiones escenográficas son tan grandilocuentes como pequeña es su significación en el tiempo. Además –la verdad sea dicha– las intervenciones arquitectónicas directamente «oficiales» de este lapso han sido pocas y no alcanzan a caracterizar período arquitectónico alguno. Finalmente, si bien cada régimen político crea un cuadro socioeconómico determinante de la cuantía y destinatarios de los recursos disponibles, el modo arquitectónico como tales recursos se emplean dentro de este marco –las tendencias propiamente arquitectónicas– se mueven según un imbricado tejido cultural, que, al menos en Chile, suele prescindir en alto grado de la coyuntura política. Dos regímenes políticos de concepciones tan diferentes como el de Frei (1964-1970) y el de Allende (1970-1973) no marcan diferencias arquitectónicas mayores y en cambio tienen en común representar entre nosotros un período de alto prestigio ya institucionalizado del Movimiento Moderno. Por su parte, el régimen de Pinochet (1973 en adelante) no constituye en sí un período arquitectónico definible. En términos propiamente arquitectónicos es mucho más importante la crisis del Movimiento Moderno, cuyo inicio puede datarse entre nosotros a partir de 1977, con la Primera Bienal de Arquitectura patrocinada por el Colegio de Arquitectos, la creación del grupo «Cedla» y otras iniciativas; todas las cuales tienen en común el haberse realizado fuera de las instancias oficiales.

No es que los arquitectos quedemos intocados por el deplorable estado en que se encuentran nuestra antigua democracia y nuestro tradicional respeto a los derechos humanos o que muchos no hayan sufrido la humillación de la cesantía prolongada y casi todos la falta de proyección ciudadana. Pero en su trama siempre paradójica, la vida crea fuerzas de su debilidad, encuentra luces antes invisibles, y el país real abre espacios de convivencia, de reflexión, de fantasía, de normalidad cotidiana, de creatividad, de esperanzas; pese a todo, y precisamente por ello, «Chile, vive». Es así como en nuestro caso hemos centrado nuestra reflexión arquitectónica de estos años, no en una coyuntura maniquea y arquitectónicamente irrelevante, sino en la perspectiva más larga y atingente de las relaciones entre nuestra problemática identidad cultural y nuestras expresiones arquitectónicas, en un esfuerzo por comprender el presente de nuestro oficio y su rol en la sociedad que consideramos más fructífero para nuestro futuro.

De algunas líneas gruesas de esta reflexión damos breve cuenta en lo que sigue. Para ello, en una primera parte haremos una sinopsis histórica de algunos antecedentes selectivos y sesgados, de nuestra recurrente crisis de identidad cultural, que nos parecen claves para comprender lo acaecido en nuestra arquitectura, tema que abordaremos en la segunda parte, tanto en su trayectoria histórica como en su situación actual[1]. Todo lo cual desde la óptica de quien no es historiador, sino un arquitecto inmerso en la práctica reflexiva de su oficio.

IDENTIDAD CULTURAL: ALGUNOS ANTECEDENTES

0. La identidad cultural no es esencia, sino historia. No una idealidad universalizable, sino una concreción existencial del peculiar devenir de cada cuerpo social. No una pureza inédita, sino un sustrato en decantación de significados y valores comunes, resultantes de un abigarrado complejo de vivencias propias e influencias externas, circunstanciadamente internalizadas. La identidad cultural no es por tanto la nostalgia de lo que ya no existe, sino una acuciante subyacencia contemporánea: condiciona la coloratura de la percepción de la realidad –el asunto clave del punto de vista– y las categorías intelectivas y valóricas de selectividad de lo apropiado, en su doble sentido de «propio» y «adecuado» a una dada realidad. La identidad es el «digestor» crítico que marca la diferencia entre la influencia apropiada enriquecedora y la influencia inapropiada enajenante. Cuestión que, como se sabe, es crucial entre nosotros. Veamos, pues, algunas de sus circunstancias.

1. Las culturas hispanoamericanas surgen del encuentro entre la España barroca del siglo XVI y los fragmentos que quedaron disueltos tras la destrucción de los grandes imperios precolombinos[2]. Este mestizaje racial, profuso y sostenido, devino en el tiempo mestizaje cultural. En más de dos siglos (XVI al XVIII) de aislada vida colonial, guerra y convivencia pacífica, cruel explotación y preocupada protección, y en un largo proceso de intensa evangelización, este mestizaje fue configurando una nueva sociedad, con su propia estructura, formas de vida, tradiciones, peculiar sensibilidad, implícitos valóricos, expresiones y modalidades simbólicas, que se fueron reconfigurando y decantando, hasta constituir un sustrato cultural que pervive hasta nuestros días. Una muestra negativa de esta pervivencia es la recurrente resistencia de nuestras sociedades para asimilarse a los numerosos «modelos» provinientes del hemisferio norte, que se ha intentado implantar en la región. Como bien dice Octavio Paz: «¿Fracasaron nuestros pueblos? Más exacto sería decir que las ideas filosóficas y políticas que han constituido la civilización occidental moderna han fracasado entre nosotros...». Y una muestra positiva de lo mismo es la pertinaz omnipresencia hasta hoy de las manifestaciones de religiosidad popular y toda suerte de expresiones valóricas y modalidades vitales tradicionales, aun en medio del tráfago urbano de las grandes metrópolis hispanoamericanas contemporáneas. Al decir del mismo Paz: «... un complejo de actitudes y estructuras inconscientes que, lejos de ser supervivencias de un mundo extinto, son pervivencias constitutivas de nuestra cultura contemporánea...».

2. Históricamente, las sociedades hispanoamericanas han sido y permanecen hasta hoy, en su concreta realidad informal, mucho más jerarquizadas y verticales que lo que el discurso de sus instituciones formales se permite reconocer.

1. El tema se trata con mayor extensión en una contribución del autor a un libro sobre arquitectura en Latinoamérica, a ser publicado por la Editorial Gustavo Gili de Barcelona, bajo el patrocinio de la Universidad Autónoma de México.

2. Gran parte de los fundamentos sociológicos referentes a nuestra identidad cultural y sus crisis se los debo al sociólogo chileno Pedro Morandé, a su decisiva participación en el «Taller América» y sus numerosas publicaciones y a su curso de Magister de Sociología de la Cultura Latinoamericana.

Posiblemente a causa de nuestros antecedentes religioso-políticos y culturales centralizados, tanto por el ancestro hispánico como el aborigen, lo cierto es que la extremada influencia de las élites hispanoamericanas en el conjunto de la sociedad es uno de los pocos hechos que guardan un importante grado de continuidad en nuestra historia (imperios precolombinos, alta jerarquización de las culturas aborígenes locales, centralismo colonial, despotismo ilustrado, caudillismo, paternalismo, polis oligárquica, élites progresistas, élites revolucionarias, dictaduras de derecha, dictaduras de izquierda, etc.). De aquí que el papel de las élites hispanoamericanas y concretamente chilenas, tanto en sus aciertos como en sus errores, tienen una influencia en el conjunto social decisivamente alta y desacostumbrada en otras regiones culturales. Quien no acepta o no comprende este hecho evidente, al menos como dato de partida, corre el riesgo de malinterpretar sustantivamente lo que sucede en América Latina.

3. Nuestras élites, especialmente en el caso chileno, han sido extremadamente renuentes a aceptar nuestra identidad mestiza, y con ello nuestra realidad, y de los comienzos de nuestra historia han tenido el sesgo recurrente a racionalizarse a sí mismas como «europeas». Así, por ejemplo, las élites chilenas en la colonia se autodenominaban como «criollas», vocablo que en la época denotaba «español nacido en territorio americano». Lo que implicaba una cierta negación de nuestro profuso e indesmentible mestizaje étnico. Por otra parte, para los aborígenes, el mestizo implicaba un paria cultural, cuya sola existencia establecía una desviación y amenaza primordiales al orden del cosmos. Así, por ejemplo, el despectivo término de «cholo» con que se nombra al mestizo en la colonia no es, como pudiera creerse, de origen español, sino que proviene del término aborigen «chulu», que denota «quiltro»: «perro sin raza». Negada así nuestra identidad fundante por ambos costados, se descalificaba radicalmente de partida nuestra realidad. Un caso ilustrativo de esta temprana negación es el de don Pedro de Oña, el primer poeta chileno. Nacido en 1570 en un pequeño poblado del extremo sur de Chile («Los Confines») y sin haber ido jamás a Europa, escribe en Lima en 1596 su obra magna «El Arauco domado». En este «Arauco» existe sólo flora y fauna europeas, las estaciones del año están traspuestas a las del hemisferio norte, y la estructura del poema y los parlamentos de los personajes sufren una abierta influencia de Homero y Virgilio[3]. En esta óptica, nuestras élites no se situaron mentalmente como protagonistas centrales de una nueva vida en un nuevo mundo (como lo hicieron sus homólogas norteamericanas), sino que se colgaron a la cola de una estructura simbólica, que sólo se legitimaba por su pertenencia a España (que con Portugal constituían la primera ecúmene mundial): no en el endocentro de su propia realidad, sino en el exocentro europeo (como «periferia» de España, según diríamos hoy). Actitud exocéntrica que sigue apareciendo recurrentemente hasta nuestros días. Por otra parte, estas mismas élites hispanocéntricas que negaron el mestizaje fundante de su realidad, fueron quienes a la vez y paradójicamente la construyeron. Con la imaginación creadora, el realismo y la desprejuiciada capacidad adaptativa, que emanó sociológicamente del primer barroco hispano: ese increible potencial –que hoy llamaríamos moderno– que hizo posible la ocupación orgánica, militar, socioeconómica y espiritual de un continente completo con los precarios medios de la época. Posteriormente, como se sabe, esta modernidad hispano-barroca incipiente se fue autoenervando, para dar paso a la modernidad potente, progresista y triunfante de la Ilustración anglo-francesa.

4. Los primeros vientos de modernidad que Hispanoamérica empezó a recibir en la segunda mitad del siglo XVIII –todavía en pleno período colonial– no fueron endógenamente gestados ni provinieron de una España española, sino más bien de una Corona española afrancesada, por cuya vía indirecta y amortiguada nos llegó la Ilustración, en la versión elitesca del despotismo ilustrado. La Ilustración y la crítica fue cosustancia de la revolución burguesa que costó la cabeza a los Reyes de Francia. Lo nuestro no tuvo nada de eso, sino ciertas ideas de progreso (que tuvieron

3. Aporte del escritor chileno tempranamente fallecido Cristián Huneeus, en su participación en el «Taller América». Grabación magnetofónica.

muy positivos efectos) y que influyeron en los jóvenes aristócratas hispanoamericanos que viajaban a educarse a Europa, y volvieron a liderar nuestra independencia. Pero no hubo aquí una revolución propiamente social, ya que la independencia fue un suceso básicamente indiferente a las grandes mayorías mestizas, tanto en su gestación como en su realización y posteriores resultados. Al terminar las guerras de independencia nuestras élites ya habían cambiado de exocentro: España, ahora símbolo de lo más odioso e indeseable (el retrogradismo, la dominación política, la restricción del intercambio de ideas y mercaderías, el atraso, el dogmatismo anticientífico), pasa a ser sustituida por los exocentros modernos: Francia, Inglaterra, Norteamérica; cambian los contenidos, pero la estructura actitudinal exocéntrica se mantiene intacta. Con el agravante que ahora nos situábamos mental y valóricamente como periferia de naciones, con los antecedentes religioso-culturales-protestantes, cuyo desarrollo social y posterior auge político habían sido sustantivamente diferentes a los nuestros desde hacia siglos (por lo menos, desde el Renacimiento), y de paso, al negar lo hispano, descalificábamos uno de los fundamentos de nuestra cultura. De aquí en adelante las élites chilenas rara vez han tenido la capacidad o la voluntad de intentar «modelos» de modernización inspirados en la propia realidad (cuyas potencialidades intrínsecas latentes obviamente son la base insoslayable del modelo a desarrollar; si no ¿desarrollar qué?). Y han tenido el sesgo recurrente a bailar al son de historias, identidades y categorías ajenas. Nuestra Ilustración, con todos sus innegables beneficios civilizatorios[4], fue una importación cultural elitesca, con escasa correspondencia y penetración en el pueblo real. Y «... como no tuvimos Ilustración ni revolución burguesa –ni crítica ni guillotina–, tampoco tuvimos esa reacción pasional y espiritual contra la crítica y sus construcciones, que fue el Romanticismo. El nuestro fue declamatorio y externo... Desde el siglo XVIII hemos bailado fuera de compás...» (Octavio Paz).

5. En el siglo XIX, después de la consolidación de la República en las décadas del 30 y siguientes, Chile importó una nutrida influencia científica y tecnológica europea, pero enmarcada en la estructura cultural subyacente que le era propia, inconscientemente aún mantenida por las élites («el peso de la noche»): fueron las décadas en que nuestro país, en los términos de la época, alcanzó un desarrollo notable y sostenido. Pero ya a partir de la segunda mitad del siglo, las élites abandonaban estos valores y entraban nuevamente a la recurrencia de problemáticas y categorías exógenas a nuestra realidad. Así, por ejemplo, refiriéndose a la «polémica doctrinaria» que envenenó nuestra vida política en los 1880, polémica inspirada en las problemáticas de la Tercera República Francesa, dice el historiador chileno Gonzalo Vial: «... con lo cual –ni primera ni última vez– la minoría dominante, y tras ella la sociedad íntegra, supusieron que nuestro país fuese una nación europea, vivieron como cosa propia dificultades y pasiones ajenas, y trasladaron a Chile situaciones y soluciones que experimentaban sociedades e historias por completo distintas...»[5].

6. En esta breve sinopsis podemos encontrar en el siglo XX también las dos situaciones. En las décadas de 1930 y 40 surge y se consolidan en Chile los gobiernos del Partido Radical, que indudablemente influidos por ideas europeas como la del «Frente Popular» (formamos parte de la civilización occidental) introyectan estos progresos civilizatorios en un marco cultural característicamente chileno, como era el de la emergente clase media; gobiernos que fueron progresistas, moderados, tolerantes, pragmáticos, componedores («compadres») y con una certera intuición de las realidades nacionales; y que dieron los primeros pasos decisivos en la modernización del país, principalmente en las áreas de la industrialización y la educación masiva. Más tarde, nos encontramos con el cuadro opuesto. La enajenación elitesca de las categorías de realidad llega a un punto álgido en lo que el sociólogo chileno Pedro Morandé llama el período de

4. Sigo la distinción entre «civilización» y «cultura» de Alfred Weber.

5. Ver Gonzalo Vial: *Historia de Chile* (1891-1973). Editorial Santillana. Santiago de Chile, 1981.

la «modelística»[6]. Iniciada después de la segunda guerra mundial, la «modelística» realizó su penetración intelectual en la década de los 50 en adelante y sus efectos prácticos en las décadas de los 60, 70 y 80; aunque ya parece estar entrando en declinación. En este período nuestro problema de modernización fue definido como el tránsito desde la «sociedad tradicional» hacia la «sociedad moderna». La «sociedad tradicional», como bien indica su nombre, implicaba lo que concretamente había sido nuestra realidad histórica: nuestra realidad real, que constituía el material social de que efectivamente disponíamos y marcaba en los hechos nuestro punto de partida. Pero esta «sociedad tradicional» no fue definida desde el interior de sí misma (endógenamente) a base de su ser empírico real, cuyas potencialidades latentes condicionaban sus modelos posibles de desarrollo; sino más bien fue predefinida exógena y apriorísticamente en la vacía tautología negativa de «no moderna» en referencia al modelo planificable de modernidad «a gusto» de las élites de turno: un «debe ser» neoiluminista, imaginado abstractamente por el neodespotismo ilustrado de los planificadores socioeconómicos. ¿De dónde salieron estos modelos? De la sociología funcionalista norteamericana transmitida vía CEPAL, de Lovaina, de la Escuela de Frankfurt (Habermas), del neomarxismo francés (Althusser, Godelier, Poulantzas)..., para concluir en el «modelo Chicago»: de todos los exocentros geográficos y mentales posibles, excepto las latencias y condicionantes de la propia realidad empírica de nuestra sociedad. Los resultados están a la vista.

IDENTIDAD Y ARQUITECTURA

7. En los recurrentes períodos en que las élites niegan nuestra realidad cultural, el consecuente vacío de autoteoría subyacente (identidad) tiende a ser llenado con problemáticas, categorías y valoraciones ajenas, propias de los exocentros de prestigio, por oposición al menosprecio de lo «chilensis» (no conozco el caso de otra nación que autodescalifique y haga peyorativo el propio vocablo patronímico). Esta contradicción se resuelve en el plano simbólico mediante la mimesis; la representación del gesto ajeno, que a la vez proporciona la vivencia de la seudoapropiación de sus valores: se representa ser y en cierto modo se vivencia ser lo que no se es.

8. Entre las élites exocéntricas de nuestro país, los arquitectos hemos ocupado un lugar destacado. Desde fines del siglo XVIII nuestra arquitectura podría en algún grado describirse como una mimesis retrasada de Europa (y Norteamérica más tarde). Mimesis por cuanto se representó el gesto, ignorando su argumento: copiamos la imagen importada, desconociendo el contenido de su origen, y sin preocupación mayor acerca de si era o no relevante a nuestra realidad. Esto no cuestiona la calidad formal, a menudo superior, de los edificios; ni sus matices propios, frecuentemente pasados por alto. Pero sí, enfatiza una línea gruesa, de enajenación exocéntrica, bastante recurrente. Veamos algunos hechos relevantes en una breve perspectiva histórica.

Esta mimesis se inició con el Neoclásico, que habiendo sido en Europa la expresión arquitectónica de la nueva cosmovisión generada por las convulsiones sociales que acompañaron el triunfo de la revolución burguesa, entre nosotros fue de sus comienzos, más bien un estilo importado por las élites de buen gusto y progresistas. Y así se dio la paradoja de que el Neoclásico, que representaba el triunfo de la Ilustración anglo-francesa sobre el Barroco hispánico, llegó a Hispanoamérica introducido... por los propios españoles y «criollos». Y más tarde, cuando en Europa sobrevino el Romanticismo y sus consecuentes «revivals» arquitectónicos, nuestro romanticismo de papel se manifestó según

6. Ver Pedro Morandé: *La crisis del paradigma modernizante de la sociología latinoamericana.* Colección Estudios Sociales; tercer trimestre 1982. C.P.U.

bien lo describe el historiador argentino arquitecto Ramón Gutiérrez: «En América el espíritu 'romántico' y 'nacional' europeo no podía calar más que en forma superficial, ya que su 'estado de ánimo' cultural le era conceptualmente ajeno... Esa búsqueda de mimetización cultural se convirtió en 'historicista' de la historia de otros y en 'nacionalista' de países extranjeros, por incapacidad de asumir la propia nación... Los 'revivals' románticos no pueden ser coherentes porque no existen aquí los modelos originarios, luego no son 'revivals'»[7].

Este generalizado exocentrismo arquitectónico con sistemática ignorancia de nuestros propios orígenes queda bien ilustrado, según relata el historiador chileno Gonzalo Vial, en la irónica sorpresa de un viajero inglés, Theodoro Child, que tras su visita a Santiago (1890) encuentra todo «... abominable, justamente por su pobre originalidad...». «Un señor –se burlaba– tiene una casa estilo pompeyano; otro, un sombrío edificio... falso estilo Tudor (Palacio Urmeneta), y otro ha pedido un palacete turco-siamés con cúpulas y minaretes...» (Palacio Díaz Gana o Concha Cazote)»[5].

Este exocentrismo arquitectónico continúa en el siglo XX. Refiriéndose a la arquitectura latinoamericana, dice el arquitecto chileno Enrique Browne: «Hacia fines de los 1920, la tónica era un eclectismo generalizado, donde subsistía un neoclasicismo afrancesado, junto con un neorrenacimiento italiano, a los cuales se sumaban todo tipo de 'revivals' 'románticos'...». Y agrega: «La arquitectura moderna –símbolo de las potencialidades socioeconómicas y tecnológicas derivadas de la revolución industrial– llega a América Latina en momentos en que sus sociedades eran tradicionales, la industrialización casi inexistente y el eclecticismo arquitectónico total. Por lo mismo, comparto la opinión de Bullrich, en el sentido de que la arquitectura moderna llega como una importación cultural; así también como la de Ortiz y Gutiérrez, en cuanto se introduce como un 'estilo más' dentro del ecléctico repertorio existente... El Movimiento Moderno justamente rechazaba de plano ser un estilo, ya que se autosuponía sólo la respuesta racional a las condiciones físicas, económicas y tecnológicas de cada medio social... Su arribo a la 'atrasada' América Latina con rasgos casi idénticos a los europeos es entonces sorprendente...»[8].

Neoclásico sin Ilustración, eclecticismo exótico sin Romanticismo, «revivals» de originales inexistentes, nacionalismos extranjerizantes, historicismos sin historia, modernismo antiestilista convertido en «un estilo más», expresiones arquitectónicas de la era industrial, cuando todavía no teníamos industrias... (como bien dice Enrique Browne: «Importamos las soluciones sin tener todavía los problemas»)[9].

9. Como contraparte a este sesgo a la recurrente enajenación, la arquitectura chilena se ve equilibrada y favorecida por un conjunto de características, también emanadas de la historia y peculiaridades del país, que cuando operan resultan altamente positivas, y dentro de sus condiciones, generan logros notables. Una primera característica resulta de la relativa modestia de nuestra economía; Chile no es un país fácil: sus muchas riquezas potenciales exigen siempre un gran esfuerzo para conquistarlas. De aquí que el contexto chileno tiende por necesidad a la economía de medios. Así, por ejemplo, en el período colonial, siendo Chile posiblemente la más pobre de las regiones de Hispanoamérica, su «barroco americano» fue de tal extrema modestia que aunque el término «barroco» sea válido en el sentido sociológico, resulta altamente discutible y contradictorio con el sentido que se da al barroco en las categorizaciones artísticas. Si uno se desprende de esta categoría mental exógena a nuestra realidad y observa la arquitectura colonial chilena, en la óptica valórica de su economía de medios, puede admirar la maestría con que nuestros ancestros lo-

7. Ver Ramón Gutiérrez: *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1983.

8. Ver Enrique Browne: *Arquitectura contemporánea en América Latina*. Mimeo. Tesis de Magister Universidad Católica de Chile. 1984.

9. Enrique Browne: Participación «Taller América». Grabación magnetofónica.

graban con muros desnudos, pavimentos toscamente empedrados y pequeños otros aditamentos efectos arquitectónicos de una potencia y un encanto sorprendentes, en alto grado correspondientes a los ideales arquitectónicos contemporáneos que sobrevendrían varios siglos más tarde.

Esta pureza y potencia formales, acogedoras y encantadoras, en la óptica de las categorías del «barroco», desaparecen y sólo son vistas como mera pobreza y debilidad arquitectónica; pues, como se sabe, la percepción de una realidad depende tanto de su ser objetivo, como de las categorías subjetivas desde las que se la intelege y valora: la actitud exocéntrica no sólo nos impulsa a la mimesis irreal de lo ajeno, sino igualmente a la ceguera y menosprecio ante lo real propio. Y el paso algún día de la actitud exocéntrica a una actitud endocéntrica, que es fundamentalmente un cambio de punto de vista y apreciación, posiblemente hará «aparecer» innumerables valores «sumergidos» y nuevas categorizaciones en nuestra arquitectura. Por otra parte, a la tradicional modestia mencionada se suma la periódica prueba de los terremotos locales, que andando el tiempo han ido inculcando en la arquitectura chilena un cierto rigor constructivo, que trasciende la problemática puramente sísmica y deviene disciplina formal. Salvo los períodos de gran enajenación (v.gr., el «boom Chicago», de triste memoria, que nos llenó de utilería importada sobrepuesta que todavía estamos pagando), la arquitectura chilena es rara vez exuberante o frívola, y tiende más bien a ser constructiva y formalmente disciplinada, dentro del contexto comparativo de cada época y situación. Estos son sólo algunos ejemplos de valores endógenos a nuestra realidad arquitectónica que por quedar fuera de las categorías exógenas con que juzgamos y periodificamos nuestra historia arquitectónica, a pesar de ser evidentes y centrales, no son percibidos ni valorados suficientemente; y o son pasados por alto, o son relegados como valores menores, sin la reverberancia «universal» que tanto nos apetece.

10. ¿Cómo caracterizar el estado presente de nuestra arquitectura? No es posible sin considerar la década de 1960, que es un término de referencia principal de las actitudes actuales. En esa década alcanzó en Chile su cumbre de madurez el Movimiento Moderno Internacional en su versión local, con obras de alta calidad profesional e intervenciones urbanas de gran escala, promovidas y financiadas por el Estado. Según señala el arquitecto chileno Humberto Eliash, el período se caracteriza por su coherencia interna en torno a la indiscutida hegemonía de algunas figuras «heroicas» del Movimiento Moderno Internacional: Gropius, Mies y, fundamentalmente, Corbusier; influencia en algún grado «filtrada» por la arquitectura brasileña y japonesa[10]. Fue una época de gran exaltación, de claridad en la ideología arquitectónica rayana en el dogmatismo, en la que se hicieron grandes obras... y se cometieron también (en la perspectiva de hoy) grandes errores.

Este período arquitectónico, que coincide con el período sociológicamente denominado por Pedro Morandé de la «modelística», es llamado por Enrique Browne como «modernismo desarrollista». El mismo autor lo caracteriza por su a) «acontextualidad», b) «expresionismo estructural» y otras peculiaridades[8]. La acontextualidad corresponde a la transposición de lugar, que es propia de las actitudes exocéntricas: los modelos arquitectónicos europeos y norteamericanos se transponen cuasiliteralmente a un contexto enteramente diferente como es el nuestro. El cuestionamiento que había hecho Corbusier de la «calle corredor», y la consecuente idealización de la obra de arquitectura, como objeto aislado y extrovertido en el lucimiento de sí mismo, al ser trasladado acríticamente a los barrios tradicionales de Santiago, con su trama de calles y plazas en que el espacio urbano se conforma por edificación continua en la periferia de cada manzana, inicia un proceso de destrucción de la armonía urbana tradicional, sin lograr sustituirla

10. Ver Humberto Eliash: *Reflexiones sobre 20 años de arquitectura en Chile.* C.A.Y.C. Buenos Aires.

por una armonía nueva como ocurre, al contrario, en algunos barrios altos de la ciudad, en que la edificación aislada se instala como criterio homogéneo. El problema no es, por tanto, el empleo de modelos exógenos en sí, sino su transposición acrítica e inapropiada al contexto real de cada lugar. Por otra parte, el «expresionismo estructural» tiene mucho de alarde tecnológico; con lo cual, al realizarse espectaculares proezas estructurales, con sofisticadas tecnologías no correspondientes a nuestro desarrollo, y en un medio geográfico muy diferente al de los modelos de origen, se hace la mimesis arquitectónica de los países desarrollados, con resultados a veces muy poco felices. Así, por ejemplo, algunos edificios inspirados en los «pilotis» de Corbusier en Francia y sus discípulos en Brasil –lugares donde no tiembla la tierra– sufren más tarde considerables daños con nuestros terremotos locales; daños que contrastan con la perfecta resistencia de edificios tradicionales más antiguos y de tecnología más sencilla y económica, a la vez que más apropiada a nuestras condiciones reales.

Otro fenómeno de este período arquitectónico es el establecimiento triunfante en Chile, en carácter masivo, del tipo formal de «vivienda aislada», llamado «bungalow» (en inglés) si es de una planta, y «chalet» (en francés) si es de dos. Este modelo urbano tiene su origen exógeno en la «suburbia» norteamericana, y antes en los «barrios jardín» ingleses y franceses. Adecuado en cierta medida para los barrios altos de los sectores de mayores recursos, por la amplitud del terreno que requiere el desenvolvimiento del objeto arquitectónico aislado, deviene más tarde por el convencimiento mesiánico de las élites arquitectónicas, y su influencia profesional sin contrapeso en la acción del Estado (acción de enorme envergadura en el período) en el modelo preponderante de vivienda económica para los sectores medios y sectores de bajos ingresos, claro que en versión jibarizada. Y aunque se llega más adelante a jibarizaciones rayanas en lo grotesco, este «modelo» requiere en todo caso de mucho mayor terreno por vivienda (de estándares homologables) que la tipología tradicional. Más tarde, por una cadena de mimesis, la «casa aislada» deviene el ideal legitimado de todas las capas sociales y llega a ser el modelo principal del crecimiento de Santiago. Al decir de la arquitecto chilena Monserrat Palmer: «Si consideramos Santiago (de las últimas décadas) y pensamos cuáles han sido los modelos básicos de su crecimiento, vemos claramente dos: las torres y el barrio jardín. La torre, siendo importante en ciertos sectores, no lo es en el total de Santiago, en el que predomina abrumadoramente el modelo de la casa aislada en una o dos plantas... Es una imagen que recorre toda la escala social y desde las poblaciones con sitios de 100 y casas de 25 metros cuadrados hasta las grandes y complejas casas de las clases adineradas, el modelo básico es el mismo: un pabellón rodeado de jardín, modelo que se empieza a utilizar puntualmente en la década de 1920 y se generaliza después de la segunda guerra mundial»[11].

¿Qué efectos prácticos tiene esta «modelística» arquitectónica? Si observamos las cifras globales de la desorbitada extensión de Santiago en el período «modelístico» (enmarcado dentro de las estadísticas oficiales disponibles) tenemos lo siguiente[12]:

	AREA URBANA (ha.)	HABITANTES	DENSIDAD (habs./ha.)
Año 1959.....	21.062	2.059.000	97,76
Año 1979.....	50.345	3.623.000	71,96
Diferencia	29.283	1.564.000	53,41

11. Ver Montserrat Palmer: *La Comuna de Providencia y la Ciudad Jardín*. Facultad de Arquitectura Universidad Católica, 1984.

12. Ver Eduardo Rojas: *Utilización de suelo agrícola por crecimiento del área metropolitana de Santiago*. Mimeo. 1984.

De este cuadro resaltan algunos hechos sorprendentes: a) En veinte años (59-79) Santiago ha crecido dos y media veces (20.000 a 50.000 ha.); b) Este crecimiento se ha efectuado bajando su ya reducida densidad inicial (98 a 72 habs./ha.); c) El «Santiago y Medio» nuevo, construido en el periodo calculado por diferencia, se ha hecho con una densidad aún más baja (53 habs./ha.); d) La población de 1979 se habría podido acoger con la misma área urbana de 1959, redensificándola hasta llegar a una densidad todavía tan baja (3.623.000 habs. en 21.061 ha.) como 172 habs./ha.

La baja densidad que con el modelo transpuesto hemos de hecho impuesto las élites arquitectónicas puede ser un bien de calidad de vida para la cultura y los recursos de los millonarios de Beverly Hills. Pero entre nosotros es un desastre. Nuestra infraestructura urbana, exorbitantemente extensa y de bajo aprovechamiento por unidad de área, es consecuentemente cara y subsecuentemente mala: calles sin pavimentar, insuficiencia o ausencia total de sistemas de evacuación de aguas de lluvia (inundación invierno por medio), parques, escuelas, comercio y otros equipamientos, que en los planos figuran como «áreas verdes», pero que en su realidad de sitios eriazos tierras de nadie son «áreas tierrales»; línea de transporte colectivo en permanente crisis, por su inusitada extensión y baja rentabilidad (tres o cuatro horas de «viaje» desde los sectores periféricos a las zonas de trabajo); baja densidad humana, que dificulta el encuentro, la vivencia del barrio, la solventación económica del pequeño comercio y mobiliario, que constituyen el encanto de la vida urbana. Las calles espacialmente conformadas, en que las fachadas de las casas y las gentes dialogaban entre sí –la vivencia urbana–, desaparecen para dar paso a las anónimas «vías de circulación» junto a las cuales se alinean, unas al lado de las otras, en una indefinida monotonía repititiva, cientos y miles de «cajitas de fósforos» a dos aguas, en un océano de no-significación.

«Es crisis de identidad, por cuanto no sólo afecta la objetividad de los problemas por resolver, sino también nuestras categorías conceptuales para comprender el origen, la procesualidad y nuestro propio papel en el desarrollo de estos problemas... Paradójicamente, el crecimiento de nuestras ciudades no es consecuencia de la modernización, sino más bien de la no resolución de los problemas de la modernización; la búsqueda de la identidad cultural latinoamericana no es hoy un problema de autenticidad expresiva, sino una cuestión de sobrevivencia...» (Pedro Morandé)[13].

11. En 1976-77, y con el retraso tradicional, llega a Chile el influjo de los «postmodernismos» que se habían iniciado en Europa y U.S.A. en la década anterior. Este cambio de rumbos (de origen importado, como de costumbre) se inicia en un tono de crítica inmisericorde al Movimiento Moderno y da origen en sus comienzos a proyectos de atingencia muy discutibles.

Los postulados postmodernos son primeramente tomados en forma literal y abstracta de nuestra realidad. Así, por ejemplo, el reencuentro con «la historia» deviene en algunos casos en una copia directa del «estilo Rossi» o de un «neohaussamann a la Krier» que guardaban muy poca relación con «nuestra historia». Pero tiene de positivo que al remecer los cimientos de la monolítica hegemonía Modernista reabre un intenso debate teórico arquitectónico, que se ve favorecido como hemos dicho por la creación del grupo «Cedla» (y su revista «Ars») y el inicio de las Bienales de Arquitectura (ambos hechos ocurridos en 1977). Más tarde, el debate se empieza a decantar, a complejizar, y a considerar en mayor grado nuestra realidad endógena (no en el sentido de «cerrarse al exterior», lo que sería contraproducente y empobrecedor, sino en el sentido de procesar selectivamente –digerir– las influencias externas en categorías apropiadas

13. Ver Pedro Morandé: *La cultura latinoamericana ante los desafíos de la modernización.* Artículo publicado en el catálogo de la Cuarta Bienal de Arquitectura de Chile (1983) y reproducido en el número 212, «Arquitectura en Iberoamérica», de la revista «Summa». Buenos Aires. Mayo de 1985.

a nuestra realidad). En esto me parece tiene cierta influencia la creación del «Taller América» en 1982, bajo el patrocinio del Colegio de Arquitectos y el Museo Chileno de Arte Precolombino. En el «Taller» se reúnen sociólogos, antropólogos, historiadores, poetas, escritores, pintores y arquitectos, y desarrollan una reflexión colectiva de dos años acerca de diversas problemáticas de nuestra identidad (hecho inédito en varias décadas), que después continúa en términos individuales. Al año siguiente, 1983, ya vamos en la Cuarta Bienal de Arquitectura, cuyo tema central, «Patrimonio y presente, la recuperación crítica del pasado», es de por sí sugestivo; en cuyo catálogo se publican dos artículos introductorios al tema de la Identidad Cultural, originados en el «Taller América»[14], y cuyos expositores invitados son exclusivamente hispanoamericanos (Moneo y Sola-Morales, de España; Legorreta, de México; Salmona, de Colombia; Arana, de Uruguay; Baracco, de Perú; Fernández y Waisman, de Argentina). Las Bienales devienen un factor decisivo en el reencuentro con los arquitectos hispanoamericanos, por largo tiempo olvidados y recíprocamente desconocidos. En 1985 se lleva al marco de la Quinta Bienal de Arquitectura como tema central el de la vivienda económica, que siendo una problemática sustantivamente nuestra, en los últimos años había permanecido fuera de las inquietudes propiamente arquitectónicas y tratada más bien como un problema funcional-social-económico.

Este «movimiento» arquitectónico que se está dando en Chile, que todavía es minoritario, pero cuya propagación es creciente por su influencia a menudo «desde afuera» en los estudiantes universitarios; este «movimiento» sin nombre (y que por su naturaleza abierta probablemente nunca lo tendrá) se puede caracterizar, me parece a mí, siguiendo un cierto orden cronológico, en las siguientes tendencias y/o aspiraciones: 1) Recuperación de la discusión específicamente arquitectónica; 2) Reconocimiento de un grado de autonomía de lo puramente formal; 3) Historicidad (cuasi historicismo inicialmente) de los hechos arquitectónicos y urbanos. Estas tres características corresponden al período inicial, de «postmodernismo» un tanto acrítico. Luego, al introducirse el tema de la identidad cultural y consecuentemente el paso de «la historia» a «nuestra historia» se pueden agregar las siguientes: 4) Investigación y reinterpretación contemporánea de los tipos formales propios de nuestra identidad históricamente manifestada; 5) Aspiración al reencuentro con tecnologías más apropiadas a nuestras condiciones sociales, tecnológicas, económicas, geográficas y culturales; 6) Mayor preocupación por nuestras «problemáticas» y «soluciomáticas» peculiares –v.gr., «los desafíos de la vivienda social» (Quinta Bienal)–, aunque no correspondan necesariamente a las temáticas prestigiadas del «star system» internacional; 7) Mayor sensibilidad por nuestra realidad empírica, como base de inducción «de abajo hacia arriba», de nuestras posturas teóricas propias o adecuadamente apropiadas, por contraste a los modelos abstractos presuntamente universales, que nuestro exocentrismo gusta de imponer, dogmática y acríticamente, sobre nuestra sufrida realidad; y, consecuentemente 8) Mayor pluralismo en las soluciones válidas posibles, derivado del pluralismo objetivo de situaciones y circunstancias.

No es difícil advertir que estas tendencias contrastan con la «modelística» arquitectónica anterior (de la cual provenimos y somos corresponsables gran parte de los arquitectos del «movimiento»). Las actitudes y temáticas predominantes de las posturas arquitectónicas que se empiezan a insinuar de algún modo se reflejan en las obras de arquitectura que se muestran en este catálogo (obras todas pertenecientes a la selección de las Bienales de 1981, 1983 y 1985). La agrupación de obras en «Vivienda y ciudad» se refiere a la búsqueda de tipologías de redensificación urbana y conformación de espacio público; la agrupación «Arquitectura e identidad cultural» se refiere un tema que habla por sí; la agrupación «Lo nuevo en lo antiguo», al tema de la historicidad del hecho urbano anteriormente olvidada; la agrupación «Arquitectura y paisaje», a la búsqueda de correspondencia arquitectónica con nuestra identidad geográfica. Por supuesto, estas

14. Pedro Morandé: *La cultura latinoamericana ante los desafíos de la modernización;* y Cristián Fernández: *Nuestra identidad sumergida.*

son clasificaciones un tanto arbitrarias (como todas las clasificaciones) y fue hecha bastante «a posteriori» de la factura de las obras, sin concertación previa alguna de los arquitectos. La clasificación es, por tanto, esencialmente discutible; pero sí señala que tales temáticas han estado presentes en los últimos años.

12. Estos cambios de rumbo y de perspectiva, que recién se nos están comenzando a clarificar en el plano teórico, no implican en absoluto que hayamos ya logrado seguridad y certeza alguna en el plano concretamente arquitectónico de nuestro oficio. Al contrario, existen al momento sólo aproximaciones tentativas a las consecuencias formales de esta nueva actitud y percepción de nuestra realidad. Con los sectores populares desmembrados, las clases medias cuasi abandonadas, la comunicación social interferida, no tenemos modo de saber si las aspiraciones que los distintos sectores logran manifestar son producto de la propaganda, reverberaciones de los mitos que nosotros mismos hemos creado, o demandas enraizadas en la realidad. Y cuando lo sepamos –si algún día llegamos a saberlo– deberemos reelaborar nuestro lenguaje arquitectónico y verificarlo una y otra vez con la realidad para decantar una arquitectura apropiada. Pues la arquitectura, finalmente, se juega en la arquitectura.

Está por verse ●

C. F. C.

MILAN IVELIC

ARTES VISUALES: UNA MIRADA CRÍTICA

①

■ Nos conocen en el mundo por nuestras catástrofes. Los medios de comunicación nos ofrecen tribuna cuando la tragedia cae sobre nosotros. Estamos marcados por un destino que nos agrede y nos hiere profundamente.

Para los medios de comunicación somos un referente propicio para vehicular noticias e informaciones cargadas con signos negativos. El receptor de dichos medios no puede menos que formarse un cuadro desolador, lamentando, tal vez, nuestras desgracias y preguntándose, quizá, por nuestra capacidad de resignación o resistencia.

No podemos negar nuestras catástrofes. Creo que lo que tenemos en común los chilenos y, en general, los latinoamericanos son las dificultades de todo tipo.

Por cierto que ellas no son de nuestra exclusividad y están presentes en todas partes. Pero pareciera que, entre nosotros, se amplificaran enormemente: la inaudita fragilidad de la existencia, la increíble precariedad de los medios de subsistencia, la enorme marginalidad social o la ingrávida levedad de nuestra cultura, incapaz de intervenir y, menos, de influir en los centros internacionales, tornándose periférica y excéntrica.

El escritor uruguayo Mario Benedetti se ha referido a América Latina como a «esa inmensa provincia del subdesarrollo», cuya historia inconfundible se ha escrito con hedor, con batallas, con trabajo, con dependencia y con liberaciones. Pero está también -nos dice- la historia que se ve en la música, en la poesía, en las artes visuales para poner de manifiesto el currículo de sus estados de ánimo.

Esta afirmación nos parece fundamental, porque no podríamos entender la creación artística, que hoy nos convoca en este espacio cultural, gracias a la iniciativa del Gobierno español, sin insertarla en el contexto histórico de la cual surge.

Tematizar las catástrofes no es, desde el punto de vista artístico, un hecho insólito en nuestro continente. La literatura latinoamericana nos ofrece múltiples ejemplos desde El recurso del método hasta El otoño del patriarca.

La tematización de las dificultades cotidianas se ha constituido en una constante icónica en las artes visuales de estas últimas décadas. Es el resultado de una conciencia de vivir atrapados, de la imposibilidad de modificar nuestra situación existencial, producto de las tensiones y contradicciones entre el poder y la impotencia.

Coincido con el pintor argentino Luis Felipe Noé cuando afirma que «lo latinoamericano no es un tema, sino que es una preocupación». No es una opción entre diversas temáticas porque éstas pertenecen a un mismo tejido histórico, que no puede soslayar su urdimbre conflictiva.

En este contexto, no nos es posible presentar una historia de grandezas, de monumentos triunfalistas o de visiones gloriosas.

El artista está siempre desgarrado entre una vocación y una obligación. La primera lo estimula al distanciamiento, es decir, a crear en soledad; la segunda le hace ver la imposibilidad de aislarse debido al tipo de dificultades que se viven –siempre dramáticas–, donde está en juego, muchas veces, la sobrevivencia.

Es el mismo problema que podemos advertir en la comunidad social: el predominio desequilibrante del reino de la necesidad sobre el reino de la libertad, cuya consecuencia es la inserción de tantos compatriotas en una especie de «universo extraño», donde la libertad y la posibilidad de elegir un proyecto humanizador son inexistentes. Al quedar reducidos a una lucha incesante por la sobrevivencia no tienen posibilidad alguna de ampliar su horizonte existencial, quedando determinados en su acción y limitados en su modo de ser.

La marginación del ámbito de la cultura es un hecho consumado que provoca un distanciamiento radical entre aquélla y la conducta efectiva de la mayoría social; ésta queda excluida de toda participación en la creación o recepción de sus valores.

Como lo indica el sociólogo chileno José Joaquín Brunner, los bienes culturales necesitan ser reconocidos para provocar sus efectos comunicativos, lo que supone procesos de apropiación. La marginalidad cultural reduce al máximo el umbral comunicativo de los reconocimientos; así como una concepción elitista del arte apela al conocimiento experto e invalida el sentido común y el conocimiento ordinario, contribuyendo aún más a minimizar el espacio social del arte.

Es aquí, justamente, en este propicio terreno social, donde crece y se desarrolla el mundo de la subcultura para contaminar con sus signos y sus mensajes, los comportamientos individuales y colectivos.

Los seudovalores que propicia la subcultura constituyen estereotipos que promueven la imitación y penetran en el campo senso-perceptivo y subliminal por mediación de su principal pedagoga: la televisión.

Mientras más pasivo, alienado y acrítico sea el receptor de sus mensajes, más exitoso es el emisor de esta trampa axiológica, inventada a espaldas de los seres humanos. Me refiero, por cierto, a todos aquellos hombres y mujeres que están dentro de una estructura que los ha hecho «ser para otros», en palabras del pedagogo brasileño Paulo Freire. Éste es el estatuto ontológico de la mayoría de los latinoamericanos. La escritora chilena e integrante del Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) Diamela Eltit dirá que «en la marginalidad está el negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos».

¿Cómo lograr que los que son para otros sean para sí?

El gran desafío implícito en esta interrogante es el problema de la identidad. No hay reunión o foro en que nos encontremos los latinoamericanos donde no surja la pregunta por la identidad.

Nuestra inserción en la periferia hace muy difícil intentar la búsqueda de una respuesta, porque América Latina se ha visto sometida, sin apelación, a la culturización del extranjero, lo que ha provocado una dependencia desequilibrante. ¿Cómo lograr, en estas circunstancias, una autoafirmación de sí? El problema de la identidad se confunde con la misma posibilidad de sobrevivir y de alcanzar, alguna vez, la autonomía.

La siguiente reflexión del escritor mexicano Octavio Paz se torna en terrible sentencia de nuestra condición de marginados: «Gente de las afueras, moradores de los suburbios de la historia, los latinoamericanos somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse. Llegamos tarde a todas partes, nacimos cuando ya era tarde en la historia, tampoco tenemos un pasado o, si lo tenemos, hemos escupido sobre sus restos».

Roberto Matta, nuestro más destacado artista visual, considera que existe «la conciencia de un estado de sitio, es decir, la conciencia de haber vivido siempre colonizados y de tener que consumir cultura comprada». Con el agravante –debemos agregar– de que se trata de una cultura mercantilista, orientada hacia el consumo y la ganancia.

La estructura de dependencia se ha mantenido mediante herramientas económicas (préstamos, inversiones, «ayudas»), pero también –y de manera muy acentuada desde la segunda mitad del siglo– gracias a un mecanismo de sincronización cultural por el cual los centros del poder político y económico se comunican persuasivamente con los países receptores. El tráfico de productos culturales va, masivamente, en una sola dirección y de un modo sincrónico desde el centro hacia la periferia. De esta manera, el proceso local de creatividad social y cultural se ve envuelto en la confusión o es destruido.

La dependencia artística lleva a reproducir el modelo del circuito de arte con sus agentes distribuidores (galerías, críticos, revistas, marchantes, etc.), planteándose una estética de la recepción como si se tratara de públicos uniformes, descontextualizados de sus particulares condiciones históricas, sociales, económicas y culturales. Ni hablar del modelo de producción que también se introduce, mediante el convencimiento de que la única creatividad que vale es aquella que cierta vanguardia internacional convierte en frenesí de innovación, en ritual operatorio, que pugna por envejecer todo lo inventado con anterioridad. De aquí nuestra sistemática extemporaneidad al llegar siempre tarde a la última proposición, tendencia o movimiento.

Por eso es que la crisis de las artes visuales es –para nosotros– más que un problema de los artistas y más que un problema artístico. Hablo de crisis, no tanto en el sentido de escisión o separación, sino de una situación tensa e insatisfecha, que no puede ni debe quedar así.

Las causas de la crisis desbordan los límites artísticos y se introducen en el sistema de producción cultural dependiente que deriva, a su vez, de un complejo de factores económicos y sociales: coexistencia de zonas desarrolladas económica y tecnológicamente, con otras atrasadas donde la pobreza y la injusticia no son visitas ocasionales; la

formación de grandes concentraciones urbanas, en las cuales los medios de comunicación de masas incorporan el consumo de programas envasados que encubren, simultáneamente, los conflictos sociales y manipulan a la opinión pública; la incapacidad de la autoridad política para satisfacer las necesidades básicas, el empleo de instrumentos represivos que coartan o suprimen el ejercicio de los derechos humanos.

La comprensión del fenómeno artístico pasa por el análisis y conocimiento de todas estas variables, que permiten situar la práctica artística y la obra resultante en sus correspondientes coordenadas.

Por esta razón es que nos hemos detenido –aunque de manera muy elíptica– en un enunciado general de nuestra problemática, pensando, sobre todo, en el público que visitará esta Exposición.

La carencia sistemática de intercambios artísticos debido a la asimetría del circuito de arte –agravado por el aislamiento del país– torna completamente unilateral el contacto, hecho que se ha traducido y se traduce en el desconocimiento de lo que somos y hacemos.

¿Qué capacidad de propuesta tiene nuestro arte en otros países? ¿Qué receptividad encontrará en España? ¿El público podrá situar las proposiciones en el contexto adecuado y en sus condiciones propias de producción? ¿Se comprenderán nuestras «zonas de silencio», concepto empleado por Marta Traba, crítico de arte argentina, para calificar estas áreas cerradas donde se vive otro tiempo?

②

Se trata de un tiempo regresivo que nos despojó de nuestro tiempo personal, de aquel que nos permite reactivar o recusar el pasado, de acuerdo a una opción crítica, con el fin de anticipar el futuro, vale decir, plantearnos proyectivamente.

La temporalidad, como dimensión existencial de nuestra inserción en el mundo, ha sido profundamente alterada por la pérdida de protagonismo del cuerpo social, como resultado de una fractura histórica, que cambió el curso de nuestras vidas y nos situó al margen de la construcción de nuestro propio destino.

En la dimensión existencial de la intersubjetividad, el otro ha pasado a ser una amenaza, un obstáculo para la realización de un proyecto unilateral en su gestación, fruto de un pensamiento autoritario que quiere imponer su verdad. Se trata de un pensamiento incapaz de tolerar la relatividad de las cosas humanas y, por lo tanto, excluye la discrepancia, la duda y la crítica. Al validarse un solo camino, las prohibiciones, las censuras y las represiones asumen un papel preponderante como vigías del comportamiento individual y social.

El artista debe hacer críptica su escritura para burlar al censor o autocensurarse para no desbordar los límites de lo tolerado. Tal como lo señala el escritor peruano Mario Vargas Llosa, «el rodillo compresor de la censura somete toda creación a la vigilancia, quiere hacer del arte un rito despersonalizado y aséptico».

Una cultura impuesta atenta contra la libertad humana y, en estricto rigor, se niega a sí misma. La cultura no puede

ser coercitiva y quien la asume es porque ha optado por ella: debe proponerse, pero jamás imponerse. La cultura no es sólo cultivo personal, sino también interpersonal, debido a la presencia de otras existencias: sin los otros, uno no sería nada. Es esta intersubjetividad lo que nos permite encontrar sentido a la vida. El otro es, pues, alguien a quien puedo proponer y comunicar mi cultura; de aquí deriva el carácter de comunicabilidad de los valores culturales, su carácter irradiador y cuyo fundamento descansa en la necesidad de humanizar las relaciones interpersonales. Esta finalidad supone instaurar una coexistencia pacífica y respetuosa; es impensable sin tolerancia y sin justicia.

En épocas de crisis, de confusión y de degradación moral, suele cuestionarse el valor del arte o, en el mejor de los casos, preguntarse por su misión. El escritor argentino Ernesto Sábato nos dice que no hay misión más alta que la de proporcionarnos el saber trágico de nuestro destino. Se refiere a un arte que no se hace por puro juego ni por el solo placer de la belleza, sino para escrutar y describir la condición del hombre, el sentido del coraje y del deber, el alcance de la justicia y la libertad, el significado de la vida y de la muerte.

La actitud que han asumido algunos artistas está en estrecha vinculación con la voluntad de futuro que los impulsa, y no sólo con una postura destinada a documentar y registrar el presente. El presente es, sin duda, el referente temporal de su actividad artística, pero orientado por un querer –en todos nosotros de imperiosa necesidad y urgencia– que conlleva, ineludiblemente, un deber ser. Esta voluntad de futuro está implícita en muchas de las obras que se exhiben, aunque en apariencia parecieran concentrarse en la herida abierta, pregonando una estética del desgarro. Mas no es así, o, mejor dicho, esa estética no cubre la totalidad de las propuestas visuales.

Nuestra situación nos impele a profundizar en la conciencia histórica por mediación del arte: ahondar en las carencias fundamentales, que se objetivan en la marginalidad social y cultural; en la dependencia crónica que no nos deja ser protagonistas autónomos; en una insularidad no querida que nos ubica en la periferia y condiciona nuestros proyectos; en la fragilidad del ser, sometido a tortuosas manipulaciones, que dejan al descubierto la indefensión en que aquél se encuentra.

En estas circunstancias es muy difícil no pedirle al arte que sea un fenómeno crítico de la vida humana y, a la vez, un factor develador de nuestra identidad.

Semejante investigación y toma de conciencia tiene por objeto crear, hacer posible, reactivar, una actitud frente a la realidad que nos ha tocado vivir y, al mismo tiempo, proponer modos de ver originales (en cuanto especifican comportamientos humanos, aquí y ahora) en defensa del hombre, de su participación en la historia, de su capacidad productiva y no meramente reproductiva, de reasumir una actitud crítica e interrogarse sin cesar sobre su ser peculiar para poder, así, afirmar su estatuto ontológico.

Durante los años sesenta, el artista chileno asumió compromisos vitales con su realidad contingente y, en muchos casos, se solidarizó con determinados proyectos políticos. Por esos años se acentuó la función social del arte y comenzó a plantearse la necesidad de revisar todo su mecanismo de producción, distribución y consumo. Se había logrado una dinámica en el ámbito artístico que favoreció la confrontación y la polémica, estimuladas por posiciones estéticas encontradas, cuyos ejes protagónicos eran la abstracción geométrica, que pugnaba por mantener su sitial, y el naciente informalismo, que quería desterrar el rigor y el control racional en la praxis artística, en beneficio de un modo de hacer casual, directo, gestual y matérico.

Por otra parte, la agitación social y política que caracterizó los años sesenta, acentuada por las diferencias radicales de los signos ideológicos en la vehiculización de sus proyectos históricos, contribuyó a fragmentar el cuerpo social dividido en bandos irreconciliables, que anunciaban la imposibilidad total de cualquier acuerdo consensual. Era muy difícil aislarse de este espacio tan explosivo viviendo la pugna ideológica dentro del juego democrático.

No corresponde en este texto analizar las causas y razones de la pérdida de la institucionalidad democrática que había caracterizado nuestra vida ciudadana. Sí nos corresponde decir aquí que esa pérdida se inserta y se prolonga en un cambio cultural muy profundo, derivado de un proyecto cupular cuya finalidad es –creemos– reescribir la historia del país.

Aquella dinámica artística que se había desarrollado conforme al ritmo de las condiciones históricas imperantes, se paralogizó por una doble razón: por una especie de parálisis interna producto del choque, del impacto que produjo la caída del gobierno del Presidente Allende y la manera como cayó –cualesquiera que sean los argumentos que se esgriman para justificar ese acto– y su inmediata repercusión en la actitud individual y colectiva que debía adoptarse. En este sentido, los artistas se replegaron y se aislaron, disminuyendo notablemente su actividad durante algún tiempo. Por otra parte, hubo un factor externo que contribuyó a esa parálisis y fue la desmovilización obligatoria en los frentes universitarios, de muchos artistas-profesores y/o el abandono voluntario o forzado del territorio nacional.

Aquí tenemos que consentir con Benedetti en que «la cultura es un blanco móvil»; en efecto, aquélla es un riesgo al que se lanzan los seres humanos, puesto que, en cualquier momento, fenómenos fatales pueden oprimirla o, por el contrario, circunstancias promisorias pueden estimular su libertad.

En estos últimos años, un sector de las artes visuales se ha orientado hacia una reflexión intensa en torno a la situación actual. Una buena parte de los operadores artísticos están situados en un espacio desmantelado y, si bien sus voces son casi inaudibles, algún día se escucharán porque, al igual que Octavio Paz, creemos que el futuro y sus formas, tanto en el arte como en otras áreas de la cultura, nacerá en los márgenes de la sociedad.

El resultado ha sido encontrarnos con obras que, desde distintas opciones estéticas y diversas interpretaciones de la realidad, revelan la complejidad de la naturaleza humana y desintegran –entre otras cosas– el rígido parámetro que se utiliza para dividir a los hombres en buenos y malos.

③

¿Cuáles son los itinerarios recorridos, en estos últimos años, por nuestros artistas visuales?

Planteo esta pregunta porque el gran problema de una muestra colectiva como ésta es que el espectador se encuentra sólo con un resultado y nunca con el proceso que permitió arribar a un fin determinado. En estas circunstancias, las obras se exhiben sin su génesis y sin la historia que acompañó su ejecución, sobre todo si las que se exponen forman parte de un «continuum», donde cada una se integra a un «corpus» mayor.

Por esta razón, quisiera, ahora, intentar una respuesta a la interrogante formulada en relación con los itinerarios recorridos, con el fin de que el público tenga una pauta de referencia respecto al sentido y significación de las proposiciones visuales que se presentan.

La historia que se pretende reescribir pasa por el recorte de lo que ya estaba escrito. El resultado no es otro que una historia fragmentada de acontecimientos, hechos y circunstancias.

El artista, como un nuevo cronista, se instala en lo recortado para reconstituirlo y reinsertarlo en la memoria colectiva como un «ayuda-memoria», visión documental y testimonial del acontecer humano. El objetivo es, como en el poema de Vicente Aleixandre: «[Escribir es] poner en el papel / un nombre / como quien pone un hombre de pie / de carne y hueso».

Es lo que siempre han hecho Gracia Barrios, Roser Bru y José Balmes, utilizando, para ello, el soporte de la pintura. Mientras Gracia Barrios observa el comportamiento y las actitudes cotidianas del hombre, Roser Bru realiza una exploración sin tregua en la memoria, rescatando personajes y sucesos, y los vuelve a poner en vigencia en el contexto de nuestra contemporaneidad. Por su parte, José Balmes hunde su mirada en la historia del aquí y del ahora, para poner de manifiesto la manipulación degradante que se hace del ser humano.

En un trabajo testimonial de esta naturaleza, los medios de expresión no pueden permanecer inalterados, como significantes intocados de un código establecido. Deben plegarse a los requerimientos de sentido que priorizan estas prácticas de arte y, por consiguiente, desestabilizan el lenguaje de la pintura, según el punto de vista de sus exigencias formales. Es por esta razón que la estructura formal que acompaña a la estética del cuadro aquí se altera, se modifica o se «corrompe», al infiltrarse un agente semántico que requiere ser vehiculado de acuerdo a las exigencias de la expresión y no de la formalización.

La pintura es llevada, pues, a tensiones de distinta intensidad, que la llegan a situar casi en el límite mismo en que la pintura deja de ser pintura.

«¡No, no soy feliz!», ha confesado, públicamente, Lotty Rosenfeld, integrante del grupo C.A.D.A., en el marco de un trabajo de arte.

Dicha expresión, por cotidiana y familiar, no debiera llamarnos la atención. No obstante, la incorporo a estas reflexiones porque surgió del contexto del arte, lo que le otorga una particular connotación: la imposibilidad de acceder a la actualización de todas las potencias humanas, debido a condicionantes que, pudiendo superarse, se imponen por el peso incontrarrestable de la fuerza que las sostiene y apoya, y frente a la cual no cabe sino el grito impotente y desesperado de la artista.

Pero, ¿esas condicionantes surgieron o se impusieron al margen de nuestra responsabilidad? ¿Nos cabe algún grado de culpabilidad?

Los integrantes de dicho grupo traen a la reflexión el problema de la culpa y de la expiación, que ha sido tematizado por ellos como expiaciones conscientes y doloridas de una culpa colectiva.

Como grupo han realizado varias acciones; quisiera detenerme en una de ellas, a modo de ejemplo, titulada ¡Ay Sudamérica!, en la que participaron Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita.

Desde seis aviones cayeron, el domingo 12 de julio de 1981, 400.000 volantes, invitando a los habitantes de Santiago a transformarse en artistas, a no considerar el arte como algo ajeno a su cotidianeidad. Propusieron «para cada hombre un trabajo en la felicidad, que, por otra parte, es la única gran aspiración colectiva...». «Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista».

La aspiración del C.A.D.A. ha sido ampliar los espacios que, tradicionalmente, se le asignan al arte y, por este medio, acortar la distancia que separa a la sociedad del arte. A la vez, hay implícita una actitud proyectiva que pone al lado de lo que es la realidad social (carencia y marginalidad) lo que puede y debería ser. Por eso es que al postular «la interrupción de los elementos de la realidad concreta por medio de la intervención del arte, toda esa realidad deviene acto creativo; es decir, se positiviza y se hace más humana».

Lotty Rosenfeld, en una acción de arte titulada Una milla de cruces sobre el pavimento (1979), no sólo amplió los espacios de la práctica artística al hacer uso de una vía de circulación vehicular como soporte de su trabajo, sino que alteró radicalmente el código establecido de señalización del tránsito urbano, al transgredir su «normalidad» (el trazo discontinuo de una pista de circulación lo modificó al interceptarlo con un trazo horizontal formando una cruz). Implícitamente, cuestionó todos los universos semióticos que regulan los comportamientos humanos.

A lo largo de una milla, la artista extendió un «Vía Crucis», que ha seguido ampliando hasta rebasar las fronteras territoriales, apropiándose de vías urbanas en otras latitudes y utilizando el mismo signo como matriz semiótica. Estas acciones han quedado registradas en vídeo –único testimonio de su trabajo– como nuevo soporte de arte.

Un grupo de artistas plásticos se han sentido atraídos por la imagen móvil de la televisión. En estos últimos años, el vídeo-arte ha hecho su irrupción en nuestro país, orientado por una doble finalidad: enjuiciar la televisión comercial con sus programas envasados y dedicados a un público pasivo, mediante la subversión de sus códigos, y vincular el lenguaje audiovisual con los problemas de la realidad contingente.

La utilización del vídeo como arte ha permitido proponer una imagen paralela a la que ofrece la televisión comercial, aunque muy reducida en su difusión debido al obvio desinterés de los canales establecidos para promoverlo.

Una de las características de esta producción de vídeo-arte es la precariedad de los medios con los cuales operan los artistas del vídeo, debido a la carencia de una infraestructura técnica adecuada a los requerimientos de este medio electrónico. Pensamos que esta situación, sin embargo, define una modalidad creativa y marca un tipo de práctica en nuestro país.

Por esta misma razón, no se da, entre nosotros, una orientación basada en una búsqueda formal del lenguaje televisivo, donde el juego de luces, colores y sonidos es el producto de una manipulación electrónica que dispone de los recursos técnicos para lograr tales efectos.

El videísta chileno ha optado, en cambio, por vincularse con situaciones humanas propias de nuestro entorno, con-

secuente con parámetros derivados de nuestra propia conducta social. El objetivo que se propone es el qué decir y su investigación está en directa relación con aquellas zonas de vida en las que se siente involucrado o comprometido, transgrediendo, a la vez, la linealidad, banalidad y fácil consumo que ofrecen los programas de la televisión comercial. Se trata de explorar el lenguaje televisivo, buscando su especifidad y relevancia y, muy especialmente, proponer la problematización del ojo mediante el trabajo creativo con las imágenes.

Algunos artistas han incursionado en el vídeo según modalidades documentales y testimoniales. Otros lo hacen a través de la instalación-vídeo, como Gonzalo Mezza, quien presenta, en esta oportunidad, un vídeo-instalación: el vídeo-tape se integra con otros objetos para ingresar juntos a una lectura, cuya coherencia se logra al articularse los diversos elementos que intervienen en la puesta en escena. En su instalación titulada Al este del Sol, al oeste de América del Sur confronta dos culturas: la pascuense y la japonesa. La primera está representada por su escritura ancestral, expuesta en una ampliación fotográfica, y la segunda, por la escritura moderna y tecnificada del computador. La convergencia entre ambas se produce por la asociación entre el holocausto atómico que arrasó a Hiroshima y la amenaza latente de la destrucción de Isla de Pascua.

En un momento de crisis y enjuiciamiento, algunos artistas han volcado su investigación al esclarecimiento del sistema lingüístico del arte.

La mirada del artista ha pasado a ser introspectiva y cuestionadora, como consecuencia de los falseamientos y ocultamientos que se producen en el discurso artístico. Subyace en esta revisión crítica aquella denuncia de Nietzsche respecto a los enmascaramientos del lenguaje, según la premisa de que el signo constituye una interpretación y, por lo tanto, en y con el lenguaje hemos heredado ya una interpretación de la realidad. Se plantea así la necesidad de someterlo al análisis y lo mismo debe acontecer con el signo artístico, el cual ha sido usado sin pensarlo, sin examinarlo y sin tener conciencia que encubría una interpretación y que no era un mero signo incontaminado, «naturalmente dado».

No nos detendremos a analizar el papel preponderante que han tenido, en nuestro siglo, los problemas relativos al estudio del lenguaje, que han incidido de manera especial en las revisiones sistemáticas a que ha sido sometido el lenguaje artístico.

Este clima generalizado también alcanzó a nuestro país y el «corpus» semiótico del arte ha sido y sigue siendo revisado no sólo por lo ya dicho, sino además, porque ese «corpus» estaba inserto ahora en un espacio que obligó, igualmente, a un trabajo de desconstrucción contextual (de la ideología del poder, de los grupos económicos y sociales, de los comportamientos culturales). Esta revisión crítica del lenguaje artístico se ha desarrollado, pues, en dos direcciones: crítica del lenguaje y crítica de la sociedad.

Esta actitud crítica se ha ejercido apoyándose en el lenguaje internacional del arte, pero proyectado a las realidades propias del contexto en que vivimos. Éste ha sido el trabajo de Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y los integrantes del grupo C.A.D.A.

Francisco Brugnoli no ha dejado, en estas últimas dos décadas, de llevar el pensamiento visual hacia una relación íntima con el cuerpo social y la contingencia histórica. Su práctica de arte ha sido y es un discurso ininterrumpido,

destinado a poner de manifiesto las contradicciones fundamentales al interior de la sociedad. Ha interrogado los signos de la marginalidad social y ha utilizado el desecho como unidad de base para articular sus propuestas; en este sentido, el desecho no es un objeto neutro, sino que está indisolublemente unido a la situación socioeconómica de un vasto sector de nuestra población.

Su discurso destinado a elaborar una estética de la marginalidad y de la precariedad es consecuente con su consciente alejamiento de una estética de las bellas artes hedonista como, igualmente, de un distanciamiento definitivo con la estética del cuadro y su circuito de difusión y comercialización.

La materialidad de sus obras no descansa en la producción de una pintura, sino que en la presentación de un conjunto de objetos en una instalación, vale decir, proponer un nuevo soporte conceptual para ellos, descontextualizándolos de su soporte original.

En sus últimas obras se aprecia la misma constante socioantropológica que envuelve todo su trabajo: el falso rostro de la sociedad que oculta sus contradicciones en el esplendor (brillo) de sus apariencias.

Con Carlos Leppe se inició, en Chile, una nueva praxis artística: el arte corporal. Esta nueva forma de producción de arte marcó un hito tanto o más transgresor que el que había marcado la introducción del objeto. Se abandonó todo soporte mediador o intermediario para reafirmar la inmediatez de un soporte vivo: el propio cuerpo del artista. Al hablar del cuerpo-obra es preciso entenderlo como despojado de sus comportamientos codificados, fruto de la normativa social y cultural. El accionar del cuerpo queda registrado en fotografías, cine o vídeo, únicos testimonios que quedan después que aquél ha ejecutado su performance.

El trabajo corporal de Carlos Leppe ha sido el resultado de una tensión permanente entre su yo íntimo y los parámetros culturales que regulan la conducta social. Su cuerpo biográfico como referente, el cuerpo social como intertexto y la transgresión del cuerpo, sistemáticamente intervenido, se prolongan en sus instalaciones, a modo de objetos inmovilizados, que reemplazan el protagonismo móvil de su propio cuerpo.

Eugenio Dittborn ha utilizado, invariablemente, la fotografía como referente icónico, que exhuma de antiguas revistas deportivas que dieron cuenta, en su momento, de cuerpos y rostros fotografiados, en el instante mismo en que realizaban sus pruebas en una pista atlética, en una piscina o sobre un ring de boxeo. No se trata de fotografías de pose, sino de fotografías que registran el esfuerzo máximo, la tensión límite del deportista en el instante crucial de la carrera o de la pelea de boxeo. De igual manera, recurre al hallazgo de fotografías aparecidas en viejas revistas de criminología y policía científica, que mostraban seres al margen de la ley. Tampoco ha descuidado la recopilación de muchas otras fotos que, a manera de álbumes públicos, registran el rostro colectivo y anónimo de la sociedad. Ofrecen, al mismo tiempo, un material riquísimo como detención del tiempo, único en su visualidad como capturador del pasado más remoto, anterior al registro fílmico y televisivo y aún vigente por las peculiaridades intransferibles de la imagen fotografiada.

Con este material icónico, el artista no procede a procesarlo con fines pictóricos propiamente tales, sino que procede a su desmontaje sintáctico y semántico mediante una rigurosa disciplina analítica. Luego realiza un trabajo de intervención sobre dicho material, utilizando la mancha, la línea, las técnicas del fotograbado, los recursos de la gráfica, sin omitir los textos escritos, procedimientos que le permiten dar una nueva orientación semántica al material icónico.

En todo este proceso, tiene particular cuidado de explicar el modo de producción y su funcionamiento, evitando cualquier encubrimiento a la manera de los lenguajes institucionalizados del arte. En sus pinturas postales, últimos trabajos ejecutados, propone un nuevo circuito de distribución, que le permite renunciar al establecido, al mismo tiempo que subvierte el soporte y los medios propios a la elaboración de la pintura.

Gonzalo Díaz se ha propuesto dos caminos de indagación: el enjuiciamiento crítico del discurso de la pintura y el desmontaje analítico de la pintura chilena. En ambas orientaciones pone en tela de juicio su propia herencia como pintor (la enseñanza recibida, su permanencia al microambiente de la pintura chilena y su relación con la pintura occidental), la pintura como un sistema de producción específico y su misión como artista. Su postura crítica no omite considerar las particulares condiciones en que se mueve la producción de arte en Chile en el momento actual.

Su trabajo se traduce en una síntesis enjuiciadora y cuestionadora de un saber y un hacer artísticos, producto de una actitud analítica que desmonta cada uno de los elementos que constituyen el andamiaje de la pintura: su estructura espacial, el concepto de representación, la idea de ficción, los procesos técnicos de ejecución, etc. Establece también las relaciones pertinentes con el contexto en el cual ella se inserta para poner de relieve sus vínculos con la realidad contingente, demarcando el territorio en el cual se instala una práctica específica de arte –la chilena– e, igualmente, da cuenta del espacio sociopolítico conflictivo en que tal práctica se realiza.

La reelaboración crítica del lenguaje internacional del arte me parece de la mayor importancia y es reveladora de una toma de conciencia que nos ha permitido tomar distancia respecto al centro, alejarnos para ver mejor, sin que esto signifique apartarnos, absurdamente, de los núcleos internacionales. Quizá sí este alejamiento nos está permitiendo leer mejor lo extranjero.

El escritor argentino Julio Cortázar ha enfatizado este hecho al comprobar –desde la literatura– cómo ésta ha sido capaz de una autarquía que nació de una dinámica centrífuga en vez de centrípeta. El puente de la literatura se tendió de otra manera entre las influencias foráneas que toda cultura busca y connaturaliza y las influencias irresistiblemente presentes de nuestra situación espacio-temporal.

Nos parece que las artes visuales han emprendido la construcción de un puente parecido, pero hay todavía una lucha ardua que está sólo en sus comienzos: poner en entredicho la apropiación que se ha hecho del circuito del arte, lo que, a mi juicio, constituye un elemento fundante de una autognosis latinoamericana.

El que se haya organizado una Muestra como ésta, al margen de los circuitos establecidos, me parece de la mayor significación; al mismo tiempo demuestra que es posible exponer desde la periferia, siempre y cuando surjan espacios alternativos, desvinculados del juego de intereses manejados por el mercado internacional.

El enjuiciamiento al discurso artístico establecido permitió llegar a los tabúes de su lengua e hizo posible incorporar nuevos medios, ampliando, de manera considerable, las fronteras antaño acotadas.

Si en la década del 60 habíamos asistido a una exploración sistemática del lenguaje visual que cuestionó sus límites, sus soportes y sus circuitos, en el decenio del 70 se intensificó tal investigación al ingresar al escenario del arte obras provinientes de procesos de producción completamente diferentes.

La pintura y la escultura con sus estructuras formales tradicionales debieron confrontarse y enfrentarse con objetos cotidianos, desechos, instalaciones, acciones de arte, arte corporal y vídeo-arte, en una coexistencia no muy pacífica debido a la resistencia de pintores y escultores, que se sintieron avasallados por la irresistible avanzada de una escena que, teórica y prácticamente, copó el espacio artístico con la fuerza de sus argumentos y la cohesión de sus proposiciones visuales. Nelly Richard, crítico de arte, ha propuesto el nombre de Escena de Avanzada para designar a un grupo de artistas comprometidos con esta posición, tales como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y el Grupo Colectivo Acciones de Arte, por mencionar a aquellos que están presentes en esta Exposición.

Las imágenes que requieren el soporte bidimensional para ser pintadas o el volumen para ser esculpidas se siguen proyectando en un itinerario continuado.

La pintura ha proseguido su camino gracias a antiguos pintores que jamás dejaron de pintar y han seguido haciendo lo que sabían hacer (Balmes, Barrios, Bru, Antúnez, Opazo, Yrarrázaval); otros, pertenecientes a las promociones más jóvenes (Bororo, Benmayor), también se han adherido a esa práctica, afirmando sus derechos a ser pintores.

Ya nos referimos a los tres primeros. En cuanto a Nemesio Antúnez, Rodolfo Opazo y Ricardo Yrarrázaval, la pintura sigue siendo para ellos –como para otros pintores chilenos– un lenguaje apto para articular discursos, apoyados en una estrategia que recurre a las unidades características de la gramática pictórica, vale decir, la línea y el color. Con ellos, como significantes privilegiados, arman y proponen sus respectivos imaginarios.

Para Antúnez, su imaginario es el resultado de su mirada indagadora, que explora y medita sobre la naturaleza humana, manteniendo un tono positivo, optimista y esperanzador. Pero ese tono ha sido reemplazado, ahora, por otro, que traiciona su congoja y pesadumbre, sentimientos que se manifiestan en su pintura mediante una atmósfera cromática y un marco espacial opresivos. Sólo algunas obras de su serie Las camas interrumpe esta visión dolorida y nos remiten a aquella alegría de vivir que ha caracterizado su trayectoria artística y biográfica.

Para Opazo, la naturaleza humana se torna un problema dramático; la vida es una sucesión de actos fallidos debido a proyectos inconclusos y frustrados, que provocan la caída patológica del hombre en la melancolía y, por último, su caída metafísica en la muerte. Su propuesta actual está a mucha distancia de antiguas obras, en las que su imaginario se proyectaba a una escatología de trascendencia y plenitud.

Yrarrázaval ausculta la naturaleza humana en sus retratos genéricos del anonimato colectivo. Son rostros que, paradójicamente, no dan la cara porque están permanentemente desenfocados, como una pantalla de televisión mal ajustada. Su imaginario actual es una galería continua de gerentes y ejecutivos, uniformados en su apariencia física, como seres serializados y concebidos, genéticamente, por una matriz única.

¿Qué ocurre, entre tanto, con las generaciones jóvenes representadas aquí por dos pintores: Carlos Maturana (Bororo) y Samy Benmayor?

Hay que señalar, en primer lugar, una participación masiva de los jóvenes en la práctica de la pintura, fenómeno que comenzó a manifestarse a partir de los inicios de la actual década, en contraste con el protagonismo, en la segunda mitad del decenio del 70, de las poéticas solidarias con posturas conceptuales.

La generación joven presenta como denominador común un marcado rechazo por a priori conceptuales y principios técnico-formales, que pudieran frenar un impulso irresistible a pintar como les venga en ganas. Proclaman una libertad total que parece ser un anhelo común contra lo controlado, vigilado, regulado o establecido. «Trabajo con el desorden, la mancha, la torpeza, el gesto por accidente –nos dice Bororo–. Pinto signos que son como una descarga de libertad contra todo tipo de opresión y amenaza». Benmayor no hace más que corroborar esta actitud al afirmar que: «Presento todo lo que se me cruza por la mente, sin distinguir entre lo que se debe y lo que no se debe, con la cabeza partida en mil partes por mil preocupaciones...».

Hay aquí una indudable distancia generacional que provoca una separación nítida con sus mayores y que se ha expresado en una abierta discrepancia y antagonismo –cuando no de hostilidad– con la generación inmediatamente anterior, caracterizada por su espíritu analítico, por su capacidad crítica y por la elaboración de propuestas radicalmente transgresoras de una cultura artística institucionalizada (en la teoría y en la praxis) e insertada en un contexto que la avalaba.

La polémica está recién iniciándose y habría que ampliar de manera considerable este texto para adentrarnos en las causas que han provocado tal discrepancia.

Nos limitaremos a señalar que no es un problema de carácter puramente estético; si bien es cierto que hay razones que provienen de los centros internacionales del arte, expresadas en la reivindicación de la pintura y en el intenso subjetivismo que la acompaña –apoyadas en lo que se ha dado en llamar postmodernismo, concepto que habría que analizar detenidamente en relación a nuestra particular realidad cultural–, hay otras causas que proceden de nuestro propio contexto.

Una de ellas es la distancia que los más jóvenes han tomado respecto a una estética testimonial o a una estética expiatoria que ellos rechazan de plano, reclamando su inocencia histórica frente a hechos que no alcanzaron a vivenciar. Otra causa proviene de los cambios culturales que se han producido en estos últimos años, los que, sin duda, han afectado en forma especial a las promociones más recientes, porque por mucho que se trate de neutralizar los paradigmas valóricos de un determinado proyecto cultural, el peso de los agentes transmisores es muy difícil de contrarrestar. Particular difusión ha tenido el espectáculo de distracción de masas expresado, prioritariamente, en la presentación directa y en la audiencia televisiva de música popular, de procedencia foránea, con su escenografía rutilante de rayos y destellos, donde el vídeo-clip es el registro preferente, ampliamente difundido por los canales de televisión.

El impacto de una cultura de masas prefabricada para el consumo masivo y despersonalizado, con todos los productos de venta que desencadena, ha abierto una iconografía, entre algunos jóvenes pintores, que se revierte al soporte como testimonio visual de un acto consumido, ingresando así a un circuito no ya de producción, sino de reproducción y revalidando una postura acrítica, que se satisface en la simple recepción del producto.

La escultura, menos comprometida con la controversia debido a su aislamiento y automarginación de las polémicas, ha sido más tímida en la revisión de sus postulados y estructuras formales.

Una fuerte tradición en el volumen como escultura de bulto y la discontinuidad que se ha producido, en cuanto a la aparición de nuevos valores, han incidido en un quehacer escultórico que sigue reafirmando la validez de su sistema de producción.

Tres escultores participan en esta muestra, pertenecientes a generaciones distintas, pero convergiendo en el sistema de producción. El metal (aluminio, bronce, hierro forjado) es el material escogido por ellos y el proceso de elaboración, aun cuando presenta diferencias, está basado en un trabajo técnico-artesanal de parecidas características, quede o no intocado el volumen que sale de la fundición.

Los tres encarnan en el volumen distintos problemas relativos a la condición humana, de acuerdo al punto de vista que cada uno ha escogido para relacionarse con el ser humano.

Juan Egenau se aproxima al hombre con un sentimiento de reacción y de pesadumbre debido a su comportamiento irracional, de continua hostilidad, que genera un clima de incomprensión, amenaza o agresión. La presión de este entorno amenazador provoca conductas que tienden a cautelar y proteger la vida, resguardando al ser humano con herméticas corazas metálicas que lo hagan inexpugnable a cualquier asedio. Por otra parte, el escultor contempla el mundo contemporáneo con la mirada del experto, que sabe evaluar la calidad de un objeto o un instrumento realizado con las técnicas más perfeccionadas con las que cuenta, hoy, el hombre; esta presencia cotidiana de la técnica se prolonga en sus piezas escultóricas que reclaman también su parentesco material y estructural con aquélla. Pero esta contemporaneidad no está reñida con arcanos orígenes que dialectizan un pasado-presente como se puede advertir en sus esculturas negras, donde el volumen se transmuta en un artefacto de remotos orígenes y ambiguo funcionamiento.

Mario Irarrázaval se aproxima a los problemas humanos a través de un lenguaje figurativo marcado por un espíritu inquisitivo y comprometido, solidariamente, contra todo lo que signifique atentados a la vida y a los derechos humanos: la injusticia, la desvalidez, los abusos, la opresión, se encarnan en sus bronces, sin contemplación alguna con cánones formales que puedan debilitar la fuerza expresiva de sus esculturas.

Osvaldo Peña, el más joven de los escultores representados en esta Muestra, utiliza el bronce y el hierro forjado (golpeado y soldado) para proponer figuras humanas en actitudes paradójicas, que traicionan el sentido irónico del escultor, fruto de la observación crítica de grupos humanos, que parecieran situarse al margen de los problemas que agobian a los demás hombres, irresponsablemente inconscientes del peligro que ellos mismos han contribuido a provocar.

Hay un itinerario que sin estar presente en esta Exposición es preciso mencionar: es el itinerario recorrido por nuestros artistas fuera del país, por exilio forzoso o por ausencia voluntaria. En el futuro recuento histórico que se haga y en la reflexión crítica a que dé lugar, pienso que no podrán omitirse las propuestas visules elaboradas a la distancia, porque la producción artística no reside, hoy, solamente en Chile ●

M. I.

Milan Ivelic es Profesor de Estética e Historia del Arte en la Universidad Católica de Santiago de Chile.

ALBERTO PÉREZ

UN ARTE ESPECÍFICAMENTE AMERICANO

«¡Ay, el tiempo avanza con ceniza, con aire y con agua! La piedra que han mordido el légamo y la angustia florece de pronto con estruendo de mar, y la pequeña rosa vuelve a su delicada tumba de corola. El tiempo lava y desenvuelve, ordena y continúa.

Y entonces ¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños fríos sucios de la hostilidad? Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada, sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre.»

PABLO NERUDA, **Conducta y poesía.**

■ Hispanoamérica ha despertado a la noción de su propia historia. No a la historia de los cronistas, guerreros y poetas de la conquista, ni a la de los administradores de la colonia. Ni siquiera se siente plenamente reflejada en la visión de los estadistas y políticos de la Independencia. Muy pocos –como Bolívar– fueron capaces de imaginar un futuro de múltiples geografías en un solo espíritu y propósito.

La historia del parto de la Madre Patria y de la infancia de sus hijos –tantas veces dividida y ajena– ya está hecha.

Hoy, Indoamérica despierta en el encuentro con su propio ser, a la sorpresa, al encanto interminable de su paisaje y de sus mitos: los originarios y los que se van haciendo.

Los mitos de hoy son la nueva historia. Aquellos mitos en los que se ha instalado tanto la poesía como la novela de los últimos treinta años.

La palabra escrita nos invita de continuo a descifrar las cosmogonías insólitas de vastos territorios descubiertos y por descubrir.

Contemplamos, interpretamos, recreamos a partir de tanta selva y desierto, de tanto mar y cordillera, los difíciles signos, las marcas de nacimiento, los matices de la piel, los acentos de las lenguas y el sonido del viento.

Reconociendo tradicionales dependencias que un día nos hicieron vestir, pensar y construir como europeos –aunque imitáramos los palacios a escala menor y reemplazáramos el mármol por la escayola o el adobe–, entendemos que era necesario en su momento aprovechar esta herencia cultural, pero que, también, debíamos desechar las importaciones rancias.

La mirada se vuelve de pronto hacia lo profundo de una etnia rica y seductora, de una geografía casi impensable. Descubrimos que es posible que el paisaje se convierta en poesía.

Todos nos sorprendemos como nuevos descubridores; Colones y Magallanes de nuestros propios territorios, se nos vuelven los ojos hacia adentro y somos actores de un reencuentro que se hace día a día más amoroso, más apasionado.

Alejo Carpentier describe este tiempo de maduración e invención en palabras que he citado en más de una oportunidad: «Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que si el Quijote le pertenece de hecho y derecho, a través del 'Discurso de los cabreros' aprendió palabras en recuento de edades, que le vienen de 'Los trabajos y los días'. Abre la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito –libro de caballería donde los hacedores de maleficios fueron 'tueles' visibles y palpables, auténticos animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas, en sus nieves y humos–; Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianís de Grecia y Florismarte de Hircania. Había descubierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del cacto y de la palma, sin darse cuenta aún que en ese mundo los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer»[1].

Quizá si este codearse día a día con lo maravilloso y nunca visto que engendra mitos de flores y faunas, de cascadas y volcanes, de soles interminables y altos, está en la raíz del «perpetuo barroquismo» de la creación americana que Alejo Carpentier describe, y que constituye, quizá, nuestro propio modo de vivir lo surreal.

Por ello no es difícil que la literatura inicie el camino de la descripción de nuestro mundo y que sea posible detectar en ella el testimonio de nuestras más agudas y dolorosas crisis político-sociales convertidas, éstas también, en un motor de lo maravilloso –de lo tenebroso maravilloso– como se da, por ejemplo, en el «Otoño del patriarca», de García Márquez.

Todo es posible. Y esta libertad de la imaginación crea una literatura que intenta fundamentar una nueva visión del ser americano y del hombre, de aquel que ya canta Martín Fierro:

«Y aves, y vichos, y pejes,
Se mantienen de mil modos;
Pero el hombre en su acomodo,
Es curioso de observar:
Es el que sabe llorar
Y es el que se los come a todos.»

Algo de la sabiduría y socarronería de Sancho Panza y algo de la angustia, del acoso, de la soledad, de la inmensidad de América que puede también llevar al hombre a la suprema hostilidad, hija del desamparo y del temor a la muerte.

Esta soledad y temor, esta agresividad nacida de la angustia existencial, son también una nota característica de la creación del hombre americano.

Como nostalgia a veces, aparece en «Cien años de soledad», en sus imposibles personajes, hijos de un mito político-floral, de una especie de nueva teología de ecumenismo zoológico. Como agresión devastadora, se hace visible en las génesis perturbadas y ciclópeas de Siqueiros y Orozco.

América, espacio y tiempo nuestros. Crueldad de un mundo abierto en que todo es posible.

1. Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias – De lo real maravilloso.*

Arrebatadora belleza de un paisaje saturado de sueño.

Soledad de un hombre que busca a su hermano en medio de los grandes vientos.

• • •

Una pintura que pudiéramos llamar propia, es decir, cuyo tronco europeo hubiese dado origen –como en la literatura– a una suerte de vástago americano, es difícil de detectar.

Las nuevas fundaciones hijas del expresionismo, por un lado, y de los grandes del quattrocento y cinquecento, por otro –los mejicanos de la revolución–, parecieron, como el relámpago, fugaz y fulgurante, no dejar huella. Al igual que Portinari, establecen un lenguaje, una codificación, un nexo con la geografía y la raza, con la historia y el pueblo, pero nadie parece ser capaz de descifrar el espacio propuesto –el continente y contenido de su obra– para desplegarlo luego en nuevas revelaciones.

Esta asociación de espacio y tiempo que surge como relación en un sistema figurativo determinado –al decir de Francastel– y cuya naturaleza se vincula a conocimientos, técnicas, móviles de acción, a las creencias de un grupo social, se modifica o varía, en relación directa a la modificación de estos mismos factores en el tiempo.

¿Podemos hablar de un mundo, de una sociedad en tal medida de transformación (en sus evidencias morales e intelectuales) en la América hispana del siglo XX?

¿Podemos exigir de los creadores americanos la afirmación de nuevos espacios plásticos (visiones del mundo, concepciones matemáticas y científicas) que los excluyan de los criterios polivalentes y cada vez más relativos de las cosmovisiones contemporáneas compartidas por toda la humanidad?

«Podríamos afirmar como principio que las sociedades entran y salen de sus espacios plásticos particulares –dice Pierre Francastel– en la misma forma en que se establecen materialmente en distintos espacios geográficos o científicos»[2].

La tentativa de nuestra sociedad –dotada de nuevo material técnico e intelectual– es el de salir de un espacio donde el hombre se ha movido cómodamente desde el Renacimiento.

Pero desde el comienzo del siglo XX, el mundo americano vive a expensas de las resonancias, esfuerzos, descubrimientos de los nuevos espacios plásticos que nos llegan de Europa o Estados Unidos. Por ello no es extraño descubrir, aun en los grandes muralistas americanos, un compartir, a veces confuso, de concepciones modernas y clásicas, rupturales y a la vez euclidianas o renacentistas.

De trecho en trecho el sentimiento indigenista pareciera enraizar, engendrando nuevos espacios plásticos. Pero de hecho consiste sólo en un juego, una mutación temática, cambio de ropaje, elección de lugares más o menos exóticos que se despliegan en disposiciones escenográficas similares.

2. Pierre Francastel: *Sociología del arte.*

Triunfa al final este folklorismo indigenista, engañoso sustituto del drama mítico.

Sin embargo, algunos: Posada, Lam, Matta, Berni, Tamayo, Orozco –algunos nombres cogidos así, entre otros, sin fechas generacionales, sin lugar de origen ni catrasto de temas–, parecieran indicarnos algo que se mueve en la dirección del encuentro fecundo con los orígenes y con el porvenir.

Todos empeñados en resolver el antagonismo aparente entre visiones universales y continentales.

Todos empeñados en la doble tarea de reconocer las vertientes múltiples y nutritivas, reconociéndose también, a la vez, en el ser del espacio interior, reflejo de un paisaje fecundo, turbulento, que proyecta en el tiempo oportuno –quizá del despertar social y político– un espacio figurativo necesario. Espacio ontológico, distancia psíquica que nos descubre –consciente– en una soledad distinta de otras soledades.

Es posible que no exista una pintura americana. Es posible que todos los esfuerzos por precisar su origen o predicar su realidad sean inútiles. Como si tratáramos de discernir –después de la llegada de Duchamp y el «Armory Show» a Estados Unidos– cuándo se hace europea la pintura de Norteamérica y cuándo, a su vez, se instala la escuela de Nueva York en la Europa contemporánea.

La influencia del arte japonés se inicia en Francia hacia 1870 y es determinante en los problemas de superficie y perspectiva, pero cuando llega a Norteamérica el flujo oriental, 60 años después, con M. Tobey y otros, determinará la dirección de la pintura sígnica y el Action Painting. Dos tiempos, dos urgencias. Dos circunstancias culturales distintas que recurren a la misma fuente, rescatando en ella aspectos diversos que les interesa.

¡Cómo establecer entonces una lógica de las relaciones del mundo de la figuración y el de las sociedades y culturas abiertas, de vasos comunicantes, de los últimos cien años!

Indoamérica, histórica y culturalmente, es parte del mundo europeo. Sus ciclos, sus crisis, su desarrollo en general, se inscribe naturalmente en esta realidad.

Sin embargo, América hispana y lusitana es también un proyecto, una proposición, una gigantesca aventura en marcha que exhibe valores reales y propios. Valores éticos, dimensiones creadoras, elaboración de sistemas, visiones y revelaciones de la imaginación que cristalizan en la poesía y la novela, en un pensamiento emergente, en la toma de conciencia de un pueblo que muchas veces adquiere resonancias de porporciones continentales.

En suma, una dinámica ideológica; la tendencia hacia cierto tipo de especulación sociopolítica y epistemológica. Una urgencia de autoafirmación caracteriza, por ejemplo, a las generaciones que inician su trabajo creador en el mundo de las artes figurativas en Chile hacia 1950 y que, de manera intuitiva primero, más consciente después, intentan modificar el sentido y la naturaleza de sus experiencias creadoras de acuerdo a impulsos no académicos.

Una nueva crítica, una nueva aproximación a la literatura sobre el arte. Por último, una búsqueda de nexos con un pasado o proyecto histórico, drásticamente frustrado, cuyo discurso quedó interrumpido.

La obra de arte no nace en un taller, como fruto de la inspiración divina a la que se agrega unos determinados medios técnicos para luego imponerse así, desde el laboratorio, a una base social. Ella es producto de mutaciones y choques, encuentros y reacciones que se dan en medio del devenir cultural y a la vez es fruto de determinadas preferencias cambiantes. La obra interpretará aspectos de la vida que por su carácter epocal, regional o étnico se expresará en modos relativos. A la vez, en lo que tiene de interpretación coherente de un mundo que revela una realidad del hombre, desempeña un rol informativo del espíritu, reflejando dicha realidad humana en un aspecto esencialmente dinámico y cambiante que es aquel en que la vive el creador e intenta revelar de manera trascendente.

Esta voluntad de mostrar el mundo, dando testimonio del «cambio» en un sistema figurativo, otorga en ciertas épocas al artista el carácter de guía, y sobre todo de testigo, que concede especial relieve a aquello que, después, sorprenderá como revelación.

Éste es el aspecto que nos interesa cuando hacemos referencia a un arte específicamente americano.

No en el sentido excluyente, nacional o racista, sino en el de una conciencia y un valor de representación emergente, que puede –en muchos casos– exhibir dicha especificidad.

Hacer la crítica del tiempo en que se vive es tarea poco menos que imposible. Falta aquel eslabón «antes-después» que es imprescindible para una justa apreciación histórica. Hace falta el minucioso estudio de los matices del pensamiento, el inventario de proposiciones, contradiccciones y afirmaciones decisivas, aquellas que configuran propiamente el «cambio».

Por otro lado, podemos intentar investigar el mundo de las formas, los colores, los objetos, los personajes, los espacios, tratando de interpretar los lenguajes, balbucientes a veces, otras categóricos, que son parte de esta magia que brota del continente.

Realismo mágico, entiéndase bien. Visión que tiene la virtud de ser historia de lo imposible, mito encarnado, imprevisible sustitución del mundo de la razón por el de la locura que, de pronto, se ha convertido en razón y en posibilidad. Visión de un «mundo al revés», no sólo de disparate, como en los mitos medievales, sino uno que nos obliga a pensar, sesudamente, lo impensable como concebible, articulándolo en una lógica no abstracta, sino material y deseable.

Experiencia mágica, no vivida únicamente a través de los sentidos, sino aceptada como existencia, que a menudo se desarrolla en medio de sórdidas situaciones políticas y económicas. Éstas se nutren en un caldo social a veces pasivo, que hace que el hombre soporte, sordamente, su condición potergada, las injusticias, el caudillismo decimonónico, la violencia demencial, el torpe militarismo y las tiranías que éste engendra.

Pero, sobre todo, el hambre de las mayorías que –contradictoriamente– viven en medio de la abundancia potencial del continente y la belleza edénica de su paisaje.

Macondo existe.

• • •

Los seis pintores que envía La Casa Larga y que exhiben en esta oportunidad en «Chile vive» inician su actividad aproximadamente entre los años 1943 y 1955.

Estos diez o doce años separan el comienzo de una «dedicación total» en Nemesio Antúnez –el mayor– y Rodolfo Opazo, el menor de los seis. Es casi inexistente el nexo entre todos ellos.

Hablo de lo que pudiéramos considerar una corriente, movimiento, tendencia; porque nexos de otro orden sí los hay.

Son, desde luego, la mayoría, profesores universitarios, pertenecen a un grupo de creadores que, hace ya treinta años, exhibieron juntos en la Galería de Carmen Waugh por primera vez y, sin duda, todos han participado –de una u otra manera– en las actividades culturales de estas últimas décadas y han sido marcados también por las tormentas y amarguras del último tiempo.

Todos ellos han viajado y experimentado la proximidad, el contacto benéfico con la obra contemporánea, europea y norteamericana.

Quizá el origen español de Roser Bru y José Balmes sea portador a la vez de semillas que al madurar en el mundo americano producen una materia de riquísima trama.

Los demás son también españoles a la manera en que nos sentimos todos, pero, claro, españoles de Chile.

Pintores de América, están conscientes de que en medio de la fuerza y multiplicidad de las corrientes de las artes contemporáneas, sus propias postulaciones tienden a un proyecto –distintos proyectos– que intentan una gran síntesis.

La pregunta sobre la naturaleza del arte, la función verbalizadora o lingüística casi no les toca. En verdad, teórica y prácticamente, todos creen en la figuración y hacen pintura. Como dice Magritte, se puede pintar el pensamiento, nunca las ideas.

Los elementos que en Roser Bru y Balmes pueden parecer a veces seriales o discursivos –en términos de apoyo y lenguaje– son más un refuerzo gráfico que una proposición conceptual. O son, como en la poesía, la confirmación de una identificación trascendental entre pensamiento, figuración y vida.

Esto les da a los seis un punto común de contacto; una preocupación manifiesta que adopta la forma de imagen del hombre. No del acto como única realización creadora, sino de la figuración como creación. Su acción sobrepasa la inmovilidad que a veces provoca la pregunta sobre la naturaleza del arte como única interrogante o única respuesta de la actividad creadora.

El contenido fundamental de esta pintura es el hombre. Nuestro hombre, en nuestro tiempo. Digo, el hombre americano, en el tiempo de América, hoy.

Porque a esta generación le han sido tan próximas las Coreas, los Viet-Nams, los Santo Domingos, las Cubas y las Nicaraguas, las continuas explosiones y demoliciones de la historia contemporánea; porque esta conmoción nos ha

tocado y nos sigue tocando de cerca, es inevitable que en el espacio figurativo reine el actor del drama. A veces es un antiguo actor, que asume su rol de hombre de las guerras permanentes; otras, una vaga forma mítica, sólo la sombra o la máscara del peligro, la presencia de la muerte (o la tortura) en medio de la vida cotidiana: un destino cumplido o por cumplir, una especie de siniestra variante del coqueto antifaz del teatro italiano del siglo XVIII.

Formas fantasmales buscándose en medio de un temor indefinible en Opazo; transparentadas en la sustancia originaria como en Gracia Barrios, o sorprendidas en la ingenua intimidad de su paisaje en Antúnez. Formas humanas desvanecidas en la inseguridad en Yrarrázaval o buscando su sitio en un imaginario archivo existencial de destino en Roser Bru. Figura oculta o expuesta en José Balmes, que se convierte en testimonio de todas las violencias imaginables recogidas en el signo o la densidad, pero hijas de un mundo convulsivo y concreto. Material.

• • •

El realismo mágico hace su aparición muchas veces convertido en tiniebla.

La historia de los últimos trece años en Chile es de arbitrariedad y violencia.

Se nos ha ido por entre las manos la imagen de la Patria conocida; el valor del encuentro; la ciudad compartida; la tierra que nos enseñó a contemplar Neruda, junto con el sabor de la cebolla, el vino y el tomate, el congrio y la alcachofa. Formas éstas que fueron, por último, siempre, la manera terrestre, elemental y aérea de entender el amor al mundo americano.

Los días oscuros se suceden sin límite, el terror y la tiniebla. La distancia reemplazó el abrazo.

La nación ocupada por un bastión de metralletas y amenazas, separan, amedrentan, impiden y quebrantan.

El quehacer intelectual se hace difícil; la Universidad se vigila y se dispersa; el lugar conocido se clausura; el esquema oficial se universaliza.

Este Chile indoespañol se nos parte irremisiblemente en dos.

Por ello la llamada de estos creadores constituye un testimonio.

No se trata de una exposición de «denuncia».

Bastante hemos tenido de la denuncia que no crea imagen, pensamiento, objeto ni poesía y que tampoco modifica la vida cotidiana en el sentido revolucionario.

No es tampoco panfleto. En relación con este tema es mucho el trabajo que habría que realizar para definir el marco en que interactúan en arte, literatura e ideología.

Goya no necesitó de explicaciones. Fue imaginero, poeta y político.

En él la pasión se hace una en la imagen del mundo, muchas veces con la razón patas arriba.

Goya fue en España el último clásico, el más grande romántico, avanzada del surrealismo y el primer conceptual. Entonces, ¡cuidado con los cercos!

Cuando Nemesio Antúnez revela al hombre, lo sitúa en una selva tapada por un muro. La selva tapada por un muro es como una visión garciamarquiana.

Pero el muro no es sólo el cemento de la ciudad que invade y aniquila el paisaje, el ecosistema, sino que es la muerte sentada, obscenamente, sobre la vida.

Las multitudes perdidas en los espacios vacíos, en las canchas de los patios traseros de los barrios bajos de Nueva York, de los años cuarenta al cincuenta, son reemplazados por las multitudes de los estadios en espera de la tortura, la extradición, la relegación y la muerte.

Los paisajes amables, los espacios geométricos se llenan de camas, de lechos del amor, que son, a la vez, lugares de la muerte, lápidas de un río Mapocho convertido en sumidero de cuerpos castigados.

La tentación múltiple de lo internacional se hace patente en Antúnez, pero regresa al encuentro con lo cotidiano, paisaje aplastado, ausente de aire, donde los verdes oliváceos y los grises apagados dan curso a un pesimismo que no nos abandona ni de día ni de noche.

Sabemos del vino y la amistad, pero nos cuesta practicarla en el aquí y en el ahora.

Por eso no constituye sorpresa que el hombre, entorpecido en el encuentro, se traduzca como en el caso de Rodolfo Opazo, en un habitante del paisaje quebrado, violentado, de la soledad y el temor.

Son modos distintos de enfrentar la indefensión.

Opazo hace vibrar en su registro ondas que van desde el hombre sin esperanza del «extranjero» de Albert Camus a las resonancias que en nuestro tiempo tiene el nacimiento de las prisiones y el castigo –vistos por Michel Foucault– para todos los hombres del planeta.

No es que Opazo trate de darle forma a ciertas abstracciones, sino que refleja en la imagen el acto de vigilar y castigar, acto que transforma al hombre en objeto herido.

Los objetos son el cuerpo y el paisaje (ambos emanados de milenarios mitos), pero hijos hoy de una contingencia doliente, catastrófica.

El color desarraigado de los objetos reales es en Rodolfo Opazo referencia histórica, no figurativa.

El muro sobre la selva de Antúnez, la cordillera quebrada de Opazo, el hombre gris y desvanecido, perplejo testigo de

su propia existencia en Yrarrázaval son parte del mismo mundo negado, alucinantemente atropellado por la violencia y la muerte en Gracia Barrios y José Balmes.

Este cotidiano explorador de los espacios hostiles, el ser no perfilado, unido al todo en la desesperanza. Este ser constituye el tema del momento para los creadores de un espacio-tiempo propio, de nuestro fin de siglo americano.

En Opazo se relaciona con la preocupación acerca del hombre, reflejado en la obra de Mann, Camus, Kafka, Sísifo: la eterna interrogante sobre el destino y la angustia en la certeza de la finitud y el eterno castigo.

En Yrarrázaval esta conciencia de finitud se hace más lenta y difusa, más vaga y fantástica, ensimismada e irreversible. En Roser, testimonio de muertes predestinadas, ricas en contenidos vivenciales a veces: anónimas, opacas, evanescentes, otras.

Durante siglos la imagen física del hombre ha servido de espejo, de medida de las variadas formas de estar en el mundo, de sufrir el mundo. En esta larga historia, el yo se ha confundido con su paisaje o ha entrado en agudo y catastrófico conflicto con éste. Cuando Gracia Barrios aglomera el universo en multitudes ciudadanas amorfas, define la presión del miedo. Cuando José Balmes suma bolsas de basura al cuadro de la ciudad, es el choque de la vida y la muerte.

La luz es, en el paisaje, elemento figurador y desfigurador a la vez. Transfigurador.

En Antúnez, desrealizadora; en Opazo, perturbadora; en Yrarrázaval, la luz, capa densa y acuosa, es factor deformador que destierra al hombre del mundo conocido. En Balmes, explosión interna y ominosa; en Barrios, proximidad del contacto personal, que para Gracia es confirmación de la vida.

La luz en Yrarrázaval opera como separadora, aisladora del mundo.

Soledad del hombre relegado, desterrado.

El color se reproduce lentamente.

El espacio-tiempo se hace inhabitable.

Ahora, en sus obras actuales, el personaje, agredido en su cubo espacial, abandona sus últimos nexos con el retrato tradicional por la acción de un pincel perturbador que intenta desarmar la soledad de una figura aislada, de un palitroque, de una pieza de ajedrez, invitándola a mezclarse con la calle, la multitud, el miedo de los otros, «con» los otros...

Poco a poco, desde el «Dato estadístico de nivel real», de la «Tarjeta de crédito», «Clipper class» o «La memoria y balance» nos trasladamos a los bañistas de Cartagena y a los ajetreados habitantes de un espacio urbano compartido, no menos peligroso.

La atmósfera se nos adhiere como tela, pagajosa película existencial, velo de temor.

El ser humano –en un paisaje casi siempre alienado– es, en la pintura de Yrarrázaval, un ente que se mueve y distorsiona en un conflictivo aislamiento, reflejo de violencias que hoy día entendemos como la deformidad de un sí-mismo en solitario desorden que, a veces, busca la compañía o proximidad de otras soledades.

El código se ha hecho legible y claro. En Indoamérica –en las últimas décadas– significa concebir un hombre convertido en objeto inmolado.

Imagen que es la de la agresión, la intervención y la paralización de la vida.

Ciertas imágenes o iconos –que Roser Bru llama históricos o destinados– constituyen la médula de esta visión del ser.

Desde «La Dama de Elche» a «Lila Valdenegro núm. 335», la vida y la muerte juegan entre sí un modelo de existencia irreversible.

Roser defiende su visión como la defiende Matisse: «el pintor no tiene otros enemigos que sus malos cuadros...».

En el despliegue de su vocabulario, la aproximación a la materia es varia: desde la superficie borrable a la corporeidad modelada. La multiplicidad agitada de una vida que se acelera mientras recoge el modelo viviente, cargado de experiencias y cicatrices.

La presencia de la figura en Roser, a veces hierática, siempre volcada en gestos materiales, afirma –como dice Adriana Valdés–: «una permanencia en el umbral incierto entre la naturaleza y la cultura, la pulsión y la significación, lo biológico y lo social».

Estas figuras de Roser, emergentes apenas de la materia, ordenadas en un cauce histórico, brotan como texturas configuradas en formas humanas.

La maternidad se ha confundido en una sola densidad que es la de Roser como mujer, la de la mujer como conciencia del mundo, y la de la disociación de la víctima, deshecha, casualmente, desmaterializada y fija en un número de serie.

Desde «La Dama de Elche» a «Gabriela Mistral», Roser busca –sobrepasando su etapa de una producción en serie– el misterio y la magia del cuerpo, ausente al principio, presente ahora como número, como fórmula de una figura humana desechada, atropellada en su historia.

Esta imagen humana constituye un memorial que se nos desdibuja a veces, o se nos multiplica en fases y tonos: son las etapas de la vida y la muerte de las dos «Frida Kahlo», la corrección progresiva de «César Vallejos», el desgaste físico de lo documental en la fotografía de carnet del desaparecido; en la alusión a una «mesa de la guerra» y a una «mesa de la paz».

En todo este universo iconográfico está el resplandor de la vida y la muerte.

El testimonio de un sacrificio, encarnado en la imagen del hombre y transformado en efigie que nos contempla desde un más allá fantasmal, pero históricamente categórico, cronológicamente verificable.

Las multitudes se agolpan, atemorizadas y urgidas por el impulso del tráfico, por la urgencia de sobrevivir, por el temor de la autoridad y el poder.

La calle chilena es silenciosa, presurosa, muchas veces ominosamente borrosa.

Se da el rapto, la agresión, la intimidación y el degüello.

Gracia Barrios tiene la fuerza de un vendaval, de un aluvión, cuando muestra el continente y la patria nuestra.

A qué describir la inteligencia de sus claroscuros, la fuerza de sus impulsos, de sus presiones, de su energía contenida. Sus figuras, bajo un techo tormentoso, tienen la misma potencia instintiva, agresiva, testimonial de las de Roser Bru, pero se mueven hacia un no se sabe dónde...

Nada hay de casual en la sigla, la letra, el número, el símbolo, la palabra que indica la línea en que corre el autobús con sus pasajeros proscritos; o las manos estampadas en blanco sobre espaldas negras que empujan, empujan y empujan, aparentemente sin destino.

¿Hacia dónde? ¿Para qué?

Gracia Barrios ha vivido, ha amado, ha engendrado, ha decidido su destino, pero sobre todo Gracia ha pintado al hombre americano y al que más cerca tiene: al habitante de Chile, que, en sus figuraciones, ella misma ha parido.

En el exilio, partido en mil sectores desde abajo de la tierra, ha recorrido «el aire indefinible, la luna de los cráteres, la seca luna derramada sobre las cicatrices...».

Todo ello como Neruda, Gracia lo ha sentido en el dolor de esta tierra torturada; y sin teatralidad, sin aspavientos, lo ha hecho visible en las máscaras eternas y geológicas de nuestros habitantes. En las sombras que empujan.

Como en el caso de Gracia Barrios, es difícil describir el perfil de una obra tan múltiple como la de José Balmes. La caracterización precisa de este movimiento perpetuo del signo a la materia, de la materia al signo. Del cuadro-muro, del gesto que todo lo resuelve en espacios gigantes; del «NO» al pie del fusil asesino y de la muerte al hacinamiento de cuerpos torturados o bolsas de basuras que son –materia junto al signo– semiótica insondable, variable fenomenología de la muerte que se convierte en testimonio «in situ» de la mentira cotidiana.

El color se introduce ahora como explosión corrosiva, virulenta, propia de la sorpresa continua frente a las nuevas realidades, siempre agresivas.

Es más que eso. Es el período planetario y permanente de un catalán-chileno que ha vivido pendiente de la vida, impedido de estar a la vez donde se estila vivir a la chilena o a la catalana y donde ambos amores lo consumen. Donde no hay otra forma del espacio-tiempo americano que el anhelo de la libertad. La vida de José es su consistencia. Su arrebato gestual no requiere de ningún comentario.

Con Balmes comparto además una inmensa e ibérica pasión junto a Miguel Hernández:

«Que nadie os haga nunca prisioneros,
si no es tierra triunfante y española,
aconsejada por los limoneros,
la libertad, un sueño de amapola».

• • •

Presentar a estos seis pintores que forman parte de esta gran muestra de pintura chilena no es tarea fácil. Por último hay que decir, honradamente, después de tanto hablar, que ninguno de ellos necesita de presentación alguna.

He querido estar con ellos, como compañeros de ruta en este viaje, y además, porque Carmen Waugh me lo pidió, en nombre de su Casa Larga.

Habría sido imposible realizar una empresa analítica a partir de criterios estilísticos, estructurales, semióticos, generacionales.

Nos ha tocado, por asuntos de destino, habitar un continente cuya realidad mágica, mágico vegetal y antropológica (a veces siniestra y embrujada) hemos tratado de descubrir, aceptar o rechazar, juntos.

Aquí es posible cualquier cosa: desde la aparición del Chacmool a Viracocha en el cotidiano transitar de lo terrestre hasta la instauración de tantos caudillos asesinos, tristes hibridaciones –apenas explicables en el lenguaje humano– o la posibilidad garciamarquiana de la imagen de las carabelas de Colón en nuestros puertos para siempre.

Y, sin embargo, esta natural magia inicial –vegetal y espontánea– se transforma, de un momento a otro, en cataclísmica realidad político-social.

Finalmente entonces, no existe redención por la magia.

¿Qué cambia de verdad?

¿Cambia el hombre en su quehacer profundo, a veces agotado en el silencio de la soledad, el aislamiento y la pobreza?

¿Cambian las condiciones de las masas heridas y manipuladas?

La exquisita e imposible verdad botánica y entomológica: la raíz mineral, la provincia sin límites de lo sideral son parte del paisaje, pero no son la sangre.

Hay un mundo que no se puede entender ni literaria ni académicamente sin que quede corto.

El torbellino humano no encuentra todavía su código específico, su modelo y medida en el espacio porque aspira al espacio de la libertad.

Es difícil concederle un marco a lo que no ha encontrado aún sus límites existenciales.

Nuestro medio, agitado e inestable, caudaloso y anárquico, potencialmente explosivo y cruel, nos hace reconocer, en lo telúrico, una defensa natural e instintiva.

El paisaje nos impone sus climas y sus contornos; sin embargo, es el hombre el sujeto y el objeto; es él el que importa describir, defender, y rescatar.

Por ello, todas estas obras nos hablan del hombre y continuarán hablándonos de él.

Estamos permanentemente aferrados a esta densa materia, a esta savia pulposa y abundante que rebasa toda convención.

Somos, decididamente, mayores de edad.

La difícil emancipación cultural y político-social se sigue llevando a cabo día tras día, recurriendo a experiencias, necesidades, urgencias y proyecciones vigentes todavía.

No hay descanso para la descolonización.

Ya el espacio de la novela, como el de la poesía, estableció su territorio propio; delimitó su continente y contenido.

En los esfuerzos de las artes figurativas, los brotes de independencia tocan hoy, desde las Universidades intervenidas y la conciencia libertaria de las nuevas generaciones a los creadores, a los figuradores, a los grandes imagineros.

Quizá el camino sea más lento, pero será.

En esta vastedad, Opazo, Antúnez, Roser Bru, Yrarrázaval, Gracia Barrios y Balmes confirman y afirman: proponen por tanto una visión del hombre.

Dejemos, por otro lado, que el misterio necesario que engendra y se refleja en una obra de arte –y que es patrimonio exclusivo del creador– siga siendo el nexo último y necesario entre el pintor figurador, el espectador y el mundo.

En esta amada España, para mis antiguos condiscípulos de la Universidad de Madrid, para mis hermanos ibéricos, para mis compañeros chilenos exiliados o separados de la Patria, vuelvo a citar a Alejo Carpentier:

«Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocerse que "su estilo" se va afirmando a través de "su" historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos» ●

A. P.

Alberto Pérez es Catedrático de Historia del Arte Antiguo y Medieval en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile

NELLY RICHARD

DESTRUCCIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y DESCONSTRUCCIONES

RECONSTITUCIÓN DE ESCENA

La muestra reunida bajo el título «Chile vive» conforma un enunciado museográfico que encierra su propio e inevitable desmentido. Si Chile vive (o mejor dicho, sobrevive) es a través de una precaria y dispareja trama de interrelaciones sociales divididas entre sometimiento y resistencias, cifrada de submensajes y resquicios de sentido a lo largo del conflictivo proceso de simbolización cotidiana. La fragilidad de esa trama inestable y cambiante de sucesivos reajustes situacionales que buscan conciliar las técnicas intersticiales de la antidisciplina localizando su juego entre márgenes e instituciones, entre condicionamientos y rechazos, entre censura y habla, entre autoridad y desacato, entre pasividad y reacción, es difícilmente traducible a la lengua muerta –estática– de las alineaciones de museo.

El discurso del museo o el museo como metadiscurso suelen consagrar las obras en una suma de abstracciones que las recorta del campo multirreferencial en el que se gestan como propuestas críticas, en situación de intercambio –dialogante o controversial– con las dominantes de significación que atraviesan dicho campo. La empresa descontextualizadora del museo que sustituye el campo de fuerzas sociales en el que las obras se tensan por la homogeneidad pacificadora de un soporte neutral (el muro como grado cero de la historia del arte) conduce esas obras a verse privadas de sus completas textura y densidad históricas, frenadas en sus impulsos denunciantes o polemizadores, ya que la concreción de su paisaje ideológico –y la materialidad social de sus enfrentamientos entre múltiples polos interdependientes y contradictorios– ha sido borrada. O bien abstraída en la simplificadora generalidad de un dato informativo o de una presentación documental.

Sólo una debida confrontación de las obras a las coordenadas sociocontextuales que definen y motivan su participación en el campo de referencias donde entretejen sus mensajes es, sin embargo, capaz de librar dichas obras del peligro de una recuperación estetizante que haga descansar en la supuesta autosuficiencia de la forma su justificación como arte en sí = de museo/para el museo.

En el caso chileno, la oportunidad de esa confrontación es además la única capaz de restituirles a esas obras la pluridimensionalidad de un significado que no se agota en la denuncia del autoritarismo, y de frustrar así el reduccionismo

sociologista de miradas demasiado acostumbradas a interpretarlas como síntomas de una violencia traducida a imágenes o contenidos (desgarro comunitario, pérdida de identidad y confiscación de la memoria, etc.), según el código de representaciones fijado por el lenguaje ortodoxo de la cultura de la resistencia.

LA CATÁSTROFE DE SENTIDO

Las fracturas del orden nacional producidas durante el último período y la serie de fraudes inaugurados en materia de sentido histórico funcionan como paradigma de una crisis de legitimidad que llegó a vulnerar la coherencia de todas las referencias de acción o medios de integración simbólica, hasta entonces dados por seguros. Caen bajo desconfianza la historia como metarrelato acreedor de verdad y progreso, la identidad colectiva como polo homogéneo de cohesión, el lenguaje como vehículo estable de contenidos plenos. Traducida a la práctica cultural chilena, esta desconfianza implica una reevaluación sistemática de todo lo que rige como modelo, impera como norma, opera como convención o circula como estereotipo, ya que todos los instrumentos de expresión, representación o comunicación se han vuelto sospechosos de trato complicitario con el sistema prescriptivo y coercitivo que administra el sentido oficial.

El arte, al igual que las demás esferas de producción, se plantea la necesidad de reconsiderar los supuestos que definen su circuito de significación y comunicación social; esa etapa de revisión crítica del repertorio de formas y técnicas legadas por la tradición estética e integradas tanto a los rituales de contemplación oficiales como al consumo de valores que alimenta el gusto social dominante y sus encarnaciones de mercado está marcada por una nueva práctica del signo que cambia tanto la mirada sobre el arte como el rol crítico-social de la obra en el espacio cultural chileno. Dicha práctica se conjuga –en un espacio de corte y reformulación crítica– bajo la designación de «escena de avanzada»; escena que emerge aproximadamente en 1977, cruzando el arte con la literatura y la poesía, en el intento por romper la linealidad monologante de sus respectivas tradiciones.

Si bien es en 1977 cuando dicha escena comienza a definirse programáticamente como tal (como interrelación de obras y textos armada desde una misma plataforma sociocomunicativa), varios de los cuestionamientos radicalizados por la «avanzada» habían sido ya prefigurados por las obras del 60 (Balmes, Brugnoli, Errázurriz, etc.), que plantean las primeras rupturas de lenguaje en el campo de la representación pictórica. Pero lo que distingue la «avanzada» de cualquier otro movimiento anterior, más allá de su traumática marcación en un contexto social y político desarticulado por la violencia es la intensa labor de reconceptualización del fenómeno artístico llevado a cabo tanto por las obras del período (Parra, Dittborn, Leppe, Altamirano, Smythe, Zurita, Eltit, Rosenfeld, etc.) como por la interacción de nuevos discursos críticos, que se generan en simétrica postura, y promueven así cambios inéditos en el campo teórico-práctico de la función artística.

Las obras en cuestión parten demarcándose del continuum pictórico de la tradición, al sistematizar el empleo de códigos fotográficos de mediatización de la imagen. El recurso a una matriz de socialización de la mirada subraya la función de develamiento crítico que dichas obras buscan oponer a las manipulaciones de contexto ejercidas por el aparato informativo y comunicativo nacional, sobreimprimiendo encima del «real objetivo» documentado por la fotografía y consignado en la imagen como prueba de acusación el comentario crítico de sus intervenciones desconstructoras.

Pero las coordenadas fotográficas del mensaje impreso y reproducido en serie no pretenden inscribir la obra de los

artistas chilenos en competencia de desarrollo con las evoluciones tecnificadas del lenguaje mass media internacionalmente vigentes. En el particular contexto chileno, el documento fotográfico principalmente recogido bajo las formas del retrato o del autorretrato, testimonia más bien de los traumas de identidad de un sujeto –individual o colectivo– mutilado o coercionado: desaparecimientos y sepulturas (Errázurriz), fichaje y captura en el inventario de la pose (Dittborn), heridas y cicatrizaciones de la piel fotográfica (Parra), aprisionamientos del yo en dispositivos de clausura (Leppe), etc. En esa secuencia del arte chileno del 77, los deterioros de la imagen son la imagen del deterioro; la sedimentación del recuerdo fotográfico editado en la materia «carcomida y purulenta» de la fotocopia (Dittborn)[1] traduce el estado de un cuerpo social desgastado o erosionado. El residuo fotográfico condensa las marcas de descomposición de una imagen de sociedad que desglorifica, así, las epopeyas consumistas de los contextos postindustriales en los cuales la foto documenta su propia y saturada modernidad, sin ninguna de las resquebrajaduras de identidad, bloqueos de memoria o estigmas de representación, que aquí la sobredramatizan.

MATERIALIDAD VIVA Y TRANSCURSO SOCIAL DE OBRAS-SITUACIONES

Junto con el reprocesamiento técnico del valor reproductor y serial del mensaje fotográfico en obras, que rebaten así el fundamento expresivo de la manualidad pictórica y de su mitología del artista, comienza a formularse una crítica material al formato-cuadro articulada desde una práctica que –posteriormente a 1977– parte experimentando nuevos cruces de fronteras y desplazamientos de soportes: el cuerpo (fuerza desbloqueadora de las significaciones reprimidas por la normatividad sociocultural de la comunicación dominante, y zona de tránsito entre biografía y sociedad) y el paisaje (escultura social de relaciones intersubjetivas moldeadas en lo cotidiano) son las nuevas dimensiones que integra el grupo de la «avanzada» a su búsqueda formal y crítica. Inauguradas por la reflexión poética de Raúl Zurita en torno a la disolución de los límites entre arte y vida, y por la obra del CADA, las «acciones de arte» señalizan dos tendencias particularmente significativas de la producción estética de la «avanzada»[2]:

– la de diseñar obras móviles cuyo formato permanece inconcluso (en devenir) y cuya estructura operacional es abierta a la interacción entre producción y consumo,

– la de reivindicar un concepto de obra-acontecimiento que propone una reapropiación estética de las formas de cotidianeidad social, incorporando su sujeto al aquí y ahora del proceso material de resimbolización de lo diario.

Tanto las performances (Leppe, Zurita, Eltit) como las acciones de arte (Cada, Rosenfeld) ejecutadas por la «avanzada» hablan de producir interferencias críticas en la cadena de experiencias que diariamente abarca el cuerpo o el paisaje

1. «... luego entré, a través de la fotocopia, en contacto con la materia de la fotografía impresa; esa cosa carcomida y purulenta que siempre me ha parecido que estaba referida a un *cuerpo dañado*. Siempre había visto en esas fotos machucones, hematomas, llagas y sajaduras (...). La máquina fotocopiadora me hizo ver la exacerbación de esta especie de destrucción de la ecología de la foto; algo había ahí de cosa quemada, arrasada, devastada».
Declaraciones de Eugenio Dittborn recogidas en *Mirar por el ojo del rodillo*, de Enrique Lihn. Galería Época (1978).

2. «Las acciones de arte establecerán a partir de los trabajos de CADA (la intervención en situaciones concretas de vida, el cuerpo social como soporte desde el cual se eleva su producción crítica) y a partir de Carlos Leppe (su propio cuerpo como soporte de producción artística) direcciones distintas y complejas que harán de este campo uno de los más interesantes de proposición teórico-práctica (...). Emanará la voluntad para repensarse y para llevar el arte a la contingencia (a la vida concreta) que lo desapega de trascendentalismos. De ahí el trabajo con lo objetual, con lo cotidiano. De ahí el desenclaustramiento, la desmitificación. De ahí la calle (...). Los elementos de la discontinuidad (traducidos en fenómenos que surgen después del 73, cuales son el arte colectivo, las acciones de arte, la utilización de recursos audiovisuales, las instalaciones, el trabajo corporal, la ocupación de fotografías y textos, etc.) no hacen sino confirmar esta voluntad. Y es su misma situación de marginalidad (tanto dentro del contexto como de la historia) la que le empuja a opciones radicales».
Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto, Osvaldo Aguiló. Ceneca, 1983.

como escenarios de autocensura o de microrrepresión, según una concepción de arte ya no representativa, sino interventora del real social.

La «avanzada» despliega una nueva concepción de la práctica creativa que no sólo pone en crisis la institucionalidad del marco artístico-cultural (interdependencia funcional de los términos comprendidos en el sintagma cuadro-museo-galería-mercado) que encerraba las obras de la tradición; también choca con el convencionalismo de las formas de denuncia política consagradas por el arte «solidario» o de la «resistencia» que había comenzado a organizarse en circuitos alternativos a los oficiales en los años inmediatamente posteriores a la quiebra de 1973.

La brusca desestructuración del ámbito de sociabilidad chilena producida por dicha quiebra lleva el campo de la actividad artística organizada en talleres o agrupaciones populares durante los primeros años de la represión a desempeñar un rol de espacio sustitutivo de recuperación de identidad, memoria y habla colectivos. Esa primera plataforma artística opera el reagrupamiento de los signos de pertenencia dispersados por la quiebra de estructuras, expresa la doble experiencia de la marginación y de la resistencia, en torno a los símbolos cohesionadores de una conciencia rota.

La eficacia comunicativa de los rituales de significación entonces practicados dentro de los circuitos del arte alternativo, descansa en el empleo de formas y contenidos suficientemente integrados a los hábitos de recepción, lectura e interpretación del público convocado en torno a los emblemas de reafirmación nacional de su memoria histórica e identidad popular. El testimonio o la denuncia son los formatos expresivos de mayor ocupación dentro de los primeros circuitos de arte alternativo: enfatizan el compromiso de la obra con el real victimado, y responden a la llamada de la contingencia nacional a través de figuras cargadas de experiencialidad popular.

A diferencia del arte testimonial o contestatario que prioriza formas convencionales de expresión destinadas a transmitir –sin barreras comunicativas– mensajes reconfirmadores de los lazos de identidad social amenazados de disolución por el nuevo orden, el arte de la «avanzada» busca romper con el tradicionalismo expresivo de esas formas que perpetúan el imaginario social e histórico del pasado suprimido y estructura un modelo creativo que contesta el orden oficial a la vez que denuncia los estereotipos de lenguaje a los que se sigue adhiriendo la cultura rememorativa o conmemorativa de la derrota.

Lo que las experimentaciones formales de la «avanzada» plantean como problema es, de hecho, el de la relación entre arte (como producción simbólica inscrita en la materialidad específica de procesos de transformación significante) y política (como programa de representaciones sociales e ideológicas que articula e interpreta los conflictos de clases o los enfrentamientos de poder); es decir, que la «avanzada» pone en crisis los supuestos tanto ilustrativos (de correspondencia figural-expresiva entre imagen y contenido social) como instrumentalizadores (subordinación del rol de la obra a un modelo programático de acción político-cultural) que aún sustentan las manifestaciones más ortodoxas de la cultura de oposición.

RETÓRICAS DE LA CENSURA Y DE LA MARGINALIDAD

Son muchas las quiebras introducidas por la «avanzada» en ruptura con la sensibilidad artística de la cultura establecida: insiste en las intervenciones teórico-conceptuales que documentan el proceso de la obra contra la valoración

fetichista del talento como emanación subjetiva, niega la unicidad de los géneros y entrecruza fronteras de lenguaje y experiencia hasta desbordar los marcos de la tradición estética; rompe con la tradicional estética del contenido de la sociología del arte enfatizando el valor material de sus técnicas de construcción de las formas; establece con el pasado una relación más desconstructiva que celebratoria y articula una postura de permanente autorreflexión y desmontaje crítico.

La suma de esas reformulaciones del dispositivo material de producción de arte modifican tanto la configuración de la obra (formato-soporte-técnica-etc.), como la escala de valores que guía su apreciación, y el impacto rupturista de toda esa carga de experimentalidad crítica provocan un radical desajuste en los hábitos de recepción pública. Muchas de las propuestas de la «avanzada» permanecen, de hecho, inintegrables a un campo más extensivo de comunicación social, debido a las fracturas de significación producidas a nivel de todo lo convencionalizado tanto por el orden oficial como por la sensibilidad política de la izquierda, pero debido también a las torsiones sígnicas elaboradas por las obras contra las amenazas del aparato de censura.

En efecto, dicho aparato condiciona las manipulaciones de lenguaje a las que deben someterse los operadores culturales; hace que las obras deban idear nuevos recursos simulatorios y paródicos a través de los cuales burlar el código de lo reglamentario tras la apariencia de una legalidad de imagen o palabra. La suma de los travestimientos de signos y la cantidad de relevos o sustitutos a través de los cuales el mensaje transgresor construye la ambigüedad de sus dobles sentidos hace que la lectura de la obra se estratifique en niveles desdoblados y reversibles de desciframiento clandestino. El refinamiento lingüístico de esas operatorias destinadas a evadir la censura no sólo recarga las obras de opacidad (flotamientos metafóricos e indeterminaciones referenciales), sino que va forzando a su destinatario a la tarea fuertemente exigida de una lectura cómplice; es decir, hábil en desenmascarar los artificios de una imagen tramada de subcódigos.

Esa sobreexigencia que pesa en el espectador de las obras de la «avanzada», espectador muchas veces desalentado en su trámite interpretativo por la complejidad de las retorsiones de significados o bien obstruido por la cantidad de mediaciones lingüísticas que se entrecruzan dentro del mensaje, ha contribuido también a que dichas obras permanezcan recluidas a microcircuitos de sociocomunicación. Eso, más el descalce operado por la nueva producción crítica de obras y textos que entra a chocar con el lenguaje del consenso ideológico-popular, confirma a la «avanzada» en el lugar minoritario de una práctica desestabilizadora de los hábitos de recepción cultural. Lugar que se expresa –a nivel de dicha producción– en las figuras de la marginalidad, y construye su retórica en la permanente tensión o rechazo frente a todo lo que se habla como institución del orden y como sistema de poder, centralidad o dominancia. De ahí la recurrencia en las obras de la «avanzada» de los diferentes motivos que dibujan esa retórica de la marginalidad: lumpen, delincuencia o prostitución, travestismo, etc., en Dittborn, Leppe, Eltit. Las obras repasan las distintas formas de experiencia y simbolización que traducen el descarte o la censura: el desborde femenino, las encarnaciones de la locura que pueblan el imaginario de la ciudad, los excedentes sexuales, etc., señalando así la inasimilabilidad de conductas parasitarias, de gestos rebeldes o de hablas insurrectas, al funcionamiento represivo del modelo de disciplinamiento social. La marginalidad en cuestión no presupone la asociabilidad romántica de una exterioridad al sistema o de un afuera de las instituciones; se formula como tránsito exploratorio que bordea fronteras de categorías y representaciones, como estrategia descentradora que recorre zonas limítrofes del imaginario sexual o de la identidad social.

A través de ese conjunto de figuras –temáticas o estilísticas– que diseñan el mapa de las desterritorializaciones de

sexo e identidad vividas por sujetos en crisis de adecuación a lo que el orden prescribe como normalidad-racionalidad de conducta, las obras de la «avanzada» metaforizan su propia relación de crisis a la institucionalidad sociocultural dominante. Pero a la vez reconvierten las limitaciones de su inserción fallida o castigada en la sociedad represiva, en la cifra compensatoria de una productividad alternativa.

FRAGMENTOS Y RESIDUOS: UNA ESTÉTICA DE LA DESCOMPOSICIÓN

De la misma manera que la marginalidad (condicionante social, postura de enunciación y construcción metafórica) connota la producción de la «avanzada», lo fragmentario y lo residual arman el modo que tienen las obras de designar su relación a una totalidad social ya no homogénea y al conjunto internacional de los discursos artísticos cuyo texto de autoridad es también desarticulable y reconvertible en subunidades de contradiscurso.

Es sabido que lo que caracteriza el estado de la sociedad en cuyo marco se gestan las prácticas culturales chilenas del post-73, es la extrema desintegración de su textura intercomunitaria. Por una parte, la cantidad de desgarros y roturas del tejido nacional producidas a nivel de la vida cotidiana y del entramado sociosimbólico, y las trizaduras dejadas por la experiencia del fracaso en la visión histórica que conllevaba el proyecto de la Unidad Popular, son tales que invalidan la creencia en los supuestos unificadores de verdades nuevamente totalizantes. Por otra parte, desde el lugar de marginalización sociocultural que ocupan las prácticas de la «avanzada» les es sólo posible enfrentarse al orden represivo ocupando provisionalmente los huecos dejados en su interior; aprovechar coyunturalmente las brechas del discurso institucional, sus fisuras de sentido o irregularidades de funcionamiento, en un conjunto siempre local y parcial de maniobras subterráneas e infiltradas que se despliegan no frontalmente, sino transversalmente a lo que rige como organización.

A esquemas de acción que deben valerse de tácticas puramente intersticiales (es decir, ramificadas y multiformes) y a la conciencia de una totalidad descompuesta e irreconstituible, responden las obras de la «avanzada» mediante, por ejemplo: la precaria construcción de antimonumentos en estado de desarme (Errázurriz), la recolección de signos-trofeos que ironizan la caída de un significado único o de una metainterpretación, el balbuceo de una sintaxis quebrada de restos heteróclitos (Leppe), la desmultiplicación serial de unidades recombinables al infinito (Dittborn), etc. A nivel de su materialidad misma, esas obras acusan su predilección por escombros y despojos, por vestigios, por marcas desenterradas y fósiles; por todo lo que indica la rotura o el derrumbre de totalidades históricas caídas a pedazos, de memorias sumergidas en la mezcla-naufragio de relatos entrecortados. Pero también el ensamblaje sintáctico de trozos en los conjuntos siempre discontinuos que arman las obras, de linealidad quebrada y abierta a la multisignificación, opera una crítica al modelo totalizador-totalitario de una unidad (de sociedad, historia o conocimiento) garantizada por una verdad axiomática.

Tratándose del conjunto de enunciados que forman el texto de la cultura internacional, el recorte y la fragmentación definen las técnicas que capacitan las obras de la «avanzada» para revertir las marcas colonizadoras de una cultura que prescribe un saber cerrado sobre sí mismo (autorreferido a su propia legitimidad) y que decreta la supremacía de aquellos modelos producidos dentro de sus redes metropolitanas de controles e influencias. La conciencia de ser

periferia en relación a la distribución geográfica de los rangos internacionales de poder y dominancia ha servido de determinación crítica para que las obras de la «avanzada» productivicen de diferentes maneras la cuestión de lo «latinoamericano»; el estatuto marginal y subordinado de las culturas receptoras de mensajes emitidos por los centros de poder y los rasgos históricos de constitución de una identidad basada en la heterogeneidad de referencias extranjeras, en la discontinuidad de sus procesos de inculcación de signos, en la estratificación de las diferentes memorias sociales implementadas por técnicas importadas que miden sus avances y retrocesos, en el entrechocamiento de lenguajes transcritos de manera desincronizada a los soportes locales de recepción.

El procedimiento sistematizado por las obras de la «avanzada» que mejor da cuenta de la formación híbrida de una identidad tan plural y entrecruzada de referencias como la latinoamericana es la cita y el collage: ambos procedimientos señalizan la condición extractada y recortada de los materiales recepcionados por las culturas secundarias, materiales siempre preexistentes (fragmentos de enunciados pedidos en préstamo) que son reocupados para la creación de un sintagma local que transforma sus significados de origen. Las obras que giran en torno a la «avanzada» enfatizan la condición de retazos de los materiales heredados de los sistemas de producción internacionales, y se valen de los recursos citacionales para trasplantar e injertar los signos de lo ajeno en la trama mestiza de lo propio, para desinsertar y reinsertar los datos culturales en un nuevo texto incrustado de diferencias. Recursos citacionales e intercitacionales ocupados por Dittborn (desencuentro entre las diferentes y sucesivas mediaciones técnicas que codifican la historia de la visualidad latinoamericana), por Leppe (remedo de obras internacionales en un vocabulario primitivo), por Díaz (traspasos serigráficos de imágenes divididas entre preindustrialización y modernidad), etc., que juegan a subdividir y recombinar partes de lo que forma el corpus de referencias extranjeras según el orden paródico de una reconversión de significados que desobedece las instrucciones del modelo a seguir y sitúa lo latinoamericano en el descalce operado con su matriz internacional.

DESCENTRAMIENTO Y PERIFERIA; EL CONTEXTO POSTMODERNISTA

La escena de «avanzada» ha sido particularmente fecunda en redefiniciones materiales de los parámetros socioestéticos de la creación, vinculada a las determinantes contextuales de la situación chilena. El período más rico en postulaciones creativas se extiende entre 1977 y 1983; posteriormente a dicha fecha, la «avanzada» como núcleo programático (es decir, como conjunto de obras interrelacionadas en un mismo frente productivo) se desarticula, y sólo la prolongan desarrollos individuales que, en su mayoría, se replantean frente a la cuestión pictórica desde resoluciones de formatos («instalaciones», «pinturas postales», etc.) alternativas al cuadro y desconstructoras de su materialidad y convención.

La dispersión de la «avanzada» coincide con la unión de tres factores que rediseñan una nueva coyuntura artístico-cultural chilena. Por una parte, se produce un desgaste interno de aquellas trayectorias de obras que, fuera de sufrir los efectos de su desinserción social, se toparon con el radicalismo de situaciones límite y se agotaron en la irreversibilidad de muchos de sus cuestionamientos al sistema de arte. Por otra parte, el eco –aunque diferido– de las tendencias internacionales hizo que se reflejara localmente el fenómeno de revalorización pictórica (transvanguardismo, neoexpresionismo, etc.), afuera articulado desde la crítica postmodernista al vanguardismo. En Chile dicho fenómeno llega a reunir a todo un grupo de artistas jóvenes apoyados en la reconfirmación posicional de estos antecedentes

internacionales, grupo que reacciona contra las fuertes exigencias de discursividad crítica planteadas por la «avanzada» reivindicando a cambio la gratuidad del impulso pictórico, el goce de la imagen y la pulsionalidad de la huella subjetiva, el imaginario autobiográfico y las iconografías primitivas. La convención del «cuadro» redeviene predominante en una escena joven que mayoritariamente ha renunciado al correlato político de un arte crítico-social, y que reinscribe sus obras en plena conformidad con la institucionalidad vigente mediante, por ejemplo, exitosas participaciones en eventos oficiales.

El tercer factor que contribuye a marginar la «avanzada» está relacionado con la vuelta de los artistas exiliados de más relevantes trayectorias y con el reposicionamiento político-cultural de un discurso historicista que vuelve a defender «la huella humana doliente y verídica»[3] del testimonio nacional y popular.

De partida, la reconsideración del rol de la «avanzada» a la luz de sus enfrentamientos de lenguaje con el humanismo pictórico de los artistas «del compromiso» evidencia las diferencias de concepción y práctica que median sus respectivas puestas en escena de lo histórico: en el caso de la «avanzada», la elección de obras que implican –bajo la forma de intervenciones en/de lo cotidiano– el procesamiento creativo de una microtemporalidad social, ejemplifica su tendencia a desmonumentalizar la historia en lo efímero de una poética del acontecimiento, horizontal y dispersiva. Sea practicando la discontinuidad en la sucesión regulada de los hábitos perceptivos que ordenan el transcurso urbano (Rosenfeld, CADA), sea abordando el pasado como zona de rescate de las diferentes contramemorias susceptibles de desorganizar el relato oficial (Dittborn, Altamirano, Díaz), sea acumulando restos y sobras de materiales y texturas en una parodia desintegrativa del cuadro o de la escultura (Leppe), sea frustrando la narratividad de imágenes descargadas de su pesantez semántica (Brugnoli, Duclos, Errázurriz), todas estas obras contrastan con el culto a la memoria de la pintura humanista-testimonial; practican un tratamiento antilineal de la temporalidad social escenificador de la crisis de la historia como crisis de relato, continuidad y trascendencia.

El concurso de circunstancia anteriormente señalado sitúa a la «avanzada» en un lugar amenazado de silenciamiento u omisión: censurada por la institucionalidad oficial en cuanto potencial contestatario, es también marginada de la programación ideológico-cultural de los bloques opositores. Desplazada por la nueva pintura, a la vez que encerrada en el paréntesis de su experimentalidad formal por los defensores de la historia como trascendencia de contenidos.

Su misma inserción en un contexto internacional regido por el debate postmodernista, hace problema. Su estrategia militante de una producción de arte ligada al desmontaje de la institucionalidad cultural y sociopolítica, la asocia a las neovanguardias cuyo gesto cita y reinterpreta. Gesto, por lo tanto, expuesto a ser rápidamente cancelado en nombre de la crítica al ideologismo vanguardista que un «postmodernismo de la reacción» ha convertido en caricatura. Sin embargo, el despliegue de ese gesto comprende varias interrogantes unidas a la inserción de lo creativo como propuesta desestabilizadora del marco de reglamentación social del sentido, que siguen siendo de vital importancia para redimensionar el nexo arte-política dentro del contexto institucional de los discursos sociales, y poner en práctica la «crítica a la representación» postulada por la tendencia más desconstructora del postmodernismo.

3. «... una serie de imágenes intervenidas con la destreza del pintor y la furia del compromiso. Aquí no caben deliberaciones y debates sobre mensajes, vanguardias, élites y ámbitos receptores. Hay una opinión personal sobre la vida en Chile, hoy (...). En la rapidez de la ejecución, en la inmediatez de la obra se refleja la urgencia. Como las figuras y la dinámica del movimiento, la agitación y la turbulencia son instancias de la misma huella humana doliente y verídica.
Podemos hacer esfuerzos inauditos (...) para «traducir» e «interpretar», resolver, en otras palabras el problema en términos lingüísticos. Verbalizar y estructurar. Codificar y decodificar. Sin embargo, el genocidio no tiene sinónimos que valgan la pena registrarse. Si se intenta el asunto no hay necesidad de usar subterfugios, se hace con la víscera, como lo hace Balmes».
Catálogo de la exposición de José Balmes *Desechos (de olvido y de memoria)*, Alberto Pérez. Galería Carmen Waugh, septiembre 1986.

En sus mismas condiciones de latinoamericanos (es decir, como contextos atravesados por distintas gramáticas de la opresión: colonialismo, patriarcado, autoritarismo, etc.), los contextos que dan lugar a la emergencia de problemáticas como la formulada por la «avanzada» chilena confrontan el discurso postmodernista al desafío de tener que revisar sus estéticas de la contemplación, del conformismo o de la pasividad a un real-espectáculo invalidante sobresaturado; de tener que abandonar toda sujeción narcisista al marco de autorreferencia que centra su cultura, y hacerse cargo de todo aquello susceptible de desequilibrar ese marco (lo marginal y lo periférico; lo subordinado, lo explotado y lo desposeído, etc.) para que su retórica de la diferencia, de lo plural y de lo heterogéneo, de lo «otro», deje de prestigiarse como simple construcción académica ●

N. R.

ALFONSO CALDERÓN

PABLO NERUDA, HABITANTE DE LA ESPERANZA JUVENIL

En trece años de dictadura, la imagen de Pablo Neruda ha seguido siendo la de un viviente, y nuestra juventud aprecia en el autor de «Residencia en la tierra» una voluntad asombrosa de convocatoria, la cual constituye un poderoso alarde de fuerza, de vitalidad, de energía creadora, de renovación constante, de sabiduría de la vida y de conducta que se va volviendo cada día más visible.

Desde la inscripción en los muros de la casa infamada de Santiago, llamada «La Chascona», a los ritos básicos de los grafiti, en las maderas o en las piedras de esa casa de Isla Negra, un futuro museo popular que es preciso rescatar de las manos de quienes pretenden apoderarse de ella con la excusa de que se trata de bien del Partido Comunista, queriendo así legitimar la expoliación y la trapacería, la juventud ha ido anotando en una especie de murallón o empalizada la expresión de sus emociones y de sus deseos, la memoria más querida, la desmesura de los oprobios o la virtud de invocación que hallan las palabras.

No se trata de emitir un juicio acerca de cómo se lee o relee hoy a Neruda, lo cual es un fenómeno aparte. Aquí se deja constancia de su «revivificación». La muerte no lo envió al limbo, en donde nada verdaderamente es, sino al ancho camino de la memoria popular, más allá del calor de ese fuego sagrado que anima un retablo puramente político.

Se trata de comprobar que los dicterios iniciales, conducentes a un intento de anulación de su nombre, que los actores aleves en contra de cuanto constituía su hábitat, en un Chile para quien él siempre acuñó un dónde, un cómo, un cuánto y un por qué, en un cúmulo de sensaciones, no le han infligido el menor daño. Neruda rejuvenece, es una isla en el tiempo; vive, en suma.

No es posible abstraer en la situación cotidiana de Chile al poeta, evitando la proyección mítica del oficio, el carácter que posee de río de montaña incapaz de agotarse en sí mismo, en el ámbito cálido de la cordillera total, ni de eludir el retroefecto de su idea del mundo y de los hombres. Para incurrir en un propósito de limitarlo. Neruda hoy, aquí, en trece años de ausencia, se compromete a no excluir a ningún invitado a su fiesta admirable. No pertenece a una sola generación, ni a un partido, ni a un lenguaje, sino que los abarca a todos, proponiendo un reencuentro con las raíces



VALLA QUE RODEA LA CASA QUE HABITÓ PABLO NERUDA EN ISLA NEGRA

de un Chile interior que nunca ha dejado de ser, pese a los infortunios y a las fantasmagorías del Poder, y al duro envío de los exilios.

Si bien la vida no parece repetirse, si se acepta la noción natural de los cambios, Neruda se ha dado a sí mismo una voluntad muy activa de sobrevivencia constante en su amor por la palabra, en su combate de cada día con las pruebas de un oficio que se asume, de una voluntad que preserva un tesoro, del uso de las antenas parabólicas que le sirven para hallarse en condición de seguir animando una fiesta total.

Sus antiguos poemas siguen haciendo posible, en este vaticinio que es parte esencial del modo de mirar de todo poeta verdadero y grande, las anticipaciones de la seguridad en un mañana, de la voluntad temporal para aguardar la victoria final, en el despliegue creador del futuro que germina, ése que emana, en su «Oda a un hombre sencillo», de los testimonios de amor humano, del canto a las piedras de Chile, de la confianza en un paisaje que no logra sino confirmar el país que se halla dentro de él, abarcándolo todo.

¿Acaso Neruda no se halla sometido a la posibilidad de agotamiento, en el relevo de los lenguajes nuevos que van cambiando la poesía, a través de los tiempos? Abrió tantos caminos, que hoy parecen inexplorados; miró con avidez las rutas, desenmascaró las trampas de las ilusiones y construyó una suerte de summa poética que es su legado. Los



PABLO NERUDA

jóvenes han ido encontrando las botellas echadas al mar por él, y han descifrado el mensaje que hay en cada una de ellas, lo cual se ha convertido en un ceremonial de preservación de un patrimonio, destinado a refundar las esencias de un Chile humillado y ofendido largamente por la abyección de un régimen.

Al mismo tiempo, en cada año como en sus poemas, al aparecer la primavera, Neruda es un florecimiento. Amarillea como el retamo en las laderas de un cerro de Santiago; se arroja de bruces tal como caen las flores del aromo en Loncoche; resuena en mitad de la noche como la sirena de los barcos en Valparaíso; abre las ventanas al rumor y a la vida en cada lugar de su patria y, sin dejar cabos sueltos, alza los brazos para recibir a cada uno de sus semejantes.

Neruda permite que la palabra pase de mano en mano y no se hunda en el cenagal. Nos convoca, en el encuentro de él con la juventud, a un júbilo: el de seguir sintiendo que la libertad es posible en un mundo que ya despunta como un madrigal ●

A. C.

SOLEDAD BIANCHI

PRESENCIA DE LA POESÍA CHILENA ACTUAL

Chile, dicen, fue inventado por un poema cuando el soldado español don Alonso de Ercilla se ocupó de ese remoto territorio en La Araucana: la poesía como un símbolo de fundación... Más tarde, ayer, el simbólico silencio de un poeta: Pablo Neruda muere en 1973 y sus funerales son más que un homenaje personal, despiden una época de la historia del país que se iba con la violencia del bombardeo de La Moneda, casa de los presidentes. Un nuevo momento en la poesía chilena marca la desaparición física de Neruda: su anterior presencia (¿demasiado?) constante y suprema se apaga para transformar su vasta obra en tradición, donde como la de todos los antepasados no es pretérito remoto, con ellos está ahí: terreno donde otros renuevan y hacen renacer.

Después del 11 de septiembre de 1973: represiones, censuras, repliegue, temor, silencio, pero una poesía anónima no acata y da a conocer, denuncia, confirma alarmantes murmullos y calla el nombre de sus (ya iniciados) autores. Semejantes por testimoniales, los manuscritos de prisioneros-políticos: doblemente inéditos al circular de mano en mano o en forma oral, inéditos también por provenir y referirse a una (brutal) novedad, desconocida en Chile en esa magnitud. La poesía como medio de comunicación, como elemento unificador en los campos de detenidos y en las prisiones por la necesidad de manifestar, de expresarse: poemas que indican y señalan (y hasta aluden) al contexto del que nacen. Poemas valerosos cuyo valor es registrar y rescatar del olvido.

El exilio como otra actitud represiva: muchos poetas parten y desperdigados en todo el mundo (más de sesenta sólo en Europa) continúan produciendo un trabajo que se quiere y es parte de la literatura chilena.

Entre los precedentes permanencen: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Enrique Lihn, Jorge Teiller, Floridor Pérez, Manuel Silva Acevedo, Jaime Quezada, para los jóvenes son antecesores necesarios.

Poco a poco y sigilosos, los nuevos poetas se encuentran entre ellos y, a veces, intereses comunes los acercan en grupos, asociaciones, talleres de barrios, ciudades, lugares de estudio. A diferencia de los años 60, ahora el apoyo institucional de la universidad se hace escaso: efecto de una nueva política económica y de un modelo cultural en consecuencia que se expresan en concepciones de la cultura, del arte y de sus productores, diversas de las anteriores, como distinto es el sistema político imperante. Pero la universidad es lugar de reunión y encuentros y los estudiantes

futuros literatos hallan (conscientes o azarosos) guías en determinados profesores: por el interés hacia algunos enfoques metodológicos, por el estudio de ciertas obras o autores como Severo Sarduy, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Georges Bataille, Octavio Paz, Antonin Artaud..., mencionados o sugeridos en epígrafes (el de Exit, de Gonzalo Muñoz, nombra a Derrida) y en títulos (como el recuerdo a Paz de la revista Posdata, de Concepción), asumidos o citados en la escritura misma (ver las Zonas de peligro, de Tomás Harris).

Modestos impresos, volantes, hojas a mimeógrafo, pequeños folletos se publican pronto. Asociaciones literarias y boletines, de asistencia y duración variable, surgen en una red que abarca suburbios y provincias. Más costosos, más difíciles de imprimir, los libros llegan con mayor lentitud: nuevas editoriales se suman a las ya conocidas. Hoy, todos estos sellos constituyen una amplia gama, con tirajes y distribuciones fluctuantes, algunos se concentran en la poesía o le dedican colecciones. La inflación de impresos a cuenta de autor parece síntoma de una compulsiva necesidad de publicar: ¿un modo de conjurar el omnipresente discurso oficial con la voz propia?, ¿una manera de transgredir los obstáculos al acceso público a la palabra? Que en estos trece años se ha editado mucho más que antaño en períodos similares es innegable: el abaratamiento del offset o la fotocopia y el notorio aumento de máquinas multiplicadoras han colaborado a este crecimiento.

La difusión y circulación de la poesía, siempre limitada, todavía se reduce en este período: casi inexistentes son los lugares donde dar a conocer las novedades, la crítica se ha vuelto exigua, la universidad se resiste a aceptar la creación actual, temen arriesgarse económicamente las editoriales, encarecen su ya elevado precio los libros por el Impuesto al Valor Agregado y, en ocasiones, el permiso para publicar demoraba y hasta se prohibieron algunas ediciones (como Mal de amor, de Oscar Hahn)... También se complica el proceso de recepción de la obra de arte por la censura, la autocensura y el peso del contexto cuando al poema se le exige volverse testimonio y denuncia de la situación del lector o de los sucesos acallados por los medios de comunicación o cuando se le enfrenta con un criterio reduccionista, limitador de sus múltiples significaciones y sentidos al debilitar la pluricidad de la lengua por la hiperpolitización, visible en algunos sectores, el estudiantil especialmente. Como respuesta a este «horizonte de expectativas», abundantes escritos epigramáticos, carentes de la fineza de los modelos próximos: los epigramas antiguos de Ernesto Cardenal y la ironía y el humor de Nicanor Parra. Pero excelentes poemas de circunstancia o de tema político no confunden lo fácil con el objetivo propuesto y por las claves compartidas tensan la «dialéctica del autor y el lector», quien debe participar y comprender mecanismos, sugerencias, guiños y hasta... el silencio.

Para facilitar el acceso a su trabajo, con frecuencia el poeta se desplaza y recita sus propios versos: algunos absorben un estilo oral en la mínima longitud y el empleo de un lenguaje llano. A veces, en otros, más experimentales, una entonación declamatoria plena de emotividad produce el efecto de aminorar la complejidad intrínseca. Ciertas musicalizaciones aumentan los receptores-oyentes en base a textos ya hechos o concebidos desde su inicio, como canciones (cuando Clemente Riedemann escribía para el dúo «Schwenke y Nilo».

Cercanías con el teatro se dan por la representación del poemario Hojas de Parra (del homónimo Nicanor) o a través de Enrique Lihn o Gregory Cohen, poetas-dramaturgos, también actores sobre el escenario. Habitual es en esta época el contacto de la poesía o de sus autores con las artes plásticas en diseños de obras, videos y acciones de arte: algunas ideadas en correspondencia con el poema son un intento de trascender el límite impuesto por la página o el libro, así «La vida nueva -escrito en el cielo-», Nueva York-junio 1982, de Raúl Zurita; la apariencia negra y rígida de La poesía chilena, de Juan Luis Martínez, constituida y clausurada en una caja-ataúd que estalla en obra abierta en la

lectura, ¿no podría delatar este encierro ya en 1978? Pintores y dibujantes ilustran o interpretan obras poéticas con su propio discurso gráfico y la palabra complementa la imagen cuando Lihn presenta a Roser Bru, Eugenio Dittborn o Patricia Israel; Zurita introduce a Juan Downey o Gonzalo Muñoz; Diamela Eltit, Eugenia Brito y Zurita se unen a Lotty Rosenfeld.

Vínculos directos con la narrativa mantiene Enrique Lihn, que publica dos novelas; mientras José Donoso da a conocer Poemas de un novelista, y Lumpérica de la narradora Diamela Eltit, no puede distanciarse de ciertas acciones de arte ni de la preferencia poética más rupturista.

Los poetas mayores continúan en este tiempo su natural desarrollo y madurez: los rasgos de su obra anterior persisten en algunos; las variaciones de otras podrían vincularse más a lo dicho que al modo cómo se expresa; terceros (pienso en Manuel Silva Acevedo y en escritos de J. L. Martínez o Zurita, ya producidos para 1973, incorporados a sus primeras publicaciones posteriores) parecieran respetar la propia tradición, pero al poner énfasis e intensificar determinadas estrategias de su escritura penetran con fuerza en el presente que impone asimismo ciertas condiciones antes ignoradas como la censura y su efecto inmediato, la autocensura. Con los años, los jóvenes se aproximan y renuevan las vertientes conocidas del panorama literario chileno, hasta cerca de 1980 constituyen la norma dominante. Más tarde, J. L. Martínez, Zurita, G. Muñoz, Diego Maquieira, Antonio Gil, Soledad Fariña, entre otros, exponen su drástico deseo de separarse e innovar en producciones que evidencian mayor preocupación por la novedad formal y menos confianza en la transparencia de la palabra. Tal vez un encogido espacio público de debate escaso o el desconocimiento y ausencia de varios poetas volvió descalificadoras ciertas declaraciones y actitudes: sin duda, cada tendencia absorbe y transforma tradiciones diferentes, pero ¿y si nos halláramos ante el efectivo corte de una nueva y divergente sensibilidad? Por ahora se trata de un paso más en la «tradición de la ruptura» que en el territorio de la poesía chilena contemporánea han marcado la Mistral, Huidobro, De Rokha, Neruda, Rosamel del Valle, Humberto Díz-Casanueva, Parra o Gonzalo Rojas.

Sobre él mismo, sobre el discurso propio o sobre el ámbito exterior –cercano o imaginado– vuelca su mirada el hablante. Escasa es la referencia a la primera persona, casi siempre limitada y hasta disminuida, acorde con el empobrecido, quebrado e insensato mundo circundante. Sin rasgos sobrenaturales, salvo un yo similar a un guía capaz y salvador de algunos poemas de más expreso contenido social. Otras veces, un punto de vista presenta, registra o describe por medio de un sujeto personal casi circunscrito a ser visión o por medio de una tercera persona.

En ocasiones, el hablante persigue su identidad y se busca en continuos reflejos, en repetidos ecos, a través de diversas máscaras, pero la despersonalización puede desintegrarlo por la gran movilidad y el constante equívoco del juego de espejos, escenarios, maquillajes, cambios de roles, disfraces, frecuente en escritos que integran lo cotidiano al discurso mismo. La violencia, entonces, no es simple alusión, pues la asume y la incorpora una escritura llena de quiebras, de roturas sintácticas, ambigüedades fonéticas, juegos semánticos, desplazamientos de significados: decir rudo de una voz que se pronuncia sin acatar órdenes en el cambio de persona gramatical, la indeterminación sexual por el continuo traslado del masculino al femenino, y viceversa; por la rapidez de su mirada, por el soslayo para expresarse. Obsesivas repeticiones asemejarían la obra a un palimpsesto, a un borrador corregido con constancia.

El espacio referido y añorado como el lugar de la infancia se vuelve mítico en poemas no distantes de la poesía lárica de Jorge Teiller y una poesía íntima, donde priman (mínimas) situaciones cotidianas, nace del contacto (real o

nostálgico) con la naturaleza. Distinto es el ingreso de sitios mencionados por nombres reconocibles y existentes donde el tratamiento poético los vuelve parajes mentales: recreados, recrean el paisaje que después podrá verse (distinto) a partir de la literatura.

Una poesía citadina se realiza y produce «en» el texto urbano convertido en soporte de una obra que altera el paisaje institucional. La urbe atrae y algunos escritos permeables a su entorno dejan constancia de ella: a medida que avanza la obra se construye La ciudad, de Gonzalo Millán, sin proponerse captar una geografía determinada, sino una afmósfera tan sofocante como opresor puede resultar el largo poema en su disposición. Diferente, me parece, la mostración de ciertos rasgos del ambiente urbano contemporáneo que evidencian las dificultades para comunicarse en nuestra sociedad, donde ciertos adelantos en lugar de liberar han sometido, maquinizado y deshumanizado: el impacto producido por imágenes u objetos sugiere cualquier urbe sin necesidad de nominarla, tonos o gestos –por poco apocalípticos– hacen innecesaria la crítica explícita. Circunstancias y actitudes presentadas actúan como señales de un desplazamiento del carácter sacro a ciertos elementos (de la técnica) reverenciados por la sociedad de consumo.

Quizá la extrañeza por el cambio urbanístico en el territorio mismo o la distancia del exilio hacen más frecuente una poesía que se ocupa del espacio ciudadano: una mirada añorante se dirige en ocasiones al terruño, el pueblo, la calle en un (imposible) intento de rescatarlos con menciones, descripción y apóstrofes. Insistente es la referencia poética a Santiago, se creería que la capital es vista como el símbolo del país, pues escasas son las obras que aluden a otras ciudades. Como el poema, la urbe es un texto con sus lugares de circulación y de lectura: injusta y agresiva, contaminada por la indiferencia frente al exceso de ruido o a la suciedad del aire (enfatizados en los «Poemas ecológicos», de Rodrigo Lira), con calles concebidas como espacios asépticos que son desbordados por la miseria ambiental en ese microcosmos de El paseo Ahumada (de Lihn), donde un yo «afásico», menoscabado como su alrededor, refiere lo acontecido en esa antigua vía céntrica (hoy «paseo peatonal»), síntesis y reflejo del universo capitalino y del país. También permeables a las variaciones urbanísticas, otros versos las muestran al interrogarse sobre la identidad de la convulsionada capital del presente con el propósito de encontrar su carácter entre sus peculiaridades, sus carencias y su modificada exterioridad.

Y así como la realidad urbana ha perdido su centro, el texto tampoco lo posee y parece desplazarse en su variedad por la acogida de lenguajes de diversos niveles y orígenes (modismos, discurso oficial y de la autoridad, vocablos indígenas, chilenismos, términos científicos, expresiones religiosas), por el quiebre del sujeto y cambio del lugar de emisión de la palabra o por la apertura de un escrito que quiere prolongarse hacia lugares de idéntico nombre al referente, lugares ficticios donde puede proyectarse una utopía.

Hay obras que elaboran personajes: el Cristo de Elqui (Parra), La Tirana (Maquieira), Gerardo de Pompier (Lihn), Luis XIV (Paulo de Jolly), Jean Tardieu (J. L. Martínez). Figuras históricas o fingidas, actuales o de épocas anteriores, personalidades o fisonomías modestas, pueden ser portavoces y predicadores de los males de hoy y sus carencias –lindantes, algunas, con la patología– podrían reflejar los defectos ambientales o un estado de desmedro inherente a la condición humana. Si ciertos apelativos recuerdan a personas o imágenes «reales», es simple coincidencia, estamos frente a construcciones, inventadas tal como esos espacios mentales que Zurita, Gil o Carlos Cociña han llamado «el desierto de Atacama», «Cancha Rayada» o «la Cruz del Sur».

Preguntándose sobre el lenguaje y la poesía y su poder, su función, el papel a cumplir, el interés del soporte, se enta-

bla un cuestionamiento y una interrogación de la literatura vuelta sobre ella misma. A veces el aspecto exterior (y hasta algún título, La novela chilena, de J. L. Martínez) vuelve difícil aplicar el estricto rótulo del «género» (lírico): esta movilidad del discurso transformado demuestra la falta de apego a la apariencia y la opción por el texto que no implica el corte en versos ni en estrofas ni obliga al uso de la rima (poco utilizada salvo en sonetos de gran maestría de buenos conocedores de cierta literatura española, como Hahn y Miguel Vicuña). El texto no es un producto finito, es una producción, un espacio polisémico donde autor y lector se incorporan a la lógica del significante y de la contradicción. Y en el campo textual dialoga ese sujeto doble con el tejido de citas del corpus literario anterior y reciente: expresa o tácita, la intertextualidad se da cuando se reactualizan y reelaboran documentos de los conquistadores españoles; cuando a los clisés, frases-hechas o lugares comunes se les invierte el sentido y se transforman en reveladores de aspectos ocultos y ocultados; cuando se aluden e integran versos, títulos o nombres de autores actuales o ya clásicos, chilenos o extranjeros; cuando tiempos, lugares, personajes de distintos momentos y culturas se funden o cuando la «ofensiva tecnológica» y la percepción y acceso de nuevos medios audiovisuales se incorporan a la poesía en sus procedimientos. Los juegos vídeo, los flippers, la publicidad, la historieta, el vídeo-clip, la televisión, «La naranja mecánica» y «Brazil» y otros filmes tienen su eco en la rapidez del verso, ciertas imágenes, palabras, sonidos onomatopéyicos...

En el exterior, en un contexto diferente, poetas chilenos producen un quehacer rico y polifónico que desmiente el error simplista de su único carácter instrumental, detenido en el tiempo y centrado en la denuncia. Decenas de autores profundizan y continúan su obra o se inician acogiendo otras artes, otras literaturas, otras realidades. Hace algunos años comienza el regreso: Jorge Montealegre, desde Francia; G. Rojas y Díaz-Casanueva, desde Estados Unidos; Omar Lara y Miguel Vicuña, desde España; Sergio Muñoz, desde Holanda; Gonzalo Millán y Naín Nómez, desde Canadá; Mauricio Redolés, desde Inglaterra. Una enconada polémica se entabla entre los rupturistas territoriales y miembros retornados de la promoción de los sesenta, nacidos a la vida literaria en condiciones tan distintas. Sus publicaciones actuales en Chile les permitirá dar a conocer parte de una trayectoria continuada en el extranjero, pero desconocida en el país desde 1973.

Fracturada por la dispersión, la poesía chilena que con posterioridad a la «llegada de los helicópteros» se ha debatido entre «palabras que retroceden a la mudez» y «el virus / de la verborragia, el silencio» (*), ha respondido con la vitalidad y riqueza de un espacio bullente de voces y códigos múltiples y diversos ●

S. B.

(*) Las citas corresponden a los poemas: «Los helicópteros», de Erick Polhammer,; «En un lugar que nadie se imagina», de Manuel Silva Acevedo, y a «Vacuna», de Gonzalo Millán, respectivamente.

BERNARDO SUBERCASEAUX

EL TESTIMONIO: UNA MODALIDAD GENÉRICA DE ESTE TIEMPO

①

Desde 1973 hasta la fecha los títulos de mayor impacto y circulación en el país corresponden a una forma genérica de fronteras difusas, a una modalidad que las editoriales –como intermediarias de convenciones colectivas– suelen agrupar con el rótulo de testimonio. Durante la década en que estuvo vigente la censura previa, las obras de mayor resonancia pública fueron sin duda Confieso que he vivido (1977), de Pablo Neruda[1]; Gustavo Leigh: el general disidente, (1979), de Florencia Varas; El día decisivo (1979), de Augusto Pinochet; Lonquén (1980), de Máximo Pacheco, y Persona non grata (1983), de Jorge Edwards. Son –con una sola excepción– títulos que debieron recurrir a los tribunales para circular. Pero es sobre todo después de julio de 1983, fecha en que se levanta la censura, cuando las obras testimoniales se multiplican en proporciones geométricas. Algunas, como las Memorias (1985) del general Carlos Prats, estuvieron por años celosamente guardadas en la bóveda de un Banco, esperando la ocasión propicia.

Preferimos hablar de modalidad genérica antes que de género, puesto que desde el punto de vista de sus propósitos y estructura son obras de considerable ambigüedad, que transitan o pueden adscribirse por igual a la literatura, al periodismo, a la historia, a la antropología u otras ciencias sociales. Obras que manifiestan su carácter testimonial a través de formas o modelos tan diversos como los de las memorias, la autobiografía, los recuerdos, la confesión, la historia de vida, el libro de viajes, el libro-reportaje o la colección de entrevistas y de documentos. Hay, sin embargo, razones para aproximar todo este corpus a la literatura. Los géneros literarios no son entidades en sí, sino códigos implícitos a través de los cuales las obras son situadas y recibidas por los lectores. Cada sistema literario es un conjunto dinámico y fluido de relaciones, de modo que cierto género o subgénero que hoy tiene un status exterior a la literatura bien puede el día de mañana estar plenamente incorporado a ella. Es lo que ha sucedido, por lo demás, con la biografía y las memorias en la literatura anglosajona. También ocurre que obras producidas con intenciones antropológicas, periodísticas o de rescate histórico terminan siendo situadas –y comercializadas– en la sección de literatura de las librerías[2]. Son indicios empíricos de procesos complejos, a través de los cuales cada sistema literario está constantemente inventándose un pasado y una tradición.

1. Publicada en España en 1974, *Confieso que he vivido* sólo pudo circular en Chile desde 1977, año en que casi todos los medios de prensa orquestaron la idea de que las memorias del poeta habían sido adulteradas.

2. Tal es el caso, por ejemplo, de *Juan Pérez Jolote*, del antropólogo mexicano Ricardo Pozas; de *Biografía de un cimarrón*, del etnógrafo cubano Miguel Barnet, o del libro-reportaje *Relato de un náufrago*, de Gabriel García Márquez.

②

Hay una serie de factores que explican la vigencia del testimonio en Chile, y que explican también el hecho que desde distintos ámbitos y disciplinas se le venga privilegiando como canal de expresión o investigación:

— En el ámbito del periodismo asistimos a una fuerte presencia internacional del libro-reportaje, formato que ha pasado a ser estimulado y buscado por la industria editora. A esta tendencia internacional se suman las limitaciones que entre nosotros ha experimentado la práctica periodística: censura, autocensura y una mayoría de periodistas obligados por su oficio a mantenerse a flote e impedidos de bucear en aguas profundas, a riesgo de quedarse para siempre allí. En estas circunstancias el soporte libro ofrece posibilidades profesionales que por razones de espacio, de control o de línea política los medios masivos no han podido ofrecer. Han sido fundamentalmente mujeres periodistas las que se han atrevido a incursionar en esta modalidad[3]. Estamos pensando, entre otros títulos, en El miedo en Chile (1985), de Patricia Politzer; en André de la Victoria (1985), de Patricia Verdugo; en Nunca más Chile (1986), de Myriam Pinto, y en Crimen bajo estado de sitio (1986), de María Olivia Monckeberg, María Eugenia Camus y Pamela Jiles. Son libros que por lo general tienen como eje situaciones extremas de violación a los derechos humanos. El modelo más logrado corresponde a reportajes de largo aliento en que el entrevistador desaparece como tal, limitándose a compaginar y perfeccionar el material obtenido. De modo que lo que se relata es la vivencia de informantes que han sido testigos o protagonistas de los acontecimientos, produciéndose así la ilusión de una comunicación personal y sin intermediarios.

— En el ámbito de los derechos humanos, tanto por parte de las instituciones preocupadas de su defensa como por parte de los abogados, existe una profunda frustración por el no esclarecimiento de la mayoría de los casos que han sido llevados a los tribunales. En esta perspectiva, el libro testimonio resulta un instrumento adecuado para hacer (aunque sea ficticiamente) justicia donde la justicia no la hace; para compartir los antecedentes, las declaraciones de los testigos y, en fin, todas las instancias de cada proceso. Estamos pensando, entre otros, en Lonquén, (1980), del abogado Máximo Pacheco (sobre el caso de los campesinos desaparecidos en Isla de Maipo); en ¿Quién mató a Tucapel? (1986), del abogado Aldo Signorelli y del periodista Wilson Tapia (sobre el caso del líder sindical Tucapel Jiménez); y también en Laberinto, del fiscal norteamericano Eugene M. Propper y Taylor Branch (sobre el caso Letelier), libro que fue traducido al español y publicado en Chile en 1984. Son obras de marcado carácter documental, en las que se interioriza a la opinión pública en los procesos judiciales y en las que se busca que los hechos –y los documentos– hablen por sí solos.

Hay también situaciones límite en derechos humanos que apenas tienen cabida en el espacio comunicativo nacional, situaciones que, como el confinamiento o el exilio, constituyen temas proclives y de larga tradición en el testimonio. Pensamos, por ejemplo, en Andrés Zaldívar. Exilio en Madrid (1984), de Florencia Varas; en Dawson (1985), de Sergio Vuskevic; en Recuerdos (1985), de Anita Fresno de Leighton, o en Expulsión (1986), de Eugenio Velasco[4].

3. También, aunque menos, periodistas-hombres, como, por ejemplo, Roberto Sesnió: *Tucapel. La muerte de un líder* (1986).

4. Un número importante de este tipo de testimonios publicados en el extranjero no han circulado todavía en el país. Entre otros: Alejandro Witker: *Prisión en Chile*, México, 1975; Hernán Valdés: *Diario de un campo de concentración en Chile*, España, 1976; Sheila Cassidy: *Audacity to believe*, Inglaterra, 1978; Rolando Carrasco: *Los «prisioneros de guerra» en Chile*, 1978; Haroldo Quinteros: *Diario de un preso político chileno*, España, 1979.

— En la Iglesia Católica y en sus ámbitos de influencia también se constata un creciente interés institucional por el testimonio. Distintas vertientes del pensamiento de la Iglesia propenden a una lectura cultural del ethos religioso, y por consiguiente al rescate tanto de las prácticas simbólicas como de la memoria histórica de los sectores populares.

En esta perspectiva, el testimonio resulta clave –frente al avance inexorable de la modernidad– para incentivar procesos educativos y de identidad cultural. En Chiloé, por ejemplo, el obispo de Ancud, como parte de su acción pastoral, viene publicando una serie de Cuadernos para la historia (1985-86). A través de estos Cuadernos la comunidad de Chiloé, con el testimonio de sus ancianos, recuerda y rescata su pasado, sus esfuerzos, éxitos y fracasos.

Los destinatarios de esta acción pastoral, más que un lector abstracto, son los propios miembros de la comunidad; se trata de que ella crezca y se desarrolle haciendo y usando los Cuadernos. Otro ejemplo es el Centro Diego de Medellín, de Santiago, que tiene un programa de Historia Oral y Comunidades Cristianas. Es un centro ecuménico de reflexión teológica vinculado a la teología de la liberación. Centro que está empeñado en rescatar –entre otros aspectos– la memoria histórica y la religiosidad del pueblo mapuche. Labor ésta que lleva a cabo Rolf Föester, autor del testimonio Martín Painemal Huenchual. Vida de un dirigente mapuche (1983). Se trata, por supuesto, de procesos de interés y de uso con fines pastorales del testimonio que no son exclusivos de la Iglesia chilena, y que se dan también en otros países, particularmente en Brasil y Centroamérica.

— En Chile, como en otras naciones del Cono Sur (que han pasado por experiencias autoritarias), se han estado produciendo cambios profundos en el ámbito de las ciencias sociales. Transformaciones que han incidido en un mayor uso del testimonio como instrumento de investigación o con el propósito de humanizar enfoques excesivamente tecnocráticos. La crisis de certezas y paradigmas teóricos previos, la inflación ideológica que tuvieron algunas disciplinas en el pasado, el auge de nuevos movimientos sociales (feminismo, ecologismo) y el cambio de focalización temática desde lo económico-estructural a la sociedad civil, a las dimensiones culturales del desarrollo o a los microsistemas de la vida cotidiana son algunos de los factores que han operado en esta tendencia al testimonio.

Un proyecto de investigación sobre culturas subalternas llevado a cabo por FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) recurre al testimonio y al lenguaje coloquial de informantes anónimos para revelar aspectos significativos de la vida cotidiana de mundos subterráneos que suelen pasar inadvertidos. Entre estas Crónicas de la otra ciudad (que así se llama la serie) se incluyen: El suicidio de la reina del Topless (1985) e Informe de una barricada (1986), ambos del antropólogo Carlos Piña. A medio morir cantando (1986) es un libro sobre el desempleo que recopila doce testimonios de cesantes, trabajo que fue encargado por PREALC (Programa Regional del Empleo para América Latina y el Caribe) a David Benavente, con el objeto de «abandonar la frialdad de las cifras y de las proyecciones económicas... e interiorizarnos en el mundo de las personas».

Pero es sobre todo el tema de las mujeres el que ha concitado el mayor uso de esta metodología. Estamos pensando, entre otros títulos recientes, en Yo trabajo así... en casa particular (1986), de Thelma Gálvez y Rosalba Todaro, libro que muestra a través del testimonio de cuatro empleadas el mundo de las mujeres que, debido a la pobreza, la falta de estudio y la migración a la ciudad, se ven obligadas a trabajar en el servicio doméstico; en Los trabajos de las mujeres entre el campo y la ciudad 1920-82 (1986), de Macarena Mack, Paulina Matta y Ximena Valdés, libro que reúne las «historias de vida» de varias mujeres de una misma familia campesina; en Andar andando. Testimonio de mujeres del sector forestal (1986), de Kirai de León; en La otra mitad de Chile (1986), de María Angélica Meza, y en Loceras y tra-

bajadores de la arcilla en Pomaire (1986), de Kirai de León, Paulina Matta y Ximena Valdés, libro que, a través del testimonio de loceras de diferentes generaciones, muestra la continuidad y los cambios en el rol de las mujeres de ese pueblo de artesanos.

La mayor parte de estos textos han sido realizados a partir de grabaciones a informadores[5]. El propósito de conocimiento y de validación del tema de la mujer implica seleccionar testimonios representativos, en que la voz individual es también la voz de la familia, del grupo y del sector. Muchos de estos textos se proponen además servir como materiales que contribuyan a activar el movimiento, organización y conciencia de las mujeres.

— En el ámbito de la historia hay dos factores que inciden en el interés (como fuente o producto) por el testimonio. Por una parte, la influencia de algunas tendencias historiográficas contemporáneas que revelan lo que la historia de modo más manifiesto es: un discurso narrativo y una estructura verbal que representa lingüísticamente tendencias que bajan la guardia al afán de producir explicaciones científicas, o esquemas coherentes y totales del pasado, y que se traducen en una mayor atención al tiempo corto, y al microcosmos de las experiencias primarias y de las vidas cotidianas e individuales. Esta corriente confluye con un factor clave en nuestro país: las insuficiencias, los vacíos y los silencios de la historia «oficial», particularmente de la historia política de las últimas décadas. Memorias. Testimonios de un soldado (1985), de Carlos Prats González, es probablemente, en esta perspectiva, la obra testimonio más importante de la década. El general Prats en un principio se proponía –como lo indica en el prólogo– escribir una historia global del Ejército desde 1918 a 1973, pero luego abandonó ese proyecto para concentrarse en los acontecimientos en que había tenido participación directa. «Siento el deber de divulgar mi testimonio..., porque el destino me colocó en el trance histórico de participar en acontecimientos trascendentales de los últimos años de la vida nacional... En mi testimonio relato los hechos tal como los observé y los viví. No hay un solo renglón inventado..., no he acomodado mis comentarios a los resultados posteriores. Éstos reproducen mi pensamiento y visión coetánea de lo ocurrido».

Otros textos que también entretejen «sus verdades» en la vida del país amnésico son: Un cuarto de siglo con Allende. Recuerdos de su secretario privado (1985), de Osvaldo Puccio; Más allá del abismo (1985), de Sergio Arellano Iturriaga, testimonio de un hijo de un general en retiro que desempeñó un destacado papel en el golpe de 1973, y Hermano Bernardo (1986), de Otto Boye, que entrega el testimonio de cincuenta años de vida política de Bernardo Leighton. Son testimonios en que el narrador coincide o es una voz puesta al servicio de un testigo calificado de la historia y en que la narración está asociada a algún grado de compromiso personal que se funda, en última instancia, en el criterio de «lo visto y lo vivido».

— Finalmente, habría que mencionar las obras que se inscriben en lo que podríamos llamar el curso natural de la modalidad genérica. Textos que más bien se rigen o dialogan con las formas convencionales de la «autobiografía» y las «memorias», y que están desligados de cualquier afán de testimoniar lo contingente. Estamos pensando, por ejemplo, en Autobiografía por encargo (1985), de Cristián Huneeus, y Recuerdos de un diplomático (1986), de Enrique Bernstein.

5. Algunas de estas «historias de vida» son interrumpidas por segmentos de discurso analítico-interpretativo.

③

En diferentes ámbitos y con distintos propósitos se configura entonces un corpus extenso y variado, al que hemos ejemplificado sólo con parte de la producción de los últimos años. Cabe preguntarse, empero, por la significación de esta modalidad genérica de fronteras difusas, por su rol tanto en relación al sistema artístico-literario como con respecto a los procesos más amplios que vive la sociedad. Desde el punto de vista de la literatura son muy pocos los textos que logran resolver con rigor literario la distancia que existe en todo testimonio entre el recuerdo factual de una experiencia y la elaboración de un sentido estético de la misma. Tal vez los testimonios de escritores de oficio –Pablo Neruda, Jorge Edwards y Cristián Huneeus– son los que mejor resuelven ese desafío; a fin de cuentas, se trata de autores cuya patria fundamental es, además de Chile, la del lenguaje. Particularmente insuficientes son a este respecto las «historias de vida» que provienen del ámbito de las ciencias sociales, en las que a menudo se advierten huellas del grabador o rastros de una interacción contradictoria entre dos fuerzas con motivaciones distintas: el informante que relata y el investigador que registra. Por supuesto, hay que señalar en su descargo que no son textos que se hayan propuesto aprovechar o potenciar sus posibilidades miméticas y literarias. En relación al sistema artístico, tal vez el valor fundamental de todo el corpus testimonial sea servir de insumo o de fuente para reelaboraciones futuras en otros medios y géneros, como, por ejemplo, el cine, el video, el teatro y la novela.

Este valor casi secundario resulta, sin embargo, fundamental desde el ángulo de la sociedad. Desde 1983 la modalidad testimonial –vía el soporte libro[6]– viene cumpliendo funciones que en condiciones de normalidad democrática le corresponderían a la prensa, a los medios de comunicación, al parlamento, a la Justicia y, en cierta medida, a la propia conciencia cívica y moral del país.

Por sus páginas circulan mitos y contramitos, verdades o fragmentos de verdades que no tienen acceso al espacio público masivo, y que, por lo tanto, no han sido todavía digeridas ni procesadas por el conjunto de la sociedad. Obras que manifiestan las grandes fallas (en el sentido geológico del término) de nuestra convivencia social, testimonios que en la medida que van liberando energías sojuzgadas van también permitiendo un reacomodo de las diferentes capas y estratos de ese humus social. Como corpus cumple entonces una función de catarsis, de canal para que las diferentes verdades interactúen con el resto de la sociedad y vayan dándole así visibilidad a un país por muchos años invisible. Son obras que contribuyen a descontaminar la sobrecarga y que promueven estados de ánimo más ecuánimes y generosos. Es fundamentalmente en este sentido profundo y por encima de sus insuficiencias estéticas por lo que podemos decir que el testimonio es una modalidad genérica de este tiempo ●

B. S.

6. También se ha hecho presente a través del teatro, de las artes plásticas y audiovisuales.

GISELLE MUNIZAGA

EL ÁMBITO COMUNICATIVO CHILENO

LA DISTORSIÓN DE LA RESONANCIA

Para expresar sintéticamente la calidad adquirida, en estos últimos años, por el ámbito comunicativo chileno se pueden evocar las imágenes de un tambor cuyo cuerpo, sometido a presiones y distensiones artificiosas, produce sonidos adulterados, o de un cuerpo cuyos olores naturales sufren la distorsión de densos perfumes y no revela sus exudaciones esenciales, o de un espejo que desfigura y opaca la faz que se refleja en él. La imaginación dibuja un espacio adulterado, incapaz de recoger las resonancias múltiples y complejas de una sociedad impedida, así, de producirse y reproducirse simbólicamente, imposibilitada de constituir sus sentidos colectivos y confrontar sus valores e intereses contradictorios. El extranjero que hoy día llega a Chile difícilmente encuentra en los medios de comunicación las claves para descifrar la realidad y los acontecimientos. Una lectura cuidadosa y exhaustiva de la prensa y una prolongada exposición a la televisión y la radio no le aseguran la información necesaria para entender una sociedad cargada de interrogantes y rumores. El discurso público que circula en los medios masivos le proporciona una visión que es engañosa, no sólo por incompleta, sino también por ser incapaz de dar sentido a una realidad que se vuelve resbaladiza para el entendimiento.

El extranjero que llegaba a Chile en los años anteriores a 1973 podía apreciar claramente el paisaje social al que se introducía. Le era posible detenerse en un kiosko esquinero y observar cómo, ante sus ojos, se exponía el panorama de una sociedad polarizada, sujeta a cambios traumáticos y contradictorios. Se encontraba con un ámbito de comunicación pública, demasiado ruidoso, quizá retórico, con inflación ideológica, pero ampliamente parlante, lleno de voces fuertes y distintas.

Si para este extranjero no fuera ésa su primera visita podría también recordar cómo, más atrás en la historia, la prensa chilena había sido una de las arenas donde se realizaban las dinámicas de negociación política, la lucha de poder llevada a cabo, de manera fundamental, a través de logros. Siendo un observador atento podría haberse dado cuenta cómo el sistema de comunicación jugaba un rol de articulación nacional, era un lugar de constitución de un orden discursivo cuyo eje estructurante fundamental era lo político. También le habría sido posible entender que este espacio era una tribuna de invocación de actores sociales, un universo de constitución de identidades, fuente de hablas con

las que se interpelaba a los sectores emergentes introduciéndolos, de esta manera, en el juego democrático; definiendo un ser-hacer nacional para obreros, campesinos, jóvenes, etc.

En Chile la existencia de un Estado que basaba su equilibrio en la negociación de intereses diversos garantizó, durante largos años, un acceso de representación ampliada de diferentes sectores sociales en el sistema de comunicación. Algunos de los mecanismos de construcción del consenso social se basaban en la existencia de un ámbito discursivo «abierto». El sistema de comunicación operaba como un panel de señales que servía como instrumento eficaz de lectura de la temperatura social. Aunque el control de la emisión radicaba fundamentalmente en las clases dominantes, propietarias de una gran mayoría de medios masivos, éstas no podían permitirse ser insensibles a las reglas comunicativas de lo político y sólo dentro de ellas podían impulsar o defender los intereses de sus dueños.

Desde su instauración y en todo momento el régimen militar actuó con vigor sobre el ámbito comunicacional chileno. Trató de cambiar las «exudaciones» de lo comunicativo público, de negar su función como espacio de articulación social y expresión política, lo rechaza como ámbito de visibilidad de demandas colectivas.

El régimen define la comunicación como un proceso cuyo objetivo es, en tiempo de guerra, la «acción psicológica contra el enemigo marxista», y en tiempo de paz, «lograr la cohesión interna de todos los sectores tras los principios del gobierno como única manera de conseguir las metas que permitan el desarrollo integral del país». La tarea propuesta es, pues, el disciplinamiento social. El régimen comunicativo debe ser instrumental para el orden, perseguir el acatamiento de la definición de realidad dada por la autoridad y desincentivar el disenso, evitando todo aquello que estimula la crítica.

Los medios que emplea el régimen militar para cambiar las texturas, formas y ritmos de la comunicación nacional son diversos e intrincados: la atomización y el miedo, la individualización y el mercado, el control, la censura, la autocensura, la represión y la propaganda. Se trata de la ejecución de un juego de vaciado y llenado: «saco política, introduzco mercado, saco información introduzco entretenimiento».

La autoridad militar actúa en las redes de oportunidades de habla de la sociedad global extendiendo sobre ellas un manto de silenciamiento. Interviene, profunda y drásticamente, en la estructura de producción de los medios masivos, convirtiéndolos en altavoces del discurso oficialista o en espacio ideológico del mercado. Instaura canales verticales de comunicación hacia sectores acotados e identificables de la sociedad, vertiendo en ellos la ideología nacionalista del proyecto militar o utilizándolos para organizar y movilizar a la base social en torno a las metas gubernamentales. Gravita sobre las redes de oportunidades de habla de la sociedad global e interviene directamente en el sistema de comunicación masivo. Frente a éste realiza acciones represivas y proyectivas, silenciosa y también sonorizada, vacía y llena.

Indudablemente no podemos ver la situación de la comunicación como un puro problema de castigo; además, es incontrovertible que, para bien o para mal, el sistema masivo de comunicación se moderniza y se desarrolla espectacularmente durante estos últimos años.

EL CLIMA COMUNICATIVO

Decíamos que el régimen militar extiende un manto de silenciamiento sobre la sociedad chilena. Todos hemos vivido experiencias de mudez y sordera, en algunos momentos más fuertes, en otros más débiles.

Para producir este fenómeno de congelamiento comunicativo el régimen agita, ante la opinión pública, la imagen del opositor como enemigo exterminable, portador del mal y subvertidor del orden. Este discurso, acompañado con acciones de represión concretas, siembra y enraíza profundamente en la sociedad el temor a ser signado como proscrito y a ser perseguido por las expresiones de disconformidad o rechazo al régimen. Genera la desconfianza frente a los demás y el control sobre el propio discurso, al que siempre puede convertirse en un elemento acusatorio contra uno.

Ante esta situación de confusión e inseguridad discursiva se producen variados comportamientos comunicativos: están los tímidos «conejos» que desean sobrevivir lo mejor posible y dejar pasar la «tormenta». Son aquellos que quieren pemanecer callados y que además prefieren no oír ni ver. Buscan reducir al máximo sus niveles de sensibilidad frente al acontecer nacional. Se incapacitan al nivel de la percepción y también al nivel del habla. Tienen temor a ser mal vistos, mal entendidos, de ser sacados de su elegida indefinición y envueltos en problemas frente a los cuales no poseen ningún otro discurso que el de la sumisión y extrañeza.

Están también los subterráneos «topos», que oponiéndose activamente al proyecto militar emergen a la superficie poniendo en peligro su integridad social, y a veces también su integridad física. Son aquellos que muchas veces hablan a «medias voces», pronuncian críticos discursos como caminos o señales para decir lo que quieren decir y, sin embargo, evitan decirlo. Son aquellos que, a menudo, confunden a sus oyentes con sus construcciones elusivas, oscuras, engañosas, difíciles de seguir para los que sólo manejan el sentido común. Parece ser que muchos, con el silenciamiento, perdieron sus facultades de pensamiento propositivo y fueron condenados a la denuncia.

Por último, podemos distinguir los «lebreles», siempre atentos a la voz del amo. Giran sintiéndose plenamente interpretados y segurizados por el «decir» de la autoridad en quien ellos han depositado su confianza y fidelidad. Han perdido la voz porque no necesitan hablar; tienen quién lo haga por ellos. A lo más les toca dar tonalidades, agregar arpegios para que la estructura sonora fundante e inalterable se module al compás de los tiempos, sin jamás perder su fuerza impositiva.

Es decir, al agitar la imagen de un enemigo omnipresente y un mal ontológico y excecrable al régimen gatilla dinámicas de desconfianza frente al otro, de aislamiento o de incondicionalidad. Interviene en el régimen comunicativo general de la sociedad. Interrumpe el fluir libre de sentidos; confunde los reconocimientos, distorsiona la cualidad sonora del tambor social.

Pero la acción del régimen militar no sólo coarta el ruido social, también y de manera drástica interrumpe redes importantes de producción de él. Nos referimos concretamente a las redes organizacionales públicas, a la clausura del espacio político, a la desarticulación, disciplinamiento y control de las organizaciones obreras, campesinas, vecinales y universitarias. Estos espacios eran zonas estratégicas de sociabilidad; dentro de ellas se producían definiciones de órdenes, apelación de sujetos y formación de actores. Al quebrarlas, se quiebran ejes semánticos que tradicionalmente habían sido básicos en los procesos de constitución discursiva nacional. La sociedad se ve privada de una de sus

fuentes principales de definición diversa y comprensiva de realidad. Lo deliberativo y lo representativo se debilita y desaparece en muchos planos sociales. La sobrevivencia de los retazos organizacionales políticos y sindicales será una tarea doblemente dificultada: dificultada por el régimen que no desea su fortalecimiento y dificultada también por el retraimiento participativo producto del temor y la inseguridad frente a otros y en nosotros.

LOS INTENTOS DE RESEMANTIZACIÓN DEL ÁMBITO PÚBLICO

El gobierno militar, además de producir retraimiento comunicativo y de intervenir las redes de intercambios y constitución simbólica, genera una acción de resemantización del ámbito discursivo público. Esta resignificación de lo social se plantea a partir de la constitución de tres ejes fundamentales: un eje temporal (hoy vs. ayer), otro valórico (bien vs. mal) y un tercero social (orden vs. caos). En función de ellos se conforma una diada, no sólo lingüística, sino también histórica. Se postula la existencia de una unidad de opuestos conformada por tres pares polares. Por un lado, está el ayer –el mal–, el caos; por el otro, está el hoy –el bien–, el orden.

Para lograr que en las interpretaciones colectivas opere el maniqueo modelo, interpretativo ofrecido, se le hace necesario al régimen general constantemente una memoria traumática del pasado. Es sintomático y revelador de esto como todas las liturgias de legitimación del gobierno: la consulta, el plebiscito, las anuales celebraciones del 11 de septiembre, etc.; los medios masivos se pueblan con imágenes de barricadas, jóvenes tirando piedras, colas de desabastecimiento, bombas, terroristas, etc., etc. Con estos signos del mal se identifica al pasado UP y a aquellos que todavía comparten su ideología perversa, y frente a ellos se contrapone la imagen de orden y paz del gobierno militar.

El discurso oficialista ha ido construyendo, en las distintas épocas, diversos paradigmas de apelación nacional centro de los parámetros de «hoy», «bien», «orden», que mencionábamos anteriormente. Las variaciones pueden ser imputadas a las cambiantes circunstancias del país y a la relativa mayor o menor capacidad hegemónica de un determinado grupo en el poder. Podemos someramente distinguir a lo menos tres momentos discursivos. Primero aquel de predominio del discurso militarista de seguridad nacional, resumido en el slogan «todo soldado es un chileno y todo chileno es un soldado». Esta frase suscita asociaciones múltiples, juegos semánticos de identidad entre patria y soldado, reducción de la definición del ser chileno a los partidarios de los soldados y significación del campo de lo no militar de lo político como demagógico, caótico, terreno del enemigo.

Un segundo momento discursivo se produce cuando «terminado el período de guerra» y habiéndose obtenido éxitos en el terreno económico el discurso oficial toma un tono triunfalista. Es la época del «Chile progresa en orden y paz». Los ejes fundamentales de construcción de identidad son orden-mercado y autoridad-técnica. En cuanto oposiciones, son importantes aquellas que se establecen entre Chile versus mundo y orden versus caos. Este es el período donde predomina el discurso neoliberal que ingenuamente pretende renovar la idea de la «ciencia única».

Un tercer momento discursivo se produce cuando con la crisis económica el discurso oficial se desdibuja en una apertura, producto de un debilitamiento de la unidad del bloque civil en el poder. Diarios tan característicos como «El Mercurio» y «La Tercera» empiezan a distanciarse de los textos oficiales y a generar interpretaciones de realidad más independientes. Lo que caracteriza al período es la fragmentación del discurso oficialista, la aparición de varios discursos de derecha, más o menos cercanos del discurso del gobierno. Por lo tanto, éste último vuelve a militarizarse,

perdiendo la complejidad que había adquirido en su segundo momento. Se va reconstituyendo como había empezado, como discurso de guerra.

LOS MEDIOS MASIVOS

Sin embargo, no podemos explicarnos los modos actuales de funcionamiento del régimen comunicativo chileno solamente a partir de los sismos, devastaciones y rapiñas ocurridas en la «despensa» donde se acumulan visiones de mundo, ideas, símbolos y sentidos colectivos y en las «recetas» o modos habituales de combinar y componer el «menú» de discursos públicos. Tampoco es suficiente para encontrar una explicación referirse a la ruptura de las redes sociales de intercambios simbólicos.

Como lo expresamos anteriormente, un aspecto importante a considerar en este intento de caracterización del espacio comunicativo nacional son las transformaciones y ajustes específicos que ocurren en el sistema de producción y distribución que conforman los medios masivos.

El cambio más evidente e impactante es el estrechamiento del arco sociopolítico que tiene acceso a las empresas de producción comunicativa masiva. En el 73 se expropian los medios de comunicación de los partidos políticos o de personas vinculados a la izquierda.

Tradicionalmente había existido un acceso diferencial a la propiedad y gestión de los medios masivos, que estaba fundamentalmente determinado por la capacidad-incapacidad económica de los interesados. A ésta se le sumaban ventajas-desventajas comparativas en el terreno de la organización social y la cultura. En el caso de la televisión, y por una compleja razón político-social histórica, se ha establecido una estricta limitación a su explotación, reservándola solamente a las universidades y posteriormente al Estado y dejándola fuera del espacio privado de gestión.

Sin embargo, podemos afirmar que el campo empresarial comunicativo había estado disponible y accesible a las élites políticas y económicas sin distingos de ninguna especie.

Un segundo estrechamiento se produce por la constante implementación, por parte del régimen militar, de acciones de control y censura de los contenidos y las entendibles dinámicas de autocensura que esta situación produce. El gobierno, a través de la Dirección Nacional de Comunicación, vigila el ámbito informativo nacional. Con elasticidades cambiantes veda temas y personas cuya publicidad no es bien vista o abiertamente prohibida.

Dado a que la represión ha caído sobre el espacio comunicativo de diversas formas y con gran frecuencia, empresarios y periodistas son extremadamente sensibles con respecto al tratamiento de la información. Enfrentados a límites difusos y cambiantes, difíciles de apreciar y definir, ellos se cuidan mucho y a veces se autorrestringen más allá de lo necesario.

Dentro del intrincado desciframiento de lo permitido y prohibido, una de las orientaciones más transparentes es aquella que dice relación con lo masivo. Las islas de mayor libertad y menor vigilancia son producto de la siguiente lógica: «si llega a un público reducido y enclaustrado, a un público de opositores deseosos de realizar sus rituales de denuncia,

no es amenazante para el régimen». Por ello encontramos más «manga ancha» en las revistas que en los diarios; por esto mismo, el «ojo panóptico» gravita siempre alerta sobre la televisión.

La lógica de valoración de lo masivo que impregna la política gubernamental permite compatibilizar dentro del ámbito comunicativo público la doctrina de seguridad con la doctrina neoliberal.

En sociedades con altos índices de masificación, como la nuestra, los mensajes ideológicamente eficientes deben tener un amplio rango y una importante profundidad de penetración social. Es decir, deben llegar a mucha gente de distinto tipo. Por ello, podemos afirmar que la empresa de comunicación que trata los mensajes como mercancías y orienta su producción de manera instrumental y mercantil es la más eficiente ideológicamente. Por el contrario, una empresa comunicativa que centra su preocupación en la adecuación entre los mensajes entregados y los valores e ideas que quiere transmitir y olvida los «modos» y «modas» de consumo de su público está virtualmente «perdida» desde el punto de vista de su eficiencia.

En nuestro país la valoración de lo masivo es «toda una novedad» en cuanto a práctica comunicativa. En general, había existido la justeza cultural, nacional o doctrinal de los mensajes. Dentro de una tradición ilustrada se la concebía únicamente como instrumento de educación pública, cegándose –por esta perspectiva– a toda comprensión de

EL PRESIDENTE SALVADOR ALLENDE Y EL MINISTRO DEL INTERIOR GENERAL PRATS



(FOT. LUIS POIROT)

la central importancia de la circulación y el consumo comunicativo. Es decir, poniendo el acento en el emisor y no en el receptor.

Al interior de una orientación comunicativa-ideológica moderna, los medios de comunicación de masas oficialistas han llenado el ámbito discursivo público con una oferta de sentidos y símbolos propios de la cultura de consumo y han copado los espacios de información con una oferta de orden público disciplinario. Es decir, han satisfecho las necesidades de entretenimiento, alimentando a las audiencias y lectores con los mecanismos comunicativos que ofrecen objetos, personajes y narraciones fantásticas. Por otra parte, también han tratado de satisfacer las necesidades de definición de realidad, de ubicación de los hechos en «órdenes de saber», de interpretación de acontecimientos. Con la información elaborada dentro de los parámetros del discurso oficial.

La cobertura comunicativa del régimen es muy amplia. El gobierno controla directa o indirectamente todos los canales de televisión y sus redes nacionales, además posee un diario y una vasta cadena radial que cubre todo el territorio de la República.

La totalidad de los diarios privados que se editan en la capital están en manos de personas proclives al régimen. En provincias, los problemas económicos y políticos han llevado a una crisis en las empresas periodísticas locales, agudizando tendencias ancestrales de centralismo, reduciendo la variedad comunicativa y facilitando el control informativo.

En el ámbito de las revistas encontramos mayor pluralidad. Mediante originales estrategias se han creado a lo largo de estos años distintas revistas que tienen una línea editorial independiente o de abierta oposición al régimen. Estas han sufrido constantemente acciones de represión, clausura, censura, etc.

Importante desde el punto de vista de la amplitud informativa ha sido la radio. Algunas empresas radiofónicas han realizado esfuerzos exitosos en la línea de entregar información exclusiva. Han monopolizado la entrega cotidiana de información oficial. Consecuentemente con esto, se ha producido un entendible fenómeno de ampliación vertiginosa de sus audiencias. En los horarios de noticias, la radio se ha convertido en el referente común para las conversaciones diarias de muchos chilenos. Ella proporciona la dosis inescapable de «realidad nacional» que se debe ingerir para no estar totalmente «desubicado».

Digno de destacar es el papel que ha desarrollado la Iglesia Católica en la defensa de la libertad de expresión. Propietaria de algunos medios masivos –radios y revistas–, los ha convertido, como reza su propio slogan, «en la voz de los sin voz». Ha asumido la tarea de defender el derecho a la información como una misión humanitaria.

Otra transformación muy significativa producida en el sistema comunicativo chileno es su gran modernización. Encontramos avances significativos con respecto al tratamiento tecnocrático y mercantil del producto y a la implantación de nuevas tecnologías.

Estos cambios han estado en relación con el gran desarrollo de un mercado publicitario, el cual ha introducido una inyección financiera en las empresas de medios, sobre todo en la televisión; les ha permitido una mayor acumulación de capital, obligándolas a cambiar sus ritmos de producción y a generar nuevas profesiones. Por las transformaciones

económicas generales el sistema de comunicación de masas se ha convertido en una herramienta esencial para hacer funcionar el consumo.

Para completar este breve boceto del régimen comunicativo nacional queremos, por último, hacer referencia a un conjunto de producciones que, en distintas esferas y niveles, emergen como manifestación de la necesidad y porfía de constituir discursos diversos y representativos. Debemos aquí señalar la gran proliferación de boletines estudiantiles, poblacionales y sindicales, la prensa juvenil underground, etc. Esto nos entronca con la producción de vídeo, de música de protesta, de rock, de teatro, de plástica y, en planos menos institucionalizados, con los panfletos y los «rallados». Todas estas manifestaciones de ejercicios comunicativos que nos hablan de la apropiación y creación de redes y de la generación de discursos diversos y contradictorios que compiten con el discurso oficial en la oferta de sentidos y símbolos de reconocimiento que se hace a la sociedad chilena ●

G. M.



EL PALACIO PRESIDENCIAL DE LA MONEDA COMIENZA A ARDER POR UNO DE SUS EXTREMOS. LOS TANQUES COMIENZAN A TOMAR POSICIONES FRENTE AL PALACIO. (SANTIAGO, 11 DE SEPTIEMBRE DE 1973)
(FOT. CIFRA GRÁFICA)

UN SOLDADO PRENDE FUEGO A UN MONTÓN DE LIBROS Y PANFLETOS DURANTE UNA REDADA MILITAR. (SANTIAGO, 24 DE SEPTIEMBRE DE 1973)
(FOT. CIFRA GRÁFICA)



HUGO FRÜHLING
VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD EN CHILE

AUTORITARISMO Y DEFENSA DE LOS DERECHOS HUMANOS

Versión corregida del trabajo presentado en el Seminario «La cultura del miedo en los regímenes militares del Cono Sur», patrocinado por el Social Science Research Council, 1985.

La investigación realizada para este trabajo se inscribe en el marco del proyecto «Defensa de los Derechos Humanos en el Cono Sur», que se lleva a cabo en el Programa de Derechos Humanos de la Academia de Humanismo Cristiano.

INTRODUCCIÓN

El Comité de Cooperación por la Paz (COPACHI) y su sucesor, la Vicaría de la Solidaridad, constituyen respuestas institucionales a la utilización del terror como política estatal promovidas básicamente por la Iglesia de Santiago a partir de octubre de 1973. Como bien explica Corradi, el terror es una forma de gobierno que es producto del miedo de los que gobiernan y que pretende provocar temor en sus adversarios (Corradi, 1984: 2). Este temor se nutre de dos elementos principales: el primero lo constituye la sensación subjetiva, individual, pero traspasable a grupos completos de individuos que se encuentran enfrentados a un poder sin contrapesos y que además es impredecible. Mientras mayor sea el grado de desconocimiento respecto de los objetivos exactos del terrorismo estatal, menor será el sentimiento de seguridad colectiva. Un segundo elemento del terror como forma de gobierno es que él intenta provocar impotencia entre los que lo sufren y los que potencialmente podrían ser objeto de él. Esto normalmente se traduce en imposibilitar la creación de espacios organizativos frente al terror.

A partir del 11 de septiembre de 1973 el régimen militar chileno ha puesto en práctica políticas represivas destinadas a destruir las formas de organización social y política vinculadas a la izquierda y al centro político[1]. Un primer paso en este sentido lo constituye la represión masiva desatada en contra de quienes apoyaron el gobierno de la Unidad Popular y el cierre y control de los canales de participación política.

A esta primera fase represiva siguieron otras de carácter diverso. A partir de 1974 la represión se hace más selectiva y se centraliza en la Dirección de Inteligencia Nacional. No por esto es menos destructiva y a esta etapa corresponde el grueso de los desaparecimientos de militantes de la oposición (Frühling, 1984: 359-362). La consolidación del régimen militar a partir de 1977 incluye cambios en las políticas represivas. La política de destrucción de las fuerzas de oposición es reemplazada por una de contención, en que la intensidad de la represión fluctúa flexiblemente de acuerdo con los desafíos planteados por la oposición.

1. Para una descripción de las fases represivas: Frühling, 1982; Frühling, 1983b: 510-533, y Frühling, 1984: 351-374.

El cierre o control de las formas de organización social y política y la utilización de la propaganda para justificar la violencia han pretendido que el control político sea ejercido por un sinnúmero de anónimos ciudadanos que se convierten en aquiescentes censores de todos aquellos con quienes se relacionan (O'Donnell, 1984: 16-17). Frente a una situación de esta especie, común a otros regímenes autoritarios del Cono Sur, Chile se caracteriza por dar lugar a la creación de importantes organizaciones de derechos humanos que constituyen los primeros gérmenes de oposición frente al autoritarismo. Estas instituciones constituyen, sin duda, ejemplos organizativos por su eficacia, la cantidad muy comprensiva de programas que implementan y la credibilidad nacional e internacional que adquieren en las muy difíciles circunstancias en que deben actuar (Frühling, 1985: 25-58).

De todos los países que han sufrido los efectos propios de la instalación de un régimen autoritario, Chile es el único donde casi desde un comienzo se organiza una respuesta de defensa de los derechos humanos que abarca un sinnúmero de actividades y programas. Hubo países, como Uruguay, donde esto sucede cuando el régimen llevaba casi siete años desde su instalación. En otros, como Argentina, la intensidad de la acción represiva y la falta de protección de la Iglesia limitan notoriamente las posibilidades de acción de los organismos de derechos humanos, hasta que el régimen militar experimenta un deterioro significativo de su base de apoyo social, en 1981.

Las razones y consecuencias del surgimiento de organizaciones de derechos humanos de las características señaladas requieren de un análisis complejo. En términos generales, sin embargo, puede argumentarse que en el caso chileno se conjugan una serie de circunstancias que explican el surgimiento del Comité por la Paz y Vicaría, primero, y de otras organizaciones de características parecidas, después. Una primera circunstancia nada despreciable es el gran interés internacional que el caso chileno despierta y que moviliza tanto a organismos intergubernamentales, no gubernamentales y a gobiernos que denuncian las violaciones a los derechos humanos y apoyan las tareas realizadas en su defensa[2]. En segundo lugar, debe mencionarse el rol de la Iglesia chilena, que en diversos niveles abre espacio para la lucha en favor de los derechos humanos creando ámbitos institucionales para el desafío al poder que difícilmente hubieran podido establecerse sin su protección.

Finalmente, debe consignarse el hecho de la participación de los partidos y de sus militantes en la tarea de defensa y promoción de los derechos humanos. La lucha por las libertades públicas se constituye en un marco de acuerdo al interior del cual actúa la oposición política y que permite tanto el crecimiento de las organizaciones de derechos humanos como la propia reproducción de los partidos, que durante los primeros años del régimen se ven obligados a realizar las actividades propiamente partidarias en la clandestinidad.

2. Algunos ejemplos para demostrar este aserto son los siguientes: en 1976 la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas estableció un grupo de trabajo y posteriormente un relator especial, que cada año entrega su informe sobre Chile a la Asamblea General. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos produjo tres detallados y críticos informes respecto de la situación de los derechos humanos en 1974, 1976 y 1977 a petición de la Asamblea General de la OEA. Asimismo, produjo en 1985 un informe que analiza los doce años del régimen militar. Un sinnúmero de gobiernos y entidades no gubernamentales se han pronunciado constantemente a ese respecto. Sería largo enunciarlas aquí.

SURGIMIENTO E INSTITUCIONALIZACIÓN DE COPACHI Y DE LA VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD

A. El Comité de Cooperación para la Paz en Chile

El Comité de Cooperación para la Paz en Chile surge como una respuesta humanitaria y de emergencia frente a una situación de represión extrema que no conoce límites jurídicos ni morales. Se trata de una iniciativa promovida fundamentalmente por el Cardenal y Arzobispo de Santiago, Raúl Silva Henríquez, y apoyada por el Gran Rabino de Chile, por la Iglesia Luterana, Metodista, Metodista pentecostal y Ortodoxa. Su acta de constitución trasunta un ánimo de colaboración más que de conflicto con el gobierno, y los objetivos de la institución se definen en términos vagos y declarativos[3].

El proceso de institucionalización de COPACHI se realiza a través de tres pasos paralelos: el primero, el de establecer vínculos internacionales que permitieran el financiamiento de la organización y que hicieran posible canalizar hacia el exterior la información sobre la represión. El segundo, la definición cada vez más precisa de un objetivo de ayuda a la reconstitución de fuerzas sociales destruidas y atemorizadas a través de la implementación de una serie de programas de asistencia laboral, legal, social y de denuncia. El tercero, complementario con el anterior, el de establecer vínculos de comunicación y colaboración con los sectores sociales afectados por la represión y por las políticas estatales.

El establecimiento inicial de vínculos internacionales se realiza con el Consejo Mundial de Iglesias, que proporciona los primeros fondos, y que además difunde la información respecto a la situación de derechos humanos en Chile a través de la red de sus afiliados. Esta ayuda material de carácter inicial es complementada por una serie de agencias religiosas y laicas de Europa Occidental y de Estados Unidos (Smith, 1982b: 30-33). COPACHI se convierte además en una fuente de información fundamental para los corresponsales extranjeros acreditados en Chile, alimentando la preocupación de la comunidad internacional por lo que sucede en el país.

A una labor de asistencia y asesoría a familiares de presos políticos se agregan gradualmente un conjunto de programas en diversas áreas que definen en forma muy amplia la tarea de COPACHI[4]. Es así como se crea el Departamento Legal Penal, que proporciona asistencia jurídica a los afectados por la represión política. Se organiza un Departamento Legal Laboral, que proporciona asistencia legal a las personas del sector privado o público que han sido despedidas por razones políticas; se establece un departamento universitario, que otorga asesoría a estudiantes expulsados de las universidades y que intenta obtener becas de estudios en el extranjero para algunos de ellos. El departamento de asistencia material y salud establece los primeros comedores infantiles a partir de noviembre de 1973, proporciona ayuda directa a afectados por la represión en casos muy calificados y además entrega asistencia a familiares de los detenidos a fin de que puedan viajar a los campos de reclusión donde éstos se encuentran. COPACHI también entrega asistencia técnica y financiera a grupos de trabajadores cesantes que desean crear nuevas fuentes de trabajo[5]. Es decir,

3. *Comité para la Paz en Chile. Crónica de sus dos años de labor solidaria*, 1975, mimeo.

4. Para una descripción más detallada de la labor de COPACHI véase *supra*, nota 3 y *El Comité de Cooperación para la Paz en Chile: una tarea que debe continuar*, mimeo, 1974, p. 1.

5. La campaña en contra de COPACHI adquiere fuerza cuando se anuncia que el diario mexicano *Excelsior* publicó porciones de un documento interno de COPACHI denunciando violaciones a los derechos fundamentales.

la organización extiende su acción hacia el conjunto de los efectos sobrevinientes a la instalación del régimen autoritario, aun cuando lo haga en forma muy limitada.

El resultado de estos programas es establecer una corriente de comunicación constante entre los afectados por la represión y una institución que adquiere el carácter relativo de un santuario.

¿Cómo se explica que COPACHI haya logrado expandirse en la forma en que lo hizo en una situación de terror generalizado y sin límites?

Podrían citarse algunas razones objetivas que condicionan las relaciones entre COPACHI y el régimen militar. La primera es el marco ideológico dentro del cual se inscribe la iniciación del régimen autoritario chileno. Este no proscribe la utilización del terror, pero coloca al régimen dentro del grupo de países que pertenecen al universo Occidental y cristiano. En consecuencia, resultaba difícil para el gobierno atacar directamente y desde un inicio labores que aparecían respaldadas por un amplio espectro religioso. Un segundo elemento limitante para el régimen, respecto del cual adquirirá creciente conciencia, es su aislamiento internacional provocado por las violaciones a los derechos humanos, lo que hace desaconsejable abrir un nuevo frente de fricciones mediante un cierre de COPACHI (Muñoz, 1982: 577-597; Frühling, 1983a: 235-254). Finalmente, es posible que algunos integrantes del nuevo gobierno hayan pensado en un principio que la tarea de COPACHI sería meramente asistencial de atención caso por caso y que no hayan vislumbrado los efectos que esa labor podría tener en términos de reproducir núcleos de resistencia a la dominación autoritaria.

Una vez que el régimen se percató de que COPACHI constituía un peligro para sus fines, inició una tarea gradual para debilitar sus vínculos con las Iglesias que participaban en su directorio. Para ello, se propician campañas de prensa que acusan a COPACHI de alimentar el ataque internacional en contra del régimen[6]. El gobierno revoca el permiso de residencia en el país del obispo luterano Frenz, de nacionalidad alemana, en septiembre de 1975. Asimismo se presiona a las Iglesias protestantes para que se retiren de COPACHI (Lagos Sch., 1978: 48 y ss.). A fines del mismo año se inicia la represión en contra de funcionarios de la institución y el 11 de noviembre de 1975 el General Pinochet requiere del Cardenal la disolución de COPACHI por desquiciar al orden público[7]. El Cardenal accede, haciendo notar que las diversas Iglesias continuarían «la labor caritativa y religiosa desplegada hasta ahora por el Comité»[8].

B. La Vicaría de la Solidaridad

En enero de 1976 el Cardenal Arzobispo de Santiago crea la Vicaría de la Solidaridad, concebida como una continuadora de la tarea de COPACHI dentro de la estructura de la Iglesia Católica, que en lo posible encontraría menos resistencia de parte del régimen. La creación de Vicaría obedecía a una conciencia creciente de parte de la jerarquía eclesiástica que la represión era consustancial al mantenimiento del régimen. No hay que descartar, sin embargo, el papel ya cumplido por COPACHI en el agrupamiento de una comunidad de personas afectadas por la represión que acudían a visitar a los vicarios de la Iglesia de Santiago solicitando que no se dejara en el desamparo a las víctimas de la represión (Frühling, 1982: 63).

6. Véase supra, *El Comité de Cooperación para la Paz en Chile: una tarea que debe continuar*, anexo 1.3.

7. *Ibid.*, anexo 1.4.

8. *Informe sobre 415 casos de desaparecidos* (Santiago, Vicaría de la Solidaridad, 1976).

La Vicaría adquiere en un principio un carácter mucho más eclesial que COPACHI. Sin embargo, el hecho de que se encuentre compuesta principalmente de laicos, cuyas concepciones políticas son muy diversas, constituye a Vicaría en una institución anómala al interior de la Iglesia. Más allá de las circunstancias específicas que presiden la creación de la Vicaría de la Solidaridad, lo cierto es que ésta profundiza su trabajo sumando nuevas tareas a las ya realizadas por el COPACHI.

El desarrollo de las labores de Vicaría se encuentra íntimamente ligado a la evolución de la relación entre la Iglesia y el régimen autoritario. El hecho de que a partir de 1976 la Iglesia comience a pronunciarse crecientemente contra las políticas implementadas por el régimen crea un espacio para que la Vicaría crezca y se desarrolle. Esta relación muy directa entre Vicaría y las políticas generales de la Iglesia también tiene su contraparte. En la medida en que las críticas de los católicos que apoyan el régimen repercuten en la Iglesia, ésta también hace pesar su influencia en la institución. En 1981, en vísperas de su retiro por edad, el Cardenal Arzobispo de Santiago introdujo una serie de cambios en Vicaría a fin de facilitar su permanencia bajo el obispado de un Arzobispo que pudiera ser más permeable a las críticas de los sectores proclives al régimen militar. Es así como se decide dar término a las labores del Departamento Campesino a partir de 1983, las cuales serían asumidas directamente por las organizaciones campesinas. Asimismo, se descentralizan las tareas de promoción de los derechos humanos y de asistencia social a los sectores poblacionales hacia las diversas zonas de la Iglesia de Santiago. Estas tareas continúan siendo coordinadas por un pequeño equipo en la Vicaría.

Son múltiples los aspectos de la tarea de Vicaría a partir de 1976, que demuestran que ésta articula una respuesta al conjunto de las políticas de control social implementadas por el régimen autoritario. Para efectos expositivos haremos una mención breve de las siguientes áreas de la actividad de la institución: a) Área de defensa jurídica de la vida y la libertad personal; b) Área de denuncia y comunicaciones; c) Área de promoción popular, asistencia y capacitación.

a) DEFENSA JURÍDICA DE LA VIDA Y LA LIBERTAD PERSONALES

A partir de la creación de la Vicaría de la Solidaridad es notorio que la acción jurídica desafía cada vez con mayor precisión la legalidad de algunas medidas gubernamentales (Frühling, 1982: 76). En el caso de personas detenidas por los servicios de seguridad y luego desaparecidas, se hace un esfuerzo por sistematizar la información sobre los casos existentes y se presentan peticiones para que la Corte Suprema nombre ministros de corte en visita que acumulen la investigación de las diversas causas. En agosto de 1976 se realiza una petición acompañada de un acopio impresionante de investigación empírica que da cuenta de los diversos casos que obran en conocimiento de Vicaría[9]. Con respecto al propio problema del desaparecimiento se hace notar una mayor agresividad de la defensa jurídica a partir de 1976. En general, en cada caso de desaparecimiento, una vez rechazado el recurso de amparo por la negativa gubernamental a reconocer la detención, se enviaban los antecedentes a un tribunal del crimen a fin de que investigara el desaparecimiento como si se tratara de una presunta desgracia. A partir de 1976, las diversas denuncias son complementadas legalmente por querellas de los familiares del afectado patrocinadas por abogados de Vicaría. Éstas implicaban el ejercicio directo de la acción penal por parte de los familiares de las víctimas del delito, lo que los habilitaba para agilizar las investigaciones. Es a partir de estas querellas cuando puede sistematizarse una información cada vez más completa respecto de los métodos represivos.

9. *Vicaría de la Solidaridad. Sexto año de labor, 1981* (Vicaría de la Solidaridad, 1982), pp. 107-111.

La evolución de la labor jurídica permite también que se inicien acciones legales y se presenten recursos a favor de todos los que son privados de su libertad por razones políticas; se inician las denuncias por tortura y además se proporciona asistencia legal a personas que desean retornar al país y cuya entrada se encuentra prohibido por razones administrativas[10]. No es del caso analizar aquí los resultados inmediatos del conjunto de acciones legales que hemos mencionado. Debe enfatizarse, sin embargo, la enorme importancia del producto derivado de esta labor. El incremento de la actividad legal de Vicaría en diversos planos se expresa en una acumulación de información realmente impresionante respecto de la conducta del Poder Judicial durante estos años. Un análisis objetivo de la desidia judicial frente a las violaciones a los derechos humanos ha sido presentado con frecuencia por el Vicario de la Solidaridad al Pleno de la Corte Suprema con motivo de la inauguración del año judicial. Estas denuncias pueden haber motivado cambios en la conducta de ciertos jueces y, en todo caso, han afectado el impacto legitimador que el régimen creyó ganar manteniendo la independencia formal del Poder Judicial. Mediante la acción jurídica se obtiene además una información objetiva respecto de las fluctuaciones de la represión y las modificaciones en los métodos represivos. La publicación de informes que dan cuenta de esas variables tiene un impacto nacional e internacional indiscutible.

b) DENUNCIA Y COMUNICACIONES

La Vicaría de la Solidaridad asume a partir de su creación una línea de publicaciones que permite acceder a la información a un público cautivo de las publicaciones oficialistas. Naturalmente que esta tarea adquiere mayor relevancia durante el período en que no existen medios alternativos a los oficiales: a partir de 1979 comienza a abrirse un limitado espacio para publicaciones de oposición que se expande durante el breve interregno de descomprensión política que dura un año, entre 1983 y 1984. Restablecida la censura para los medios de comunicación durante siete meses, a partir de noviembre de 1984 se vuelve temporalmente a la situación inicial descrita.

Vicaría publica un boletín quincenal, «Solidaridad», que en un período de tres años alcanza una tirada de 30.000 ejemplares que llegan principalmente a sectores populares[11]. Las temáticas principales que enfoca se refieren a la represión, al movimiento social, a la familia popular, al movimiento estudiantil, a la Iglesia en Chile y en el mundo[12]. En diversas épocas la institución ha publicado también diferentes colecciones. Entre éstas sobresalen «¿Dónde están?», que da cuenta de las presentaciones hechas por diversos obispos al ministro del Interior recopilando antecedentes respecto de las desapariciones de personas detenidas por los servicios de seguridad del régimen. Asimismo, se han publicado «Estudios jurídicos» que analizan las disposiciones legales represivas emanadas del régimen, así como la jurisprudencia de los tribunales en materia de derechos individuales.

c) PROMOCIÓN POPULAR, ASISTENCIA Y CAPACITACIÓN

Vicaría continúa y expande la labor iniciada por COPACHI de apoyo a las actividades de las organizaciones campesinas que carecen de apoyo oficial, canaliza asistencia social hacia los sectores poblacionales y ayuda a que éstos busquen nuevas formas de organización que les permita atender a sus necesidades más apremiantes.

10. *La Vicaría de la Solidaridad. Una experiencia de educación para la justicia*, mimeo, 1979; p. 14.

11. *Vicaría de la Solidaridad. Octavo año de labor, 1983.* (Vicaría de la Solidaridad, 1984), pp. 62-69.

12. *Sistematización trabajo programa jurídico (octubre de 1977 a octubre de 1982).* Departamento Campesino, Vicaría de la Solidaridad, mimeo, p. 4.

La tarea de apoyo a las organizaciones campesinas asume dos formas fundamentales: asistencia jurídica y capacitación. Al comienzo se presta asesoría jurídica a campesinos despedidos y a pequeñas empresas campesinas formadas como consecuencia del término de la reforma agraria. Desde 1977 se establece tanto un equipo central de abogados cuanto un sistema de abogados adscritos a las organizaciones sindicales que celebran convenios con el departamento campesino de Vicaría[13]. Esto permite que el radio de acción de esta actividad jurídica se extienda hacia algunas provincias.

A la labor de asesoría jurídica para sectores campesinos se suma una de capacitación para que puedan ejercer labores de liderazgo al interior de sus propias organizaciones[14]. Durante 1977, 410 dirigentes campesinos participaron en diversas actividades de capacitación[15]. Durante 1980 lo hacen 279 dirigentes[16].

En el campo poblacional la Vicaría ha desarrollado un trabajo social y de capacitación con grupos afectados por problemas de cesantía, hambre, salud, vivienda, etc. Ya en noviembre de 1973 surge el primer comedor infantil en la población Herminda de la Victoria. Esta iniciativa se reproduce en forma relativamente aislada y comienza a perder su carácter meramente caritativo. Desde la creación de Vicaría en 1976, los comedores infantiles se convierten en comedores populares y se conciben como escuelas de capacitación y solidaridad[17]. Surge el interés por enfrentar de otras maneras complementarias los problemas del hambre y de la cesantía. Es así como paralelamente surgen comités de abastecimientos, bodegas populares de alimentos, comités de consumo y compras en común.

En relación a las mismas tareas de lucha en contra del hambre y la cesantía van surgiendo en el curso de los años un conjunto de otras organizaciones poblacionales que han recibido apoyo de parte de Vicaría, ya sea en forma de capacitación, infraestructura o alimentos. Talleres productivos entre los que sobresalen los de arpilleras por su significado de denuncia política, bolsas de cesantes que se han orientado tanto hacia la denuncia de las causas de la cesantía como hacia la organización de talleres de subsistencia, organizaciones de vivienda y otros.

ENTORNO EXTERNO E INSTITUCIONAL DENTRO DEL CUAL SE DESARROLLA LA TAREA DE LA VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD

La subsistencia de la Vicaría de la Solidaridad y la notable expansión de las tareas que asume a lo largo de los años no puede entenderse desvinculada del entorno internacional que condiciona las relaciones externas del régimen militar y de las complejas relaciones entre la Iglesia y el régimen autoritario.

En el plano externo, el régimen militar se encontró casi desde un principio en una situación de gran aislamiento político. A ello contribuyeron varios factores. Desde luego, el hecho que Chile hubiera gozado de una larga estabilidad

13. Id., p. 43.

14. *Vicaría de la Solidaridad. Tercer año de labor, 1978.* (Vicaría de la Solidaridad, 1979), pp. 51 y ss.

15. *Vicaría de la Solidaridad. Sexto año de labor, 1981.* (Vicaría de la Solidaridad, 1982), p. 62.

16. *Informe programa comedores populares de la Vicaría de la Solidaridad.* 2.ª parte; pp. 51-53.

17. «Nuestra convivencia nacional», *Mensaje* 26 (abril 1977): 166-169.

democrática alterada por un golpe de estado de secuelas fuertemente represivas. En segundo lugar, la existencia de buenos contactos entre los partidos de oposición chilenos y gobiernos y partidos democráticos de Europa y América Latina. Estas relaciones sensibilizaron a la opinión pública de esos países respecto de las violaciones a los derechos humanos que tenían lugar en Chile y provocaron una actitud sumamente crítica de esos Estados respecto de lo que sucedía en el país. En ese campo, la Vicaría se ha constituido en un interlocutor privilegiado con gobiernos que ven con preocupación lo que sucede en Chile. Representantes políticos importantes de gobiernos occidentales que visitan el país se entrevistan con la dirección de la Vicaría después de sostener reuniones con representantes del gobierno. El apoyo a la Vicaría en el campo externo también ha surgido del desarrollo que han tenido sus relaciones con otras organizaciones no gubernamentales de derechos humanos. El flujo de información y documentación proviniente de Vicaría en materia de derechos humanos ha podido ser utilizado por otras organizaciones no gubernamentales de países desarrollados para mantener vivo el interés internacional en el caso chileno. Ello naturalmente que ha condicionado las acciones represivas del régimen militar, insertando a Vicaría como una pieza importante en el complejo de las relaciones que éste mantiene con el exterior. En la medida que eso es así, Vicaría ha encontrado un soporte importante para desarrollar su acción. Ese soporte, a su vez, ha significado un incentivo muy importante para que la documentación de las violaciones a los derechos humanos sea absolutamente confiable a fin de mantener la credibilidad ya ganada en el extranjero.

Las vinculaciones explícitas o implícitas de Vicaría y otras organizaciones de derechos humanos chilenas con agencias e instituciones de derechos humanos del exterior han posibilitado su desarrollo y las han protegido de acciones represivas. De otra parte, expresan una realidad palpable en la lucha contra el terror. El campo de esta lucha no se restringe a la atención de cada caso represivo, sino que se amplía hacia el ámbito internacional y, en la medida de lo posible, el nacional.

La Vicaría también es pieza importante en el complejo de relaciones entre Iglesia y Estado. La evolución de la Iglesia chilena durante las últimas décadas hacían imaginable pensar que progresivamente asumiría una posición de enfrentamiento a un régimen excluyente de los sectores populares (Smith, 1982a). Por otra parte, las estrechas relaciones existentes entre la Iglesia y el Partido Demócrata Cristiano de oposición también inducían a la Iglesia a defender las libertades públicas amagadas por la dictadura. Sin embargo, en un principio la Iglesia mantuvo una actitud cauta frente al régimen, que en el caso de algunos obispos fue de franca aprobación (Smith, 1982a: 287-304). El progresivo cambio de posición de la jerarquía de la Iglesia en el sentido de asumir una actitud profética de denuncia de los excesos represivos del régimen, se debe en gran parte a la comunicación constante de la Vicaría con los obispos, dando cuenta sistemática de las violaciones a los derechos humanos[18]. Esta labor de carácter permanente sensibiliza a la Iglesia respecto de aspectos concretos de la represión y la conducen gradualmente a proteger actividades de la oposición política y a establecerse en un actor que disiente y se enfrenta al Estado. Es así como a partir de 1977 los obispos se pronuncian a favor de la democracia política[19], se refieren al drama del exilio político[20], apoyan a los familiares de detenidos desaparecidos que se encuentran en huelga de hambre[21] y condenan la situación en que se

18. «El sufrimiento del exilio», *Mensaje* 27 (enero-febrero 1978): 84.

19. «Los detenidos desaparecidos y sus familiares en huelga de hambre», *Mensaje* 27 (julio 1978): 428.

20. «Carta a los trabajadores cristianos del campo y la ciudad», *Mensaje* 28 (enero-febrero 1979): 79-80.

21. Cabe hacer notar a este respecto que en noviembre de 1984 el gobierno prohibió el retorno al país del vicario de la Solidaridad, padre Ignacio Gutiérrez, de nacionalidad española. Véase «Declaración Arzobispado de Santiago, Departamento de Opinión Pública», noviembre 7, 1984.

encuentran los trabajadores del campo y de la ciudad[22]. Todos estos pronunciamientos, pero en particular los referentes al exilio y a los detenidos-desaparecidos, legitiman los programas que a ese respecto lleva a cabo Vicaría.

La Vicaría se constituye así en el centro de la discordia entre la jerarquía eclesiástica y los sectores católicos que apoyan al régimen. A medida que el régimen se consolida y que se solidifica el liderazgo personal del General Pinochet, los ataques a la Iglesia por parte de los católicos de derecha arrecian (Ruiz Tagle, 1980: 308-311; Arteaga, S. J., 1981: 234-236). Para la Iglesia, ésta es una situación preocupante que la enemista con los sectores que detentan el poder y que crea tensiones con el Vaticano. La Iglesia no puede arriesgar graves escisiones internas por razones de preservación institucional, ni tampoco perder de vista que la consolidación del régimen es un hecho político cuya trascendencia no puede ignorar. Esto impone énfasis y direcciones específicas al trabajo de la Vicaría, de las que da cuenta la reestructuración experimentada por la institución en 1981 a la que ya nos referimos, y el mayor énfasis en el trabajo jurídico por sobre otros programas, que se descentralizan hacia las vicarías zonales o que deja de asumir la Iglesia.

A partir de 1981 surgen presiones al interior de la Iglesia para que disminuya su apariencia de actor político-opositor. Durante 1983 la Iglesia hace sentir su voz conciliadora llamando a un diálogo entre la Alianza Democrática y las autoridades del régimen, que se concreta a fines de ese año. El fracaso de dicho diálogo y el posterior endurecimiento del gobierno dificultan la opción conciliadora por parte de la jerarquía eclesiástica.

La Iglesia se enfrenta con serios obstáculos en su esfuerzo por constituirse en un actor que concilie los objetivos contrapuestos del gobierno y de la oposición. El primero reside en la rigidez política del régimen militar, su identificación con la persona de Pinochet y su deseo de no alterar sustancialmente la Constitución política de 1980, que entre muchas otras disposiciones establece elecciones presidenciales para 1997. El segundo consiste en que la labor de denuncia de las violaciones a los derechos humanos que realiza Vicaría sigue constituyendo frente de irritación constante para el régimen[23]. Para la Iglesia, por otra parte, su apoyo a Vicaría es fuente de prestigio internacional muy relevante, dado que su labor durante estos últimos doce años se identifica precisamente con su creación y desarrollo. Finalmente, una posición más conciliadora de la Iglesia con el régimen podría implicar para ella perder apoyo entre aquellos sectores populares que a través de la labor de Vicaría se han ido identificando crecientemente con la Iglesia Católica (Vives, 1981: 237-240). Dado que estos sectores son proclives a la radicalización política, la jerarquía eclesiástica tiene gran interés en mantener su influencia sobre ellos.

En suma, aun a pesar de los deseos de parte de su jerarquía, la Iglesia sigue siendo vista como un actor de oposición en el panorama político chileno. Sus intentos por abrir paso a una reconciliación nacional que han tenido lugar en los últimos tiempos, promoviendo un encuentro político entre las posiciones de los partidos de derecha, centro y centro-izquierda, sólo pueden conquistarle una mayor animadversión de un régimen, que, con razón, se siente políticamente aislado.

22. Uno de los casos más relevantes es el de campesinos ejecutados en Lonquén por carabineros, poco después del golpe de estado. Para un resumen de las piezas del proceso, Máximo Pacheco, *Lonquén* (Editorial Aconcagua, 1981). El caso más reciente y de mayor impacto político fue la investigación realizada por el ministro de la Corte de Apelaciones de Santiago, señor Cánovas, quien logró determinar la participación de organismos de seguridad de Carabineros en el secuestro y degüello de tres personas de filiación comunista. Una de éstas trabajaba en la Vicaría de la Solidaridad. La revelación de esta decisión judicial provocó una crisis de proporciones en el gobierno y la renuncia del director general del Cuerpo de Carabineros de Chile.

23. El grupo gremialista corresponde a un sector de derecha de extracción católica que nunca participó plenamente en la derecha política tradicional y que se ha mantenido muy cercano a círculos de gobierno. El pensamiento de este grupo con anterioridad a la crisis sociopolítica actual se encuentra en Jaime Guzmán, «El camino político», *El Mercurio*, 26 de diciembre de 1981, pp. C-4 y C-5. Visiones más recientes en «Entrevista a Javier Leturia», *Apsi*, 2-15 de julio de 1985, y entrevista a Jaime Guzmán Errázuriz, *Cosas*, 11 de julio de 1985, pp. 28-30.

IMPACTO DE VICARÍA AL INTERIOR DEL RÉGIMEN AUTORITARIO

La tarea de defensa y promoción de los derechos humanos ha creado serios obstáculos para la represión emprendida por el régimen en contra de sus opositores. Ha obligado al régimen a modificar en forma constante sus modalidades represivas. En alguna medida, también, ha dificultado la plena institucionalización de un régimen que pretendió construir su poder mediante cambios importantes en la estructura socioeconómica chilena que complementaran a la represión como instrumento para construir una nueva hegemonía (Garretón, 1983, capítulos 3, 5 y 6). Sin embargo, es precisamente en el plano de producir alteraciones de importancia en las estructuras socioeconómicas vigentes que impidan al régimen solidificar su estabilidad, cuando la Vicaría demuestra debilidades que son insalvables. Éstas no son atribuibles a la forma en que ha llevado a cabo su accionar, sino que son consustanciales a su carácter de organismo de derechos humanos que no puede asumir tareas que corresponden al campo de los partidos políticos. Analizaremos ambos aspectos del problema en forma separada.

A. Impacto de la labor de Vicaría sobre las políticas del régimen

La estrategia legal de defensa de los derechos humanos llevada a cabo por Vicaría tiene tres objetivos fundamentales: contribuir al respeto del derecho de las personas, crear ámbitos de denuncia pública de la situación existente y producir la verdad respecto de los hechos represivos (Frühling, 1982: 109-110). La utilización de recursos judiciales en cada situación represiva presiona al Poder Judicial para asumir una actividad más independiente respecto del ejecutivo en la protección de los derechos personales. Los resultados han sido en general desilusionantes. Sin embargo, pueden citarse casos de una actitud más positiva que han redundado en limitaciones para el actuar de los aparatos represivos. Entre ellos cabe mencionar la reticencia del Poder Judicial a condenar por infracción a la Ley de Seguridad Interior del Estado a personas que realizan demostraciones públicas de carácter pacífico; investigaciones judiciales que han determinado la responsabilidad de la policía en ejecuciones sin juicio previo[24], e instrucciones del Pleno de la Corte Suprema a los jueces del Crimen para que se constituyan en cuarteles de la Central Nacional de Informaciones en caso de que reciban denuncias de arrestos arbitrarios.

La estrategia legal también ha permitido difundir información respecto de la represión a partir de las investigaciones judiciales que se realizan y ha posibilitado construir hipótesis bastante certeras respecto de las modalidades y tácticas represivas utilizadas por los aparatos de seguridad. El efecto fundamental de la estrategia jurídica implementada por abogados de la Vicaría ha sido el crear inquietud al interior de los sectores civiles que apoyan al régimen en el sentido de que éste debe limitar y legalizar las acciones realizadas en contra de la disidencia.

Ya a partir de 1977 sectores del llamado gremialismo comienzan a hacer sentir su descontento por algunos hechos represivos y hacen llamadas crecientes a que el régimen controle los aparatos de seguridad. Esta posición, que contrasta con el total apoyo prestado a la ola de terror desatada con posterioridad al golpe, están conectados a la presión que ejercen esos sectores sobre el General Pinochet para que el régimen se institucionalice (Garretón, 1980).

24. Publicaciones como *Qué Pasa* y periódicos como *El Mercurio*, que han mantenido afinidades con los sectores gremialistas, se apresuraron a condenar el crimen y a exigir una investigación acuciosa del mismo. *Qué Pasa*, núm. 744, de 17 de julio de 1985, p. 7; *El Mercurio*, 3 de abril de 1985, p. 3.

La posición de estos sectores gremialistas no deben confundirse con la de una semioposición, puesto que jamás han cortado lazos con el régimen político al que deben su influencia y en cada momento en que la voluntad del Jefe de Estado se ha expresado en forma tajante han terminado apoyándolo (Valenzuela, 1982: 602-604). Sin embargo, han persistido en expresar preocupación ante los desbordes represivos más salvajes, como se demostró a fines de marzo de 1985 frente al secuestro y posterior degollamiento de tres personas de izquierda –militantes del Partido Comunista–, una de las cuales trabajaba en la Vicaría de la Solidaridad.

Si bien estos sectores civiles no han llevado su crítica al extremo de pasar a la oposición, lo cierto es que el régimen ha tomado nota de ella. A esto obedecen en parte ciertos cambios que experimentan las modalidades represivas. Entre 1977 y 1981 se nota una flexibilización de las políticas represivas y terminan los desaparecimientos de personas (Frühling, 1982: 91-98). A partir de la crisis económica que se manifiesta con fuerza extrema desde 1982, el régimen se enfrenta al creciente descontento popular mediante la utilización alternativa o paralela de tácticas diversas. En un principio, mediante un esfuerzo ascendente por atemorizar a la población que luego se complementa con un intento de descomprensión política. Cuando éste fracasa, el régimen cancela los espacios públicos abiertos en 1983 y establece el estado de sitio. Estas fluctuaciones y cambios en las modalidades represivas obedecen a la cambiante percepción de las autoridades respecto del riesgo que plantea la oposición para la estabilidad política en momentos determinados. Pero también responden a que el régimen no puede asumir hoy los costos involucrados en un proceso represivo de carácter tan masivo y permanente como el experimentado por el país después de 1973.

Las labores de asistencia social y de promoción de organizaciones populares que ha implementado la Vicaría han creado gérmenes importantes de reorganización social de los sectores afectados por la represión y por la disminución del gasto estatal en algunos rubros sociales. De allí han surgido nuevas iniciativas en el campo de la reproducción de una cultura popular, de festivales, de jornadas de reflexión. Se trata del germen de una expresión cultural y política alternativa que alcanza pleno auge entre 1978 y 1979, pero que disminuye después. Entre 1975 y 1980 se forman en Santiago más de 70 organizaciones culturales de distinto carácter y más de la mitad son de origen poblacional (Rivera, 1983: 124). Sería exagerado atribuir a Vicaría el nacimiento de un movimiento cultural que corresponde principalmente a la tarea de artistas, partidos políticos y estudiantes. Sin embargo, también resulta difícil pensar que su nacimiento sea ajeno totalmente a la tarea contestaria y de promoción social realizada por la Iglesia a través de Vicaría.

Podríamos decir que los efectos de la estrategia legal implementada por Vicaría al interior del régimen han sido de alcances importantes, pero todavía limitados. La conciencia creciente respecto al clima de violencia que vive el país y sus consecuencias negativas para la institucionalización del régimen han creado conflictos puntuales pero no definitivos entre sectores más duros y aquellos que privilegian los beneficios que podría reportarle al autoritarismo un apego mayor a su propia legalidad.

El conjunto de actividades de apoyo al sector popular obligan al régimen a intentar una variedad de políticas y respuestas. Ellas incluyen tanto la implementación de programas de nutrición infantil como la creación de los llamados centros abiertos operados por voluntarias de clase acomodada y dirigidos por la esposa del Jefe de Estado, que constituyen respuestas oficiales frente a los comedores populares. A los comités de cesantes y a los de vivienda se les reprime brutalmente, y, asimismo, se intentan cerrar los canales de expresión de los nuevos movimientos culturales. Cuando el descontento social se agudiza a partir de 1982, el régimen responde también en ese campo con mayor

flexibilidad, permitiendo que algunos «réprobos» participen como personas, más que como expresión de ideas en los medios de comunicación masivos controlados por el Gobierno (Rivera, 1983: 136-138).

Lo que interesa destacar aquí es que la dinámica generada por la reproducción de núcleos de contención a partir de la tarea de la Iglesia con los sectores populares urbanos provoca cambios, adaptaciones y modificaciones en el discurso de las autoridades. A partir de esta reproducción de núcleos de contención, se establece una relación dialéctica entre gobierno y oposición. En esta relación dialéctica es natural que se produzcan cambios de sectores cercanos al régimen, una mayor sensibilización a veces frente a la problemática social de los sectores populares, que puede haberse acentuado con la grave crisis económica iniciada en 1982. Es obvio que esto perturbe a un régimen que en un principio actuó sin enfrentar interlocutores ni demasiados detractores. De pronto queda claro que el poder tiene límites, no puede reprimir a todos al mismo tiempo con la máxima intensidad. La relativa complejidad de la sociedad chilena aparece a los ojos del gobierno en toda su realidad. Pero también en este campo como en el del desafío jurídico al terrorismo estatal la respuesta es una mayor flexibilidad en la utilización de los mecanismos de control social, consistente en la combinación de una represión selectiva con intentos de encapsulamiento de los nuevos movimientos poblacionales y culturales.

Lo que hemos dicho en términos de la capacidad del régimen para modificar sus políticas sin perder a sus sostenes principales, como son las Fuerzas Armadas y los sectores de grandes empresarios, no significa que estos cambios tengan escasa significación. No cabe duda que la influencia de los sectores sociales de oposición ha crecido, en parte importante por el fracaso de la política económica oficial, pero también como producto de la lenta apertura de espacios de acción intelectual, gremial y política que tienen su expresión máxima durante las protestas iniciadas en 1983.

De todo esto se desprenden algunas conclusiones respecto del impacto que la labor de Vicaría ha tenido sobre las políticas implementadas por el régimen. En primer lugar, ha creado una permanente tensión entre los aparatos militares y los grupos civiles de apoyo al régimen. Esta tensión se ha manifestado en un resquebrajamiento de la alianza que existe entre ambos, y ha debilitado notablemente la legitimidad que en un principio concitó la represión. En segundo lugar, ha logrado establecer una relación dialéctica entre el gobierno y las fuerzas de oposición en que estas últimas presionan a las autoridades y las obligan a diversificar sus tácticas de control social a fin de mantener la estabilidad del régimen. Cabe agregar también aquí que el discurso en favor de los derechos humanos tiene impacto ideológico al interior de un régimen que en un principio negó que su intención fuera restaurar la democracia tradicional. Consciente o inconscientemente, el régimen va progresivamente adoptando un discurso en que se proyecta como el instaurador de las condiciones que hagan posible restablecer en Chile una democracia renovada o «protegida». Este discurso, que entra en contradicción constante con su forma de ejercer el poder, complica la ulilización del terror y le pone trabas.

El conjunto de consecuencias que surgen al menos parcialmente de las tareas de asistencia y promoción social de Vicaría crean obstáculos para la constitución de un poder permanente por parte del régimen. Al menos en el sentido de que el poder social consiste en la creación de amplias y estables coaliciones de apoyo y de aceptación por parte de la sociedad de la legitimidad del régimen. Es evidente que la base de apoyo de éste se ha estrechado, aunque ello no afecte momentáneamente su estabilidad. Es perceptible que el gobierno es ejercido hoy por grupos cada vez más cerrados de colaboradores civiles y militares que no cuentan con el apoyo ni con la confianza de los grupos sociales

a los que afectan con sus políticas. Sin embargo, la estabilidad del régimen permanece y en este momento es difícil predecir un proceso de transición democrática a corto plazo. Las razones para ello son variadas y de diversa naturaleza (Garretón, 1984: 9-18). No nos corresponde analizarlas aquí. Lo que nos interesa es describir las dificultades por las que Vicaría e instituciones como ella se enfrentan para abrir camino a un proceso de redemocratización. Se trata, pues, de poner el rol de la defensa y promoción de los derechos humanos en sus justos términos tanto en cuanto a sus potencialidades como respecto de sus limitaciones.

EFECTIVIDAD DE VICARÍA COMO INSTRUMENTO DE DEMOCRATIZACIÓN

La tarea de defensa y promoción de los derechos humanos asumida por COPACHI y luego por Vicaría encierra un elemento defensivo y otro creativo. El defensivo consiste obviamente en el conjunto de los programas y actividades que se llevan a cabo para proteger derechos personales y sociales amagados por las políticas del régimen. El creativo se expresa en un esfuerzo consciente por apoyar la reconstitución del panorama social de un país afectado por el miedo y por transformaciones sociales de importancia. La potencialidad democratizadora de ese trabajo creativo a nivel social depende entre muchas otras cosas de su posibilidad para expresarse políticamente. Esa expresión política, sin embargo, sólo puede realizarse a través de los partidos políticos, pues sólo ellos constituyen alternativas de poder al régimen. La Iglesia y Vicaría carecen de la capacidad de liderazgo necesaria para ello y si asumen esa tarea corren el riesgo de perder la legitimidad que les confiere su rol específico.

Esta particularidad de las instituciones de derechos humanos hace que su tarea asemeje la de un impulso inicial para que la organización social pueda ser integrada por los partidos. Esto podría abrir campo para una negociación con sectores al interior del régimen que visualicen la necesidad de iniciar una transición política. Pero ese empuje inicial debe poder ser integrado por las organizaciones partidarias en forma coherente.

A esta limitación inherente a las características propias de la Iglesia y de organismos de derechos humanos cabe sumar otras adicionales. Si bien la Iglesia a través de diversos obispados o de la propia Vicaría realiza un sinnúmero de tareas, los recursos humanos y organizativos que movilizan distan de ser comparables a los del gobierno o a los del sector empresarial que le es afín. Baste comparar a este respecto el impacto ideológico del boletín «Solidaridad» con el que tiene el aparato de medios de comunicación oficial, que controla los canales de televisión, los diarios y buena parte de los semanarios. En el mismo sentido, los recursos movilizados por los comedores populares son infinitamente inferiores a los que canalizan organismos oficiales o que cuentan con apoyo oficial, como CONIN (Corporación para la Nutrición Infantil), por ejemplo. Debido a esto, los programas de desarrollo y promoción social impulsados por la Iglesia y Vicaría son de pequeña escala y constituyen sólo gérmenes para la articulación de redes sociales más amplias. Sin embargo, ellos no son de ninguna manera capaces de reemplazar a los organismos del Estado. Ni siquiera es posible que los beneficiarios de estos programas de desarrollo social puedan sustraerse en definitiva a relacionarse de una u otra forma con los organismos estatales (Gallardo, 1985: 74-76).

Estas restricciones del poder de Vicaría como instrumento para acelerar la democratización podrían haber sido subsanadas de algún modo si esta institución mantuviera relaciones fluidas y permanentes con sectores cercanos al régimen que permitieran abrir puentes de contacto entre oposición y gobierno o que habilitaran a una transformación

real de las estructuras de poder. Sin embargo, tales contactos prácticamente no existen y las relaciones entre Vicaría y las autoridades militares son de hecho inexistentes.

Finalmente, el carácter de Vicaría como institución de Iglesia que engloba opciones no partidistas tiene repercusiones en el interior del movimiento popular y de las organizaciones que apoya. Estas repercusiones no son siempre propicias para el crecimiento de dichas organizaciones. En algunos casos, como en el de las bolsas de cesantes, por ejemplo, se produce una dinámica ideológica polarizante que enfrenta a sus dirigentes con las bases más cercanas al lenguaje de la Iglesia y al del resto de las organizaciones solidarias. En otras ocasiones se produce una contradicción entre la definición inicial de la tarea como de asistencia social, con la reivindicación de los beneficiarios de su derecho a participar y organizar las acciones solidarias. Es lo que sucede con los comedores populares durante un período bastante extenso. A estos problemas que dificultan la reproducción de las tareas iniciadas por Vicaría para la conformación de un movimiento poblacional más poderoso cabe agregar un factor adicional a medida que las tareas de la oposición sobrepasan la mera reorganización del movimiento social y político y requieren de marcos de coordinación más amplios que sobrepasen a las organizaciones solidarias apoyadas por Vicaría. La tarea solidaria empujada por Vicaría incentiva el desarrollo de nuevas experiencias de organización popular, pero al insertarse éstas en la movilización política ponen en evidencia las limitaciones del trabajo solidario como medio para transformar la estructura de poder prevaleciente.

En suma, las tareas asumidas por la Vicaría y por la Iglesia en particular constituyen un gran aporte en la lucha en contra del terror y ponen serios obstáculos para la legitimación del régimen autoritario. Pero su papel en términos de erosionar realmente las bases del poder político es limitado por las razones ya indicadas: Es posible que una de las paradojas presentes en los regímenes autoritarios de carácter reaccionario que han imperado en el Cono Sur es que las instituciones y organizaciones que encabezan la lucha contra el terror desde un comienzo carezcan de la capacidad para ponerle fin. Ello quizá explica que el país donde la creación de núcleos de resistencia frente al poder adquiere un desarrollo más temprano y pronunciado se mantenga aún bajo dominio de un régimen militar ●

H. F.

B I B L I O G R A F Í A

José Arteaga, S. J.: «Iglesia y partidarios del gobierno», *Mensaje* 30 (junio de 1981): 234-236.

Juan E. Corradi: *Towards a Sociology of Fear.* Trabajo presentado a la reunión anual de LASA en Ciudad de México, mimeo.

Hugo Frühling: *Limitando la acción coercitiva del Estado. La estrategia legal de defensa de los derechos humanos en Chile.* Contribuciones FLACSO, núm. 12, noviembre 1982.

a) «Proyecto social interno y política exterior: la experiencia chilena desde Frei a Pinochet», en Carlos Portales (ed.), *La América Latina en el nuevo orden económico internacional* (México, Fondo de Cultura Económica, 1983), pp. 223-254.
b) «Stages of repression and legal strategy for the defense of human rights in Chile: 1973-1980», *Human Rights Quarterly*, vol. 5, núm. 4 (1983): 510-533.

– «Repressive policies and legal dissent in authoritarian regimes: Chile 1973-1981», *International Journal of the Sociology of Law*, vol. 12 (1984): 351-374.

– *Non profit organizations as opposition to authoritarian rule: the case of human rights organizations and private research centers in Chile*, PONPO Working Paper, Program on Non-Profit Organizations, Yale University, 1985 (por publicarse).

Bernarda Gallardo: *Las ollas comunes de la Florida como experiencia de desarrollo de la organización popular*, Documento de Trabajo FLACSO-Santiago de Chile, núm. 248, 1985.

Manuel A. Garretón: *Procesos políticos en un régimen autoritario: dinámicas de institucionalización u oposición en Chile*, Documentos de Trabajo FLACSO-Santiago de Chile, 1980.

– *El proceso político chileno* (Santiago: FLACSO, 1983).

– *Dictaduras y democratización* (Santiago, FLACSO, 1984).

Humberto Lagos Sch.: *La libertad religiosa en Chile, los evangélicos y el gobierno militar* (Santiago: Vicaría de la Solidaridad, 1978).

Heraldo Muñoz: «Las relaciones exteriores del gobierno militar chileno», *Revista Mexicana de Sociología*, vol. XLIV (abril-junio 1982): 577-597.

Guillermo O'Donnell: «Democracia en la Argentina. Micro y macro», en Oscar Oslak, *Proceso, crisis y transición democrática*», vol. 1 (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984), pp. 13-30.

Anny Rivera: *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982*, CENECA, 1983.

Jaime Ruiz-Tagle: «Iglesia, gobierno y pueblo», *Mensaje* 29 (julio 1980): 308-311.

Brian H. Smith: *The church and politics in Chile: Challenges to modern catholicism* (Princeton: Princeton University Press, 1982).

– *Churches as development institutions: the case of Chile, 1973-1980*, PONPO Working Paper-50 Program on Non-Profit Organizations, Yale University, 1982.

Arturo Valenzuela y J. Samuel Valenzuela: «Partidos de oposición bajo el régimen autoritario chileno», *Revista Mexicana de Sociología*, vol. LXIV (abril-junio 1982): 599-648.

Cristián Vives: «Iglesia y pueblo», *Mensaje* 30 (junio 1981): 237-240.

CARLOS FLORES DELPINO

EL ESTADO SOY YO

■ He decidido escribir sobre un tema que no es de mi incumbencia, precisamente porque quiero proponer que no exista incumbencia de tema para nadie. Que nadie se sienta a cargo de tema alguno y que todos por el contrario nos metamos siempre en lo que no nos incumbe.

Soy yo quien escribe este texto porque he pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar en ella misma una cultura artística y porque los recursos materiales de la técnica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos.

Al preguntarme por qué soy yo quien escribe este texto y no otro no me mueve una preocupación de orden ético, sino una preocupación de orden estético.

¿Qué sucede si el futuro universaliza la enseñanza; si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo; si la evolución de la técnica cinematográfica, como ya hay señales evidentes, hace que el cine deje de ser privilegio de unos pocos? ¿Qué sucede si con el desarrollo del vídeo-cassette los aparatos de TV. pueden –como ocurre en este momento– proyectar su imagen con independencia de la planta matriz, creándose de este modo un circuito de exhibición alternativo y horizontal al oficial? ¿Qué sucede si todos los hombres logran crearse las circunstancias y el tiempo necesarios para ser, como profetizaba Borges, cada uno su propio Dante, cada uno su propio Shakespeare? ¿Qué sucede si los artistas dejan de agobiar al mundo con su genialidad? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social –la posibilidad de que todos los hombres puedan ser productores de arte–, sino un hecho de extrema importancia para la cultura: la posibilidad de rescatar sin complejos ni sentimientos de culpa de ninguna clase el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad desinteresada del hombre.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo, en su consecuencia, es la agonía y al mismo tiempo el fariseísmo del arte contemporáneo.

El arte es y ha sido siempre necesidad de todos los hombres. Lo que no ha sido es una posibilidad de todos. No

puedo dejar de pensar en que para que yo consiguiera escribir este texto fue necesario que muchos quedaran en el analfabetismo. Esta sensación de culpabilidad, producida por el daño que suponemos provoca el desarrollo de nuestra cultura, ha dirigido la actividad y la reflexión artística hacia la producción de un arte interesado, de un arte caritativo. Esta sensación de culpabilidad es la que ha provocado en el artista la necesidad de justificarse como trabajador. Esta sensación de culpabilidad es la que ha hipertrofiado la importancia de la actividad artística haciéndola asumir funciones que no posee. Esta sensación de culpabilidad es la que ha transformado al artista en intérprete de la sociedad, en crítico, en mecenas ideológico de la sociedad, en el ventrílocuo de los que se supone no tienen voz.

¿Por qué no les incumbe a todos la actividad artística? ¿Por qué sienten los artistas la necesidad de hacer declaraciones trascendentes; de ser la conciencia de la sociedad, los críticos? ¿No es ésta una tarea de toda la sociedad? ¿Por qué compensar con bondad social nuestra mala conciencia?

La actual perspectiva de la cultura artística no debería ser más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos pocos, sino de que todos sean creadores de cultura artística. De lo que se trata es de preguntarse si realmente el arte es una actividad de especialistas, si es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos los hombres. De lo que se trata es de no hacer del arte un oficio, de demostrar que todo es arte y que todo el mundo puede hacerlo, de ocuparse de cosas aparentemente insignificantes, de jugar, de transformar el arte en algo ilimitado en cantidad, accesible a todos y si es posible –creemos que sí es posible– fabricable por todos.

Cuando digo que el arte sea posibilidad de todos los hombres, no me estoy refiriendo a que los espectadores se conviertan en espectadores más activos, sino en verdaderos autores.

A nuestros espectadores no los detiene el costo de producción de una obra ni su ignorancia, lo que los detiene es el miedo a meterse en algo que supuestamente no les incumbe. Lo que los detiene es el miedo a que su producto artístico sea considerado arbitrario, a que la actual cultura oficial les diga cuando vea su obra: ¿Qué es eso? ¿Quién ve eso? ¿Para qué público se hace eso? ¿Qué significa eso? Yo mismo mientras escribo este texto me doy cuenta que trato de seguir un modelo que se ha venido estableciendo desde siempre, que continúo un texto que ya estaba escrito, que soy envuelto por él, organizado por esta palabra oficial, fuera de cuyos límites está la mudez o la locura.

La actual valoración artística enjuicia la obra desde el punto de vista de su contenido y de la eficiencia con que este contenido puede llegar al mayor número posible de personas. Por esto la cantidad de público al cual se llega es la obsesión consagratoria de la obra. Por esta razón tal vez todo arte masivo es casi siempre oficial y todo arte oficial –de cualquier régimen político que sea– es un antagonista del desarrollo de un arte que sea producido por todos los hombres; es decir, de un arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con la masividad. El arte popular necesita y por lo tanto tiende a desarrollar el gusto personal e individual. El arte popular es el que ha realizado siempre la parte más inculta de la sociedad, el sector aquel al cual no le incumbe la actividad artística. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas, una de ellas es que los creadores sean al mismo tiempo los espectadores, y viceversa. No existe entre quienes lo producen y lo reciben una línea divisoria tan definitiva. No existe entre quienes lo producen la obsesión de llegar al medio de comunicación, la obsesión de ser masivos, de modificar la conducta del mundo, de ser los ventrílocuos de los que no tienen voz.

El arte popular cifra sus objetivos en la diversificación y en el juego, precisamente porque sus autores no se sienten culpables de nada cuando ejecutan su arte. El arte culto en nuestros días ha logrado también esta situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el otro artista.

Esta situación, mantenida por el arte popular y conquistada por el arte culto se ha fundido, creo yo, en gran parte de la obra de los autores que realizan vídeos en Chile.

El vídeo chileno ha logrado un grado de libertad formal proporcional al aumento cada día mayor del número de sus autores.

En la medida que nos planteamos el arte como una necesidad y una posibilidad de todos los hombres, nos atreveremos a terminar con el fariseísmo de dejarse abandonado a sí mismo, para hablar en representación de los demás o de dejar abandonado a los demás para hablar de sí mismo.

En la medida que entendamos el arte como una forma colectiva de pensar podremos recuperar la frase de Luis XIV: «El Estado soy yo». Esta frase, que pareciera ser el paradigma del individualismo, asumida como objetivo y responsabilidad de todos los hombres, puede ser la señal de la democracia.

Todo hace pensar que en el futuro hacer vídeos será como tocar la guitarra en casa después del trabajo. Un acto solitario y desinteresado realizado sin sensación de culpabilidad. Por ello sólo creo en las vanguardias que se plantean su propia extinción como uno de sus objetivos.

Reconozco que este texto intenta desesperadamente ser reconocido como ensayo en la feria pública de la industria de la cultura.

Este texto debió haber eludido su afán totalitario, su obsesión por atar cabos sueltos, por organizar algunos datos para construir una cosmogonía, para orientar al mundo.

Tal vez no me atreví a desechar definitivamente el texto totalizador y asumir el fragmento inútil como forma de expresión; tuve miedo a no ser entendido, a no ser útil.

Este texto ha escuchado con soberbia, es cierto, la llamada de la institución, que le dice: abandona el ruido, ven conmigo a la sinfonía, deja la duda y el anonimato e instálate acá en la certeza, en la claridad del poder.

El autor de este texto ha sentido un oscuro placer al descubrir que ama con la misma intensidad el poder de la institución y la libertad de la marginalidad.

Este texto solamente podrá, creo yo, exponer esta contradicción, este terror ●

C. F. D.

YESSICA ULLOA

ESPACIO ABIERTO: LA PRÁCTICA COMUNICACIONAL EN VÍDEO

En Chile se desarrolla una importante producción de videogramas, que lo coloca, paradójicamente, a la cabeza de otros países latinoamericanos con sistemas políticos democráticos y con mayor tradición cinematográfica. Esta situación deriva de una combinación de factores sociales, políticos, económicos y culturales.

La implantación de un modelo económico neoliberal suscitó al mismo tiempo un auge del cine-vídeo publicitario destinado a la televisión y una importación masiva de tecnología vídeo[1]. En torno a esta actividad se fundan decenas de empresas productoras, de las cuales se estima una producción de cerca de 700 títulos comerciales anuales.

Junto a estas empresas se articulan otras fuentes de producción: canales de TV., organismos universitarios, organismos oficiales (Ministerios, Fuerzas Armadas), colegios privados.

El sistema de producción de vídeo independiente corresponde, en este contexto, a un subconjunto específico, que puede ser considerado como un todo, si su caracterización parte de los rasgos comunes presentes en su diversidad.

El término de productores independientes se aplica a aquellos sujetos -grupos o individuos- creadores de sentido, que están fuera del sistema de comunicación oficial y cuyas motivaciones más frecuentes son hoy día la defensa de la libertad de expresión y creación, la modificación del contexto autoritario y el reforzamiento del proceso de democratización.

En cuanto a los productos -más de 400 títulos en sólo seis años-, se aprecia una exigencia de calidad, utilizando preferentemente el formato 3/4 de pulgada. Pese a un abanico en los costos de producción de 1.000 a 10.000 dólares, el sistema se sustenta fundamentalmente por la vía del autofinanciamiento (más del 65 % de las producciones).

Aun cuando la voluntad creativa es el eje principal de toda la producción, ésta se hizo posible por la disponibilidad de equipos de grabación y reproducción en el país y por la existencia de sectores estables de la actividad audiovisual.

1. Un parque aproximado a 150.000 reproductores y más de 20.000 video-grabadores. Los volúmenes de importaciones arrojan cifras de 300.000 cintas vírgenes anuales de consumo doméstico; 30.000 cintas vírgenes anuales de uso profesional (3/4 y 1 pulgada). Estos datos normalmente están por debajo de lo real, debido a importaciones directas de organismos que gozan de derechos especiales.

Ciertas empresas productoras con equipamiento de tipo profesional y notable capacidad de gestión han constituido el soporte material del sistema, aportando tanto con producciones fuera del marco profesional, de realización personal, como en la posibilidad abierta a otros grupos productores mediante convenios o servicios prestados.

Los profesionales y técnicos audiovisuales conforman un sector con un mercado ocupacional restringido. Su mayor aspiración es el desarrollo de una industria cinematográfica nacional. En el presente y en el futuro, reivindican la gestación de nuevas condiciones que permitan a las productoras independientes solventarse financieramente, ya sea a través de contratos con los canales de televisión, ya sea por medio de un apoyo estatal para la promoción del cine chileno (Ley de Cine).

Debido a las limitaciones actuales, su capacidad creativa se vuelca en una produccción en vídeo, que es utilizada como un medio sucedáneo del cine. Variables de orden político y social los conduce a un mayor número de realizaciones documentales o experimentales. Los escasos argumentos o videogramas de ficción reflejan una opción narrativa que relata de otro modo el acontecer político y social y su efecto sobre las personas.

Un gran número de instituciones de educación popular se apropian del medio vídeo con fines didácticos y socialización de experiencias, asumiendo una producción de documentales y organizando su difusión en sectores populares. Paralelamente, los colectivos de realización audiovisual se encuentran inmersos en procesos de animación cultural y política, representando generalmente intereses sectoriales.

Los artistas visuales recurren a la tecnología vídeo como un nuevo soporte de expresividad, relativamente accesible. Ellos incursionan casi exclusivamente en el género experimental. Sus obras, definidas como expresión personal, develan, sin embargo, el tipo de sociedad y el tiempo histórico que los circunda, en proposiciones de ruptura y búsqueda.

El género experimental está permanentemente creando símbolos que reflejan una postura crítica y emancipadora. No es extraño, por tanto, ver encarados temas como el exilio, la desaparición forzada de personas, el miedo, la censura y la autocensura.

Este universo productivo-creativo está atravesado por líneas de proyección en al menos dos direcciones. Una que pone el acento en la circulación masiva, pretendiendo acceder a los canales de televisión como medio propio y necesario de difusión. En este enfoque se ubican las empresas productoras y los realizadores individuales (cineastas y artistas visuales). Algunos canales de TV. (Canal 5 y Canal 13) han realizado programas de difusión de los videogramas llamados vídeo-arte, aunque la política general sigue siendo de desconocimiento o censura de esta producción.

Las instituciones de educación popular y la mayoría de los colectivos tienden a revalorizar la comunicación en espacios de apropiación comunitaria, generando redes horizontales de distribución. El esfuerzo sumado de productores-distribuidores y muchos otros difusores, que aportan individualmente en menor escala, permiten estimar un público cercano a 200.000 personas en Santiago y un público creciente en el resto del país. La radicación de videotecas locales en varias regiones ha ampliado significativamente esos circuitos, con 100 exhibiciones mensuales en promedio.

Del proceso de reorganización de los sectores populares surgió una demanda por el acceso a fuentes variadas y pluralistas de información audiovisual, que va a converger con la producción originada en estos otros sectores de la sociedad.

Su demanda constituye un polo de dinamización y persistencia de una parte de la producción del sistema de video independiente, proviniente de los productores que comparten sus motivaciones culturales y sociales. Una serie relevante de títulos que dan cuenta de los distintos aspectos de la vida nacional ha sido funcional a la reflexión crítica y al debate, creando espacios de diálogo social. El vídeo ha servido, en tales casos, como un instrumento adecuado para el reforzamiento de las comunidades de base y el establecimiento de relaciones dialógicas, facilitando procesos de democratización cultural.

De tal manera que nos encontramos con una producción con énfasis en los contenidos, donde la preocupación formal es secundaria, y por otro lado, con una variante experimental con énfasis en el lenguaje.

Una y otra variantes presentan rasgos de confluencia e influencia mutua. La producción documental va innovando su lenguaje y estructura narrativa, imponiéndose la expresión de autores, y la producción experimental recoge elementos del acontecer nacional y los reelabora desde distintas miradas individuales de lo social ●

Y. U.



JUAN ENRIQUE FORCH

ACERCA DEL VÍDEO

De Vertov a Paik

Os doy este consejo de amigo:
Alzad los ojos,
mirad a vuestro alrededor.
¡Aquí está!
Yo veo.
Los ojos de cualquier niño ven
cómo los intestinos
de las sensaciones fuertes
cuelgan del vientre de la cinematografía
que la espuela de la revolución ha traspasado.
Mirad cómo se arrastran, dejando sobre la tierra,
que con ello tiembla de horror y repugnancia,
una huella sangrienta.
Todo ha terminado.

Kinok, 1922

¡Nuestra guerra contra la televisión ha comenzado!

Paik, 1968

Si Vertov combate las posiciones conservadoras continuistas del cine, en medio de una sociedad bullente de fervor revolucionario, incitando a la revolución dentro del cine mismo, buscando las nuevas formas revolucionarias, desdeñando todo lo que la burguesía había propuesto. Renunciando y denunciando todo lo burgués.

Si Nam June Paik le declara la guerra a la televisión como medio, como idea, como poder establecido. Una guerra que contempla la ilusión de la victoria final y total; dentro de una sociedad bullente de conservadurismo y continuismo.

En Chile todo ha sido diferente, y tan igual.

Los videístas han debido enfrentar:

— Un régimen que hace de su control monopólico de la televisión uno de sus principales medios de manipulación y penetración.

— Una televisión monopólica y censurada que autoproduce todo el material nacional y compra en el extranjero gran porcentaje de su programación.

— Un medio cinematográfico desgajado, dolido, inactivo, disperso.

— Un público desinformado, incrédulo, desconfiado.

El vídeo tuvo que optar desde un principio por la marginalidad. Parido por el sistema económico del régimen, por el libre mercado, por la desprotección de la industria nacional, por la mayor deuda externa per capita, por el boom que terminó estallando... Parido por el sistema, tuvo que refugiarse del régimen. Se importa la tecnología y no se acepta su manipulación ni uso. The Medium is de Message? The Message? Is it?

El público chileno, lejano de todo, empequeñecido por la desinformación, el miedo, el control, el aislamiento, se acerca con temor a esta conocida caja electrónica y brillante, este televisor igual al de las tardes y domingos vacíos, a esta vieja pantalla con mensajes nuevos.

Ante el vídeo entonces:

El público reclama el ritmo, el color, el mood de la televisión.

El público critica el tiempo, la densidad, la forma.

Los cineastas chilenos, desde el inmovilismo de la improducción, el aislamiento de su impotencia, desde el pedestal vacío, miran el vídeo como invasor de sus propios terrenos usurpados, como extranjero, como aparecido, desde lo más retrógrado del cine mundial.

Ante y detrás del vídeo entonces:

La cinematografía reclama la falta de cinematografía.

La cinematografía critica la innovación, la revolución, la experimentación, el nuevo tratamiento.

En los años 80 el vídeo chileno ha ido avanzando esforzadamente para erguirse con una estatura propia, y ha logrado hacer sentir dentro y fuera de Chile su presencia; no sólo como registro informativo (periodístico), no sólo como información y análisis (documental), no sólo como sustituto barato del cine (argumental), no sólo como alternativa.

El vídeo chileno está con Vertov y Paik. En guerra contra lo conservador y su principal agente audiovisual, la televisión. En contra del continuismo en el interior de cada conciencia y de cada inconciencia.

En contra de su propia madre, el régimen que lo parió.

Vertov: «Las perspectivas de un amplio trabajo experimental son relegadas a último término».

Paik: «Mi TV. experimental es el primer ARTE (¿), en el que el 'crimen perfecto' es posible».

D E T E N G A N E L V Í D E O

Acaba de salir un equipo portátil que permite grabar imagen y sonido en una cinta magnética. Recientemente apareció el formato de una pulgada. La interfase con la computación está a la vuelta de la esquina. Hay un procesador de imagen que hace girar el cuadro. Una cámara que tiene el grabador incorporado. Le puede dar perspectiva. Se exhibió la primera grabación digital. La más chica cabe en la palma de la mano. Si juntas tres puedes hacer el cubo en una generación. Esto es la revolución en el vídeo. Ahora va a cambiar todo. La discusión es acerca de cuántas líneas. Para las Olimpíadas ya lo usaron. Dicen que el otro sistema es mejor...

La tecnología determina al medio, lo crea, lo instala. El lenguaje lo define, lo moldea, lo proyecta, lo justifica, lo vuelve a crear. La tecnología es anterior, predeterminante.

El lenguaje es la obra.

En vídeo, y desde hace veinte años, la tecnología no se detiene.

Las variaciones, modificaciones y creaciones que va introduciendo a la tecnología precedente la cambian en tal magnitud que la hacen diferente. Y entonces hacen diferente también las posibilidades de utilización de esa tecnología, por ende cambia el lenguaje: la práctica y la teoría del lenguaje vídeo.

— La imagen es blanco y negro, luego cambia y es color, y luego los colores pueden ser modificados, puestos en negativo, solarizados, filtrados, teñidos, eliminados total o parcialmente, saturados, etc.

— El lugar de exhibición es un televisor o un monitor, con un tubo de imagen: en él puede exhibirse en una sala iluminada o a media luz. La obra entonces, al contrario que el cine, va a convivir con su entorno de exhibición. Debemos preocuparnos de dicho entorno, ya que su existencia lo hace parte de la obra. Hoy los sistemas de proyección de vídeo requieren de una sala oscura y uno no está enfrentado a un tubo, sino a un telón.

— El tamaño de los monitores nos obliga a insistir en los primeros planos, en los planos cortos, la capacidad de definición del vídeo no nos permite el plano general. Con esto vamos desarrollando una cámara intrusa, escudriñadora, implacable. El tamaño de los nuevos aparatos, la mayor definición de las cámaras, los nuevos formatos de pulgada y de media pulgada cambian las reglas del juego.

— La imposibilidad de grabar las fuentes de luz o hacer grandes contraluces. La posibilidad de hacerlo con el sistema CCD.

— La imposibilidad de maniobrar libremente, limitados por el cordón umbilical del cable de cámara. La posibilidad con las nuevas cámaras integradas.

— La limitación de los lentes. La ilimitación de los lentes.

— La explosión, por último, de la manipulación computarizada de la imagen, el mirage, el paintbox, el compresor, la imagen de síntesis.

Por primera vez la tecnología es tan cambiante y tan acelerada en su desarrollo que va urgiendo, a su vez, el desarrollo de su propio lenguaje.

No tenemos tiempo entonces, nuestra obra no tiene tiempo de definir el vídeo, de recrearlo.

Cuando hemos logrado finalizar una obra, cuando estamos proponiendo, cuando decimos, en el momento en que nuestra obra es exhibida, la tecnología que hemos utilizado ya ha cambiado fundamentalmente.

¡Detengan el vídeo!

Dennos tiempo para poder aprehenderlo, impregnarnos, personalizarlo y utilizarlo. Queremos meditar para proponer. ¿Queremos?

¿No es mejor hundirnos en el tráfago, ahogarnos en la loca carrera e ir avanzando junto con la tecnología, aceptando los riesgos y trasladando la vorágine al terreno de la obra, convirtiendo cada obra en una que se desdice a sí misma en el momento de su exhibición? ¿No es embriagador el permanente salto al vacío que implica una obra siempre sobrepasada por su virtual remake?

¡Que nadie detenga el vídeo!

V Í V A E L V I D E O

Cada videograma lleva en sí el germen de su propia superación.

Cada obra nace amenazada por su descendencia. (Será por eso que el vídeo no tiene el fulgor del cine y sus estrellas).

El crear un estilo en el vídeo sería negarse a todo lo que viene.

El crear una teoría es como pararse frente al vídeo para detenerlo.

La obra perfecta tendría que estar siempre produciéndose.

El vídeo nos enfrenta a un problema nuevo.

Si siempre ha existido el

yo me defino en mi obra
mi obra se define en mí
ella y yo nos pertenecemos

El vídeo nos plantea el

ella y yo nos pertenecíamos

Y no sólo porque ella o yo hayamos cambiado, sino porque ella va dejando de estar vigente.

¿Dónde van a estar los clásicos del vídeo?

El vídeo es permanentemente transitorio. (Pero esto también puede cambiar).

VIVA EL VÍDEO... ●

J. E. F.

MARÍA DE LA LUZ HURTADO

EL TEATRO CHILENO DURANTE EL RÉGIMEN MILITAR

La posibilidad de un desarrollo diverso y aventurado del conocimiento y de la creación está vinculado –según lo expresara Vargas Llosa– en «la libertad de la cultura», es decir, en la capacidad de su ejercicio sin controles ni (auto) censuras. Sin embargo, «la cultura de la libertad», en la que el concepto de libertad constituye el basamento filosófico y valórico de la vida social, es la fuente primera de esa posibilidad. Ésta es la que en definitiva impulsa la construcción social de la cultura al generar una institucionalidad sólida en el tiempo largo, y la que permite sobrepasar y permear de las más diversas maneras aquellas coyunturas históricas en que la libertad de su ejercicio es afectado.

El teatro es un arte cuyo valor es netamente actual y social, no tan sólo porque la sociedad es el objeto de su mimesis, sino porque la puesta en escena es un trabajo colectivo realizado desde los lenguajes, capacidades y necesidades expresivas actuales de los ejecutantes y porque éste se consuma en la intercomunicación con un público que realiza un proceso similar, también desde sus capacidades y necesidades de elaboración. Todas ellas insertas en una tradición cuyo dinamismo dependerá de dichos actores culturales puestos ante los desafíos de su momento.

En las vertientes históricas que alimentan al teatro chileno de hoy está parte de la explicación de la especial significación y fuerza que ha demostrado éste durante todo el período del gobierno militar, en una revitalización de ese ritual del encuentro vivo entre teatro y sociedad dentro de una tradición, en el tiempo largo, de una cultura de la libertad.

EL TEATRO ENTRE 1974 Y 1980: EL ESPACIO PÚBLICO DE LO PRIVATIZADO

Como hemos visto, está en nuestra tradición teatral el discutir, interpretar, proclamar, manifestar, satirizar, los procesos históricos en sus diferentes aspectos micro y macrosociales. Era ya posible hablar de tradición del teatro nacional, en tanto sucesivas generaciones a través del siglo lo fueron haciendo suyo, al dejarse influir, negar o recuperar, una manera de producir el teatro, de expresarse en él y de realizar con él un hecho social vinculado a públicos constituidos en esa relación.

Es esa institucionalidad teatral la que permite que el teatro chileno del período 74-80 juegue un papel importante dentro de nuestra vida social. Es el carácter del hecho teatral mismo también el que le permite privilegiadamente cumplir esa función, en tanto el ritual ahí generado es el anverso del tipo de sociabilidad impuesto por el orden imperante.

En los primeros años del régimen, aquella parte de la sociedad que no compartía el nuevo sistema debió modificar no sólo su conducta y discurso público en el plano político-ideológico, sino también sus signos cotidianos, que simbolizaban la pertenencia a una subcultura reprimida y censurada. Este deciplinamiento partía por el propio cuerpo: se cortaron las barbas y los pelos masculinos, se reemplazaron las chalas artesanales por zapatos, las mujeres debieron desempolvar sus faldas y vestidos «femeninos», y retrotraerse a una moral y costumbres de hace veinte años. Y, por cierto, retirarse a la hora del toque de queda (vigente casi ininterrumpidamente hasta la fecha), para quedar cada uno encerrado en su propia habitación, casa y barrio. En un país con una tan alta estratificación social de sus espacios como es Chile, en donde no se «mezclan», sino que se aislan los grupos económicos en gruesas distinciones, teniendo cada uno designado su espacio social en un sitio habitacional delimitado, en tanto aquellos lugares de asociación e intercambio como las organizaciones sociales estaban suprimidos, como también estaba cortado el acceso a los medios de comunicación social, se profundiza a niveles inéditos en nuestra sociedad la atomización y el aislamiento no sólo de cada grupo, sino de cada individuo.

Paralelamente, esta desintegración social que hace que cada sector social viva una realidad específica e intransferible es simbolizada en el discurso oficial como homogeneidad que no reconoce ni la crisis ni la diferenciación, en especial de la realidad vivida por los sectores populares, que desaparecen como sujetos sociales.

En este contexto, el ritual del teatro, como también el de aquellas artes del espectáculo como los recitales musicales o poéticos, supone el encuentro de personas para producir-intercambiar símbolos significativos a la luz de ciertas convenciones compartidas. El solo hecho de concurrir a un espacio común convocado por el interés de realizar un arte inserto en una tradición cultural como la del teatro nacional, o la nueva canción chilena, tenía la significación de romper con la dispersión social y la homogeneización del discurso vigentes: «importaba reunirse con otros para mantener la ilusión de identidades compartidas, de reconstitución de sujetos sociales, de memorias históricas rescatadas. Se trataba de sacar la cara, la voz y el pensamiento en lugares públicos, en rituales colectivos, que dejaran atrás las catacumbas y el clandestinaje, la atomización y la expresión de sí sólo en la privacidad»[1]. Fenómeno homólogo al ocurrido en Argentina durante los años del proceso conducido por los militares entre 1976 y 1983: «Algunas actividades adquirieron un valor cultural y político no tanto por lo que eran o decían, sino, fundamentalmente, por el mismo acto de realización, que pasaba a ser parte del lenguaje... Determinados temas expulsados del discurso oficial fueron protegidos, elaborados y resignificados por los lenguajes propios de ciertas actividades culturales... Ciertos hechos culturales adquirieron un valencia política y ocuparon una posición relativa de gran importancia en el retaceado espacio de lo público»[2].

Aun cuando hubo mucha gente de teatro que abandonó el país en esos años, continuando su trabajo en el exilio, fueron también muchos los que permanecieron en el país sin dejar de hacer teatro; ahora, en el área independiente más que en el estatal. Junto con la proliferación de compañías de teatro infantil, de café concert y de repertorios de teatro

1. Hurtado, M. de la Luz: *Notas acerca del teatro chileno visto desde los 80.*

2. Landi, Óscar: *La trama cultural de la política*, mimeo Cedes, Argentina, 1986.

extranjero no-latinoamericano, que formaban parte de estrategias de sobrevivencia ante el cierre de la subvención teatral estatal y del trabajo en cine y televisión también dependiente del Estado, un número cada vez más creciente de compañías se aventuró en la creación dramática. Dichos creadores, que fueron partícipes activos de la vida teatral y cultural del país en las décadas anteriores, mantuvieron el sentido fundamental de nuestro teatro: el de ser intérpretes comprometidos con los temas, conflictos y personajes de su tiempo, pero modificaron de manera importante sus formas expresivas, en tanto se trataba de dar cuenta de una realidad diferente, dentro de un espacio sociocultural restrictivo. Sin embargo, es necesario aclarar que no se trata de mera autocensura, sino especialmente de cambios profundos en la valoración de las fuentes de la elaboración teatral y de la función que el teatro podía cumplir en ese contexto histórico.

EL TEATRO TESTIMONIAL

El testimonio es un género desarrollado por todas las artes y las ciencias sociales en este período. Creemos en una doble explicación de este fenómeno: por una parte, los paradigmas totalizantes explicativos de la realidad propios de la política o de teorías sociales vigentes entran en crisis. La creencia de que las contradicciones sociales del capitalismo dependiente no podían más que conducir a la revolución, que los cambios sociales producidos durante los gobiernos reformistas o socialistas eran irreversibles, que la burguesía había perdido toda capacidad hegemónica en la sociedad y que la tradición democrática de Chile era una constante inviolable se hicieron trizas violentamente. En cambio, nos encontramos ante una realidad más fuerte y conmovedora que cualquier construcción ideológica acerca de ella, vivida con tal inmediatez que no es posible aun distanciarse y mediatizarla con categorías analíticas globales.

Por otra parte, cada cual está enclaustrado en su propia experiencia intensa, sin tener dónde volcar colectivamente esa tensión y ansiedad, ni dónde acceder a la experiencia de vida, paralela y diversa, de los otros, en especial, de los grupos sociales más acallados y marginados. Es la experiencia vital de estos sectores la que se recoge, registra o expone en estas obras testimoniales[3].

A diferencia, entonces, de aquel teatro prevaleciente en los años anteriores al golpe de estado, que ilustraba una interpretación (marxista) de la realidad, que enfrentaba antagonistas y protagonistas en analogía a la lucha de las clases entre el pueblo y la burguesía, y que esquematizaba a unos y otros en sus personajes-límite abstraídos de la cotidianeidad, se realiza ahora un teatro realista de fuertes rasgos costumbristas, que re-construye personajes con historias de vida, personalidades y expresividad específicamente características de sujetos populares. Muchos de los montajes y textos se construyeron sobre la base de observación participante o de investigación y entrevistas en sectores populares. De aquí que los personajes, temas y desarrollos suelen tener carácter biográfico, siendo este «peso» de realidad un factor central en la capacidad de estas obras de denunciar, con una verosimilitud incontestable, la situación que experimentaban miles de personas anónimas, acalladas, «sin voz» en aquel momento[4].

3. El recurso al realismo, y dentro de éste, al testimonial en la dramaturgia se reproduce en todos los campos de elaboración, no sólo de la literatura o el vídeo, sino también incluye un fuerte enfoque empírico-descriptivo de las ciencias sociales. La antropología, la historia, la sociología, la psicología, los educadores populares, se volcaron a la observación, la entrevista, el rescate de historias-de-vida, en un intento por asir la experiencia social y develar y reconstruir la identidad de un pueblo que buscaba reencontrarse consigo mismo desconfiando de los esquemas teóricos e ideológicos.

4. Labor similar realizaba la Iglesia Católica en su trabajo de defensa de los derechos humanos a través de cartas de los obispos, de sus órganos de difusión, de su asesoría legal y su trabajo en poblaciones de escasos recursos.

Con ello se intentaba tender hilos de conexión intersocial, llevar al conocimiento y debate público lo que acontecía a seres humanos concretos, que formaban parte de las grandes mayorías marginadas. Se trataba de payasos cesantes en espera de trabajo («Los payasos de la esperanza», de Raúl Osorio y Mauricio Pesutic, 1977), de mujeres esposas de cesantes que se organizan laboralmente haciendo arpilleras («Tres Marías y una rosa», de D. Benavente y TIT, 1979), de una familia de funcionarios de ferrocarriles cuyo ramal será suprimido («El último tren», de G. Meza e IMAGEN, 1978), de un exfuncionario público, un exobrero y un excomerciante libre adscritos al Programa de Empleo de Emergencia del gobierno («Pedro, Juan y Diego», de D. Benavente e ICTUS, 1976), de una pareja de vendedores callejeros que les ha caducado el permiso para trabajar («Testimonios de las muertes de Sabina», de J. Radrigán, 1979) o, en el ámbito de la clase media, de un grupo de periodistas que no pueden ejercer libremente su trabajo informativo («Cuántos años tiene un día», de S. Vodanovic e ICTUS, 1978).

Las aproximaciones estilísticas y estéticas son diversas: muchas de ellas vuelven a entroncarse con el sainete y el melodrama; otras, con el realismo psicológico o el drama existencial; unas, son comedias dramáticas que recurren al humor como catalizador de emociones y toma de conciencia; otras, son dramas que deslindan en la tragedia. Tienen todas estas obras en común la temática: el trabajo, y su reverso, la censantía, y los personajes, eminentemente populares.

Ya no son, sin embargo, los desposeídos totales, sin casa, trabajo, familia, ni entorno social, sino son personas que están insertas en un complejo tejido social, de amistades, familia, amores, organizaciones y experiencias diversas, las que han tenido como una de sus bases de sustentación un trabajo estable y digno. Se valora, entonces, el trabajo remunerado como un factor no sólo de sustento material, sino de constitución de identidad, de articulación de la vida cotidiana. Cuando ese trabajo falta, todos los órdenes de la personalidad y de la reproducción de la vida social entran en crisis, produciéndose la amenaza a una cultura y a una sociabilidad de cuya riqueza se ha dado testimonio elocuente[5].

Estos personajes, al no ser abstracciones conceptuales, conmueven más por su humanidad, la que desafía y denuncia desde esa fuerza a aquellos que la violentan al negarles la supervivencia (económica y social a través de la cesantía, proyectivamente, la muerte total a través del asesinato o la tortura), que se devela en aquellos instantes en que el terror y la indefensión se filtran desde ese entorno amenazante que se suspende permanentemente sobre los personajes.

Estos personajes populares copan toda la escena dramática: el antagonista no se personifica más que ocasionalmente a través de funcionarios estatales menores, o se disuelve-amplifica en el contexto social total, responsable del clima de incertidumbre y de amenaza que se cierne sobre los protagonistas. Éstos, extrañados ante la situación en que se encuentran y ante la cual no tienen respuesta inmediata en su memoria colectiva, vuelven en nostalgia al «paraíso perdido» de la época democrática. En este factor elusivo e implícito –otorgado por el contexto general del país en que se da la obra– radica su carácter de crítica sociopolítica, resaltada por las expectativas y la intención de emisores y del público. Sin embargo, visto desde alguna distancia en el tiempo, junto con ser un testimonio crítico-contingente de ese singular período histórico, este teatro posee una riqueza antropológica que le confiere un valor afirmativo: el lenguaje, las peripecias, la problemática feminista, la religiosa, las relaciones padre-hijo, la amistad y el amor están ahí presentes como parte de una cultura nacional que se da en el «tiempo largo», arraigados en aquellos géneros expre-

5. Para un análisis del tema del trabajo en la dramaturgia chilena entre 1973 y 1980, véase J. A. Piña: *Teatro chileno en la década del 80 desarrollo de un movimiento innovador*, Instituto Chileno de Estudios Humanísticos, 1980.

sivos y valores sociales que hablan de una aspiración de orden social humanista y justo, en que cada cual encuentre, en libertad, su lugar digno de existencia y de articulación no conflictiva con los otros.

EL TEATRO IRREVERENTE Y DESMITIFICADOR

No todo el teatro desarrollado en esta época es realista. Hay también un teatro que pertenece al simbolismo que se desplaza entre lo poético, lo grotesco y lo ritual. Teatro que tiene en común la irreverencia, a veces rayana en la desfachatez para expresar planteamientos y personajes.

Teatro sensorialmente provocativo, innova en los espacios escénicos y se plantea como «gran espectáculo» popular, festivo. No por casualidad el teatro La Feria realiza su primera obra en una carpa de circo y los jóvenes de la Asociación Cultural Universitaria (ACU) muestran su trabajo en el marco de festivales en los que reinaba un ambiente de excitación lúdica y de afán participativo.

El teatro La Feria –fundado por J. Vadell y J. M. Salcedo– abre esta línea con «Hojas de Parra», estrenada en enero de 1977. Basada en una selección de antipoemas de Nicanor Parra, realiza una gran metáfora de los grandes cauces y procesos hacia los que se encaminaba el país. Con el humor negro y sarcástico de Parra, que inquieta lo cotidiano y el sentido común hasta tocar lo trascendente, Vadell y Salcedo diseñan una situación básica. Un circo pobre regido por el señor Corales –en el cual auténticos malabaristas y trapecistas hacen inmutables su número– colindante con un cementerio, cuyo empresario hace pingües negocios y especulaciones gracias a las tantas muertes de la temporada, mientras el circo languidece. El de las pompas fúnebres negocia con el señor Corales y así lentamente el espacio del circo se va llenando de cruces, invadido por el cementerio. Circula un vendedor ambulante, que vende como «souvenir» los cigarros y jabones tradicionales de uso popular a altos precios, ya que son los últimos que quedan (aludiendo a la economía de libre mercado que arrasó con la industria nacional). Paralelamente, se hacen manifestaciones presidenciales proclamando a NADIE como presidente, bajo el lema de que «la derecha y la izquierda unidas jamás serán vencidas».

Dicha obra tuvo un público ávido de miles de personas, sorprendiendo por igual a todas las generaciones, y trayendo un lenguaje libre a una sociedad disciplinada en su expresividad. El desenlace de esta experiencia dejó en evidencia que el sistema no resistía esta capacidad de juego: tras imponer infructuosas trabas municipales al funcionamiento de la carpa, amaneció una mañana (a menos de un mes del estreno) reducida a cenizas.

Otras obras de La Feria mantuvieron este espíritu imaginativo y desmitificador. «Una pena y un cariño» ironiza el nacionalismo patriótico imperante, condensado en el folklore musical «endulzado» por la clase alta. El comercio con los valores patrios queda en evidencia en la situación básica de la obra: un grupo de pobladores pobres y llenos de problemas ensayan «un show folklórico» para hacer una gira internacional, ideada por especuladores que justifican el no-pago al grupo con una retórica patriotera.

Los jóvenes Universitarios de «la Chile», universidad laica y heterogénea, de larga tradición creativa y crítica, despliegan toda su necesidad de manifestarse y cumplir con su desafío generacional a través de la creación cultural, especialmente del teatro y la música. Para unos, caballo de Troya para organizarse y cumplir un rol político; para otros, auténtica vía de expresión de sí. Para todos, un movimiento que les confería identidad y sentido de pertenencia, que establecía mediaciones entre cultura y política.

Fueron los psiquiatras los que pudieron más efectivamente conectarse con las simbologías y obsesiones colectivas. Cuenta M. A. de la Parra, uno de sus principales exponentes, cómo vivieron este período:

«Antes de, no logramos estrenar nada. Ya lo dije, era demasiado fuerte el presente para convertirlo en representación. Apenas era posible un teatro callejero, un acontecimiento desechable. Los sucesos corrían más rápido que la mente de cualquier historiador.

Pero después de, nos pasó algo muy raro. El mundo, a nosotros estudiantes universitarios, se nos dividió en tres: dentro (de la Universidad), afuera y allá lejos. Allá lejos: exilio. Afuera, bueno, afuera estuvimos todos, en la calle, en el toque, en el quédate calladito mejor, en tú sabes quién, qué cosa, cuándo y dónde. Dentro había desaparecido el centro de estudiantes. Nos habíamos impuesto, eso sí, inconscientes claro está, ciertas condiciones. Haríamos teatro sobre nuestro espacio universitario, no avisaríamos a nadie, celebraríamos igual las fiestas de recepción y de cierre del año, pero sin que ninguna reina fuera a ningún diario ni nadie saliera a la calle ni nos consiguiéramos ningún auspicio de firmas altruistas de esas que andan sueltas por ahí. Sería además un teatro hecho a la medida de las limitaciones, cogiendo los defectos a favor. Valga decir, casi sin luz, con frazadas de cortinas, marcando aún más el maqueteo en la caracterización de personajes. Negándonos a los múltiples recursos del teatro previo (antes se usaba conseguirse el IEM, su parrilla de luces, seguidores, grabadores, etc.) y utilizar, a concho, todas las formas para-teatrales (supe que se llamaban así hace cuatro días): el show, el circo, la revista musical. Nos bautizamos de hecho: semi-teatro, cuasi-vodevil».

Primer estreno: abril de 1974. Segundo, en noviembre del mismo año. Creo, incluso, que este segundo espectáculo ha sido el más importante de mi carrera. Lo vieron alrededor de 600 estudiantes en el Aula Magna de mi Facultad, apiñados hasta en los pasillos, en una competencia de pequeñas obras que formaba parte de las muchas pruebas para conseguir puntos para coronar a una reina de cuyo nombre no puedo acordarme. La obra se llama «Brisca», fue ensayada en seis días, duraba algo más de media hora, en un acto, y tenía tres actores.

Creo que es importante relatarla.

B R I S C A

La escena muestra un espacio muy reducido. Un telón blanco sucio, de crea, al fondo. No es escenografía, es el lugar ideado para proyectar diapositivas por los administradores de la Escuela. A ambos costados dos pizarras que debían ser paredes. La luz es amarillenta: un par de focos a ambos costados. Hay una mesa pequeña y café con tres sillas a su alrededor. En el medio una enorme pistola. Antes de encenderse la luz, una voz (la mía) en la absoluta oscuridad de la sala, ha cantado a capella, tamborileando sobre la madera de la silla, una especie de bolero medio achachachizado sobre un fulano que anuncia a papá y mamá que el fin del mundo, cachito lindo, llegó acá. Luz: tres hombres de delantales muy sucios y muy grandes reposan sobre las sillas. Todos tienen máscaras antigases sobre el pecho, la barba crecida, ojeras. No llevan camisa. Son tres obstetras hablando de dónde pueden estar, que qué pueden hacer. Dicen estar aguardando el padecer de una cierta parturienta que no aparece nunca y cuyos gritos son, oh sorpresa, sacados de sus propias gargantas; turnándose en ocupar su rol: uno grita, otro se retuerce, el tercero se entreabre de piernas para hacerle un tacto vaginal. Se tratan de enseñar a jugar brisca. Bromas repetidas. Descubre uno que

llevan ya más de quinientas noches en lo mismo, que una catástrofe no muy clara ha desolado el mundo exterior, que ni siquiera son obstetras, que fueron escogidos al azar, ya que nadie quiere estudiar medicina ni hacer parodias de turnos. Hablan del asesinato de Elvis Presley a manos de un terrorista del Viet-Cong, de la prohibición constante de no hacer recuerdos que han acordado para poder sobrevivir, de una vigilancia constante en el pasado de cada uno. La parturienta simulada parece degradarse, el parto se aproxima, pero apenas pueden simular el interés. El niño nace: carece de cabeza: la voz (la mía) canta el chachachá abolerado a oscuras. Silencio.

C O M E N T A R I O :

No entiendo, al revisar una y otra vez el argumento, cómo surgieron ciertos tópicos de lo que voy a escribir más adelante o me temo, mejor dicho, que lo entiendo muy bien. La sinrazón, escatología, el encierro, la repetición hueca, la formalidad multiplicada al infinito, el humor negro. Antes de, es cierto, no salía eso en lo planeado. Incluso es más: no sólo esta obrita, sino otras, de otros cursos, con otros elencos portaban los mismos signos.

Parte de los varios grupos de teatro que se formaron en la Escuela de Medicina produjeron algunas cosas que fueron exhibidas al público en general: «Baño a baño» y «La pradera» (1978), siendo la primera de éstas un compendio de estilo. Yo fui el primero en desgranarme. De «Brisca», del inútil parto descrito, descienden «Matatangos» y «Lo crudo, lo cocido, lo podrido»[6].

«Baño a baño», de Guillermo de la Parra y J. Vega, es una de las obras más representativas de este movimiento teatral estudiantil. Estrenada en 1978, deja atrás la simbología hermética de «Brisca» para ocupar un lenguaje descarnado, grotesco. Su tema es el ejercicio del poder, por aquellos que se sienten puros e inviolables: eternos. La arbitrariedad con que dictan leyes y justicias, los juegos de alianza y traición, de autoritarismo y sumisión, de sado-masoquismo, la creación de legitimidades y escenarios al margen de toda realidad se desenvuelve en un espacio de culto al cuerpo y a la sensualidad decadente: un baño turco. Mientras, el pueblo avanza, y el deterioro del «Otoño del patriarca» los alcanza inexorablemente. La historia –en el movimiento de las contradicciones– invade la utopía de inmovilismo.

Las dinámicas más globales de la sociedad, la lógica del nuevo sistema imperante, que se retrotrae a viejos rituales y constantes de la historia y de la cultura de la humanidad, aparecen en este teatro que hemos llamado irreverente. Complementa así aquel otro teatro testimonial de la experiencia concreta de los sectores populares.

– Teatro de recuperación-interpretación histórica.

«Sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado» (W. Benjamin).

La crisis institucional que reubicó a los actores sociales en su función y valor en la estructura de autoridad y del poder en el país, llevó a algunos a releer la historia e incluso su participación en ella, para encontrar claves de explicación del presente. El teatro La Feria realiza un recorrido interpretativo del juego de poder establecido, a través de toda nuestra historia, entre las clases dominantes, la Iglesia y el pueblo. Una sucesión de cuadros satíricos, épicos

6. De la Parra, M. A.: *La dramaturgia chilena en los 70 y yo*, 1980, mimeo CENECA.

o realistas, van ilustrando las dinámicas centrales de la sociedad, hasta detenerse en la figura del Padre Hurtado, quien realiza un trabajo y una conciencia social relativa a los pobres a mediados de este siglo. «Bienaventurados los pobres» entonces da un testimonio de una Iglesia que llega a estar comprometida con lo social, cuyo discurso ético impugna las injusticias y violencias ejercidas contra el pueblo. Con ello se manifiestan las raíces de la postura activa que una parte importante de la Iglesia Católica asume en defensa de los derechos humanos y la proyección de su posición ética en la conciencia social.

Otras obras se atreven a realizar una autocrítica del período político de la Unidad Popular y de fines de los 60, aún «tabú», por representar simbólicamente para muchos el paraíso perdido o la condensación de la libertad y la democracia. «A la Mary se le vio el Poppins», de La Feria, va, como en una película en retroceso, caracterizando el país en lo político y lo cotidiano, desde 1980 a 1970.

Se avanza en el relato yendo hacia atrás en la historia, siendo tan mordaz e impactante con el clima social y los excesos de la dictadura como con los de la época de «la vía chilena al socialismo». Asimismo, «Tejado de vidrio», de D. Benavente, da cuenta de las vivencias, tabúes, conflictos y ambiciones de la joven intelectualidad política que detentaba el poder universitario durante la reforma. Los problemas afectivos, las dudas e inspiraciones religiosas, el peso de la familia y la educación están presentes, como también la liviandad, personalismo e irresponsabilidad de jóvenes que realizaban una política partidista instrumentalizadora e inescrupulosa en sus medios y fines.

Ambas obras no fueron comprendidas por los sectores político-ideológicos de oposición; sí fueron muy bien acogidas por las generaciones jóvenes. Hoy nos damos cuenta que rompieron un tabú social respecto a esta delicada temática, y se adelantaron a planteamientos que sustentarían los grupos de «renovación política» socialista, y en general, los partidos que detentaron el poder en aquella época.

— Espacio institucional del teatro crítico.

Este tipo de teatro fue posible en las épocas más duras de la dictadura por razones variadas. No hubo una censura específica para las artes del espectáculo, las que se regían por las normas restrictivas generales del país que afectaban a todo ciudadano. Algunos casos aislados de represión a gente de teatro por su trabajo en él[7] funcionó como un alerta a los límites existentes. A la vez, la tradición liberal en las artes hacía costoso a las autoridades clausurar a grupos prestigiados artísticamente, como el ICTUS, que tenían un relativo mayor espacio expresivo, estando el más reducido en el teatro aficionado sindical o poblacional, hecho casi siempre bajo el alero eclesial. En realidad, al régimen le interesaba sobre todo aquellos medios de gran difusión, siendo los 60.000 espectadores que podía tener una obra teatral exitosa poco significativos para él. En una alta coherencia con la capacidad de la política económica de libre mercado de transformar la sociedad toda, la verdadera censura en el teatro fue económica: aplicación de un 20 % de impuestos al ingreso bruto de aquellas obras no declaradas «culturales» por el Ministerio de Educación. Huelga decir que las obras chilenas de carácter crítico no son culturales, como tampoco lo es «Esperando a Godot», de Beckett, por ejemplo, que tampoco logró esta calificación según el criterio oficial.

En este primer período del teatro post-dictadura en Chile, el reconocimiento social que se produce entre espectáculo

7. El ejercicio contra el grupo ALEPH por su obra *Al principio existía la vida* (1974), basado en la *Biblia*, *El Quijote* y *El principito*, o contra la carpa de La Feria.

y espectador es lo que le confiere sentido último al acto teatral: se establece un fenómeno de complicidad entre el escenario y la platea, y dentro de la platea misma, al ejercitarse el juego de leer entre líneas lo que subyace al texto o a la acción, cargándolo con la experiencia y la comprensión del contexto que el receptor trae consigo y que se reproduce en la misma sala. No hay mayor distancia entre el miedo que siente un protagonista en escena frente al que ejerce violentamente el poder contra él, o el miedo a expresar una crítica en voz alta con el que siente el espectador por haber ingresado a un lugar donde se realiza este acto público que bordea los límites de la censura vigente, frente al cual existe la posibilidad que ingrese la fuerza pública a acallarlo en ese mismo tiempo y lugar.

Este teatro recupera fuertemente funciones originarias del teatro; al ser vivido como un ritual que expresa valores y contradicciones profundas de la sociedad y de la existencia, que por ese mismo hecho genera «comunidad» social, sentido de pertenencia a una colectividad que comparte una visión de mundo que le da un cierto norte a la existencia y a la vida social, reconociendo la crisis y controlando el terror que provoca el silencio y la atomización previa.

Dramaturgia chilena del 76 al 80 que, paradójicamente entonces, trasciende la contingencia política en su valor teatral de testimonio complejo de la vida popular, y que paralelamente, al momento de ser realizado en esos años y en el interior de Chile, era trascendida por la confluencia de energías psíquicas y fenómenos sociales que se producían al calor de esa coyuntura precisa.

EL TEATRO DE 1980 A 1983

Fue 1980 un año crucial en Chile. El plebiscito realizado por Pinochet, con el que se aprobó la nueva constitución y el itinerario político en pleno «boom» económico facilitado por los préstamos internacionales al área privada, manifestó que Pinochet no sólo gobierna por la fuerza, sino que posee respaldo en la sociedad.

La tematización del momento es el de las transformaciones producidas por el régimen. Ya no es posible situarse en el polo de los «buenos» o de los acusadores versus los culpables y el oficialismo. Dos aproximaciones son las que realiza el teatro en esta coyuntura: la de preguntarse «en qué nos estamos convirtiendo», «qué había en nuestra cultura que posibilitó el arraigo del autoritarismo» y sobre todo «cómo participa cada uno de nosotros en este baile». Esto, referido a quienes se integran al nuevo sistema reproduciéndolo cotidianamente. La otra postura es dar cuenta de aquellos que han quedado definitivamente excluidos, que han acentuado su empobrecimiento y desamparo en un fenómeno de nueva marginalidad.

— La fuerza del sistema, y su crisis.

El sketch, la alegoría, la sátira se actualizan especialmente para mostrar la nueva moral dominante y los mecanismos psicosociales en que se sustenta la economía social de mercado: la competitividad, falta de solidaridad, consumismo, endiosamiento de la tecnología y la ostentación, etc.

Obras como «Viva Somoza» (Teatro Imagen, 1980), «Lindo país esquina con vista al mar» (ICTUS, 1979), «Cero a la izquierda» (G. Meza), «Gol, gol, autogol» (F. Muñoz, 1979-80) se ubican en esta perspectiva.

Cercano a 1983, cuando la crisis del «boom» queda de manifiesto, el absurdo y la tragedia de tono apocalíptico son los géneros que simbolizan la quiebra del sistema, cuya corrupción económica es el anverso de la corrupción política. «El Tijeral», de Vadell y La Feria, tiene por situación una fiesta de celebración de la construcción del techo de una casa. Sin embargo, todo es precario, frustrado, esforzado. Hace seis días que no sale el sol, y los dueños de la casa e invitados se turnan para pedalear en una bicicleta que genera alguna energía. Los comestibles para la fiesta no llegan: tienen hambre. Las relaciones que empiezan a establecerse no se consuman jamás, las disputas abundan. Al atisbarse finalmente algo que parece amor y capacidad de diálogo, reaparece (¿hasta cuándo?) el sol. En «Renegociación de un préstamo relacionado bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada» (J. Bravo, ICTUS, 1983) vemos a dos hermanos, empresarios arruinados, en un partido de tenis. Cada uno trata de conseguir dinero del otro, presionándose mutuamente con su pasado delictivo. Se asesinan mutuamente, mientras el río Mapocho se desborda, inundando Santiago.

Como vemos, se trata de un teatro que sigue muy de cerca el acontecer nacional en su dimensión político-social, pero simbolizándolo de manera de conectarlo a un ámbito filosófico, existencial y ético que lo ilumine.

— La nueva marginalidad: Juan Radrigán.

Juan Radrigán, ex obrero textil, aparece en el teatro en 1978, aportando desde entonces una dramaturgia abundante (cerca de 16 obras hasta 1986), que para muchos representa de manera más penetrante y poética la suerte de los grandes grupos sociales bajo la dictadura. Inscribiéndose en la vasta tradición de nuestro teatro en el tema de la marginalidad, le da una proyección diferente. Ésta surge «de una opción radical: la de convertir los marginados sociales en los personajes no sólo centrales, sino únicos dentro del espacio dramático. Copan el campo de lo tangible, de lo cierto, de lo real. Pero a esta limitación del espectro social se contrapone una ampliación de la mirada, ya que se indaga en diferentes niveles de existencia y de visión de mundo de estos personajes, llegándose a elaborar una cosmovisión definida que se reitera y compone desde la totalidad de las obras, en variaciones concéntricas, pudiéndose llegar a decir que Radrigán es autor de una sola gran obra. La situación límite en que se desenvuelven estos seres hace que la profundidad de sus conflictos sea desesperada, y es esta intensidad experimental la que permite trascender la barrera de su caracterización socioeconómica para proyectarse a las bases de la condición humana misma, esencialmente desvalida en sus limitaciones corporales y espirituales.

Así, conjuntamente con su carácter de denuncia social implícita en la exhibición de la extensión y variedad de una miseria «solada de la sociedad que parece funcionar por otros cauces, posee la capacidad para recuperar a todos aquellos que están de diferentes maneras marginados de lo social, de lo que los rodea, de sí mismos, de lo trascendente, universalizando su problemática»[8].

Algunas de las obras más relevantes de Radrigán son: «Hechos consumados» (1981), «El toro por las astas» (1982), «Las brutas» (1982), «El loco y la triste».

8. Hurtado, M. L., y Piña, J. A.: *Los niveles de marginalidad en Radrigán*, en J. Radrigán: 11 obras, publicaciones CENECA. U. de Minnesota, 1983.

EL TEATRO DESDE 1983: LAS DIFERENTES CARAS DEL EXILIO Y LA REPRESIÓN

Aquellas realidades más traumáticas provocadas por la dictadura, como son el exilio y la represión, aparecieron como destellos en las primeras obras, o se hicieron presentes por el peso de su ausencia en el escenario, del cual sólo se veían los efectos que su sombra producía en él. La supresión del antagonista principal, reemplazado por subalternos menores, mandantes del poder real, y que apenas aparecen en el escenario (aunque sean un eje efectivo en la producción del conflicto y del desarrollo dramático) son expresión de esta peculiar forma de hacer presente el tema.

Durante la década de los 80, y a medida que la censura se distiende y se logra una cierta distancia para procesar estos hechos, más y más autores y compañías los abordan como tema central de sus obras. Los diferentes ángulos de aproximación, en el plano de los acontecimientos, sus interpretaciones y su estilos expresivos, nos dan luces tanto de lo complejo del fenómeno tratado como de las fuentes interpretativas y bases de construcción de sentido al que apelan o del que parten los creadores.

EL EXILIO

— «Regreso sin causa», de Jaime Miranda (Compañía Nuevo Grupo, 1984), representa el tratamiento «puro» del fenómeno del exilio, según como es vivido por una familia de clase media, residente en Suecia. El impacto del exilio en las vidas de cada uno de los miembros de la familia (una pareja con dos hijos adolescentes, el padre y el hermano del esposo) y el desafío del retorno a Chile son mostrados a través de la pareja, únicos personajes en escena durante toda la obra.

Se trata de una estética realista, de corte costumbrista, con lenguaje «típico», situaciones cotidianas, personajes con densidad psicológica-social, que raccionan ante la situación concreta en que están insertos y que se remiten a recuerdos y memorias que nos hablan de su historia de vida.

Es una lectura realizada desde un cierto tipo de exilio, nunca desgajado de una subcultura militante, siempre referido activamente al país que se debió dejar por la fuerza. Se define al exilio como una experiencia esencialmente dolorosa y sufrida, en el cual la vida social a la que se incorporan aparece siempre como extraña y provocadora de alienación. El idioma sueco fue aprendido para subsistir y aún causa sorpresa su uso: ojalá se le pueda olvidar lo antes posible. Pero la vuelta al país también es un acto de violentamiento cultural: no corresponde al país que se dejó. Ha generado nuevas claves, formas de comportamiento y valores. La subsistencia también se asienta en otra institucionalidad. La adaptación es difícil, y el sueño idealizado se quiebra. Los ojos de estos chilenos que se han distanciado de la cotidianeidad y transformación paulatina de la sociedad son más esclarecidos para conocer la realidad. Y para denunciarla. Y lo hacen desde aquel modelo idealizado que la cultura de izquierda ha elaborado acerca del «ser» nacional, especialmente del popular.

Exilio, entonces, equivale a dolor y purificación y los exiliados retornados son un aporte renovado para un Chile cansado. Se apela a la aceptación y reencuentro con el exiliado, tocando las emociones y la comprensión del espectador. La obra arma y cuenta muy efectivamente la situación de un tipo de exiliados; sin embargo, no cala más allá de la in-

formación y del saber convertido en sentido común acerca del tema dentro de la sociedad más sensible a esta problemática, que sin duda es el tipo de gente que asiste a un teatro de crítica social como éste.

— «Primavera con una esquina rota», de Benedetti e ICTUS (1984), tiene como uno de sus temas centrales también el exilio, esta vez de una familia uruguaya en México. Con la diferencia que uno de sus miembros centrales –el esposo-padre-hijo– está preso en las cárceles del régimen militar uruguayo. Por tanto, la represión política y la ausencia del marido para la esposa, del padre para la hija y del hijo para el padre son las fuentes principales del conflicto.

A la desadaptación propia del exilio se suma la distancia con un ser especialmente querido. La relación amorosa que se establece entre la esposa y un compañero político y amigo del marido pone en evidencia la profundidad de la quiebra emocional y las maneras que se encuentran para seguir ligados a una afectividad primaria, grupal, surgida en la juventud y en las experiencias comunes de idealismo y compañerismo político. También está la autocrítica respecto a esa cultura política idealista que se adhería a posturas revolucionarias dogmáticas. Paralelamente, se plantean temas éticos de fondo como el del asesinato político, ya sea por parte del luchador social como del poder armado del Estado.

Temáticamente, ambas obras retratan exiliados centrados en el país en el que no viven –la Patria– manteniendo una distancia afectiva y de experiencias como el país en que residen. Se yerguen, asimismo, en evaluadores éticos de sus oponentes políticos y del sistema que los ha expulsado de su país de origen.

Diferente es la aproximación que a esta temática realizan otras dos obras: «Cinema utopia», de Ramón Griffero (1985) y «El pueblo del mal amor», de Juan Radrigán (1986, Teatro U. Católica).

— «Cinema utopia» yuxtapone –oponiendo, complementando, proyectando uno en otro– a dos mundos: uno, el de seres solitarios, pobres, sin función ni ocupación que le den sentido a sus vidas, que asisten todas las tardes a un decadente cine de barrio; otro, el exilio.

El espacio escénico está dividido en dos partes: las butacas desde donde estos seres contemplan la pantalla, y la pantalla, que de hecho es un espacio con profundidad donde transcurre –con actuaciones en vivo– la segunda realidad. Ésta es la de un joven exiliado que vive en París, que se debate en diferentes tipos de angustias, desde sus problemas de subsistencia a sus recuerdos obsesivos (verdaderas alucinaciones que le traen a la mujer a quien ama a su cuarto, para luego ver cómo se la llevan y sufre, torturada, sin saberse si ha encontrado la muerte allá lejos en su país). Su francés a medias, el alquiler sin pagar, las confidencias y posterior pelea con su único amigo y compatriota, el tener que aceptar al hospedero homoxesual, el estar rodeado de drogadictos le conducen finalmente a una situación límite. Con una pistola que llega a sus manos realiza un acto final de rebeldía, para luego suicidarse en el momento en que la policía va a buscarlo, arrebatándoles su propia muerte. Todo ello, en un clima onírico, pesadillesco, expresado con gran belleza plástica y poética.

Esta historia se va desarrollando en secuencias ante los espectadores de este cine de barrio, quienes quedan presos en la intriga y en la aventura, leyendo con claves de melodrama la historia del sufriente joven, y preguntándose si logrará o no salvarse gracias al amor, dando satisfacción a la necesidad del «happy end» del cine popular.

En este proceso van naciendo amistades e incluso la esperanza de un amor, el que finalmente también es incapaz

de prosperar. Al retirarse de la última función, abatidos, cruzan por detrás de la pantalla y, mirando por el vidrio roto que dejaron los perseguidores del joven, circulan en la realidad por ese mundo que ya no es el de ficción ni el de París, sino que está en su mismo tiempo-espacio.

Estos dos mundos tienen un punto de contacto en su marginalidad y sueños irrealizados, en su ansiedad existencial y pérdida de la fe. Muestran una sociedad disuelta, sin movimientos ideológicos o sociales que la aglutine, perdidos en la modernidad de ciudades agresivas, alimentadas por ídolos o personajes de ficción de la industria cultural. Es una visión post-moderna, irónica, desencantada, a la vez agresiva y tierna. No hay sustentos ideológico-políticos preconstituidos que soporten la visión de los hechos. Tampoco hay una linealidad secuencial necesaria en la acción dramática; hay una simultaneidad de planos y niveles, siendo la composición plástica y musical tan significativa como el lenguaje oral. De hecho, Griffero, miembro de la joven generación, es autor-director, poseyendo una concepción global del espectáculo.

En cuanto al exilio, el joven vive a fondo la realidad de la ciudad que habita –París– sin aislarse de ella, sino que destrozándose en ella. Un poco como algunos personajes reventados que tocan fondo en «El jardín del lado», de Donoso. Pero esta vida de aventura y desgarro, límite en la agresividad de la cultura de la modernidad, se opone a las vidas casi sin tiempo y sin historia de los que les agobia la cotidianeidad sin estímulos ni novedad, de los simples habitantes de barrios decadentes de Chile. Es la simultaneidad de subculturas que hacen la identidad de un mismo país.

Por su parte, «El pueblo del mal amor», de Juan Radrigán, es una metáfora de todos los exilios, desarraigos y expulsiones de un pueblo de su tierra. Hasta ahora, Radrigán había explorado los múltiples niveles de la marginalidasd social a través de uno o dos personajes solitarios; ahora pone en movimiento a toda una población periférica que es desalojada de sus modestas viviendas por la autoridad y luego abandonada en un desierto. En una analogía con el éxodo bíblico, este pueblo recorre por largo tiempo caminos que nunca conducen a la tierra que les ha prometido la autoridad; de todos los pueblos son expulsados y apedreados como perros, al ser vistos como amenaza a las posesiones y bienes materiales particulares de los habitantes de las ciudades.

El líder poblacional que hace cabeza de los desalojados-peregrinos es Moisés. Él propicia el diálogo, la negociación y la relación pacífica entre éstos y los habitantes de las ciudades y sus autoridades.

La muerte de algunos, la enfermedad de otros, el cansancio y la desesperanza de todos, lleva a que no se siga más a Moisés, y surjan líderes jóvenes, dispuestos a usar la fuerza y las armas para hacerse escuchar y lograr un espacio donde dejar crecer sus raíces desnudas. El no tener casa, hogar, un territorio donde ir dejando las huellas al circular por él en el ir y venir cotidiano ha hecho que se vaya perdiendo no sólo la fe, sino también la identidad y la capacidad de ser. El mantenerse en el éxodo y el exilio es la muerte, como también lo puede ser el forzar violentamente su incorporación a la sociedad establecida.

Primero, se enfrentan ambos líderes; luego Moisés es asesinado por quienes propician el uso de la fuerza. Se han quebrado y herido a ellos mismos con la muerte de Moisés; van luego a exponerse todos a la muerte, al enfrentar una lucha del todo desigual. La disyuntiva entre negociación y lucha armada queda abierta.

Esta tragedia-épica de Radrigán recorre a través de su simbolismo poético una amplia gama de dimensiones, desde

el pensamiento mítico, teológico y filosófico al psicológico, político y vivencial. La puesta en escena (dirigida por Raúl Osorio) desplegó una coreografía de multitud de personajes sobre un escenario vacío, con sólo una muralla de adobe semiderruida en él.

El espacio del exilio es de nuevo aquí un desierto doloroso, que no aporta más que la ansiedad del desapego, la reflexión ética acerca de la dureza de quien los mantiene en el exilio, las rememoranzas acerca de una vida que pudo ser distinta. Agrega a las anteriores una discusión acerca de las alternativas pacifismo-revolución, como actitudes fundamentales frente a la convivencia social, por cierto de gran vigencia en el país.

En este período, el fenómeno del exilio teatral se hace presente en Chile. Empieza el retorno de actores, autores, directores y compañías completas que estuvieron en el exilio. Por ejemplo, Carla Cristi monta una serie de espectáculos; entre ellos, «El esplendor carnal de las cenizas», de Jorge Díaz, autor que siempre ha mantenido su vigencia en nuestros escenarios. La Compañía Nuevo Grupo, integrada por J. Young y M. E. Duvauchelle, estrena en Chile en 1986 «Ardiente paciencia», del exiliado A. Skarmeta, la que habiendo sido representada en el mundo entero, aún no se montaba en Chile. Obra que porta la impronta de haber sido escrita en el exilio por la nostalgia idealizada de sus personajes y de la época democrática (el paraíso perdido), por la ansiedad de Neruda de su tierra cuando está en París cual un exiliado necesitado de sus sonidos y olores para poder crear, por el corte de la historia dentro del país al momento del golpe que marca también el término de la experiencia del autor en él.

Jóvenes retornados, asimismo, traen consigo una experiencia teatral alimentada de las más diversas tradiciones y realidades: su síntesis con la nuestra contribuirá a un ensanchamiento de nuestra práctica cultural. Es la cara positiva del exilio.

LA REPRESIÓN

El tema del poder y de la represión bajo el gobierno militar fueron tratados sólo alrededor de la década de los 80, y con más claridad después de la seudoapertura política en 1983.

La conmoción emocional que provoca este tema hace también difícil abordarlo teatralmente, a riesgo de ser muy directo o muy agresivo. «El señor Galíndez», del argentino Pavlovsky, es uno de los más brillantes ejemplos de cómo es posible captar una dimensión tan brutal, corrupta e inhumana de la tortura a través de la indagación en los torturados, víctimas también de todo un sistema. «Potestad», del mismo Pavlovsky (1985), se remite con violenta penetración en la desesperación desquiciada de un padre de una niña desaparecida.

En el teatro chileno realizado dentro de Chile, G. Meza e Imagen, en «Quién dijo que el fantasma de don Indalicio ha muerto» (1982), homologa las intrigas y corrupción criminal de quienes asesinaron a los indios patogones en el sur de Chile con un sonado caso criminal protagonizado por la policía política y destapado en esos días empleando géneros neros populares como el melodrama, el sainete y la intriga policial.

«Antonio, No Sé, Isidro y Domingo», de Mauricio Pesutic y el Taller de Dramaturgia de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (1984), es una obra experimental, trabajada sobre el escenario por el autor y los actores. Es la

mirada del ángulo anverso del fenómeno; para relatar una historia de muerte se enfatizan las ansias de vida. En un sótano, cuatro hombres esperan su suerte, sin saber dónde están, quién los tiene, dónde terminarán. Sólo saben que de vez en cuando los llaman arriba y vuelven golpeados y destrozados..., y a veces no vuelven. Mientras, hablan entre sí, apenas; se acompañan, se confortan.

Tratan de mantenerse íntegros: juegan a estar al aire libre, con una pelota que se va agrandando inmensamente. Juegan con el único clavo que hay en la pieza, los zapatos, las camisas. Bailan, encuentran un ritmo común golpeando las manos y los pies. Finalmente, todo queda en silencio, luego que ya no queda ninguno de ellos allí.

La pregunta es: ¿qué les ocurría a los detenidos cuando se cortaba toda relación de tiempo y espacio con el mundo de «afuera», cómo vivieron esas personas su último tiempo de vida que quedó incomunicado para siempre?

— «Lo que está en el aire», de C. Cerda e ICTUS (1986), es una exposición descarnada y directa de una experiencia kafkiana en la que se ve envuelta una familia de clase media, testigos de raptos y asesinatos realizados por la policía política.

Finalmente, al llegar la situación al límite de lo pesadillesco y al resistirse el matrimonio a creer lo que han presenciado, presionan a su padre –un profesor– para que diga y crea que todo ha sido un sueño. Él, a pesar de las consecuencias que pudieran seguir, hace un emocionado discurso en respaldo de la verdad y de la denuncia del crimen. La música de Mahler es el leitmotiv que atraviesa la obra, como premonición del holocausto y el horror.

Como vemos, están los hechos desnudos en escena, inspirados en casos reales, y se plantea que aún hay muchos que se niegan a creerlo, a pesar de que han estado fuertemente involucrados en ellos. El testimonio y la afirmación ética vuelven en su recurrencia a sostener esta producción cultural chilena de los 80.

— «La secreta obscenidad de cada día» (M. Antonio de la Parra, 1984) indaga más bien en la psiquis y comportamientos de los opresores y de las corrupciones y perversidades del ser humano. Dentro de una gran ambigüedad y movilidad de dos personajes que no poseen una identidad definida, se les va haciendo jugar distintos roles, que van desde el exhibicionismo ante un colegio de niñas, el voyerismo o el sodomismo hasta el espionaje, el ser torturador o un extremista-asesino. Desmitificando a los dos grandes padres de la generación cultural de los 60 –Marx y Freud– se encuentran dos hombres en un banco de una plaza y se realiza este juego de identidades equívocas y móviles. Se va viendo la conexión que existe entre distintos tipos de perversidades que amenazan la libertad y la integridad física y psíquica del otro, que funcionan como violencias cotidianas que van formando el tejido de una cultura y una institucionalidad autoritaria y fascista. No hay buenos ni malos, no hay militares ni policías estrictos. Hay dos hombres que pueden ser cualquiera, que funcionan con mecanismos y lógicas que muchos pueden ocupar. Es la autocrítica «al fascista que cada uno de nosotros lleva dentro» y que forma parte de nuestra cultura, envolviéndonos a todos. En una dinámica rápida, incisiva, se apela activamente a cada espectador que ha de estar alerta para captar las claves y alusiones de una obra que se va construyendo y transformando, sin descansar en personajes o situaciones preconcebidas o en un discurso ideológioco cristalizado.

— «Macías», de Sergio Marras (T. IMAGEN, 1984), es también una exploración en la psicología y la visión de mundo del opresor, el que aquí toma como personaje al dictador africano. Éste hace su propia defensa ante el jurado que lo

juzga tras su caída, expresando el complejo tipo de razones, emociones, creencias y determinaciones que condujeron su actuación, la que, por cierto, no es sentida por él como arbitraria y abusiva; sólo como aquel comportamiento al que estuvo obligado al ser fiel a sí mismo y a las circunstancias político-históricas que se fueron produciendo.

Lo multifacético de la aproximación a los temas aquí destacados –exilio y represión– nos muestran un teatro de los 80 que sigue manteniendo la veta testimonial-realista, ahora con menos o ninguna recurrencia al humor y a la descripción costumbrista, y una entrada a la metáfora, a la ambigüedad y a la poesía, en especial, en los dramaturgos jóvenes y en Radrigán. Por cierto, estas temáticas y estos estilos y expresividad no son las únicas que se abordan en la dramaturgia y en las puestas en escena de nuestro teatro en el período considerado. Otra característica de la década de los 80 es justamente la diversidad de manifestaciones y opciones al respecto, que incluso desdibujan el sentimiento de «movimiento teatral» que surgió a fines de los 70. No se trata sólo de la crítica, sino también de la autocrítica; no sólo se dan interpretaciones ortodoxas o militantes, sino también posturas abiertas y perplejas. No sólo se constata, sino que también se interpreta ●

M. L. H.

RICARDO GARCÍA

CANTAR DE NUEVO

«Canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva...»
VÍCTOR JARA

No era fácil cantar en 1974.

A escasos meses del golpe militar, los nombres de Violeta Parra, Víctor Jara o Quilapayún habían sido borrados de las programaciones radiales y televisivas.

El «sonido» de quenas, charangos y zampoñas, identificados con el régimen anterior, eran casi un tabú.

La imposición de un nuevo orden económico, que exigía la destrucción de toda organización laboral o estudiantil anterior a la Junta Militar, hacían imposible cualquier intento de organización en el ámbito cultural.

A pesar de todo, como suele ocurrir, las voces e instrumentos vuelven a encontrar su cauce normal. Y poco a poco, bajo el miedo, haciéndole el quite a los soplones, los jóvenes músicos y cantores populares comienzan a formar grupos, a intentar pequeños recitales, actos culturales, vuelven a darle el sentido que la música y el canto tienen en nuestra América.

Es así este continente. La música folklórica, curiosidad y objeto de estudio en otras latitudes, se convierte en América Latina en vertiente de expresiones artísticas que participan en la marcha de los cambios sociales.

Eso explica, en buena medida, las prohibiciones, las dificultades y tropiezos de los intérpretes del llamado «Canto Nuevo» y que no es sino un modo diferente de llamar a la «Nueva Canción Chilena».

Los intentos por definir estos términos son inútiles si no se tiene presente que «la nueva canción» representa simplemente el tipo de canción marginal, en el buen sentido de la palabra, una producción artística que escapa a los moldes del producto industrializado y destinado al consumo.

En América Latina esta canción marginal adquiere una connotación más fuerte en cuanto a su sentido político o ideológico. «El cantor popular –dice Mercedes Sosa en una entrevista–, en ausencia de auténticos representantes del

pueblo, ante una carencia de canales normales de expresión, es obligado muchas veces a asumir responsabilidades tremendas frente a un pueblo que lo convierte en símbolo y que le exige respuestas frente a cuestiones que habitualmente deben entregar los políticos».

Hablamos de un continente sometido a una dependencia económica y cultural, que en los años sesenta se ve sacudido por la revolución cubana, los diversos movimientos de reformas sociales (en Chile se vive la Revolución en Libertad, liderada por Eduardo Frei) y por una constante agresión del imperialismo norteamericano. Más tarde, la aplicación de la doctrina de seguridad nacional conduce a una era de gobiernos militares. Es en este contexto, después del 73, donde el Canto Nuevo asoma con un perfil que encierra remembranzas de los nombres prohibidos y horizontes de una poesía nueva y vital.

Con o sin posiciones ideológicas definidas, pero evidentemente muy lejos de los centros de poder, asumiendo en forma natural su marginalidad (difícil y hasta peligrosa a veces), la historia del CN es una sucesión de hechos artístico-culturales dotados de una vigorosa connotación de oposición al sistema; sometidos a una cadena de agresiones y represiones que son comunes a las vividas en otros países de nuestra América o en España bajo el régimen anterior. (Las experiencias de Raimon y otros cantautores españoles son muy similares).

En 1976 surge el sello Alerce, una aventura iniciada junto a Carlos Necochea, periodista y exintegrante de un grupo folklórico. Sin capitales, pero con la decisión de recoger la expresión de una generación nueva, y a la vez rescatar lo que algunos llaman «la memoria del pueblo», Alerce comienza una tarea de grabaciones y organiza al mismo tiempo festivales en el teatro más grande de Santiago.

Allí participan Santiago del Nuevo Extremo, Osvaldo Torres, Chamal, Eduardo Peralta, Ortiga, Cantierra, Abril, junto a folkloristas, actores y poetas. Estos festivales son aleros para un reencuentro, una forma de decirse «estamos juntos»; es un momento en que no hay otra instancia de reunión. Adquieren entonces, lo mismo que las «peñas folklóricas», una significación de fiesta musical y mitin político. Cuando Aquelarre canta «El cautivo de Til Til», de Patricio Manns, y menciona la palabra «libertad», el público estalla en aplausos. Aplaudir el nombre de Víctor Jara es saludar en él a millares de militantes desaparecidos. Aplaudir los nombres de Quilapayún, Isabel Parra o Inti Illimani es pedir a viva voz el fin del exilio para millares de compatriotas.

Así como la Nueva Canción Chilena no se definió como un movimiento exclusivamente generacional, así también el Canto Nuevo acoge igualmente a intérpretes y compositores que provienen de anteriores etapas: Pedro Yáñez, Eduardo Gatti, Nano Acevedo, Eduardo Yáñez, aportan su experiencia y sus talentos. Carente de una infraestructura de apoyo (que sí la tuvo la Nueva Canción), el Canto Nuevo obliga a cada intérprete a sobrevivir como le sea posible.

«No nos dábamos cuenta –dice un intérprete popular– del riesgo que corríamos... Cada acto cultural podía ser prohibido, clausurada la sala, salvo que fuera un salón parroquial, y nos reíamos de los agentes de seguridad que concurrían para 'informar'. Y, sin embargo, ocurrían cosas: a nuestro alrededor, te hablo de los años 76 al 78, amigos nuestros eran golpeados, secuestrados, desaparecían...».

El drama de los desaparecidos y la organización de las mujeres para denunciar el problema inspira a Osvaldo Torres la cantata popular «La vigilia»; el año de los Derechos Humanos se celebra con la participación de artistas de dife-

rentes disciplinas: Angel Guarello, Esteban Gumucio y Juan Carlos García componen la «Cantata de los Derechos Humanos», en la cual participan importantes músicos y actores.

Los años siguientes son de cambios profundos en la vida social chilena. El llamado «boom» económico motiva un nuevo estilo de vida que lleva a dorados sueños de bienestar. El despertar trae una realidad angustiosa. En el CN se ha producido una nueva atmósfera.

Ya no basta invocar la palabra «libertad», ahora existe una exigencia artística cada vez mayor. La expresión política va encontrando sus cauces más naturales. En 1983 las «protestas» y las primeras huelgas revelan una actividad política que traerá muchos cambios.

De existencia casi «underground», el CN descubre nuevas posibilidades al abrirse diferentes puertas para acceder a los medios de comunicación masivos. Reconocido, finalmente, como un movimiento imposible de ignorar, el CN es aplaudido o vilipendiado en la prensa. La TV. da cabida, ocasionalmente, a algunos de sus intérpretes. Otros, hasta participan en los festivales de Viña del Mar.

En encuestas del diario «El Mercurio», la juventud señala entre sus favoritos a Santiago del Nuevo Extremo, Serrat y Silvio Rodríguez. Un periodista llama a Isabel Aldunate «la musa del Canto Nuevo». Ella está presente en actos solidarios, concurre a la llamada de estudiantes o pobladores, y su canto expresa ternuras o dolores.

Discutido y combatido, el Canto Nuevo ahí está, como la puerta de Alcalá.

Fue inútil que los medios oficiales desataran una ofensiva que pudo confundir a muchos. Se trató de despolitizar el nombre utilizando otros semejantes, se apoyó decididamente a quienes, como jóvenes cantautores, ofrecieran un canto menos comprometido. Una pequeña batalla ideológica que se da constantemente a través de los medios.

Entre 1976 y 1980, y sólo en Santiago, existían más de 62 organizaciones culturales. Casi 500 conjuntos de aficionados en las poblaciones de Santiago.

«A la búsqueda de formas musicales renovadoras, y al deseo de conseguir una ejecución técnicamente impecable, se agrega, en el CN, la voluntad de elaborar textos de mayor altura poética, caracterizándose más por su sentido metafórico que por la denuncia directa», opina un periodista de «Le Monde».

¿Cuál es el desafío actual, en el plano creativo? Los años ochenta traen la proliferación de los vídeo-clips en la TV., y una fuerte presencia del rock argentino, lo cual convierte el rock en el lenguaje musical de la generación reciente. El rock es naturalmente contestatario. Y en Chile ha tenido siempre un papel relevante; sus máximos exponentes han sido «Los Jaivas» y «Congreso».

Si bien el rock parece por un momento desplazar toda otra música, va derivando en formas de música de consumo juvenil sin mayor objetivo que la diversión y banalizando sus temas; cuanto mayor es su banalización, mayor es el apoyo oficial a estos grupos.

El Canto Nuevo coexiste pacíficamente. Recitales del dúo Schwencke Nilo, Eduardo Peralta o Amauta tienen suficiente atractivo como para llenar los pequeños recintos donde el CN se cobija cada fin de semana.

Nuevos nombres se suman a los ya conocidos: Cristina González mezcla su afición al jazz con su fuerza creadora. Amauta o Napalé buscan nuevas armonías para su canto; Juan Carlos Pérez continúa su tarea de cantautor. Otros creadores incorporan elementos rock a su quehacer, sin perder identidad. Lo hace Santiago Feliú en Cuba, como lo hacen otros cantautores en otros países. El rock puede enriquecer con su vitalidad al CN, sin alterar sus contenidos. Y llámese CN o Nueva Canción o Canto Joven, la canción marginal continúa cumpliendo su tarea en la dirección que le corresponde: junto a las esperanzas de su pueblo ●

R. G.

JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

MÚSICA POPULAR CHILENA: CRÓNICA DE UNA SUPERVIVENCIA

Se puede escribir sobre la música chilena de estos últimos trece años haciendo una crónica de su supervivencia. La necesidad de expresión y de trascendencia que posee todo pueblo y todo artista busca su satisfacción aun en las condiciones más adversas, del mismo modo que la vida lucha por sobrevivir.

A comienzos de los años setenta se cultivaba en las ciudades de Chile una música proviniente de sus campos. Esta nueva música –principalmente canción– chilena venía evolucionando continua y coherentemente desde la década de 1960 a partir de formas poético-musicales, temáticas, estilo e instrumentos de origen folklórico. Su ligazón orgánica con el folklore lo era también con la realidad sociopolítica del país, realidad que estaba en un proceso de transformación hacia formas de participación social más igualitarias. Al ser el folklore el ámbito cultural propio de los sectores sociales que aspiraban a dicha participación, éste se convirtió en factor de identidad y de expresión de grupos urbanos intelectuales y progresistas que apoyaban el cambio social.

Esta nueva canción chilena condujo al folklore hacia formas de expresión propias de la cultura urbana «ilustrada», dotándolo de recursos técnicos y de contenidos provinientes de un medio donde antes el folklore no había llegado. Esta «ilustración» del folklore fue un proceso experimentado tanto por la propia cultura folklórica –en el caso de Violeta Parra (1917-1967) y de Víctor Jara (1935-1973)– como por la cultura urbana en busca de raíces –en el caso de los conjuntos «Quilapayún» (1966) e «Inti-illimani» (1967), formados por estudiantes universitarios–.

La Nueva Canción Chilena (NCCH) amplió el horizonte de existencia y de influencia del folklore. Junto con «ilustrarlo», lo masificó haciéndolo popular.

Tal masificación del folklore se ha producido también de otras maneras y a partir de otros contextos socioculturales en Chile y en Latinoamérica. Los sectores sociales medios y altos de Chile, por ejemplo, han fomentado la masificación de un folklore que idealiza la vida del campo y se detiene sólo en la problemática sentimental de sus habitantes. Conjuntos como «Los Cuatro Huasos» (1927) y «Los Huaso Quincheros» (1937) y compositores como Nicanor Molinare (1896-1957) y Clara Solovera (1909) son representantes «clásicos» de esta tendencia.

Por otra parte, la expansión de la industria cultural con la penetración rural de los medios de comunicación de masas (MCM) ha masificado en Chile y en Hispanoamérica música folklórica mexicana, como corridos y canciones rancheras, ofreciendo a los sectores de origen campesino una música que los identifica, pero que no pueden reproducir por sus propios medios (¡necesitan mariachis!).

Los tres universos musicales descritos forman una parte importante de lo que podemos llamar la Música Popular Latinoamericana. El aporte de la NCCH al desarrollo de la música popular en Chile llegó a ser, sin embargo, tan fundamental, que a comienzos de los años setenta esta nueva canción era «... el polo más dinámico...» de la vida musical chilena. Fue también en el ámbito artístico «... donde se manifestaban de un modo más claro y directo los problemas de la realidad histórica de su tiempo y que concitó un masivo apoyo de público a nivel nacional». (Torres, 1980, p. 70).

Su ligazón al folklore y a la realidad sociopolítica del país le otorgaría a la NCCH su condición de «arte nacional», pero también sería la causa de su posterior censura, que la condujo a una abrupta marginalidad, de la cual saldría convertida en un canto nuevo nacido no de cenizas, sino de brasas...

HACIA UN CANTO NUEVO

En 1973 la NCCH fue desarticulada. El radical cambio político operado en el país impuso un contexto sociocultural donde la NCCH ya no era posible. De este modo perdió su rol protagónico en la cultura nacional y se hizo marginal y clandestina. Comenzaba un tiempo de catacumbas para la cultura popular. De oscuridad y de silencio. Silencio que no sólo fue producto del desmantelamiento de los canales populares de difusión, sino de la forzada ausencia de los hacedores del nuevo canto. Este impacto demoledor interrumpió el vínculo del país con su pasado. El presente era irremediable, no había más riqueza que los recuerdos.

Y comenzó un tiempo de recuerdos. De nostálgicos y dolorosos recuerdos. Se intentaba mantener vigente un canto sin contexto. ¡Cómo tener vivo un árbol desterrado, cercenado...! El intento fue hecho con una inmensa voluntad, con todo el amor disponible. Y con toda la esperanza.

Pero el estado de emergencia era el lugar para vivir. Había que adaptarse o morir, es la ley de la sobrevivencia. El proceso de adaptación comenzó hacia 1975, el canto comenzaba a reponerse del impacto inicial y en forma espontánea y tímida; como la hierba del campo, brotaba en los llamados «circuitos solidarios» (Catalán, 1980, p. 10), donde poco a poco fue adquiriendo un perfil diferente que haría que lo llamaran «Canto Nuevo».

Estos circuitos solidarios estaban ligados a la rearticulación de las organizaciones sociales de base, especialmente sindicales y estudiantiles, que hacia 1977 ya generaban una multiplicidad de actos solidarios (op. cit., p. 19). En ellos surgieron y se desarrollaron nuevos músicos y se generó una creación adecuada al nuevo contexto sociocultural del país.

Pero la dificultad mayor persistía: la profesionalización del canto y su acceso a los MCM. En un intento tendente a solucionar estos problemas, surgieron programas radiales y sellos grabadores que intentaron abrir una brecha para el Canto Nuevo. Entre 1977 y 1978 se lograron producir actos musicales masivos y centralizados, que le otorgaron un

nivel más artístico a este canto. Los festivales organizados por el sello «Alerce», «La Noche del Folklore» y los recitales de «Nuestro Canto» fueron importantes eventos para la revitalización artística del canto popular (op. cit., p. 6).

El Canto Nuevo había nacido. Su crecimiento y desarrollo no serían fáciles. La censura imperante le imponía un estrecho margen de acción y dificultaba su masificación. De hecho los actos musicales masivos de los años 1977 y 1978 fueron frenados con trabas económicas y administrativas. La actividad artística en Chile no sólo debía autofinanciarse, sino que además pagaba impuestos. Esta situación alejó al Canto Nuevo de la base social que lo sustentaba. Su ligazón se limitaría a los sectores intelectuales («ilustrados») y progresistas de la población. La mayor parte de los músicos que en 1979 formaban el Canto Nuevo provenían del ámbito universitario.

Estos músicos tomaban el canto como una actividad complementaria al estudio o al ejercicio de una profesión. Si su actividad central era la música, normalmente eran estudiantes de música. Era muy difícil desarrollarse profesionalmente en este ámbito. Sólo algunos lo lograron. De cuatro conjuntos importantes en 1979: «Aquelarre», «Ortiga», «Cantierra» y «Santíago del Nuevo Extremo», sólo este último llegaría a 1986, fecha en que se disolvió. «Illapu», formado por cultores y recolectores de música andina, se iría al exilio. El caso de los compositores-intérpretes –o «cantautores»– fue similar. En 1979 eran conocidos en Chile: Osvaldo Leiva, Nano Acevedo, Dióscoro Rojas, Patricio Valdivia, Juan Carlos Pérez, Pedro Yáñez, Nelson Schwenke, Eduardo Peralta, Tito Fernández y «Quelentaro», entre otros, junto a intérpretes como Isabel Aldunate, Cecilia Echeñique y «Capri». No todos ellos lograron desarrollarse artísticamente dedicándose por completo a la música.

La nueva década encontró a Chile en una fiebre de importaciones que aumentarían los recursos tecnológicos para la ejecución, grabación y difusión musical. Los tradicionales instrumentos acústicos del Canto Nuevo compartían ahora su lugar con sintetizadores, pedales de efectos y bajos eléctricos. Los cassettes invadieron el mercado llenando el vacío de la casi nula producción discográfica nacional. Los menores costos de producción que demanda la grabación de un cassette posibilitó que los músicos del Canto Nuevo aumentaran su difusión, llegando a los circuitos masivos de comunicación. Se puede deducir, según los datos proporcionados por Valerio Fuenzalida en «La industria fonográfica chilena» (1985, p. 14), que en 1984 se vendían en Chile nueve cassettes por cada disco y existían diez toca-cassettes por cada tocadiscos. Esto sumado a la enorme importación de cintas vírgenes que facilitaban la grabación casera y «pirata». De hecho músicos cubanos como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés son ampliamente conocidos en Chile gracias a la reproducción casera de las pocas grabaciones que llegaban al país. Lo mismo sucedió con la NCCH. El cassette ha quebrado la censura. Aunque es menos difundida por radio que el disco –lo que mantiene la hegemonía de la música «importada»–, es mucho más vendida.

Comienza la edición en cassettes de los discos de la NCCH y de la creación en el exilio. La música «prohibida» está ahora en las tiendas y en la calle, al lado del Canto Nuevo. Este hecho hace que el nuevo canto pierda su función original, aquella función de sobrevivencia, de recuerdo, de vínculo con una tradición cultural.

La NCCH ha sobrevivido, y no sólo eso, se ha cristalizado, se ha convertido en clásica para la cultura chilena.

El Canto Nuevo ha cumplido con su rol. Luego de llegar a lo alto conquistando temporalmente los MCM, comienza a decantarse. Ha sido como una luz de bengala que ilumina el camino en los tiempos oscuros y luego desaparece. Pero los tiempos no permanecen oscuros. Los reflectores del rock comienzan a encenderse...

HACIA UN NUEVO «POP»

La música popular chilena recobra su masividad en 1984. Desde ese año, grupos como «Los Prisioneros», «Primeros Auxilios», «Aparato Raro», «Emociones Clandestinas», «Cinema» y «Engrupo» han irrumpido entre la juventud chilena. Juventud que ahora tiene una música surgida del contexto sociocultural en que ha vivido gran parte de su vida. Y junto a millones de chilenos. Es una música que se difunde en forma más rápida y directa (cassettes, TV...) que la NCCH en su tiempo (discos, recitales...). Adecuándose muy bien a la industria cultural, cohesiona a la juventud de diferentes sectores sociales en una gran rebeldía generacional. Rebeldía contra lo instituido, contra lo ya probado, contra lo encasillado y lo clasificado.

Los MCM –siempre voceros del sistema social imperante– difunden este nuevo «pop» con el mismo interés comercial que lo han estado haciendo con el «pop» norteamericano. Es que el «pop» viene del rock, y el rock ha revivido en el mundo. Como a fines de los años cincuenta, impone modas, opina, critica, es descarado y rebelde.

En Chile hay motivos de sobra para ser rebelde. Aunque la rebeldía atrae a la censura, ésta es burlada por una música ideológicamente escurridiza, donde la ambigüedad no interesa, importa más el golpe del tambor vibrando en el estómago y el chillido de las cuerdas sonando en la cabeza. Es que es una música para bailar, función básica de la música popular que no era cubierta por la música chilena. Una música popular chilena para bailar. Y también para pensar, donde rítmicos y espontáneos versos llenos de palabras actuales se ligan en una secuencia de imágenes que nos sitúan en el mundo, en la calle, como observadores de una época en desintegración. El nuevo «pop» y el nuevo rock surgen y se desarrollan a partir de la crisis que denuncian.

Las ciudades chilenas han crecido, se han «modernizado». En Santiago hay altos índices de contaminación, las calles se hacen estrechas, la violencia es pan de cada día. El chileno está atrapado por el consumismo y por la paranoia de la seguridad. En las largas horas de toque de queda, la familia chilena se encierra en sus casas a ver televisión en color, que le entrega más consumismo y más violencia. Este es el caldo de cultivo para un movimiento pop-rock que se hace autónomo frente al movimiento norteamericano original, ya que surge de una realidad inmediata, presente, palpable. Ya no pretende la copia feliz del edén norteamericano –como el rock en Chile durante los setenta–, es auténtico a su manera. Aunque no posee raíces folklóricas –no hay un fenómeno de «fusión» en juego–, este rock autónomo puede convertirse en un rock autóctono. El árbol de la cultura chilena cercenada echaría nuevas raíces.

En 1986 la música chilena es una gran promesa. El Canto Nuevo se ha decantado en unos pocos representantes que trabajan con madurez y oficio, compartiendo con la NCCH un espacio consolidado en la cultura nacional. Pero aún falta el gran encuentro con el exilio; mientras tanto, Chile permanece incompleto. Los jóvenes del rock tienen todo un futuro por delante, que deberán conquistar con astucia y con talento, para mantener su integridad artística en un medio donde priman intereses de lucro y donde la rebeldía no es aceptada. Estos últimos trece años en Chile han sido ejemplo del empuje de un pueblo por mantenerse vivo en su cultura, logrando expresarse y trascender aun en las condiciones más adversas... ●

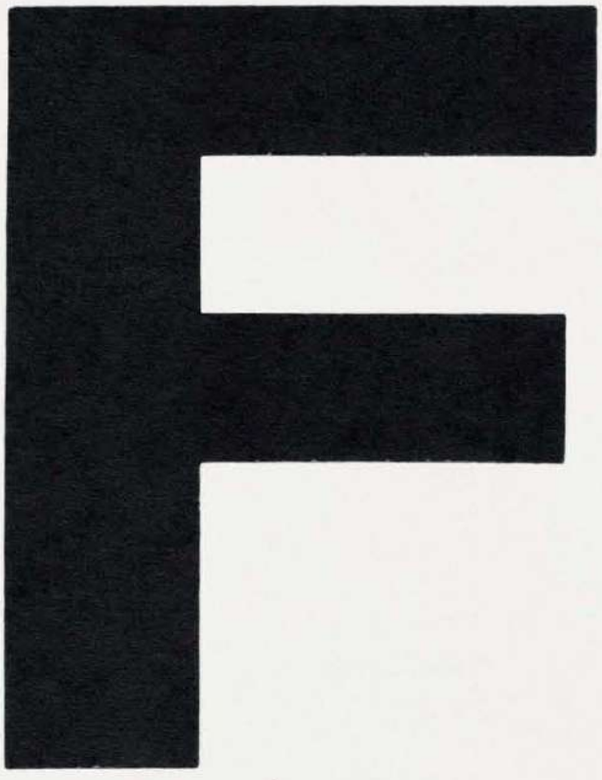
J. P. G. R.

Juan Pablo González Rodríguez (1956), musicólogo, realiza docencia e investigación en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en el Instituto de Música de la Universidad Católica.

B I B L I O G R A F Í A

Catalán, Carlos: *El canto popular en los canales de difusión en 1980,* Santiago, CENECA, 1980, 38 pp.
Fuenzalida, Valerio: *La industria fonográfica chilena,* Santiago, CENECA, febrero de 1985, 32 pp.
Torres, Rodrigo: *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973,* Santiago, CENECA, 1980, 73 pp.
«El Mercurio», Santiago, 9/VIII/1985, suplemento «Wiken», p. 4.
«La Bicicleta», Santiago, editorial Granizo, N.° 5, XI-XII/1979; N.° 6, III-IV/1980; N.° 73, VIII/1986.
«Vea», especial «rock latino», Santiago, 29/IX/1986.

C A T Á L O G O



FOTOGRAFÍA

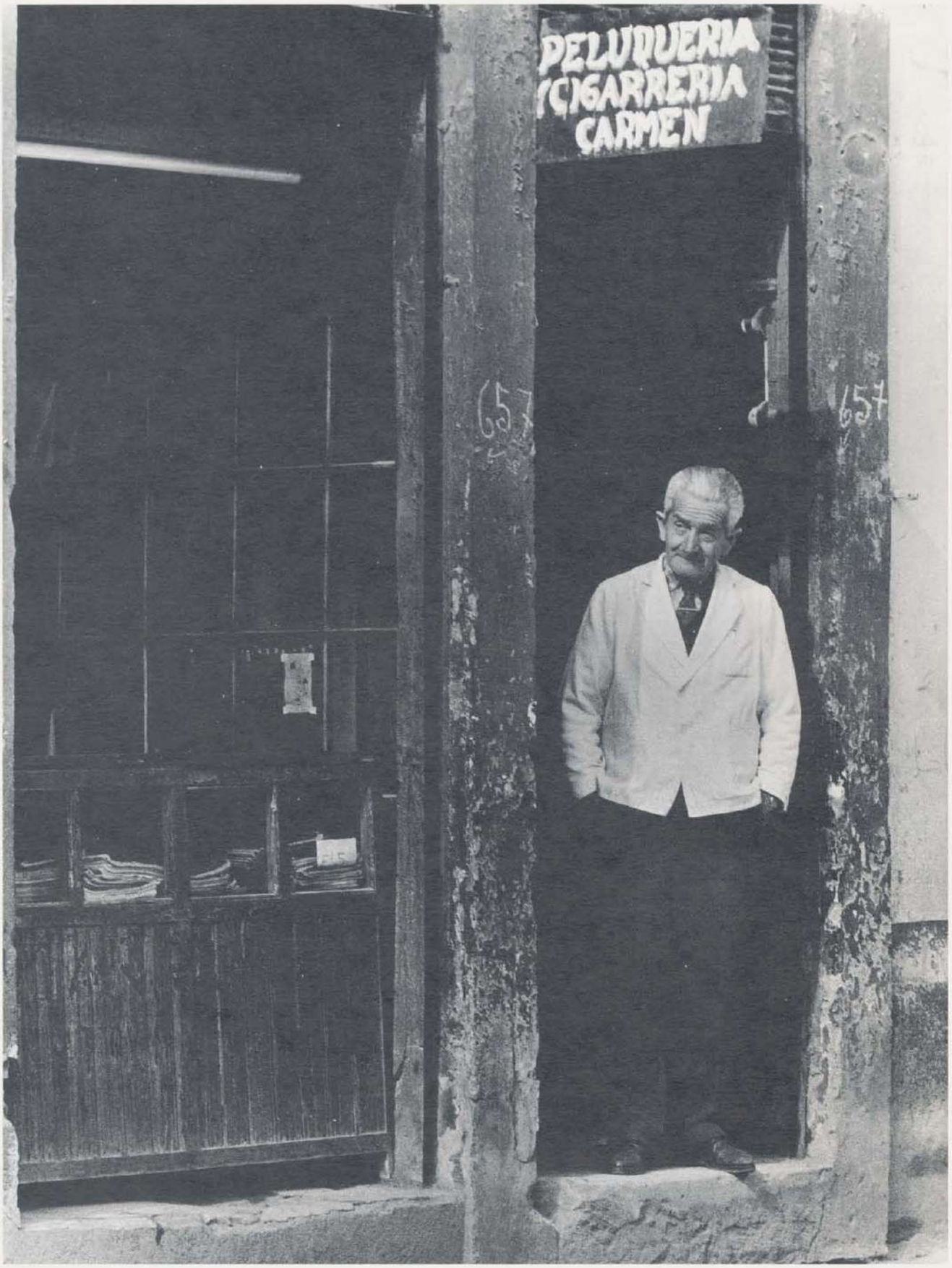
LUIS ENRIQUE ALFONSO
CLAUDIO BERTONI
BOB BOROWICZ
JORGE BRANTMAYER
ANGELO CANEPA
JUAN ENRIQUE CARVALLO
PAZ ERRÁZURIZ
RUBÉN GONZÁLEZ
ÁLVARO HOPPE
HELEN HUGHES
JORGE IANISZEWSKI
HÉCTOR LÓPEZ
MARÍA EUGENIA LORENZINI
JUAN DOMINGO MARINELLO
MARCELO MONTECINO
HERBERT NEUSCHUL
SANTIAGO OYARZO
LINCOYÁN PARADA
CLAUDIO PÉREZ
LUIS POIROT
LUIS FERNANDO PRIETO
FELIPE RIOBÓ
AMELIA RODRÍGUEZ
MIGUEL SAYAGO
MARCO UGARTE
MAURICIO VALENZUELA
MARÍA ISABEL VARGAS
ELSA DE VEER
PILAR VERGARA
LUIS WEINSTEIN
ANA MARÍA ZIEBOLD

■ LUIS ENRIQUE ALFONSO ■

Afiliado a Foto Cine Club de Chile.

Su trabajo son «fotos-documento hecho poesía por el tratamiento de la luz».

SIN CLIENTES [40 × 30 cm.]


PELUQUERIA
Y CIGARRERIA
CARMEN
657
657

■ CLAUDIO BERTONI ■

40 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

«Mis fotografías se deben más a la historia de la pintura occidental que a la de la fotografía. Esto me convertiría en una especie de "pictorialista contemporáneo"».

SIN TÍTULO (40 × 50 cm.)





SIN TÍTULO [40 × 50 cm.]

■ B O B B O R O W I C Z ■

SIN TÍTULO [30×40 cm.]

64 años. Afiliado a la Federación Internacional de Arte Fotográfico.

Trabaja con «el momento fugaz».

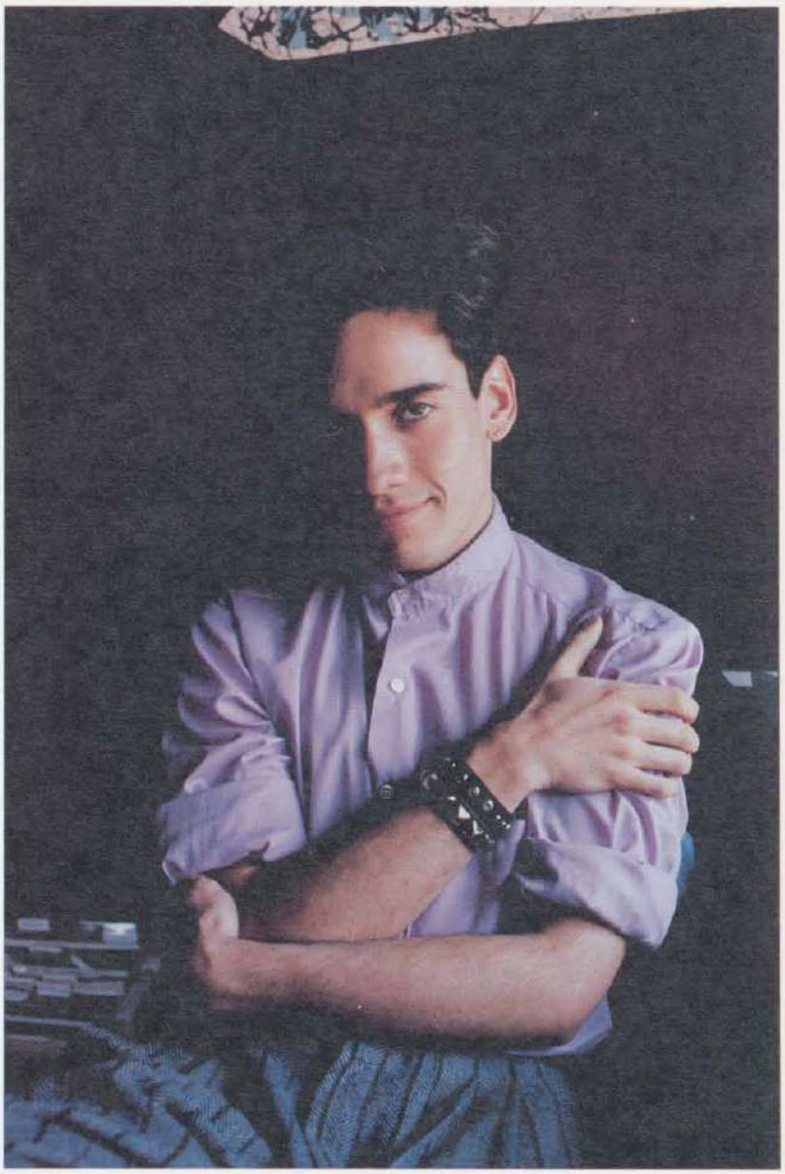
MADRUGADA EN SANTIAGO [40×30 cm.]



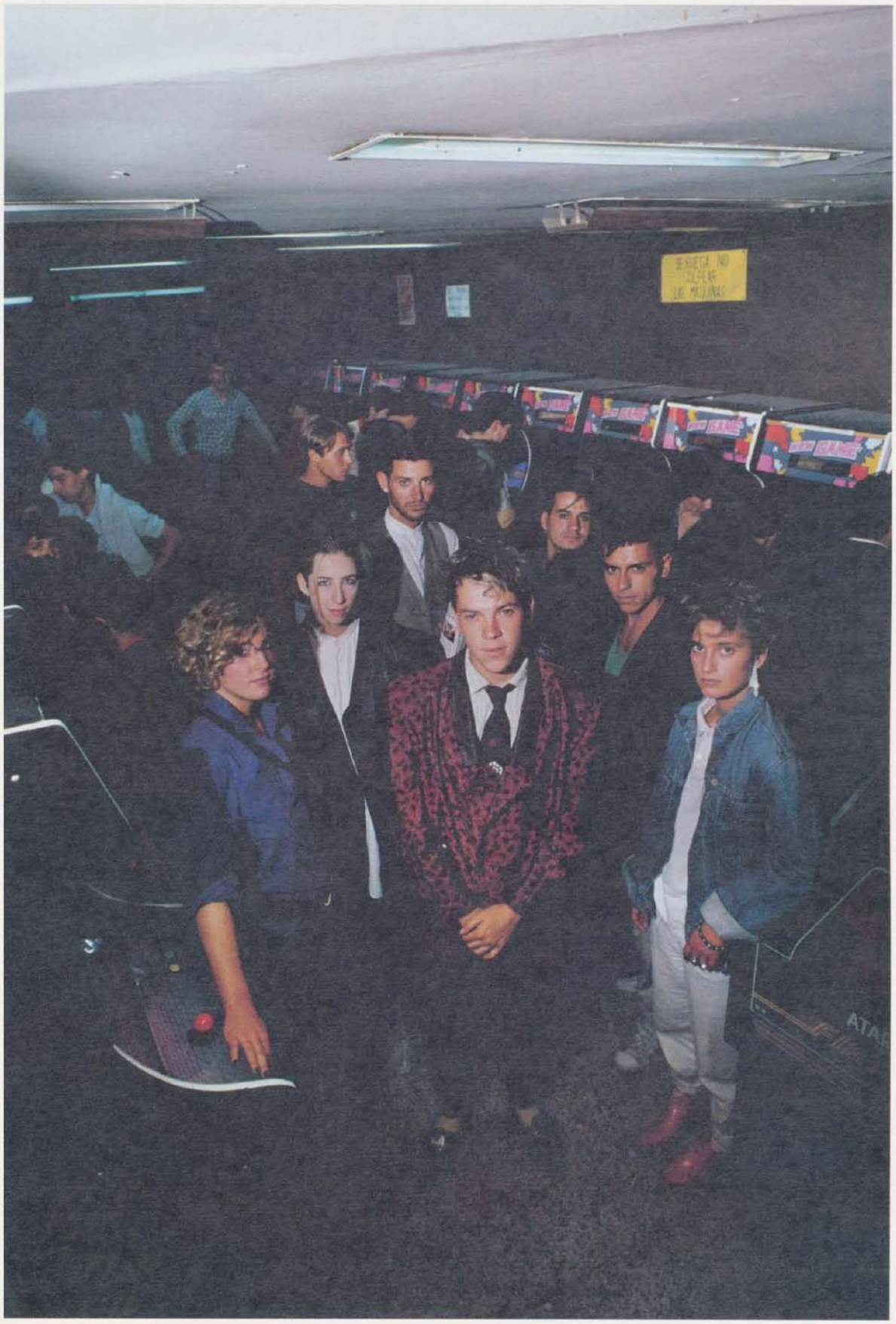


■ JORGE BRANTMAYER ■

SIN TÍTULO [40 × 30 cm.]



SIN TÍTULO [40 × 30 cm.]



■ ÁNGELO CANEPA ■

Afiliado a Foto Cine Club de Chile.

SIN TÍTULO [30 × 40 cm.]



■ JUAN ENRIQUE CARVALLO ■

37 años. Independiente.

Con la fotografía quiere «rescatar un diseño popular oculto al ojo de la calle».

SIN TÍTULO [40 × 50 cm.]





SIN TÍTULO [40 × 50 cm.]

■ P A Z E R R Á Z U R I Z ■

44 años. Afiliada a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

Hace fotografía-reportaje documental.

SIN TÍTULO [30 × 40 cm.]





SIN TÍTULO [30 × 40 cm.]

■ RUBÉN GONZÁLEZ ■

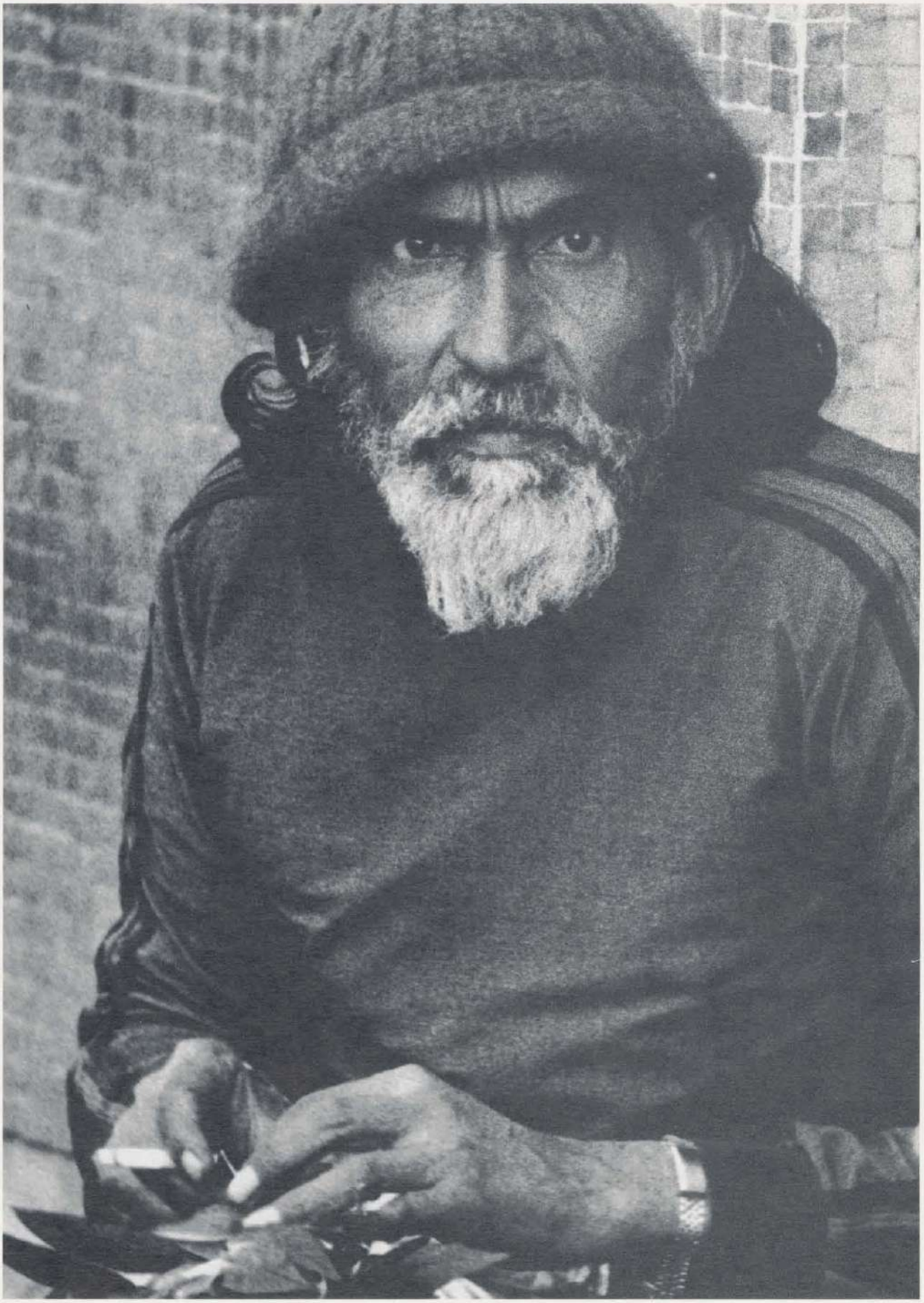
61 años. Afiliado a Foto Cine Club de Chile.

Trabaja en fotografía costumbrista.

REMOJÁNDOSE [40 × 30 cm.]



RASPUTÍN [40 × 30 cm.]



■ ÁLVARO HOPPE ■

30 años. Pertenece a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

Reportero gráfico de distintas revistas nacionales independientes y otros medios internacionales.

CORRESPONSALES EXTRANJEROS PROTEGIDOS DE LAS BOMBAS LACRIMÓGENAS [40 × 30 cm.]





MONSEÑOR JUAN FRANCISCO FRESNO, ARZOBISPO DE SANTIAGO DE CHILE (1 JUNIO 1983) [30 × 40 cm.]

■ HELEN HUGHES ■

37 años. Afiliada a la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI).

Hace fotografía-reportaje, documental y artística.

REPRESIÓN EN LA PROTESTA DE AGOSTO DE 1983 [40 × 30 cm.]



CAPITÁN GENERAL
AUGUSTO PINOCHET, 1978 [40 × 30 cm.]



■ JORGE IANISZEWSKI ■

29 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

Hace fotografía documental y reportaje social.

ARTISTAS CHILENOS EXIGEN DEMOCRACIA FRENTE A LA BIBLIOTECA NACIONAL [30 × 40 cm.]





EL DOLOR DE LA FAMILIA PARADA-MALUENDA POR LA MUERTE DE JOSÉ MANUEL PARADA DEGOLLADO POR UN ESCUADRÓN DE LA MUERTE. SANTIAGO. MARZO DE 1985 [30 × 40 cm.]

■ HÉCTOR LÓPEZ ■

31 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

Ensayo fotográfico.

SIN TÍTULO [30 × 40 cm.]





CALLE DE SANTIAGO [30 × 40 cm.]

■ MARÍA EUGENIA LORENZINI ■

27 años. Afiliada a la Asociación de Fotógrafos Independientes y a la Unión de Reporteros Gráficos.

Su trabajo consiste en «imágenes».

DOÑA LUCÍA IRIARTE DE PINOCHET [30 × 40 cm.]



SIN TÍTULO [40 × 30 cm.]



■ JUAN DOMINGO MARINELLO ■

38 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes y miembro del Colegio de Periodistas.

Hace fotografía-reportaje y es profesor de fotografía de la Universidad Católica.

PALAFITOS EN LA ISLA DE CHILOÉ (SUR DE CHILE) [30 × 40 cm.]



SIN TÍTULO [40 × 30 cm.]



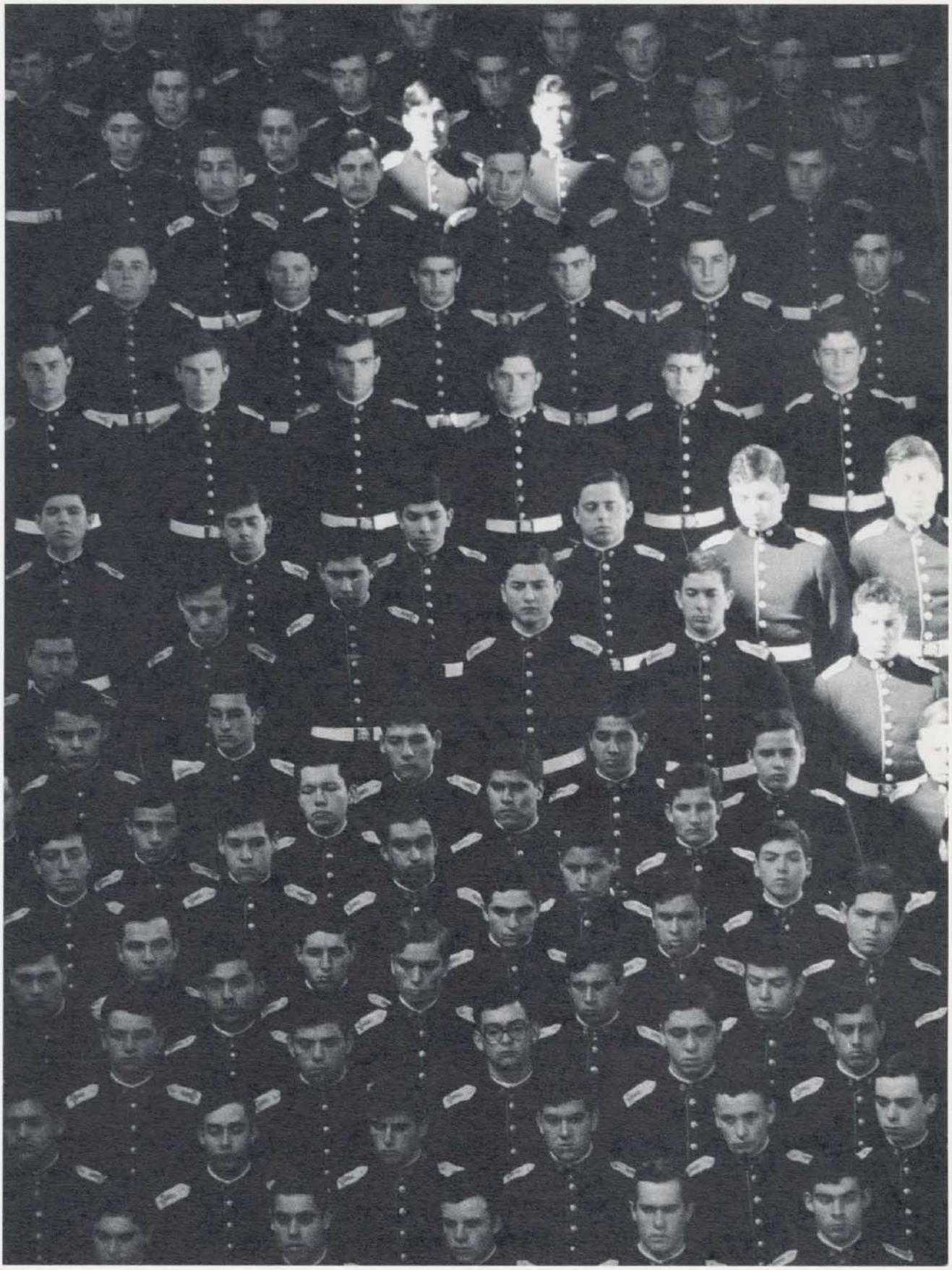
■ MARCELO MONTECINO ■

43 años.

Trabaja como fotógrafo free-lance, realizando reportajes en diversos países de América Latina.

ESCUELA MILITAR [40 × 30 cm.]





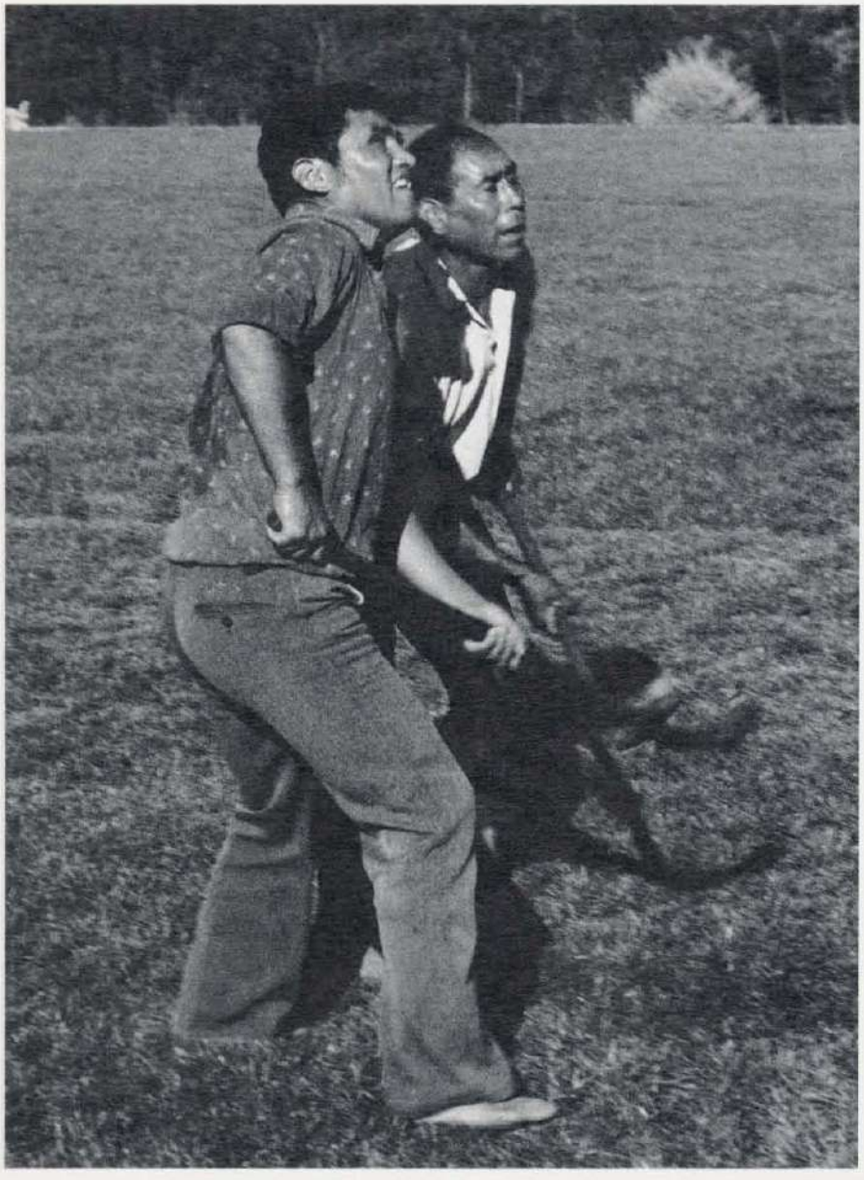
■ HERBERT NEUSCHUL ■

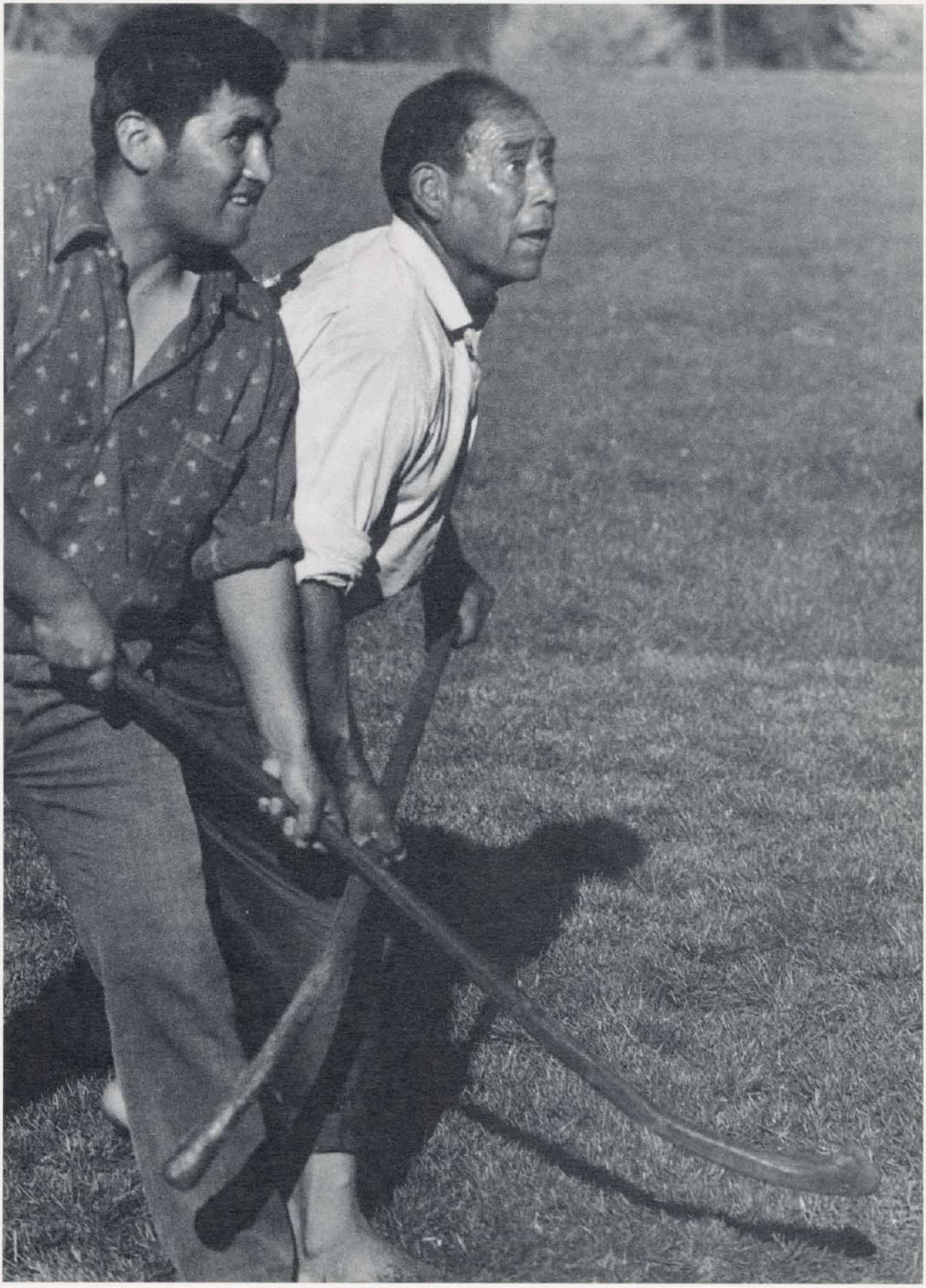
74 años. Afiliado a Foto Cine Club de Chile.

Hace una «descripción del hombre y del paisaje del sur de Chile».

LA CHUECA (DEPORTE MAPUCHE) [40 × 30 cm.]

LA CHUECA (DEPORTE MAPUCHE) [40 × 30 cm.]





■ SANTIAGO OYARZO ■

37 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes y a la Unión de Reporteros Gráficos.

Hace reportajes gráficos y testimonios.

LAMILLERA RECOGIENDO ALGAS MARINAS [30 × 40 cm.]





PUERTO MONTT (SUR DE CHILE) [30 × 40 cm.]

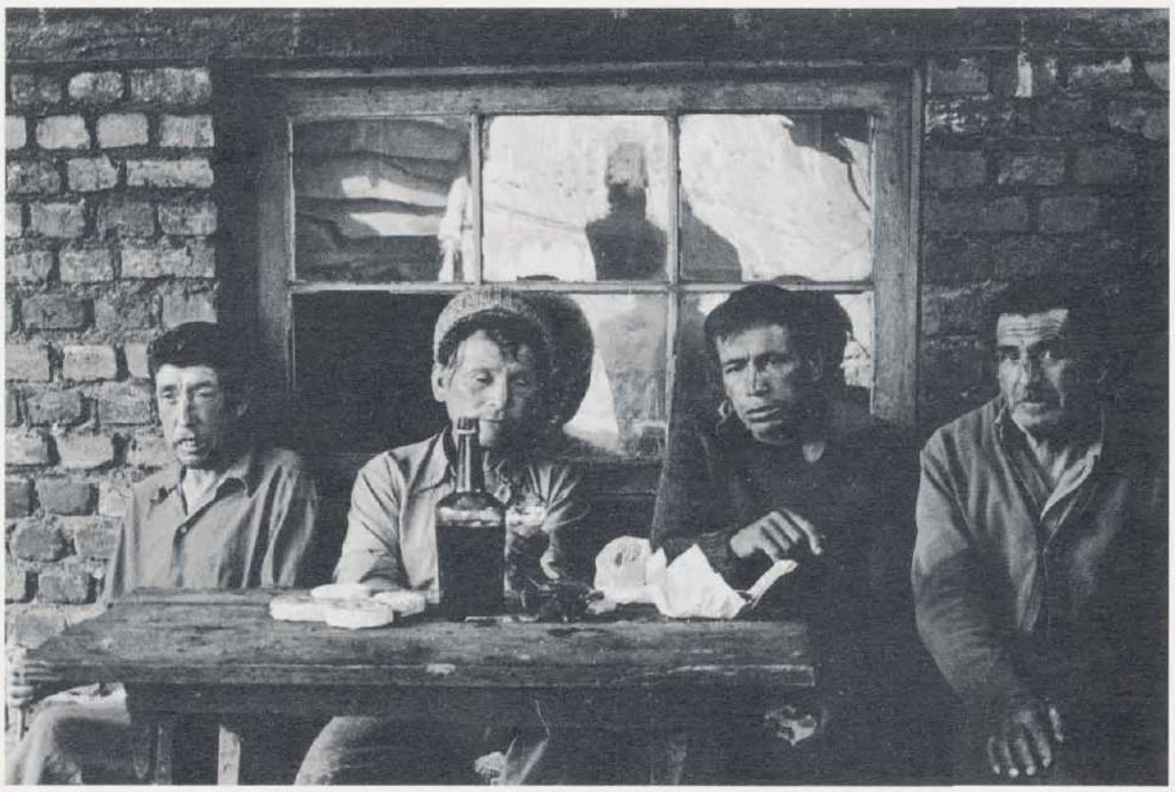
■ LINCOYAN PARADA ■

39 años. Afiliado a Foto Cine Club de Chile.

Hace un «documento social donde los personajes emanan dignidad y respeto».

UN RECUERDO DE FAMILIA [40 × 30 cm.]

NATURALEZA VIVA [30 × 40 cm.]





■ C L A U D I O P É R E Z ■

29 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

Quiere hacer un «testimonio de la realidad chilena».



PASEO AHUMADA DE SANTIAGO DE CHILE [30 × 40 cm.]

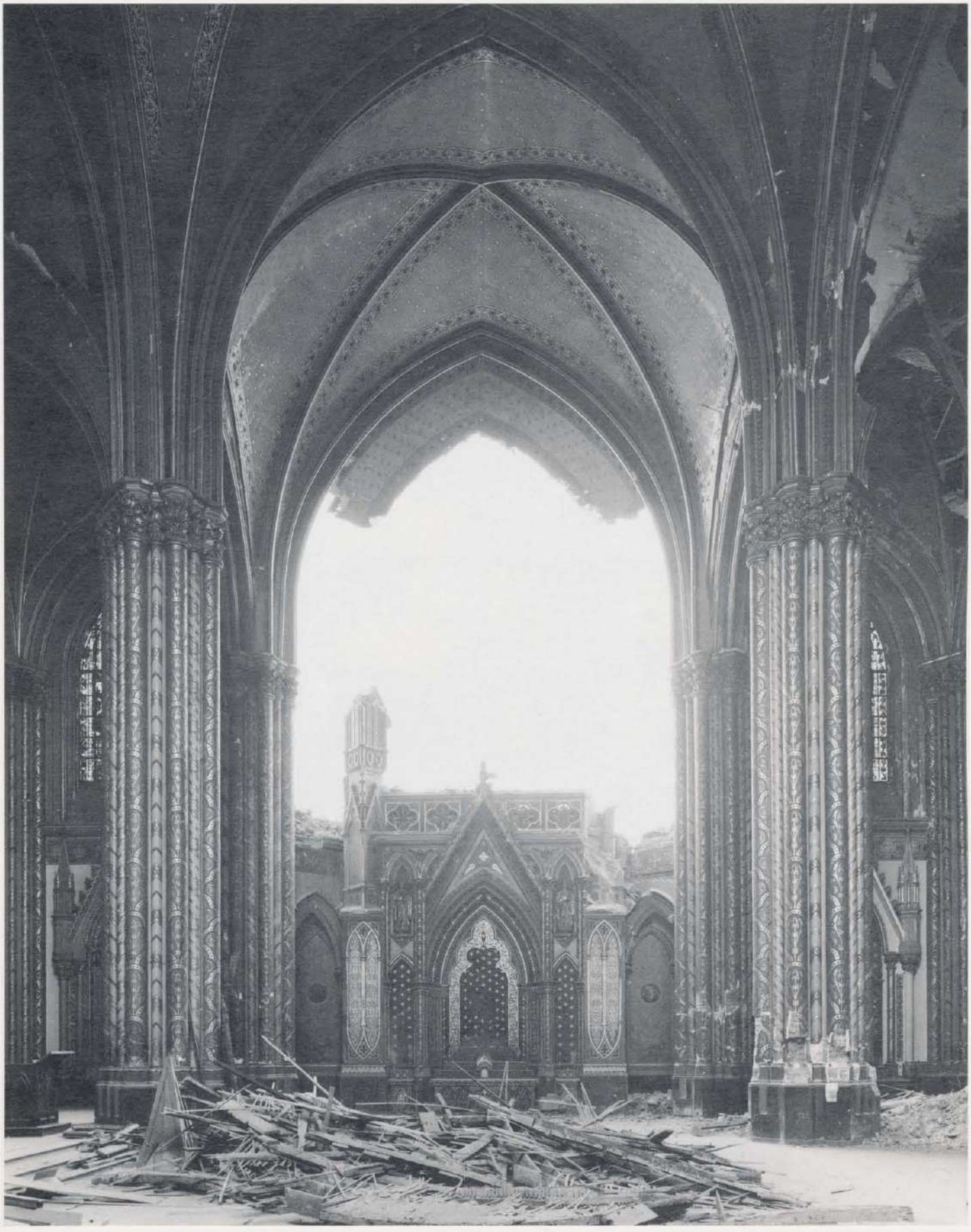
■ L U I S P O I R O T ■

45 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes y a Fotop.

Su trabajo es «memoria en un país que no tiene memoria».

TERREMOTO DE 1985 (SANTIAGO DE CHILE) [40 × 30 cm.]





■ LUIS FERNANDO PRIETO ■

39 años. Independiente.

Hace fotografía conceptual y artística.

SIN TÍTULO [30 × 50 cm.]





SIN TÍTULO [30 × 50 cm.]

■ F E L I P E R I O B O ■

43 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

PLAYA DE CARTAGENA [30 × 40 cm.]





PLAYA DE CARTAGENA [30 × 40 cm.]

■ AMELIA RODRÍGUEZ ■

57 años. Afiliada a Foto Cine Club de Chile.

Trabaja en fotografías donde el ser humano es importante en su dignidad cotidiana.



PACIENTE ESPERA [30 × 40 cm.]

■ MIGUEL SAYAGO ■

38 años.

Se dedica a la fotografía desde 1983, trabajando como fotógrafo free-lance.

LA BATUCANA (POETA POPULAR) [30 × 30 cm.]





MÚSICOS DEL PASEO AHUMADA (SANTIAGO DE CHILE) [30 × 30 cm.]

■ M A R C O U G A R T E ■

28 años. Afiliado a la Asociación de Reporteros Gráficos y a la Asociación de Corresponsales Extranjeros.

Hace «fotos-mensaje».

LA BENDICIÓN DEL GUANACO (RELIGIOSOS DEL MOVIMIENTO SEBASTIÁN ACEVEDO CONTRA LA TORTURA) [40 × 30 cm.]

PERROS POLICIALES [30 × 40 cm.]





■ MAURICIO VALENZUELA ■

35 años. Afiliado a la Asociación de Fotógrafos Independientes.

Hace fotografía documental.

CINE PRAT (SANTIAGO) [30 × 40 cm.]





CINE PRAT (SANTIAGO) [30 × 40 cm.]

■ MARÍA ISABEL VARGAS ■

40 años. Afiliada a Foto Cine Club de Chile.

Trabaja en «documentos de contenido humano y social».

MUNDOS INDIVIDUALES [40 × 30 cm.]



■ ELSA DE VEER ■

35 años. Independiente.

SIN TÍTULO [40 × 50 cm.]





SIN TÍTULO [40 × 50 cm.]

■ PILAR VERGARA ■

25 años. Afiliada a la Asociación de Fotógrafos Independientes y a la Unión de Reporteros Gráficos.

Hace documentos y fotografía con un trasfondo social.

EN TORNO AL FUEGO DESPUÉS DEL TERREMOTO DE MARZO DE 1985 [40 × 30 cm.]



SIN TÍTULO [40 × 30 cm.]



■ LUIS WEINSTEIN ■

SIN TÍTULO [30 × 40 cm.]





TERMAS VOLCÁNICAS (NORTE DE CHILE) [30 × 40 cm.]

■ ANA MARÍA ZIEBOLD ■

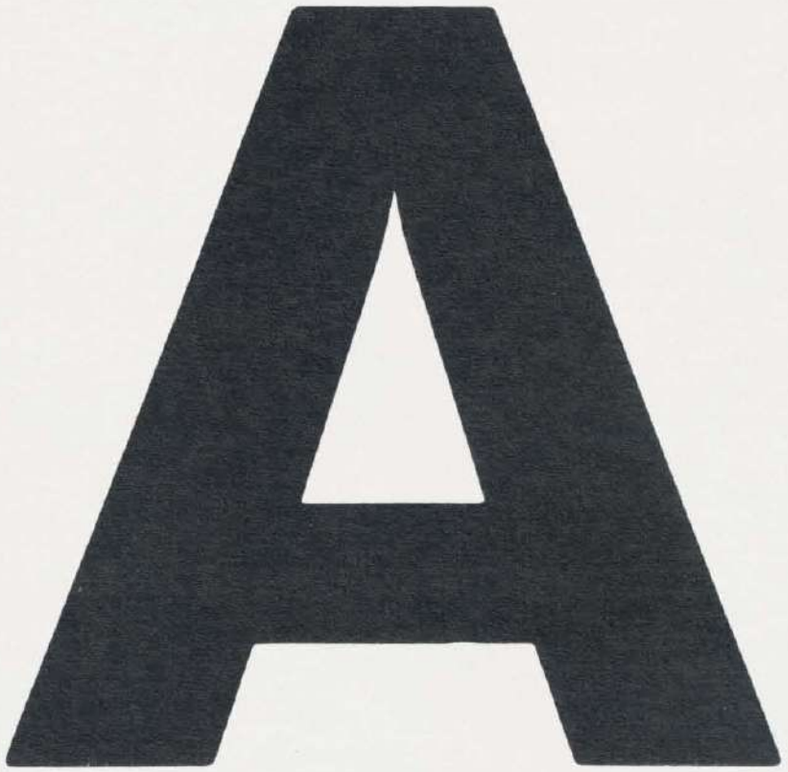
40 años. Afiliada a Foto Cine Club de Chile.

Quiere fotografías «expresiones humanas» y fotografía costumbrista.

SOBRE CUBIERTA [40 × 30 cm.]


HU.13 SANDRITA

VERGARA/BRAVO
FERNÁNDEZ
CASTILLO/PÉREZ
UNDURRAGA/DEVÉS
SWINBURN/PEDRAZA
VALDÉS/EYQUEM
MURTINHO Y ASOCIADOS
PÉREZ DE ARCE Y ASOC.
MÁRQUEZ
FERNÁNDEZ/PEÑA
ROJAS
VIVALDI/ROJAS
DE GROOTE/MOLINA
IZQUIERDO/LEHMAN
EYQUEM
GUBBINS/LABBÉ
SAN MARTÍN/BROWN/
WENBORNE



ARQUITECTURA

■ MANZANAS EN MACKENNA ■

ARQUITECTOS: **Francisco Vergara Dávila y Aldo Bravo Timossi**





FICHA TÉCNICA

Vicuña Mackenna esquina Elisa Correa, Puente Alto.
843 viviendas de 66 m^2 y 81 locales comerciales y equipamiento.
Superficie edificada: 57.123 m^2.
Albañilería reforzada perimetral, estructura de madera en entrepiso y escaleras, ventanas metálicas, cubierta de asbesto cemento.
Construcción: 1983.

EL PROPÓSITO DE HABITAR EN comunidad, pese a ser lo que origina la existencia de la ciudad, no orienta fundamentalmente los conceptos urbanísticos.

En busca de una utópica libertad para edificar cada familia su casa (o cada grupo de familias su torre) se ha implantado un orden urbano basado en el concepto del lote autónomo, entendido como porción de suelo en que cada dueño edifica buscando satisfacer sus necesidades, aislándose de sus vecinos. Esta tendencia es alentada por la ilusión de implantar los beneficios del campo en la ciudad.

Para esto ha sido clave el concepto abstracto de área verde, que sin discriminación se usa para nombrar las realidades más diversas. Presuntos parques, plazas y jardines, sin dimensión, forma ni propósito definido, salvo el de aislar.

Para acceder a los lotes y como único nexo entre ellos aparece otro concepto igualmente abstracto: el de la vía de circulación que es determinado sólo por el flujo de vehículos.

Por último la edificación se busca aislada, autónoma, independiente, separada y protegida de los vecinos y la calle (alturas, rasantes, porcentaje de edificación, etc.).

Si el propósito de vivir en la ciudad es habitar en comunidad, próximos y relacionados con otros, los conceptos urbanísticos que nos ordenan, que buscan aislar a cada familia, la edificación autónoma y la ilusión de rodear de campo cada edificio son despropósitos.

En nuestro país los ingresos de la mayoría son bajos y para cumplir con propósito de vivir en la ciudad se ven obligados a convivir en condiciones precarias (callampas, campamentos, allegados), y están lejos de poder acceder a los despropósitos de nuestro orden urbano. Sin embargo, desde hace años sólo se ha buscado soluciones a este problema en el marco conceptual antes descrito. Y ya no se habla de viviendas, sino de soluciones habitacionales; así vemos cómo nuestras ciudades crecen en grandes conjuntos de lotes de 100 m^2 con casetas sanitarias o viviendas básicas de 6 a 25 m^2. Las vías de circulación se transforman en un laboratorio de pasajes que terminan ocupando más del 40 % de la superficie del terreno y que son insuficientes por dimensiones y falta de pavimento, incluso por su función básica, circular.

El lote se llena a cortísimo plazo de construcciones precarias que anulan la intención de aislar. Y el campo que supuestamente comparecía en la ciudad se materializa en una extensión de tierra y barro en algún rincón del conjunto con el nombre de área verde.

EN NUESTRO PASADO, CUANDO ÉRAMOS TODOS MÁS POBRES y teníamos menos «ideas», supimos construir donde era grato vivir, las emplazábamos en el valle, ordenábamos su trazado con una cuadrícula que nos permitía distinguir lo público (el perímetro) de lo privado (el interior). Teníamos así siempre el mínimo de superficie para servir al máximo de superficie privada.

Nacían así las calles y las manzanas. Las manzanas se edificaban en forma continua en su perímetro. Conformando las calles y liberando su interior para lograr espacios que no eran campo, pero sí patios, con jardines dimensionados y protegidos donde la convivencia era acogida.

Las plazas y plazuelas como lugares de encuentro tenían forma y dimensiones.

Las ciudades se edificaban con plena conciencia de que el propósito de sus habitantes era vivir en comunidad.

Hemos querido tener esto presente al proponer un concepto urbanístico nuevo para la vivienda de interés social. Se basa en un trazado de, aproximadamente, 100 × 100 m., que forman las manzanas con cuatro bloques de 20 viviendas en el perímetro, conteniendo una plaza de, aproximadamente, 70 × 70 m., y en las esquinas de, aproximadamente, 40 × 40 m.

El proyecto que se presenta es la primera materialización de este concepto. Por las dimensiones del sitio se usó la manzana completa y la media manzana.

LAS PLAZAS

Las plazas son propiedad, en condominio, de los dueños de las casas que las rodean. Se accede a ellas sólo desde las casas, no entran vehículos ni personas extrañas, permitiendo así que el juego de los niños, el deporte en la multicancha, las reuniones en el kiosco y en general las actividades que en ella se realicen transcurran en un ambiente protegido y controlado por sus dueños. Así se creará un real interés por ocuparlas y mantenerlas.

LAS PLAZUELAS

En las esquinas se forman dos tipos de plazuelas: unas con rotondas que regulan el tráfico de vehículos y permite acceder eventualmente a las plazas. Tienen el carácter de jardines públicos para el ornato comunal.

Las otras están rodeadas de locales, forman pequeños remansos que realzan el encuentro de calles y permiten la actividad de barrio en torno a las compras y los diferentes tipos de equipamiento social (capilla, parvularios, etc.).

LAS CALLES

Los bloques de viviendas tienen su mayor altura hacia la calle de manera de conformarlas claramente. Cada vivienda se destaca usando elementos de fachada elaborados para crear un ritmo vertical, y por su relieve y colorido producen efectos visuales diferentes, según el ángulo y la distancia.

Su ancho de 16 a 20 m. entre bloques y los largos ejes dan amplitud y evitan la molestia de los enfrentamientos por proximidad de fachadas.

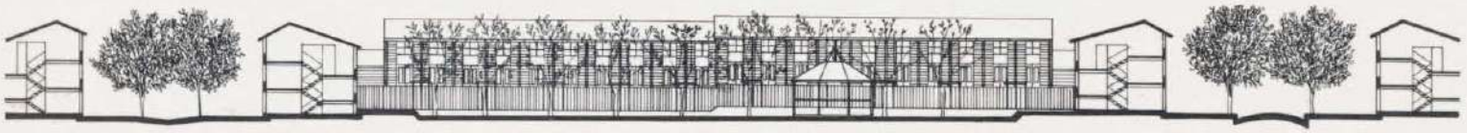
Entre el edificio y la acera hay una franja de antejardines y estacionamientos particulares, uno para cada casa, formando un borde de vegetación baja y árboles.

LAS VIVIENDAS

Se ha buscado dotar a cada casa de todos los recintos indispensables para la vida normal de una familia típica, usando el mínimo de recursos.

Cuentan con acceso desde la calle y salen a través de un patio privado a la plaza interior.

Disponen sus piezas hacia ambos frentes en tres niveles. La diferencia de medio piso entre las habitaciones que dan a la calle de la plaza permite diluir el tráfico por la escalera, la que se incorpora visualmente a los recintos.



CORTE - ELEVACION DESDE LA PLAZA

0 1 5 10 m.



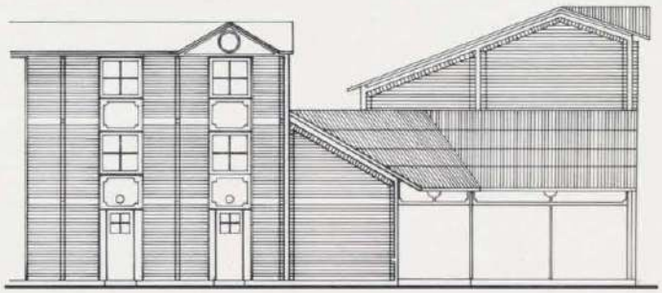


La cocina-comedor, centro de la actividad doméstica, se vincula al patio, mira a cierta altura sobre la plaza interior y también hacia el acceso.

La mansarda en el último nivel, unida al espacio de la escalera, que cuenta con iluminación cenital, permite lograr un lugar amplio e independiente para las actividades de los niños.

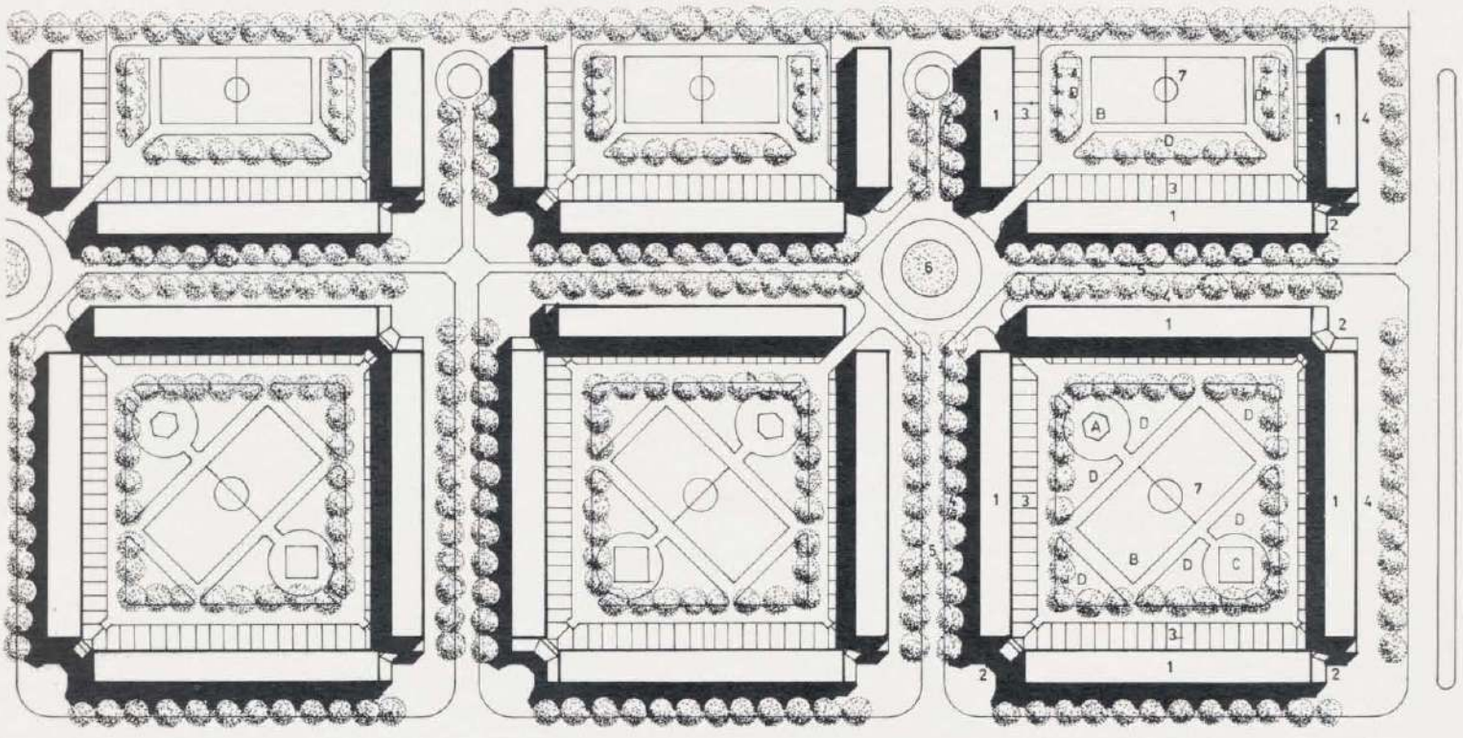
El baño puede emplazarse en el primer o segundo nivel, o en ambos, de acuerdo a los recursos y necesidades del usuario.

Por último, en un zócalo se ubica una bodega, pieza de guardar o taller, desahogo indispensable para cualquier vivienda.



ELEVACION VIVIENDA

ELEVACION LOCALES COMERCIALES



PLANTA GENERAL

0 5 10 20 30 m.

■ CASAS PARA LA CIUDAD ■

ARQUITECTO: **Cristián Fernandéz Cox** / COLABORADOR: **Antonio Aguilera Palma**

LA DENSIFICACIÓN DE LA CIUDAD, no sólo es deseable por el acortamiento de sus distancias físicas –escala humana y menor costo de infraestructura–, sino también por la mayor variedad, libertad y riqueza de encuentro en el espacio público, y la mayor «densidad económica para solventar el equipamiento urbano que hace posible la calidad de vida; esta última densidad es más necesaria cuanto mayor sea el nivel de ingresos del estrato social de que se trate.

Para controlar la extensión de la ciudad no basta con constreñir legalmente los límites urbanos: se requiere además de tipologías arquitectónicas que respalden la densificación que tal limitación exige.

En las últimas décadas, la casa de vivienda social (mayoritariamente preferida al departamento) se ha realizado a base del tipo formal de «bungalow» aislado o pareado en dos versiones, jibarizadas de los modelos de los barrios altos, traídos a su vez de las «suburbia» norteamericanas.

Tales tipologías hacen inoperables las mejores intenciones o legislaciones de limitación urbana, por las incontenibles presiones de extensión que su baja densidad provoca. Así los arquitectos con las palabras reclamamos la limitación urbana y con nuestras obras la hacemos imposible.



Éste es un ejemplo más de los errores a que nos induce la negación de nuestra identidad. Nuestro afán mimético de culturas ajenas nos hace pasar por alto cuestiones básicas de nuestra propia realidad, que quedan desdibujadas en nuestra óptica exocéntrica.



0 1 2 3 4 5

ESTAS «CASAS PARA LA CIUDAD», QUE POR SER LAS PRIMERAS y construidas en un pequeño grupo pueden considerarse todavía como prototipos experimentales, persiguen algunas características arquitectónicas que consideramos deseables para vivienda social densa, con calidad de espacio y de vida urbanas.

CAPACIDAD SUMATORIA

La vivienda social es programáticamente pequeña: aislada o en pares, no alcaza a constituir un contenedor efectivo del espacio público. Para lograrlo, por tanto, es deseable que la tipología propuesta tenga la capacidad sumatoria que le permita configurar, por agregación, paramentos de magnitud suficiente.

CONTINUIDAD EN LOS GIROS

La esquina y el recodo. La sola sumatoria en «tiras» rectilíneas es insuficiente: en las articulaciones, el espacio público se «escapa», a la vez que los elementos más ricos de la arquitectura urbana, sus inflexiones, son anuladas por un vacío meramente separador. De aquí la conveniencia de que la tipología propuesta sea capaz de giro convexo (la esquina) y giro cóncavo (el recodo).

ALTURA DE PARAMENTO URBANO

La conformación del espacio público (cuya conveniencia ha sido abundantemente analizada en los últimos años) requiere de una cierta proporción entre el ancho del espacio contenido y el alto de su contenedor arquitectónico. Si la altura de fachada es pequeña (casa de un piso) el mantenimiento de dicha proporción exige un ancho de calle incompatible con los modos de vida contemporáneos. De aquí el requerimiento de alturas mayores.

FACHADA Y CONTRAFACHADA

Un cierto desorden e imprevisibilidad (entropía) es condición necesaria del paso de las esencias ideales a su existencia real (verdad que los excesos racionalistas nos suelen hacer olvidar). Por tanto, el orden del conjunto requiere de la concentración del desorden en alguna parcialidad. La teoría de sistemas dice: la optimización del sistema implica la suboptimización de algunos subsistemas. Louis Kohn decía: los espacios peores hacen posible los espacios mejores. La falsedad de los supuestos racionalistas de «orden total» se evidencia, por ejemplo, en las medias aguas y otras ampliaciones inarmónicas no previstas, que suelen florecer pocos días después de entregada una población de vivienda social. El concepto de fachada y contrafachada que encontraremos en el Santiago Poniente, tradicional y popular, nos da muchas lecciones en este sentido. Modestas



casas que mantienen el orden y dignidad de la fachada y la calle y concentran el desorden y la imprevisibilidad en la contrafachada oculta de su patio trasero.

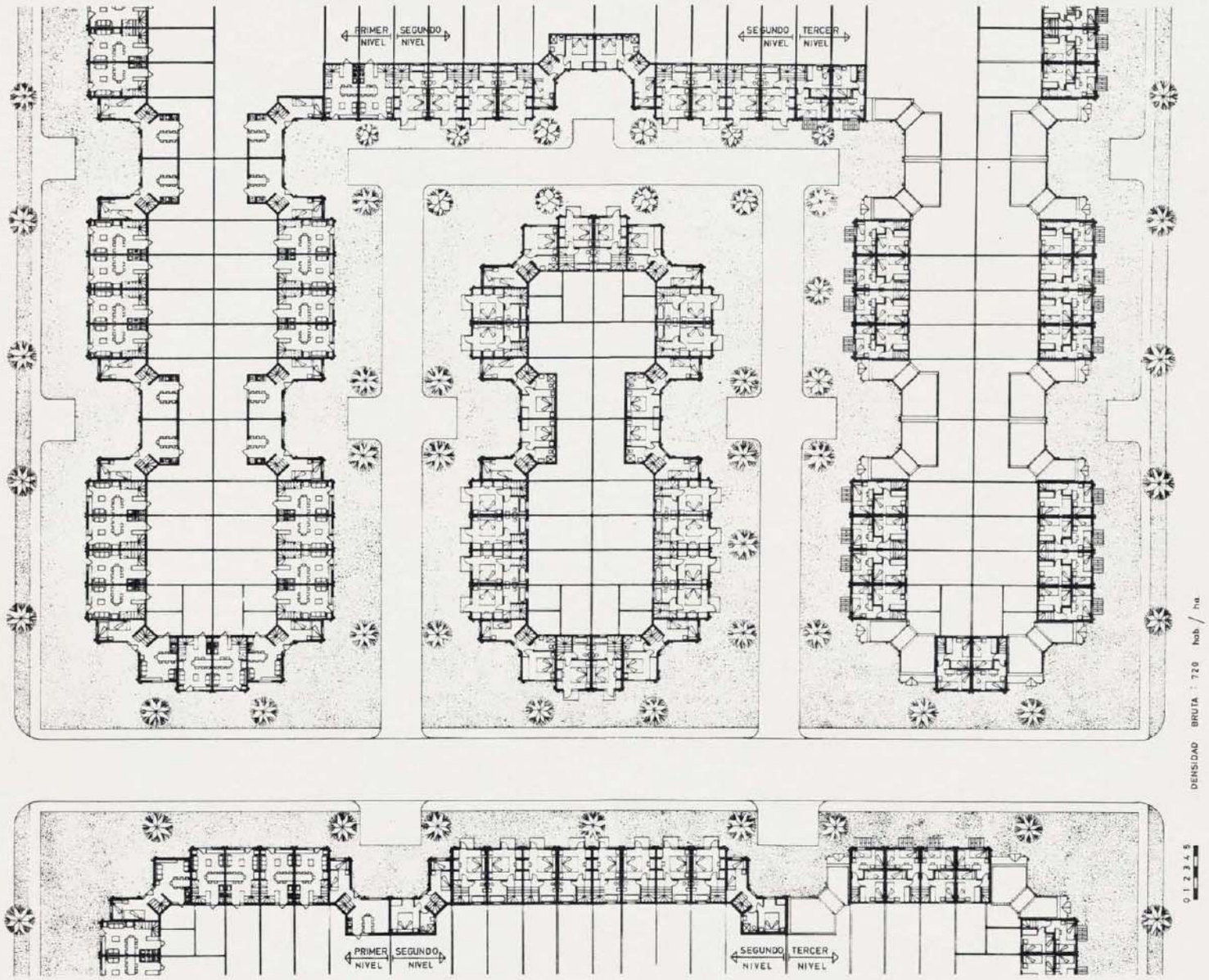


IDENTIDAD DE CASA

La capacidad sumatoria de la tipología plantea un conflicto de identificación individual y significaciones propias inherentes a una casa. El cual se puede resolver mediante el contrapunto entre la percepción del conjunto y la percepción de la casa, este último enfatizando los ritmos verticales de la estructura (pilares, retornos de albañilería) y superponiendo verticalmente los morfemas tradicionalmente asociados a la significación de «casa»: la puerta de entrada bajo alero en el primer piso, el balcón apergolado en el segundo piso, la ventana techada en el tercero.

UNIDAD EN LA DIVERSIDAD

Esto es, a nuestro juicio, un desafío principal en el orden urbano latinoamericano, tanto por su inherencia al orden complejo de la arquitectura como por su inherencia al barroco de nuestras raíces: la «diversidad en unidad» es una clave de alma hispanoamericana.



■ COMUNIDAD EL ESPINO ■

ARQUITECTOS: **Fernando Castillo Velasco*, José Pérez de Prada y Eduardo Castillo Larraín**

CONSTRUIR EN COMUNIDAD TRAE importantes consecuencias en el crecimiento y transformación del medio urbano; en las formas de vida social y en el valor o precio de las viviendas.

Diariamente podemos constatar que la ciudad, al ocupar nuevas zonas en la periferia de ella, destruye a su paso el paisaje natural, la vegetación existente y, a veces, hasta la geografía del lugar.

Por otra parte, en los procesos de transformación de la trama urbana, no se respetan las obras del pasado y se destruyen sin contemplaciones aquellas que poseen valores y que pudieran ser adecuadas a nuevas circunstancias y funciones.

Una política basada en construir en comunidad (varios dueños de un predio construyen sus viviendas conservando la propiedad del suelo en común) por su propia e intrínseca condición, tiende a resolver de mejor manera los aspectos favorables descritos más arriba.

Es distinto enfrentar el proyecto de construir viviendas cuando se busca solamente el lucro de todas sus posibilidades que cuando el proyecto se define por quien va a construir su propio hogar. En esto radica la gran diferencia en el planteamiento urbanístico: la obra hecha con espíritu mezquino y mercantilista de quien pretende «sacar el jugo» al terreno, al cliente, al dinero, al municipio y que solamente conquista enclaves en un desierto de cemento y fealdad, en contraposición con quien anhela un lugar de vida donde conquistar la paz, la armonía familiar, el silencio, la solidaridad compartida.

El primer caso significa la destrucción del suelo natural por la pulverización de éste, mediante el loteo.

En el segundo caso es la zonificación armónica entre lo construido y lo libre. Es la concentración de las áreas no construidas para dar lugar a espacios destinados al ocio, al deporte, a la cultura, a la convivencia.

La primera de las posiciones trae como consecuencia tragedias urbanas mucho más graves que el mero perjuicio provocado al comprador de una vivienda.

Es la ciudad misma, es la cultura, es la alegría de vivir de todo un pueblo, lo que se pone en juego, cuando el especulador vende un producto que siendo intrínsecamente malo, lo ofrece como la panacea, como el último avance, como la expresión máxima de belleza, como el lugar idílico de vida.

Por último, cuando la empresa de construir la vivienda es un negocio, el empresario tomará todas las medidas para construir cuanto más barato sea posible y vender cuanto más caro mejor. Los honorarios profesionales, rebajados más allá de los mínimos aceptables, obligarán a absurdas repeticiones, a escasos detalles y mala inspección.

Por otro lado, cuando el cliente existe en carne y hueso, cuando es parte protagonista en la gestión y creación de la obra, cuando aporta sus anhelos de vida al programa y al proyecto que se va a resolver, el arquitecto funda su obra sobre bases más sólidas y será, entonces, un valioso intérprete de la cultura y esperanzas de todo un pueblo.







UN GRUPO DE 26 CASAS FORMAN LA «COMUNIDAD EL ESPINO» construida sobre un terreno a «pie de monte» de 20.000 m².

El proyecto es elocuente para mostrar las ventajes que se obtienen al instalar un grupo de viviendas donde se conjugan los espacios construidos y los libres como un todo armónico, en contraposición con la propuesta tradicional en que previamente se subdivide el suelo en pequeños lotes donde se instalan casas independientes unas de otras formando un conjunto por adición de unidades y no por una ordenación global del espacio.

Al observar el plano del conjunto se puede apreciar la enorme cantidad de suelo libre que rodea las viviendas y que se constituye en un verdadero parque que contiene un excelente equipamiento comunitario con grandes zonas arboladas que hacen olvidar la tragedia urbana circundante cuando el crecimiento de la ciudad transformó el lugar en un hacinamiento de casas frente a desérticas calles de cemento, tierra, faroles y cables.

Las ordenanzas del lugar determinarán un loteo de 800 m² como mínimo por vivienda, con un máximo de 48 habitantes/ha.

En el proyecto, al no restar superficie destinada a calles públicas, se pudo aumentar la densidad a 70 habitantes/ha., obteniéndose las siguientes cifras en cuanto a usos del suelo:

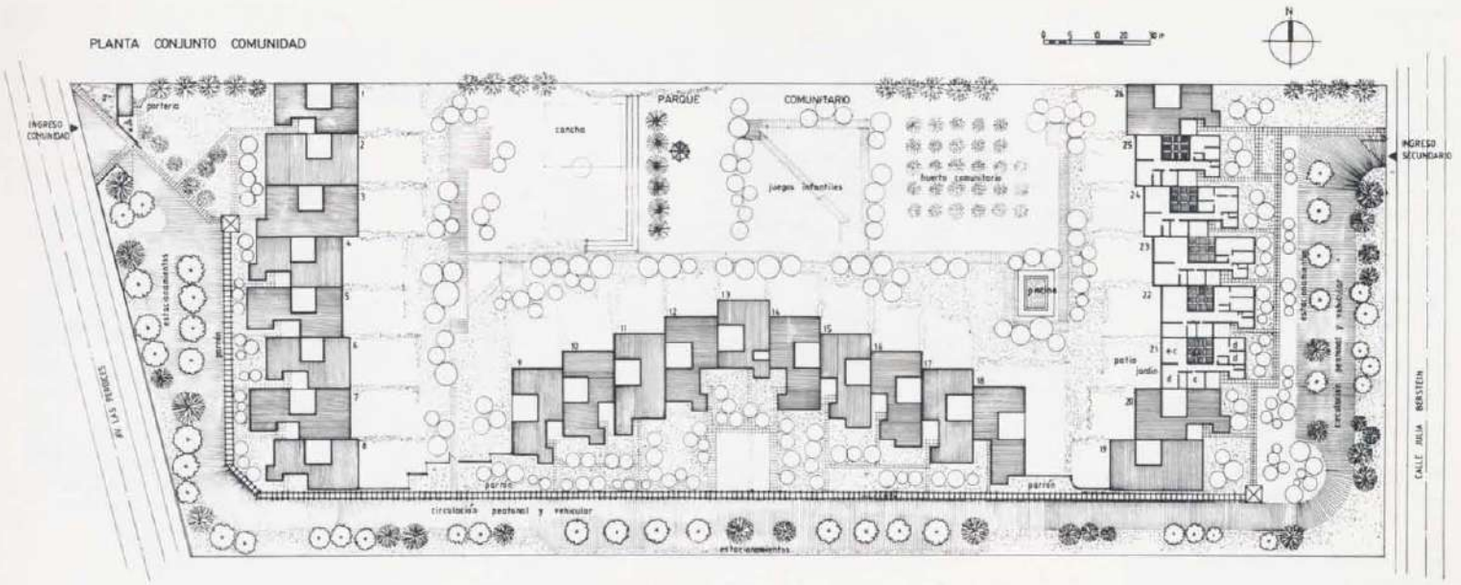
	m²
1. Área total del predio	20.000
2. Área destinada a la vivienda y terreno de uso exclusivo	6.500
3. Área comunitaria:	
3.1. Espacios de uso público (circulaciones vehiculares, peatonales, estacionamientos, etc.)	6.400
3.2. Espacios de uso exclusivo de la comunidad (parque, canchas deportivas, piscina, juegos infantiles, pérgolas, etc.)	8.100

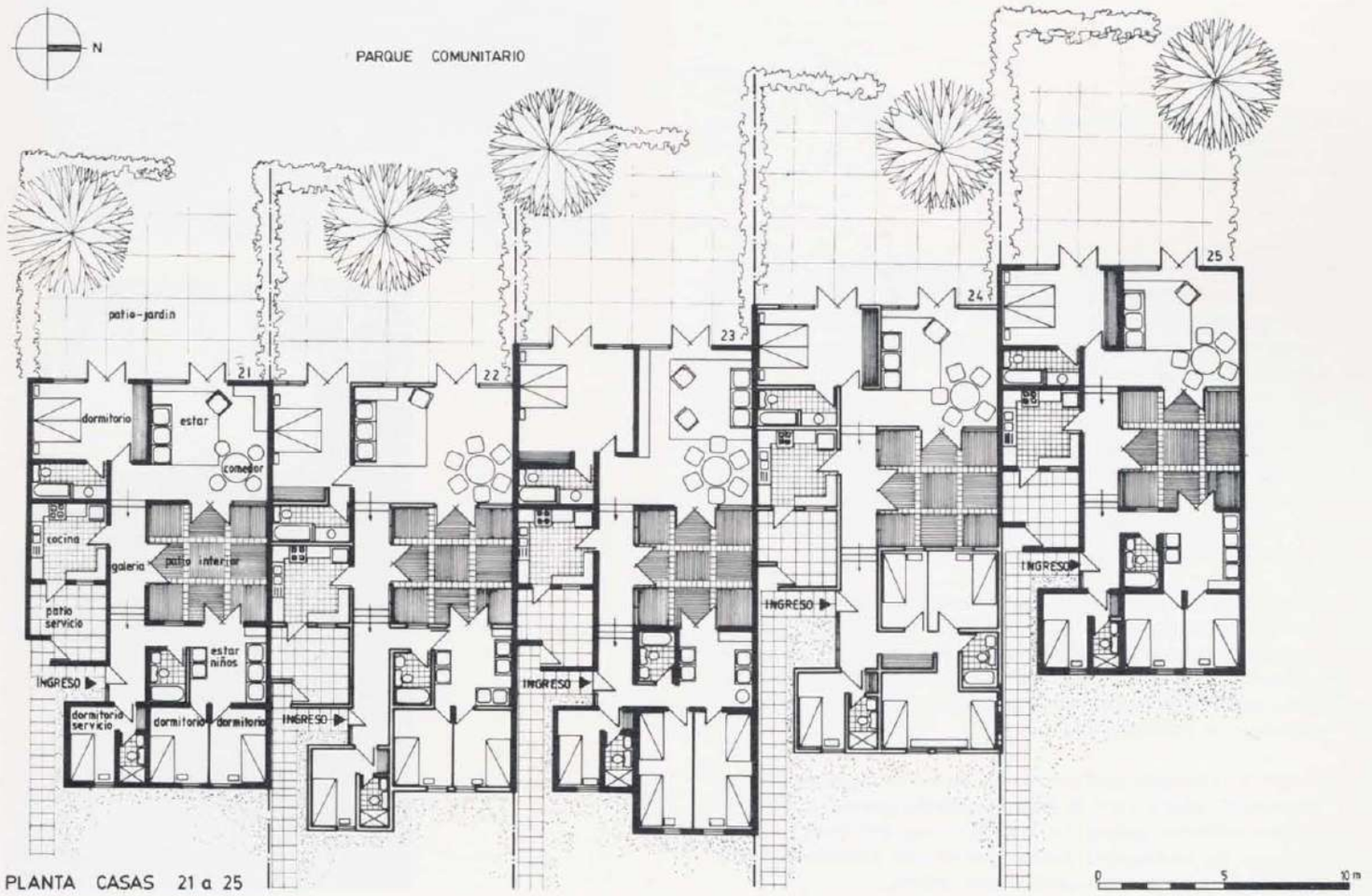




* **Nota del editor:** El arquitecto Fernando Castillo Velasco fue Alcalde fundador de la Comuna de «La Reina» durante el gobierno de Frei; más tarde fue Rector de la Universidad Católica de Chile hasta septiembre de 1973. En 1985 fue Premio Nacional de Arquitectura, distinción simbólica máxima, que otorga independientemente cada dos años el Colegio de Arquitectos de Chile.

PLANTA CONJUNTO COMUNIDAD





PLANTA CASAS 21 a 25

CREEMOS QUE HAY QUE HABLAR nuevamente de la antigüedad para crear la nueva arquitectura, para entender el nuevo orden que por necesidad histórica nace de la continuidad cultural.

Hay que aprender nuevamente a habitar, a confundirse en las cualidades del lugar.

Hay que desterrar la ausencia y proclamar las presencias, el ingenio y la decisión. La nueva arquitectura será signo y acontecimiento.

Hay que hablar nuevamente de la fachada, de su elocuencia, de su retórica. Hablar de los espacios públicos, de los escenarios de la vida civil, de la complejidad y la contradicción, de la naturaleza colectiva de la ciudad.

Hay que recuperar la aproximación.

Hay que crear edificios que clamen por otras presencias para reconstruir la poesía de la continuidad y el espíritu de colección, para que surjan los barrios, los aciertos y los equívocos.

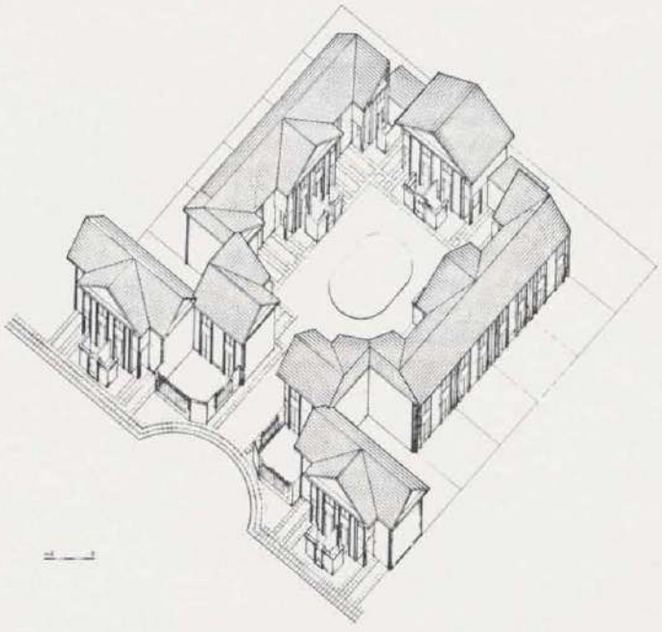
Hay que sumar, no restar...

■ S I E T E P L A Z A S ■

ARQUITECTOS: **Ana Luisa Devés V. y Cristián Undurraga S.**







FICHA TÉCNICA

154 viviendas de 65 m^2 c/u., sede social, parvulario, centro comercial
Superficie total: 10.400 m^2
Proyecto: 1981
Construcción primera etapa: 1982

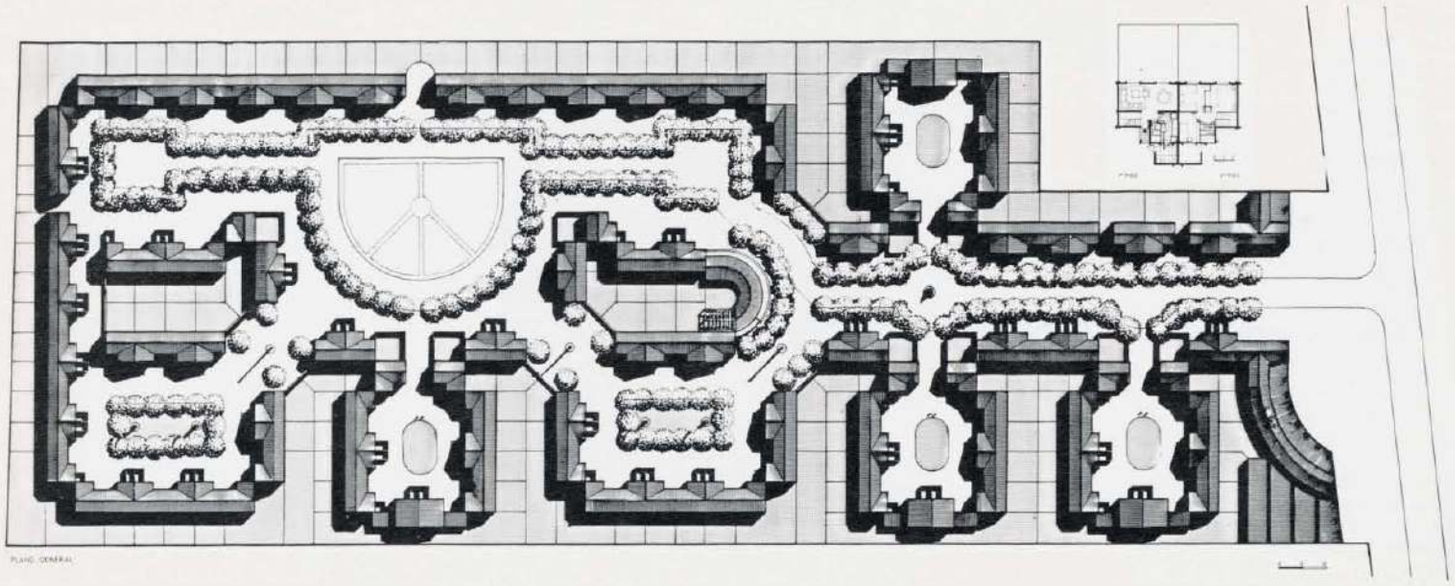
EL PROYECTO SE UBICA EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD, un sector de reciente desarrollo, donde la estructura urbana es muy débil, casi imperceptible. En este barrio la casa urbana continua y tradicional que originó la ciudad fue reemplazada por el «bungalow» aislado rodeado por tres metros de jardín.

Siete Plazas es un esfuerzo por rescatar con un sentido contemporáneo los valores urbanos y culturales de las clásicas tipologías de vivienda en Santiago. Ante la triste realidad urbana que rodea el solar destinado al proyecto, éste se cerró al resto del barrio como una ciudadela fortificada que se conecta al resto de la ciudad por un sólo acceso formado por tiendas.

La agrupación continua de viviendas, además de originar un vacío controlado, urbano y comunitario, recata también el rito del llegar, del ir y el venir, creando la secuencia clásica a través de espacios intermedios hasta llegar al zaguán; avenida, calle, pasaje, patio testimonian a diario el intercambio, el encuentro con los vecinos, el juego, los colores, la cultura, la vida...

No hemos pretendido inventar; se trata de recrear espacios públicos y lugares privados a partir de los antecedentes que nos proporciona nuestro patrimonio cultural. Se trata de recrear una forma y una silueta que los santiaguinos puedan asociar, una atmósfera que les sea propia, un lugar que surja del origen mismo...





PLANO GENERAL



«CONSTRUIR ES PROPIAMENTE habitar». Si consideramos la ciudad como la gran obra de arte del hombre, la obra hecha por todos al habitar a lo largo del tiempo, ella tendrá una continuidad como obra en permanente devenir construyéndose continuamente.

Este permanente construir la morada de los hombres, supone un continuum en el tiempo que se manifiesta más fuerte que las corrientes pasajeras o las modas, trasladando las diferentes épocas construídas aún en el detalle y al interior mismo de una construcción donde pueden convivir «lo viejo y lo nuevo», la vida en su permanente tránsito entre un pasado y un futuro.

■ CASA ENTRE MEDIANEROS ■

ARQUITECTOS: **Cristián Valdés E. y Miguel Eyquem A.**







ASÍ MIRADA LA CIUDAD NO ES UN PERMANENTE PROYECTO de una ciudad ideal que algún día estará terminada. La existencia de la ciudad se asemeja a la de sus moradores: va siendo edificada al habitar el lugar, cada proyecto se propone desvelar el misterio del lugar, mostrar los bienes que hicieron de ese lugar una fundación que perdura. No es una trayectoria lineal, sino diversas simultáneas. Cada obra se asigna un destino en este quehacer de construir paso a paso cada día la ciudad que se habita. Este destino consiste, como en primera instancia, en constituir su propio lugar el cual recrea parte del lugar fundado. La obra debe descubrir su don y al mismo tiempo mostrarlo, cantar su especialidad, hacerlo esplendor, abrir aquello que al construir sin destino va permanentemente cerrando. Santiago actual, una ciudad cerrada frente a su lugar de fundación, el cual fue una plaza abierta al gran valle, al perfil de la alta montaña, horizonte de un territorio incógnito e incierto, siempre por descubrir; un valle recibiendo una luz vertical, un cielo brillante que hace aparecer o desvanecer la lejania.

Éste es nuestro lugar, que yace en la tensión entre dos grandes desconocidos: el Océano Pacífico y el territorio andino.

La ciudad se transforma constantemente, se pasa progresivamente de una situación a otra. Como toda cosa viva, la ciudad está en permanente transformación. Las obras que se construyen se refieren a esta transformación y a lo que de ella se cuida.

Aquí se cuida el barrio.

Transformar lo viejo en nuevo sin cambiar la estructura del barrio es trabajar con lo existente. Se acepta un marco que lo da la ciudad para construir lo nuevo.

Una casa de patio en un barrio con calles de fachada continua, son los hechos a considerar; la calle y el patio.

Se propone una ventana. El patio es una ventana.

El cierre del patio es un sistema de puertas y ventanas en galería, junto a ellas se hace la circulación y el estar. Esta ventana continua alrededor del patio es la forma.

La luz que entra por ella y el color de madera dibujan este borde, que se extiende por las aristas de los escalones del suelo y las puertas de madera.

El orden del espacio está dado por esta circulación que recoge todos los lugares de la casa junto al patio.

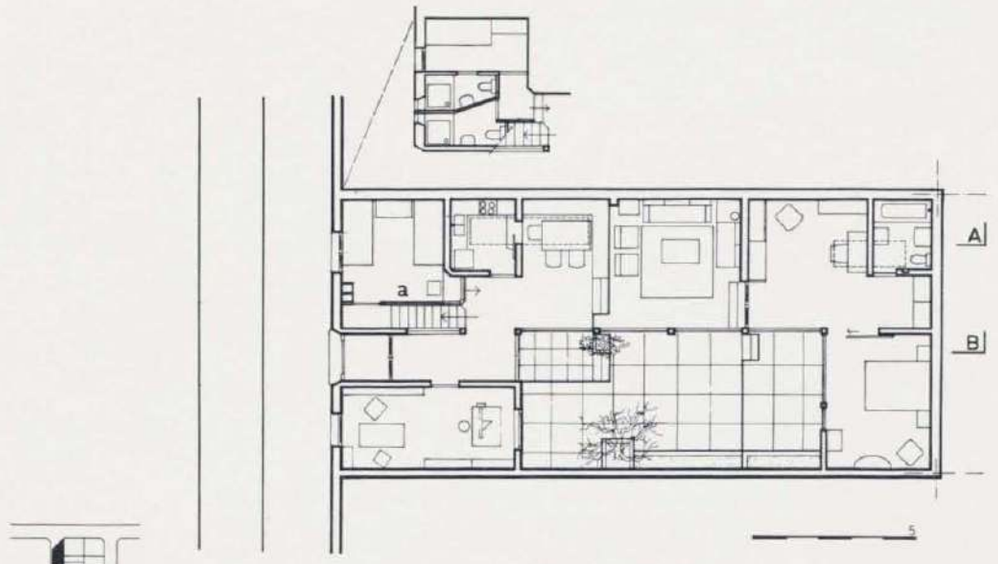
La conformación del suelo que en forma escalonada se une a lo ancho de la casa haciéndose continuo, y la graduación de alturas de cielos interiores que van desde el zaguán hasta el fondo, van definiendo lugares y usos del espacio.

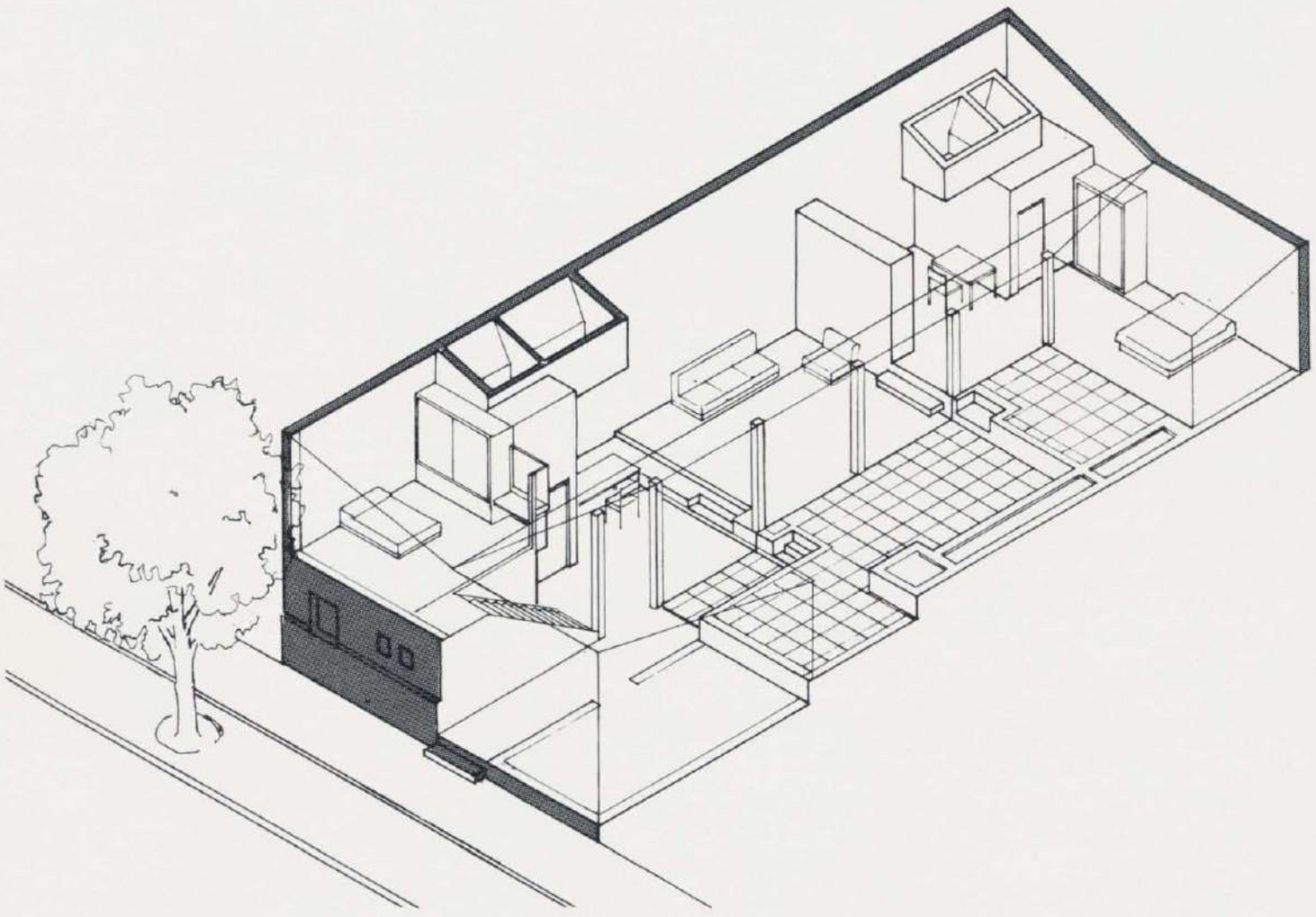
La casa está así abierta en su interior, no tiene cuartos. La zonificación de baños y servicios propone un programa de uso.

Pero no es el programa lo que conforma la casa. Es el espacio así conformado el que acoge programas diversos.

Eso es lo que ofrece esta casa.




a
A
B



■ COLEGIO SANTA CECILIA ■

ARQUITECTOS: **Pedro Murtinho, José Larrain, Ricardo Contreras, Luis González, Humberto Eliash y Santiago Raby**



CREEMOS QUE HACER ARQUITECTURA es un acto de optimismo.

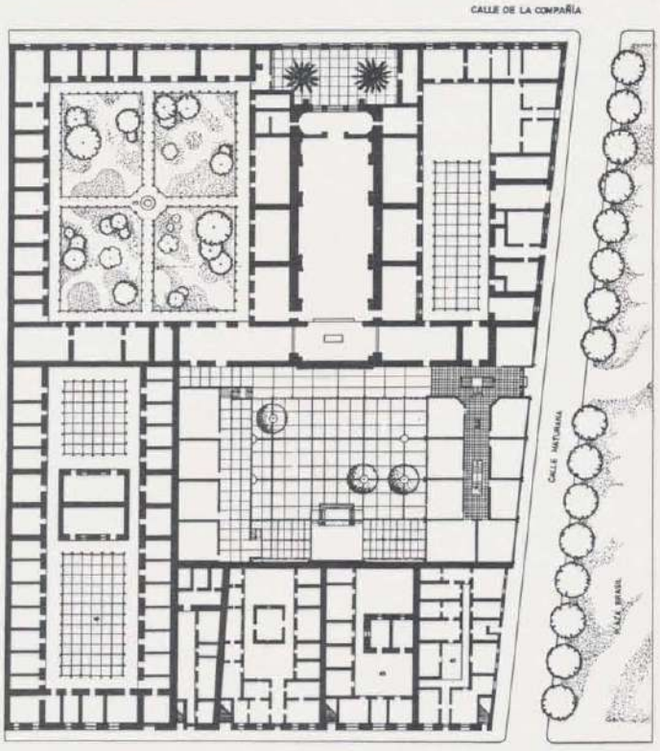
Para ejercer el oficio de arquitecto se requiere una alta dosis de esfuerzo y paciencia; esfuerzo para emprender el escarpado camino de la creación, paciencia para esperar mientras atamos todos los cabos sueltos. Es necesario disponer de una gran reserva de coraje y entrega si queremos ser honrados con nosotros mismos y serlo con los demás. ¿Quién no se cansa de manejar tantas variables; quién no se siente claudicar ante tantas nuevas y a veces inapropiadas ordenanzas; quién no desiste después de recibir tantas críticas? ¡Cuántos de entre nuestros amigos han visto cómo su trabajo es «objeto de sospecha cuando no de represión»!

Debemos agotarnos en el esfuerzo de entregar el producto de nuestros afanes. ¿Cómo si no responder a nuestra sociedad?

La inspiración en nuestro oficio, desgraciadamente, no existe.

Creemos que el uso de este término se justifica sólo en conversaciones con los neófitos o los diletantes. Lo que sí existe es lo que Le Corbusier llama «la recherche patiente». La inspiración es el fruto que se entrega a los que con desvelo supieron buscar.

Finalmente, nos sumamos a la llamada que Marcusse hace a las generaciones de hoy diciendo: se necesitan «hombres que hablen una lengua nueva..., que hayan edificado en el interior de sí mismos una barrera natural opuesta a la crueldad, la brutalidad y la fealdad». Hombres «cuyo proceso de producción tendería a devenir en proceso de creación».

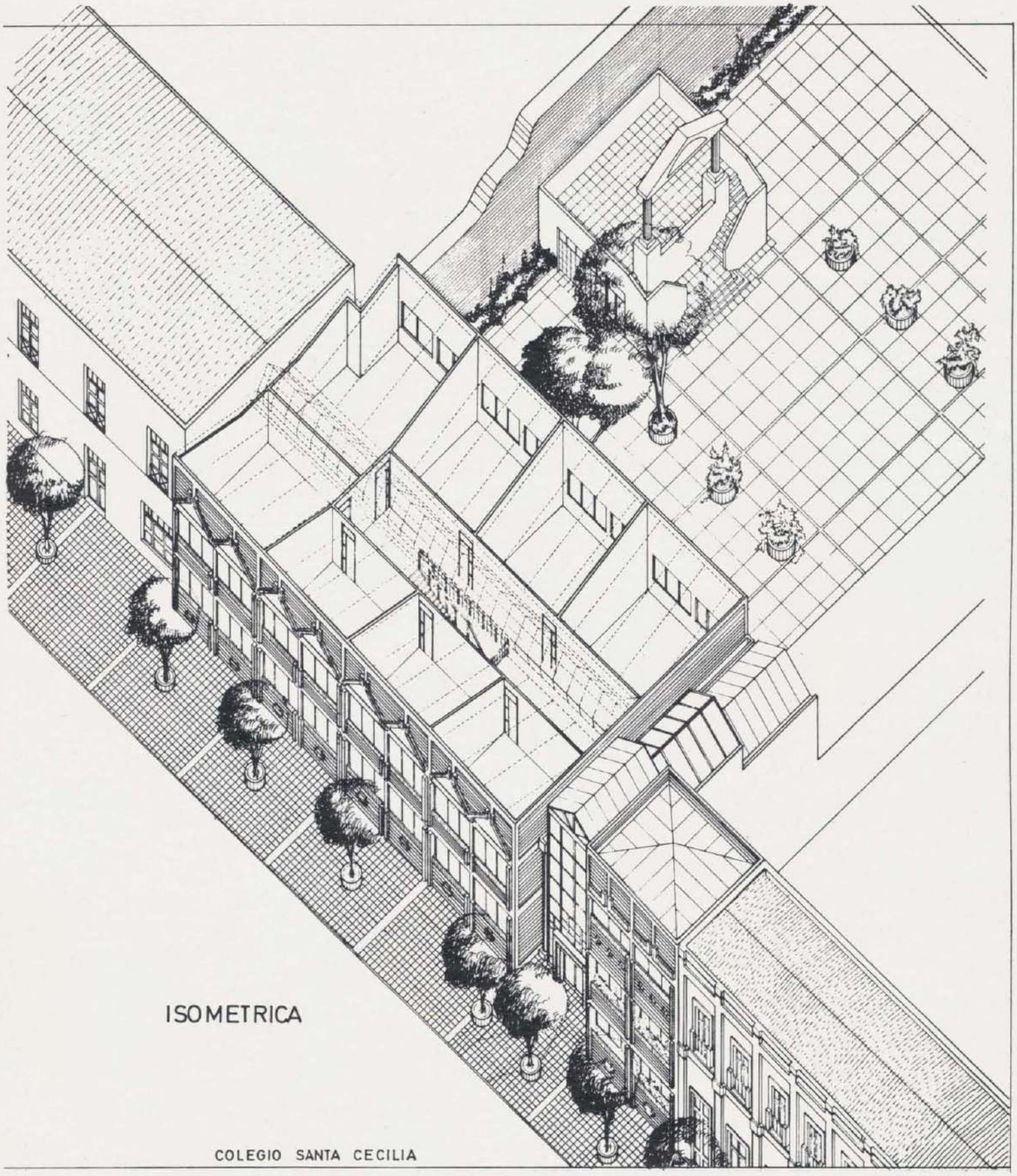


EL EDIFICIO PROPUESTO PARA SALAS DE CLASES DEL Colegio Santa Cecilia debe entenderse como parte de un contexto mayor que es el barrio Santiago Poniente y de un contexto inmediato que es la manzana donde están los demás edificios de la misma congregación religiosa. La gran calidad tipológica del barrio (fachada continua, casas-patio, pasajes, altura homogénea, etc.) y la persistencia del lenguaje clásico (con sus variantes neoclásico, neogótico y art-deco) condicionaron un partido contextualista.

El edificio nuevo es parte de un collage de construcciones existentes en la manzana de la Iglesia de la Preciosa Sangre y como tal debía ensamblar y armonizar con ellos. Es así como el proyecto se tomó como una oportunidad para recrear contemporáneamente elementos tipológicos disponibles en el contexto: el zaguán, la fachada ornamentada, la artesanía del ladrillo, el ritmo vertical, etc.

El proyecto consiste en un bloque de clases en doble crujía, un patio central que articula la iglesia y el convento, y un templete (unidad de baños). El edificio principal es una estructura de albañilería reforzada a la vista, de bajo costo, articulada con el volumen de tres pisos (oficinas y oratorio) mediante un zaguán de triple altura que enfrenta el eje-poniente de la Plaza Brasil. Su transparencia horizontal y vertical permite que actúe como verdadera rótula. El templete resulta de aprovechar el techo y una fachada de los baños de una forma escenográfica que sirve para presidir actos teatrales al aire libre. Su ubicación responde al eje norte-sur de la iglesia y su forma toma elementos de la fachada dela iglesia y del juego didáctico «El pequeño arquitecto».





ISOMETRICA

COLEGIO SANTA CECILIA

■ FUNDACIÓN «MI CASA» ■

ARQUITECTOS: **Pedro Murtinho, José Larrain, Ricardo Contreras, Luis González, Humberto Eliash y Santiago Raby**





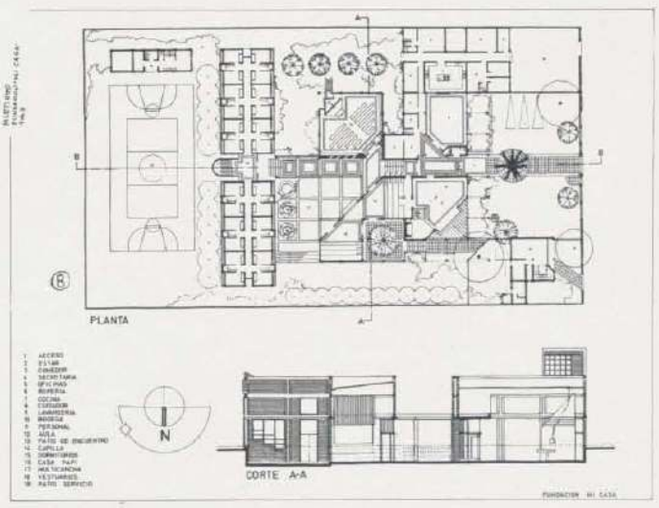
EL PROGRAMA CONTEMPLA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA casa de formación de líderes para atender los centros de niños sin hogar con que cuenta la Fundación a lo largo de todo Chile.

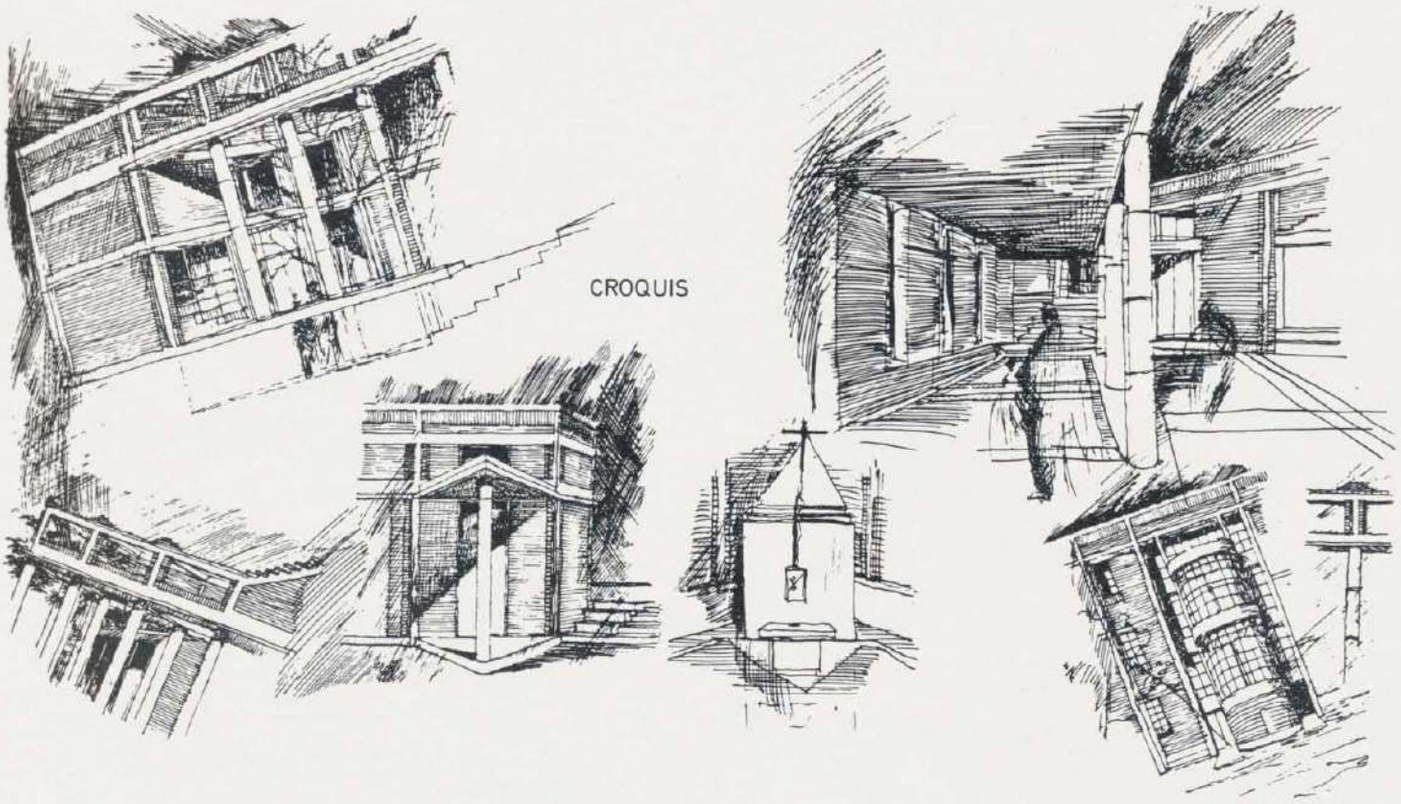
El proyecto se ha organizado en torno a un eje central y una reticula de módulo de 3,80 × 3,80 m. Este eje corresponde a las circulaciones generales del edificio, las cuales se van articulando y produciendo espacios tales como hall, pasillo, patio de encuentro, escaleras, rematando finalmente en el bloque de dormitorios.

En atención a que la antigua casa de comienzos de siglo que ocupaba el sitio estaba construida de ladrillo artesanal a la vista (elemento que se hace también presente en otros buenos ejemplos dentro del barrio) es por lo que se decidió mantener la continuidad en el empleo de dicho material, resguardando así lo que ya estaba en la memoria colectiva de los habitantes del lugar.

Las referencias de la obra, aparte de la casa, las encontraremos en la antigua fábrica Girardi en la Avenida Italia, enteramente ejecutada en ladrillo con refuerzos metálicos, y en el más reciente Colegio Santa Cecilia, con un lenguaje atenido a las normas del uso de hormigón y ladrillo en la época actual en un pais como Chile.

Se ha buscado especialmente expresar la monumentalidad que el edificio de una institución debe transmitir, especialmente respondiendo a la escala de las construcciones de la Avenida Salvador. Es por eso que las alturas de los recintos comunitarios interiores sobrepasan las habitualmente empleadas en la arquitectura moderna; optándose por recoger las medidas con que la antigua arquitectura resolvía el problema. Con esto se consigue además disminuir la diferencia de altura con los bloques de dos pisos (casa del papi) y de tres pisos (dormitorios), los que están construidos con alturas normales.





CROQUIS



ELEVACION A LA AVDA. SALVADOR

FUNDACION MI CASA

EDIFICIO DE LA MERCED

ARQUITECTOS: **Mario Pérez de Arce Lavín y Mario Pérez de Arce Antoncich**

COLABORADOR: **Luis Herrada Núñez**

LA OFICINA QUE INICIÓ HACE 40 años Mario Pérez de Arce Lavín y en la que hace más de 20 se incorporó Mario Pérez de Arce Antoncich ha trabajado en diversos campos de la arquitectura, como es usual en Chile. Ha desarrollado varios proyectos de conjuntos educacionales, edificios de oficinas y comercio y diversos programas de viviendas tanto de departamentos como casas aisladas y conjuntos de viviendas con fuertes restricciones económicas. Últimamente ha incursionado también en el paisajismo apoyada por especialistas en botánica y jardinería.

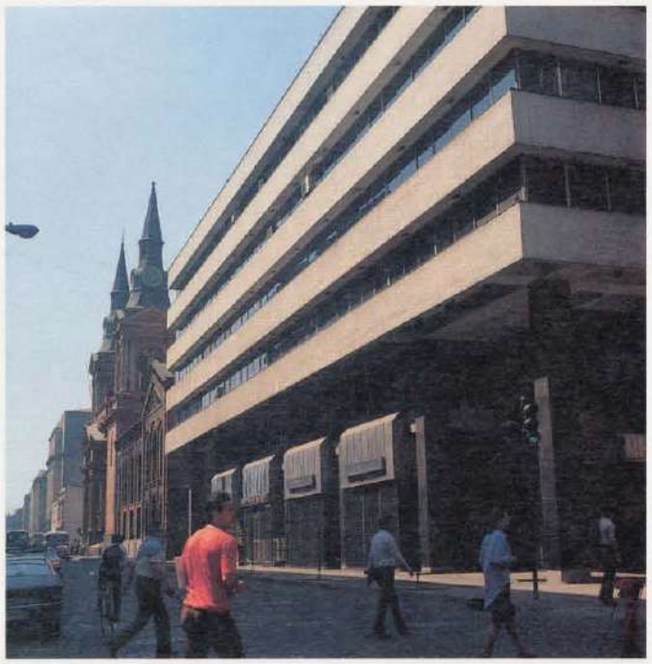




La oficina, en la cual han colaborado siempre jóvenes arquitectos que después de algunos años continúan su trabajo independientemente o permanecen asociados a ella, se ha mantenido en las grandes líneas del movimiento moderno, pero apoyada en la realidad sudamericana y específicamente chilena. Los rasgos socioculturales, paisajísticos, geográficos y climáticos, como también las condiciones económicas, afectan directamente a las decisiones arquitectónicas. Es así como la sobriedad y economía aconsejan la ejecución de proyectos simples y directos, las características del privilegiado clima de Chile central hace posible el uso de espacios abiertos incorporados a la arquitectura y la permanente amenaza sísmica exige estructuras claras y fuertes que necesariamente deben tener expresión en las formas arquitectónicas.

Frente a la permanente invasión indiscriminada de influencias culturales que caracterizan a Sudamérica, la oficina está en una actitud cautelosa de evaluación y reelaboración de los aportes culturales, arquitectónicos y tecnológicos provinientes del mundo desarrollado, buscando su adecuación a nuestro medio. Al mismo tiempo, se busca recurrir a soluciones ya asimiladas culturalmente, las que forman parte de nuestro probado repertorio.

La gran expansión urbana –también propia de la ciudad latinoamericana– ha debilitado la trama de nuestras ciudades. En reacción a este fenómeno, la oficina ha prestado una especial atención al aporte urbano de las obras de arquitectura, más que a su elaboración como entes aislados del contexto. De allí viene una especial preocupación por los espacios abiertos urbanos que van siendo conformados por la arquitectura, por la recuperación del ambiente urbano y por el paisajismo.



LA MANZANA DE LA MERCED, PROPIEDAD DE LOS FRAILES mercedarios desde los orígenes de la colonia, era sede del convento Máximo y del colegio San Pedro Nolasco.

El crecimiento del centro metropolitano hizo aconsejable la reubicación del colegio y convento y la remodelación de la manzana, adecuándola a un nuevo destino afín al carácter del centro.

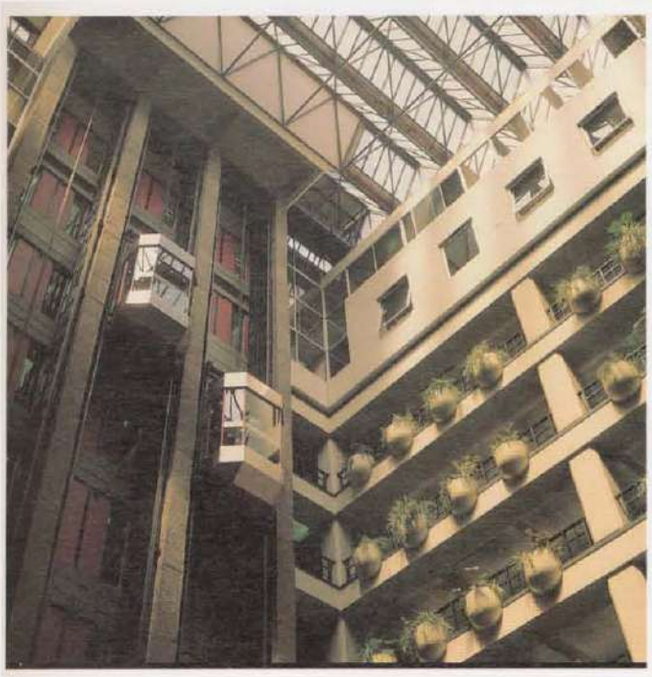
El proyecto de remodelación se basó en la recuperación de lo más valioso del antiguo conjunto: La basílica del siglo XVII modificada después de varios terremotos en los siglos XVIII y XIX y el claustro con un viejo parrón y algunas palmas centenarias. En un cuerpo del convento que se conservó se estableció un museo de la Orden Mercedaria. Los nuevos edificios se destinaron en el primer nivel al comercio y la característica red de pasajes del centro de Santiago fue continuada a través del conjunto enriqueciéndola con la luz y verdor del claustro, que aunque se mantiene en poder de los frailes, es abierto en horario diurno al uso público.

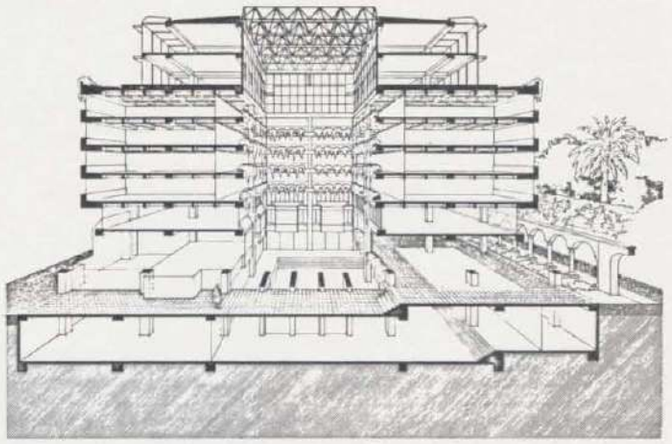
El edificio principal se organizó en torno a un patio central cubierto que completa una secuencia de grandes espacios formada por el interior oscuro y solemne de la basílica y el exterior luminoso del claustro. Todos ellos en contraste con el espacio lineal de las calles céntricas. Con el conjunto de galerías, el hall central del edificio y la apertura del claustro, Santiago ganó nuevos espacios de uso público.

El patio interior de toda la altura del edificio tiene sus cuatro fachadas recorridas por circulaciones abiertas y por los ascensores acristalados y está cubierto por una estructura de acero y cristal.

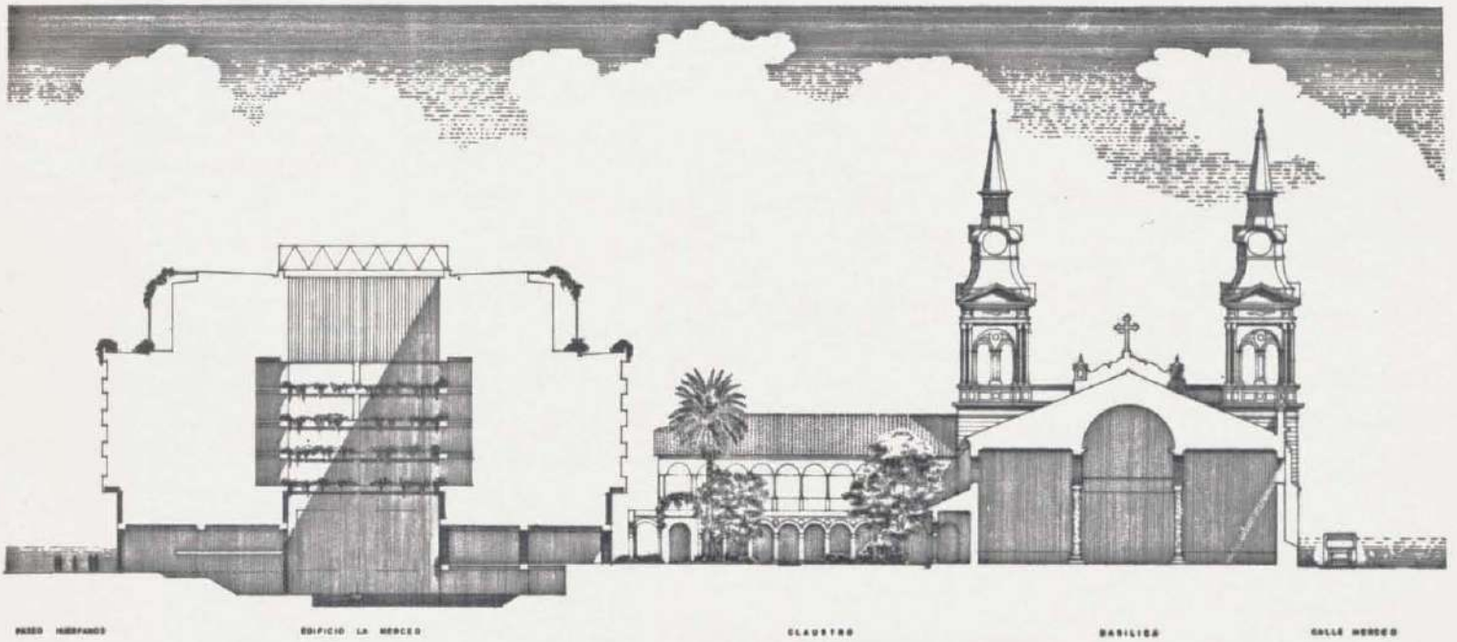
Las fachadas de líneas simples y horizontales de baja altura colaboran en mantener la importancia de la basílica, objetivo que se refuerza con los colores elegidos para su restauración.

La estructura del edificio, una trama regular de marcos rígidos con apoyos ordenadamente espaciados, está estudiada para responder elásticamente a las solicitudes sísmicas y hacer posible los cambios o readecuaciones en el uso de los espacios interiores que fueran necesarios en el futuro.





CORTE TRANSVERSAL POR EL EDIFICIO LA MERCED



CORTE TRANSVERSAL POR LA MANZANA DE LA MERCED

LA RAZÓN PURA, O MEJOR DICHO, la pura razón, nos ha llevado, a través de los caminos divergentes de las especializaciones, a alejarnos cada vez más de la compleja y rica realidad.

Es así como la arquitectura por esencia, e indisolublemente épica, poética y práctica, quiere ser reducida a mera política, mera semántica o mera técnica, según diferentes posturas reduccionistas.

Ello nos ha conducido a hablar de «viviendas» apellidadas «sociales», «dignas» o «económicas», dando por supuesto el contenido y por lo tanto «la forma» del continente así rotulado.

Hemos dejado de observar que el hombre habita en ocasiones junto al trabajo de sus manos, dando forma a «las masías» y «los palafitos»; que habita otras veces adscrito al permanente ajetreo de la fiesta urbana, dando forma a las «buhardillas» o «apartamentos», y otras busca habitar alejado del trabajo rutinario en jardines de descanso, dando forma al «bungalow» y al «chalet».

Hemos dejado de ver que cada una de estas formas fueron respuesta a una aspiración y a un estilo de vida que comportaba sus materiales, sus técnicas y sus propios recursos.

■ CONSULTORIO MÉDICO DR. ALESSANDRI ■

ARQUITECTO: **Jaime Márquez Rojas**

COLABORADORES: **Jenaro Montero C. y Guillermo Chiang T.**



En nuestras obras pretendemos volvernos sobre «el aquí» y «el ahora» de nuestra gente para poder enacontrar «la forma» que articule ciudades para albergar libremente la manera propia de habitar nuestra tierra americana, siempre diversa.



ESTA OBRA FORMA PARTE DE UN PROGRAMA DE TRASPASO de la atención básica de salud, medicina general ambulatoria, a los niveles de administración comunal.

Se recicló con este fin una antigua fábrica, subutilizada en ese momento como bodega, rescatándola para un medio urbano consolidado y de recursos escasos.

Exteriormente el proyecto se propuso mantener la escala doméstica del barrio, agregándole sólo una torre, símbolo que anunciara el edificio y dos parrones translúcidos para espera al aire libre.

La forma interior encuentra su fundamento oponiéndose a lo observado en otros establecimientos de salud en los que, por otorgar facilidades al equipo médico, se relega al paciente a los últimos pasillos y rincones oscuros.

El proyecto adoptó una distribución en la cual los boxes de consulta médica, agrupados por especialidades (medicina adulto, obstetricia, niño sano y niño enfermo), se sitúan en los módulos exteriores a ambos lados de la gran nave, servidos por un pasillo de circulación médica exclusiva que atraviesa, como túnel, por el costado exterior de los boxes. Se garantiza así un movimiento del personal médico liberado de las interferencias del público.

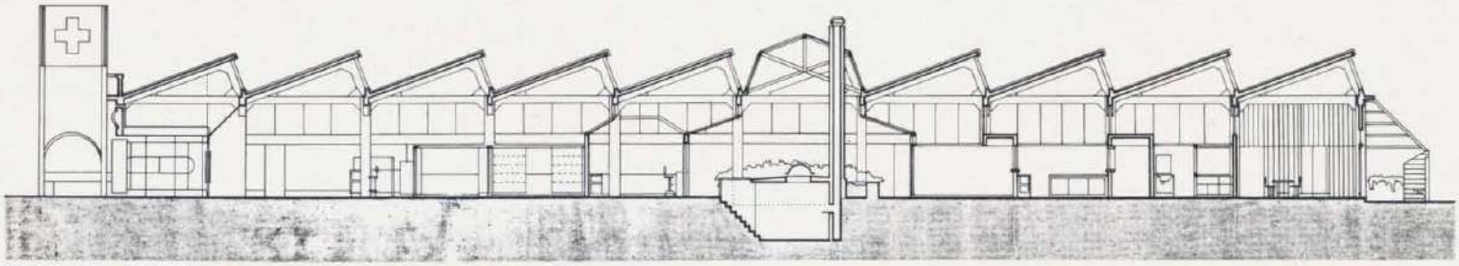
En medio de las tres corridas de módulos centrales se construyeron unos recintos bajos, colocados como contenedores de los servicios para-médicos, a los cuales deben acudir todos los pacientes: información y estadística, recaudación, toma de muestras, farmacia, curaciones –servidas directamente por ventanillas desde esterilización–, laboratorio, etc. Los remansos que generan estos recintos en el gran espacio central diferencian las esperas de cada especialidad. Una gran cúpula translúcida, construida en uno de los módulos del shed central, demolido ex profeso, cubre un jardín interior, el cual a su vez cubre el subterráneo de la sala de calderas.

Se asumió así en esta obra la voluntad de construir un espacio central «para el enfermo», espacio en el cual la luz blanca cenital (aportada por el color blanco interior y exterior con que se pintaron los sheds) baja por los muros, revestidos en mosaico blanco, y se desliza por el piso de baldosas, también blancas, de mármol reconstituido, las que se funden con los muros por medio de guardapolvos curvos.

A partir de este centro blanco, animado por fajas horizontales de mosaico café en los muros de los contenedores, los boxes médicos se van tiñendo con colores suaves, diferenciados según el tipo de pacientes, hasta llegar al pasillo médico y los servicios al personal, que reciben fuertes colores, insistiendo el verde y el amarillo de los jardines exteriores contiguos.

Un sistema de losa radiante en el piso y celosías móviles en las puertas, ventanas y ventanales del shed resuelven la compleja climatización (calefacción y ventilación) de este tipo de equipamientos.

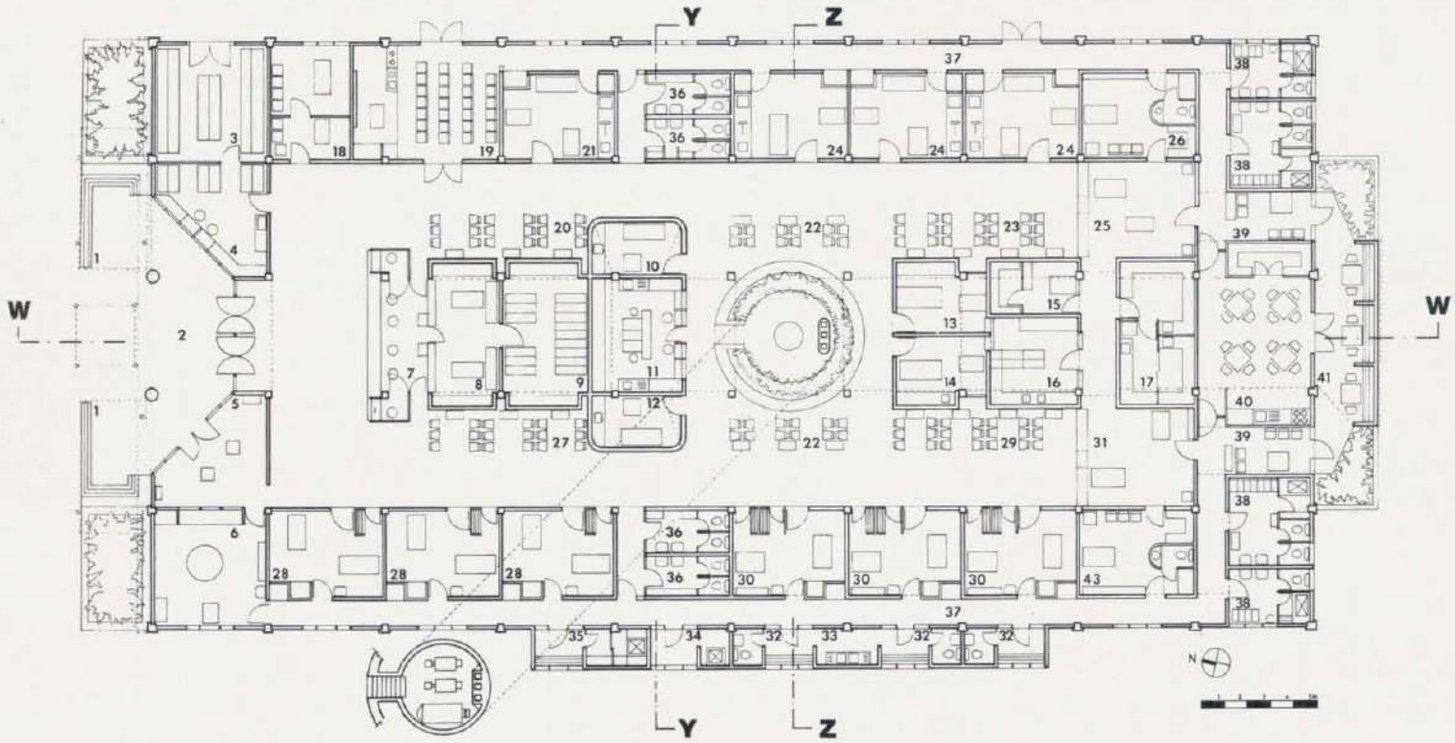
Se exponen así resumidamente, en referencia a este proyecto, algunos aspectos de las tres coordenadas que ciñen toda obra de arquitectura: acoger las necesidades propias de cada tiempo, consumar el oficio de construir en un lugar y hacer comparecer una determinada voluntad de forma en el habitar la tierra.



CORTE **WW**



1. Esperas al aire libre. 2. Acceso. 3. Bodega de leche. 4. Entrega de leche. 5. Espera salud mental y obs. alumnos. 6. Sala terapia grupos. 7. Información y recaudación. 8. Fichajes. 9. Archivo. 10. Vacunatorios. 11. Farmacia. 12. Toma de muestras. 13. Curaciones niños. 14. Curaciones adultos. 15. Oficina tecnólogo. 16. Central de esterilización. 17. Laboratorio. 18. Visitadora social. 19. Sala demostraciones. 20. Espera niños enfermos. 21. Box niños enfermos. 22. Espera general. 23. Espera niños sanos. 24. Box niños sanos. 25. Estadística niños. 26. Of. enfermera jefe. 27. Espera adultos. 28. Box adultos. 29. Espera maternal. 30. Box ginecológico. 31. Estadística maternal. 32. Baños pacientes maternidad. 33. Prelavado guantes. 34. Bota-aguas aseo. 35. Sala desarnadero. 36. Baños públicos. 37. Pasillo médico. 38. Baños profesionales. 39. Sala descanso profesional. 40. Casino y sala de reunión personal. 41. Terraza. 42. Sala de calderas. 43. Oficinas médico jefe.



■ IGLESIA SEMINARIO PONTIFICIO DE SANTIAGO ■

ARQUITECTOS: **Cristián Fernández Cox y Max Peña Arenas**

APROXIMADAMENTE A FINES DEL siglo XVII, la modernidad naciente se bifurcó en dos alternativas posibles: la modernidad ilustrada, que prosperó, y la modernidad barroca, que al cabo de un tiempo quedó en estado de latencia.

La primera –norteuropea, protestante, inmanentista– fue estableciendo progresivamente el despotismo ilustrado de la razón, sobre todos los ámbitos de la vida; y la ignorancia de las realidades inconmensurables, la funcionalización de todo, los purismos y las iconoclastias, la devaluación de las formalidades y el menosprecio del mundo de la eficacia simbólica fueron sólo algunos síntomas de esta hipertrofia racionalista. Con todo, este humanismo tan profundamente inhumano cobró enorme fuerza y prestigio históricos, a raíz del potente y benéfico impulso científico y tecnológico que se derivó de él. Y la subsecuente propagación universal de su progreso civilizatorio dio a esta modernidad ilustrada la imagen de ser la única modernidad posible.





Algunos siglos más tarde vemos, sin embargo, que esta modernidad parece estar fracasando y llegando al fin de su ciclo: la ciencia no pudo sustituir a los valores y la inmanencia no logró llenar el vacío dejado por la expulsión de la trascendencia. ¿Qué hacer?

Unos quieren solucionar el problema simplemente pretendiendo que no existe (la modernidad está buena y sana). Otros quieren tranquilizar su angustia volviendo a las fuentes (los sociólogos en la relectura de Locke, los arquitectos en la relectura del neoclásico). Otros evaden la cuestión al modo romanticista, en el nuevo eclecticismo que está creando el «retro-international-style» postmodernista. Pero, dentro de sus grandes discrepancias, todos tienen algo en común: equivocan el punto de la crisis postmoderna, que no es la crisis de la modernidad, sino el agotamiento de la ilustración.

Lo que nos lleva de nuevo al principio. A replantear, la otra modernidad latente, una modernidad barroca que puede asumir y armonizar en el orden complejo de la vida sus tensiones bipolares: razón y metarrazón, ciencia y fantasía, eficacia racional y eficacia simbólica, inmanencia y trascendencia, pragmatismo y aventura, Sancho y Don Quijote. Y es a esta otra modernidad posible –la barroca, sureuropea, católica y amerindia– a la que pertenece Iberoamérica, por derechos de nacimiento, de infancia y de primera juventud: el barroco americano, que más que sólo tal iglesia o cual pintura es un cosmos de modo de ser y de concebir la vida: el nuestro.

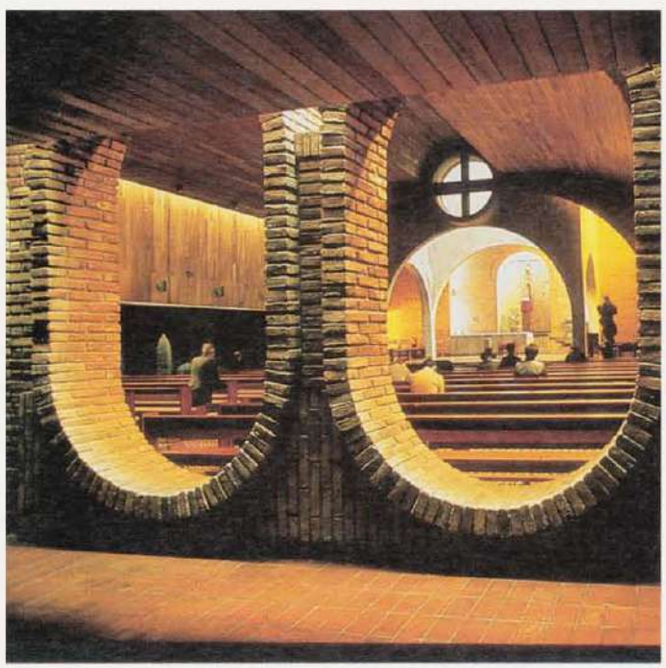
Nuestro patrimonio.

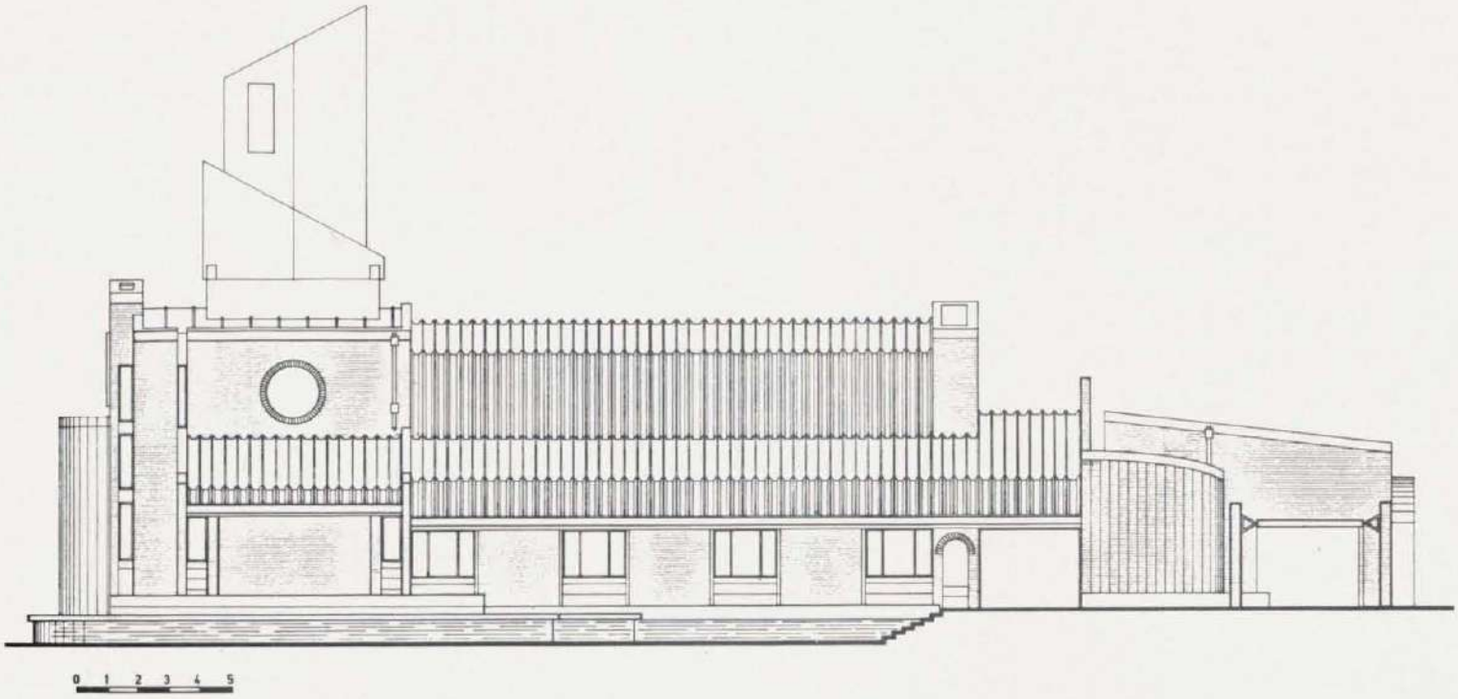


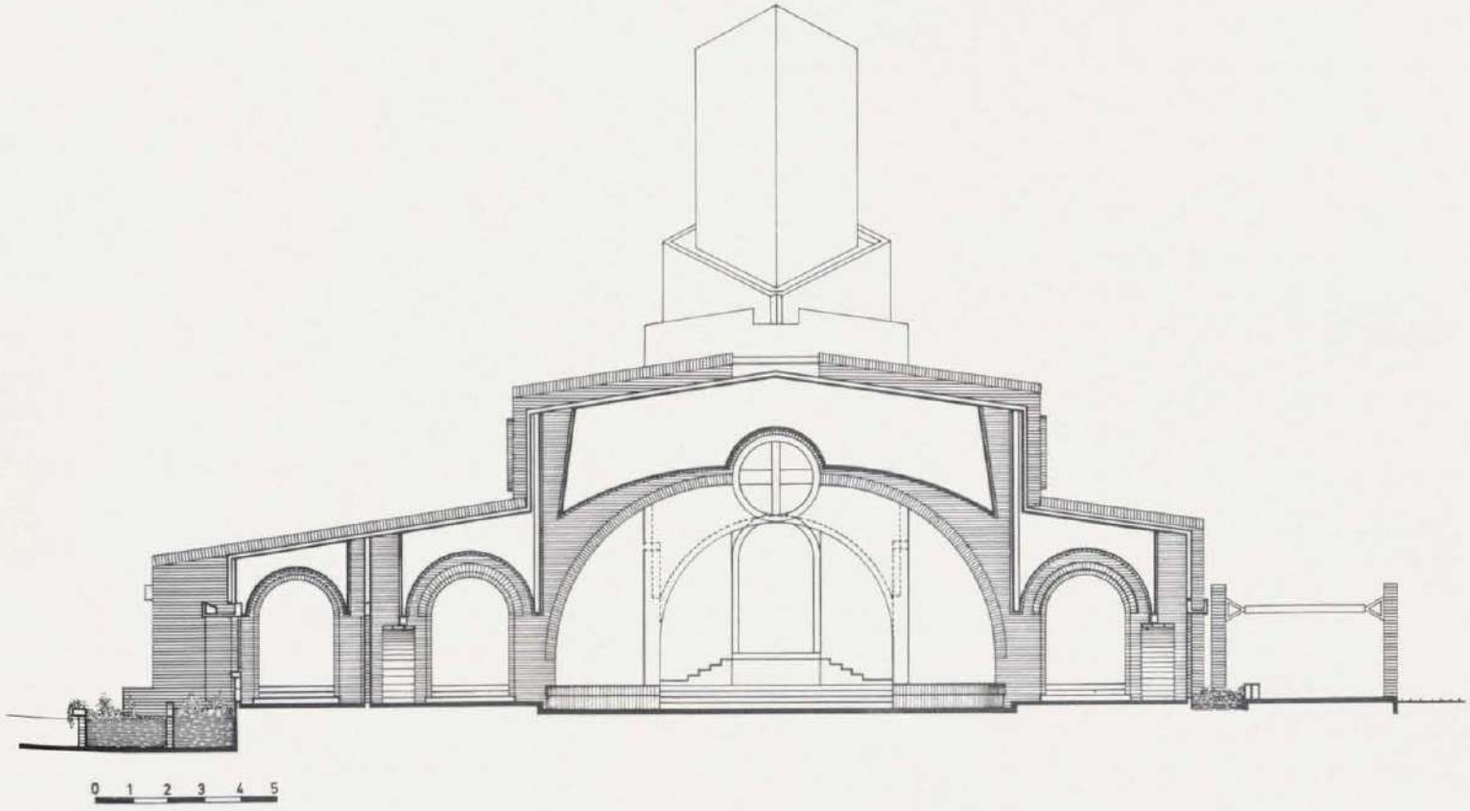
LA PUGNA CONTEMPORÁNEA ENTRE INMANENCIA Y TRASCENDENCIA como opciones dicotómicas que no han encontrado su síntesis se refleja también en la arquitectura de las iglesias.

La opción inmanentista se realiza en la iglesia concebida como un salón de encuentro comunitario, de aspecto cotidiano, generalmente de línea purista y decoratividad iconoclasta. Es la «domus ecclesiae» –la casa de la comunidad– en que siendo la comunidad la protagonista hace de la iglesia el escenario de su propia actuación; y es en este sentido inmanentista y secularista, en términos simbólicos reales, aunque no sea ésa su intención racional (que es la de Dios en la comunidad). En general, estas iglesias –muy próximas a las protestantes– han sido las más frecuentes en la arquitectura moderna. Una excepción notable se produjo cuando Le Corbusier, cometiendo el pecado de escándalo de contradecir todo su verbo, se dejó llevar por su mano, su genio y su corazón e hizo Notre Dame du Haut en Romchamps. La otra opción, de trascendencia, concibe la iglesia como un espacio sagrado, la «domus Dei» –casa de Dios–, en que prima la imagen del «cielo en la tierra», con Dios concretamente presente, en ese lugar concreto. En general, han sido de este tipo las iglesias románicas, las catedrales góticas y las grandes iglesias de la era barroca, concebidas como «theatrum sacrum».

Aunque creo que el verdadero desafío la comunidad en torno a la presencia concreta de Dios (el «domus ecclesiae Dei») está aún por resolverse, en el caso específico de esta iglesia para el Seminario de Santiago, la opción era bastante obvia: siendo el Seminario, con sus encuentros y su trama de patios, un entero «domus ecclesiae», no se requería redundar en lo mismo, sino darle un corazón al conjunto, ubicando en medio de él una iglesia «domus Dei». Así, esta iglesia es un lugar de oración, de encuentro íntimo del hombre con Dios. Y este cometido, esta función, es inseparable de su significado de lugar sagrado, al que contribuye la técnica y la forma de su construcción: el ladrillo de arcilla hecho a mano –la tierra– sumido en la luz secreta que llega de arriba –del cielo–; a partir de la modestia material –ladrillo y asbesto-cemento– la poesía de la riqueza espiritual.




0 1 2 3 4 5


0 1 2 3 4 5

■ HOGAR ESTUDIANTIL EN CASTRO ■

ARQUITECTO: **Edward Fernando Rojas Vega**



«Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son los mismos para todos y que la búsqueda de la identidad propia es tan sangrienta como lo fue para ellos. La re-interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios...».

Gabriel García Márquez, *La soledad de América Latina.*

UNO DE LOS TEMAS MÁS DISCUTIDOS por los arquitectos latinoamericanos en los últimos años es el efecto que la relación Centro-Periferia ha impuesto en nuestra arquitectura, la que, generalmente, actúa como reflejo de las proposiciones arquitectónicas que nos llegan desde el hemisferio norte, en una suerte de independencia cultural que nos lleva a ampliar los límites del debate a la correspondencia de la arquitectura latinoamericana con su identidad cultural.

Nuestra problemática en el archipiélago de Chiloé no ha sido ajena a estas preocupaciones; más aún, a través de nuestra obra –que hemos venido desarrollando en lo que podría llamarse la periferia de la periferia– intentamos aportar soluciones a este debate con el ánimo de alcanzar una comprensión de nuestros problemas y sus alternativas de solución.

En efecto, el conjunto de condicionantes históricas –acentuadas por el aislamiento geográfico y político de Chile– posibilitó que en el archipiélago de Chiloé surgiera una arquitectura que, como obra mayor de lo que hemos denominado «Cultura de la Madera», refleja claramente la identidad de los habitantes de la región, los que, por más de 400 años, han sido sus principales protagonistas y creadores. Arquitectura vernácula vigente que utiliza la madera como material fundamental y que evolucionó como un continuum arquitectónico posible de ser leído en el espacio gracias a la cultura de soporte que tamizó, a través de los años, las influencias arquitectónicas impuestas por la arquitectura occidental.

Sin embargo, desde los años 60 comienza a producirse en Chiloé una acelerada «modernización» que, como en el resto de Latinoamérica, se ha impuesto desde la óptica de un progreso mal entendido que, en la mayoría de los casos, ha negado la evolución natural de los valores arquitectónicos locales o bien ha intentado rescatarlos paternalmente, lo cual, sin duda, está alterando profundamente los elementos estructurales de la cultura arquitectónica insular.

La vigencia de los valores de la arquitectura tradicional, enfrentados a este proceso de aculturación, nos obliga a comprender los elementos estructurales del espacio-archipiélago y el modo como secularmente el chilote lo ha encarado para «hacer» su arquitectura y a revisar, desde nuestra perspectiva insular, aquellas ideas como calidad de vida, patrimonio, tipología, etc., que la enseñanza académica nos ha aportado para entender los fenómenos arquitectónicos o conceptos tan caros a la arquitectura universal como tiempo y espacio, los que sólo cobran sentido en Chiloé en cuanto están referidos a su cultura.

Es por esto que nuestra obra se funda en la reinterpretación crítica de los elementos componentes de la arquitectura tradicional y en la búsqueda de nuevos espacios que refuercen los elementos culturales estructurales de la arquitectura de Chiloé a través de modelos alternativos que posibiliten ir cerrando la brecha existente entre civilización y cultura. Esto implica una gran responsabilidad: el diseñar para un pueblo que durante siglos se procuró sus propios espacios una arquitectura que sea lo menos dependiente de los productos arquitectónico-constructivos generados en los grandes centros urbanos, pero que, a su vez, sea lo suficientemente flexible para incorporar aquellos valores de la «modernización» y de la arquitectura universal capaces de aportar respuestas al desarrollo de la cultura chilota y latinoamericana.

EN CHILOÉ LAS COMUNIDADES ISLEÑAS Y RURALES, DISEminadas en el conjunto de islas que conforman el archipiélago, han desarrollado un sistema de intercambio a través de formas institucionalizadas de relaciones económicas, sociales y culturales, que vinculan a las comunidades entre sí, manteniendo el ritmo del archipiélago en funcionamiento, regulando su pulso y su cultura.

Aquí las ciudades son los centros del intercambio, a ellas acuden los isleños a intercambiar papas, lanas, tejuelas y animales por azúcar, aceite, ropa y combustibles, entre otros productos.

A las ciudades se va en busca de salud, información, diversión y educación...

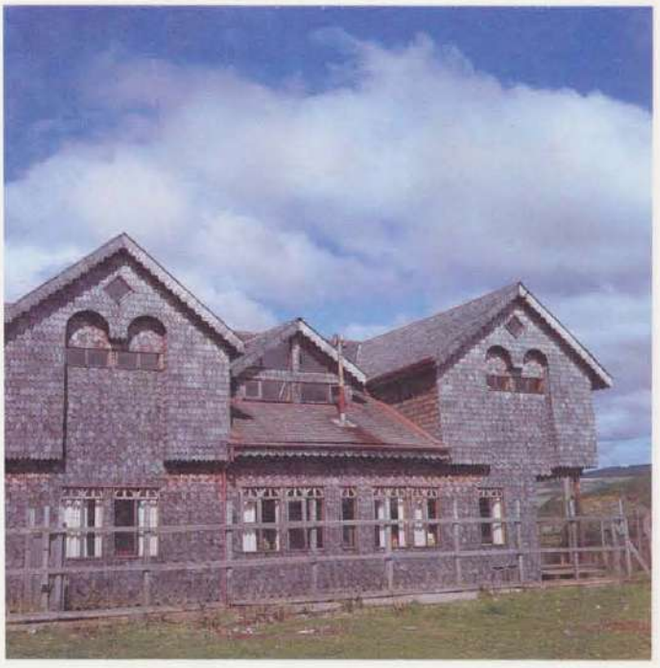
El Hogar Filipense acoge a las niñas isleñas que vienen a continuar sus estudios de enseñanza media en el Liceo o en el Politécnico de la ciudad de Castro.

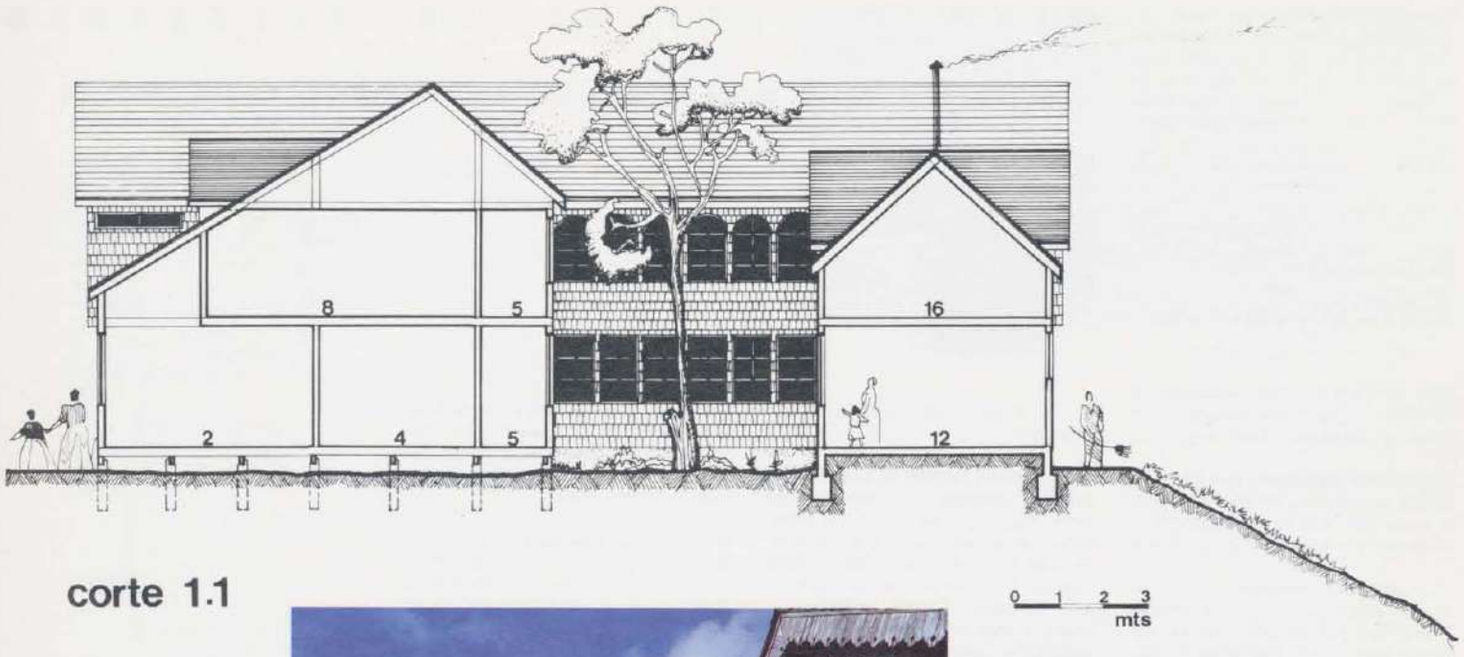
Éste se constituye entonces en la «Casa ciudadana» que cobija el estudio y el intercambio de experiencias.

De esta manera, la obra quiere ser un lugar de encuentro de lo nuevo con lo antiguo, quiere ser una gran casa chilota, como aquella que reinterpretó los modelos neoclásicos (con su cocina-comedor, sus miradores, su sobrado y su pórtico), una vez más reinterpretada bajo la luz de los nuevos valores de la arquitectura contemporánea, capaz a su vez de motivar, en la comunidad local y archipiélaga, sucesivas y nuevas reinterpretaciones, que mantengan el espíritu orgánico de la arquitectura de Chiloé.

La obra, entonces, propone la revalorización de las formas y el espacio tradicional de las técnicas y del oficio del artesano carpintero, y de la madera como el material fundamental del cosmos chilote.

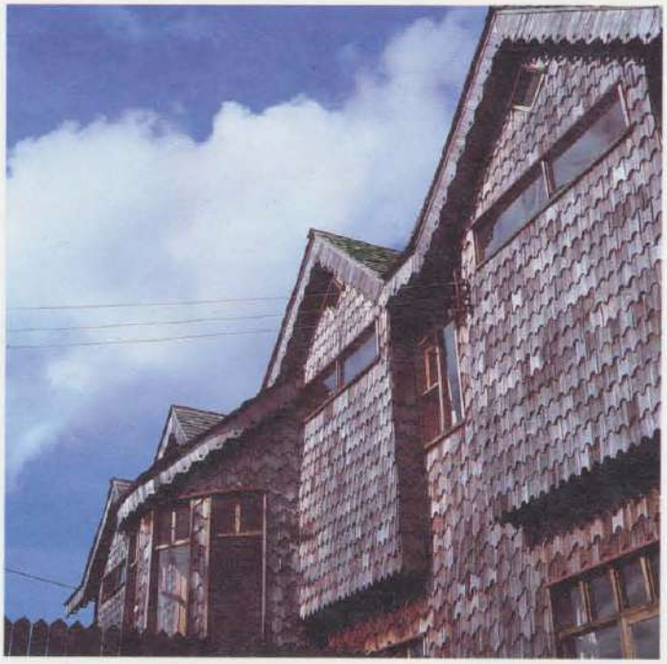
Proposición que incorpora una nueva «actitud espacial» frente al entorno, al sol, al clima, a la relación social y al uso de nuevos materiales e instalaciones que, fusionados con los valores tradicionales de la arquitectura de Chiloé, conduzcan a mejorar la calidad de vida del chilote.

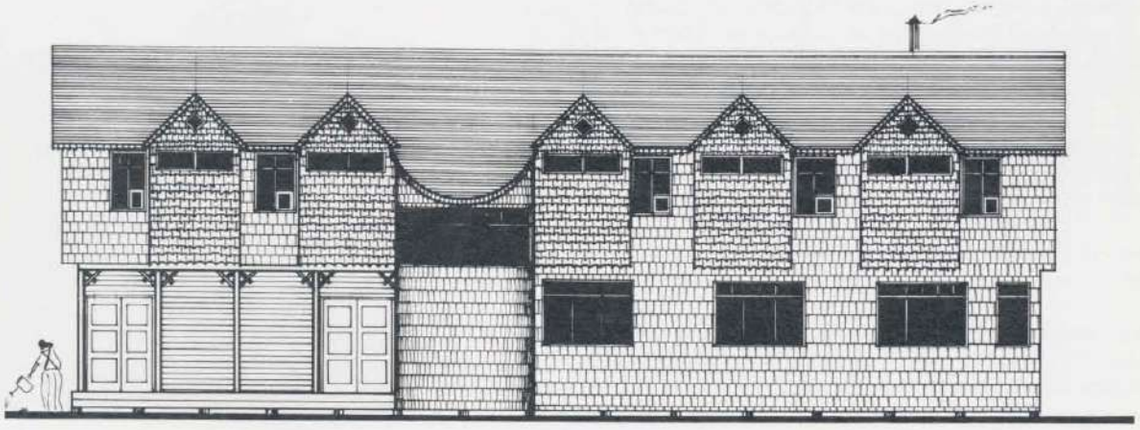




corte 1.1

0 1 2 3
mts





■ FERIA COSTERA EN DALCAHUE ■

ARQUITECTOS: **Renato Benito Antonio Vivaldi Tesser y Edward Fernando Rojas Vega**

EL ARCHIPIÉLAGO DE CHILOÉ, ubicado en la parte más austral de Chile, a la altura del paralelo 43° sur, de clima lluvioso y frío, es territorio y maritorio de América, de esa América telúrica que, lugar por lugar, hombre a hombre y con todas sus geografías, Neruda reunió a pesar de todo... poéticamente en un solo canto general...



«Llovía en las islas,
así se mantenía el territorio
como una mano verde,
como un guante cuyos dedos
flotaban entre algas rojas.
mar del sur, mar océano
por Chiloé a la sangre asegurado...»

Pero también un lugar olvidado de América, un lugar que no tuvo oro ni plata, ni diamantes para el español...

Un territorio americano que para los demás americanos es algo así como el unicornio: «sólo se sabe que existe, pero nadie lo ha visto» (Juan Emar).

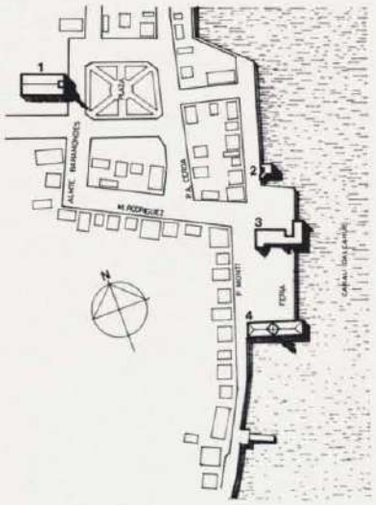
Quizá por estos motivos, y al mismo tiempo resguardado por la misma insularidad del espacio marino, «el chilote vive valores que se convierten en objetos y actitudes que traducen fielmente una de las particularidades que la cultura americana ya pierde: el hombre artífice, el hombre motor de su propia vida, forjador de su destino».

Así podemos ver hoy en Chiloé a un hombre viviendo y muriendo a un ritmo muy suyo, en donde las estrellas guían al navegante, las condiciones de la luna y del cielo indican cuándo sembrar y cosechar, cuándo talar el bosque, cómo construir un techo o una ventana. Y las mareas señalan la pesca, el momento de recolectar mariscos y la hora de embarcarse... El chilote ha aprendido a «descifrar signos sin ser sabio competente» (Violeta Parra).

Sus actos y sus objetos son paridos desde la madera; con ella ha ido construyendo su mundo: sus utensilios, sus herramientas, sus embarcaciones, su arquitectura.

Así Chiloé se constituye en un medio orgánico donde cada herramienta-producto está comprometida con su medio, con la identidad cultural de sus habitantes y donde cada acto de vida está regido por un ritmo vital, autosuficiente, que nos da cuenta clara del equilibrio metabólico entre nombre y naturaleza.

1 IGLESIA
2 REFUGIO PARA NAVEGANTES
3 MUNICIPALIDAD
4 FERIA



ubicación

EL HOMBRE CHILOTE CONSTRUYE SU BORDEMAR Y DESDE ahí conquista su maritorio y su territorio..., sus islas y sus canales.

El bordemar es la situación espacial estructural que permite el acto-fundamento y entrega una voluntad de ser al espacio construido por el hombre... «Allí, el alma individual y aun todo el espíritu de la raza conmemora su identidad con el cosmos, evoca sus sueños primordiales y celebra, en suma, sus elementos» (Thomas Mann).

Conformar lugar en el bordemar ha sido la actitud original del hombre en Chiloé. De este modo, las ciudades y todos los centros poblados se construyen en el bordemar...

Ahí surge el embarcadero, la explanada y la iglesia, la estructura básica en torno a la cual comienzan a desarrollarse los poblados y ciudades chilotas.

En Dalcahue, el cementerio, la plaza, la iglesia, la quinta de recreo, el comercio más importante, la feria de artesanía, la alcaldía de mar, se emplazan en el bordemar... Ahí también están el astillero, la caleta, el refugio para navegantes, el muelle, el embarcadero, el puerto pesquero... Ahí, junto a su destino, se ha establecido la ciudad, la que sus habitantes quieren.

Así, Dalcahue se sigue construyendo hoy en el borde: sobre palafitos se han construido un mercado artesanal, en que actualmente funciona la municipalidad, y el refugio para navegantes.

Habitar el bordemar es un tropismo para los habitantes del archipiélago..., para el que vive en la tierra y para el que vive en el mar.

Para el navegante, un refugio en el borde constituye un reparo para las actividades públicas que allí se desarrollan y donde se expresa con mayor intensidad la vida de relación del pueblo: la feria de lanas del domingo.

Un techo, que es resguardo cuando llueve.

Una torre, que es hito y referencia para el navegante.

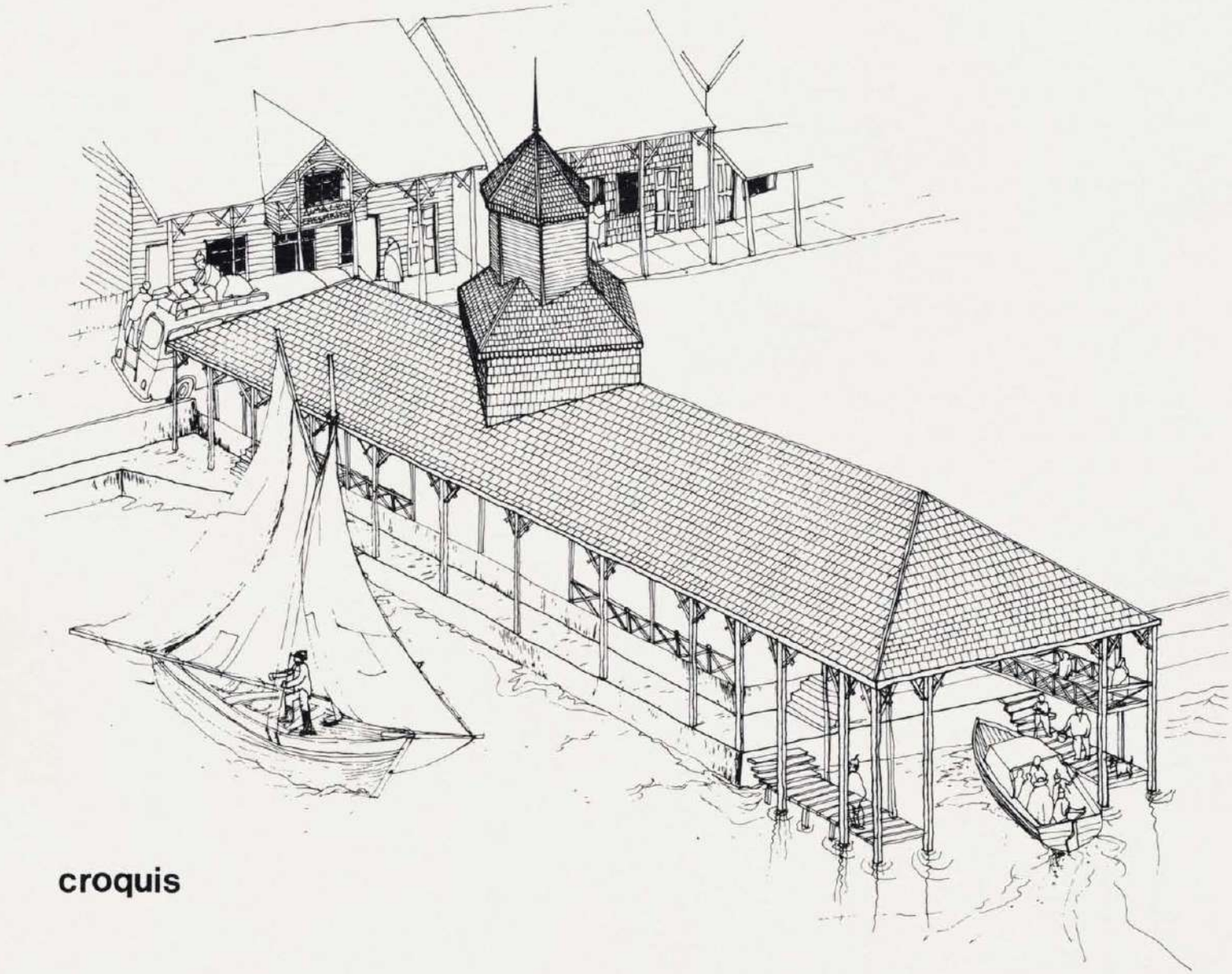
Un muelle hacia el mar y un parador de buses hacia la calle.

Techo que en días conmemorativos es cocina y fogón.

Esto es una obra como reparo, que es resguardo, el resguardo en situación expectante frente al mar... Repararse es protegerse de la lluvia con la vela sobre la botavara, es hacer fuego en el fondo de la embarcación, es construir un palafito.







croquis

■ C A S A F U E N Z A L I D A ■

A R Q U I T E C T O S : **Christian de Groote C. y Hugo Molina F.**





NUESTRO MÉTODO DE TRABAJO no es particularmente el de la especulación abstracta.

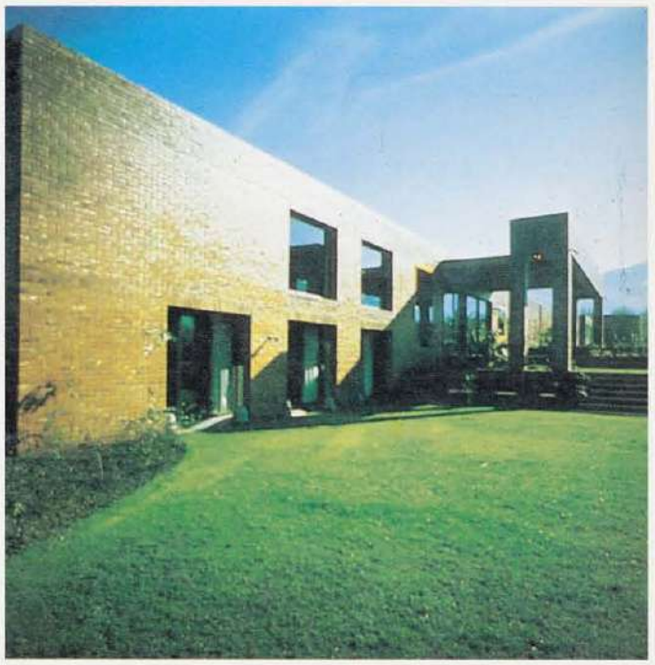
La arquitectura misma nos lleva a opiniones y concepciones sobre cada problema particular.

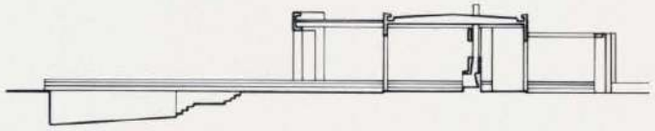
Es analizando las condicionantes arquitectónicas de cada proyecto cuando encontramos los caminos y contestaciones a las interrogantes que plantea.

Tratamos de enfrentarnos a cada obra con la mayor apertura y espontaneidad posible, de manera que cada obra se convierta en una entidad en sí misma y emerja por derecho propio.

Usamos en las obras un vocabulario voluntariosamente restringido, no como una reacción a la feria de vanidades de la arquitectura en boga, sino por mantenernos lo más posible dentro de los límites de lo esencial en la creación arquitectónica.

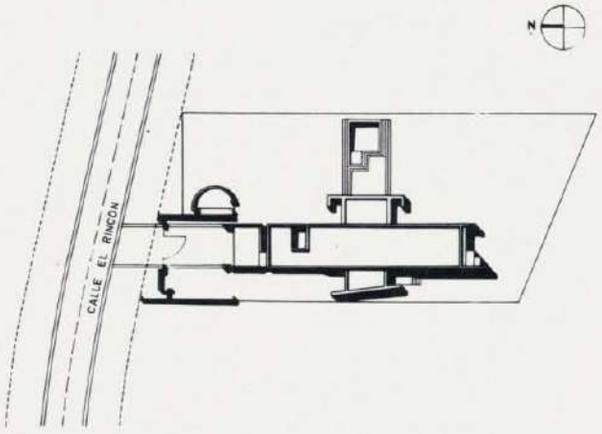
La obra de arquitectura, como toda obra de arte, es un continuo creativo, que se inicia desde el análisis del problema hasta su terminación física. Es un acto continuo de amor cuya intensidad no difiere, sólo cambia de foco en las distintas etapas, como lo hace la pupila al acomodarse a diferentes distancias. Es por ello que consideramos las obras como algo siempre abierto al cambio; cada etapa abre un abanico de posibilidades a escoger y afinar, que obliga a estar siempre alerta frente a nuevas coyunturas o posibilidades de aportes. La dirección de obra, por ejemplo, es una vigilancia diaria y alerta sobre una materia que es siempre generosa en sugerir caminos nuevos, mejoras, sorpresas. Y las obras son «agradecidas», en el sentido de que cada nuevo descubrimiento viene siempre acompañado de ecos que repercuten sobre otras partes de la obra, y así este florecimiento tiene un efecto multiplicador sorprendente.

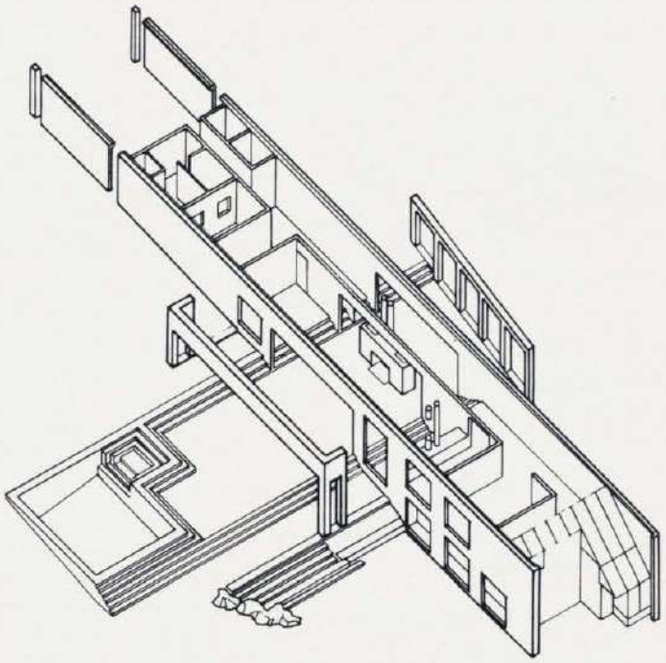




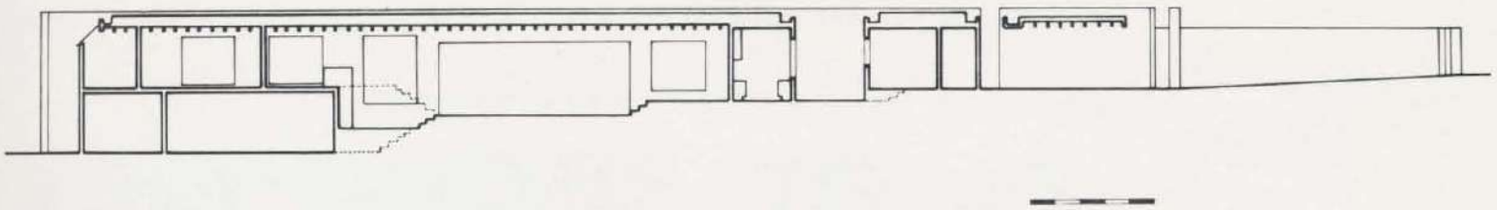
ESTA CASA SE CONSTRUYÓ EN UN SITIO RELATIVAMENTE angosto (34 × 70 m.), con una apreciable pendiente en la dirección del eje longitudinal y dominando una vista espectacular de la cordillera de los Andes hacia el Oriente.

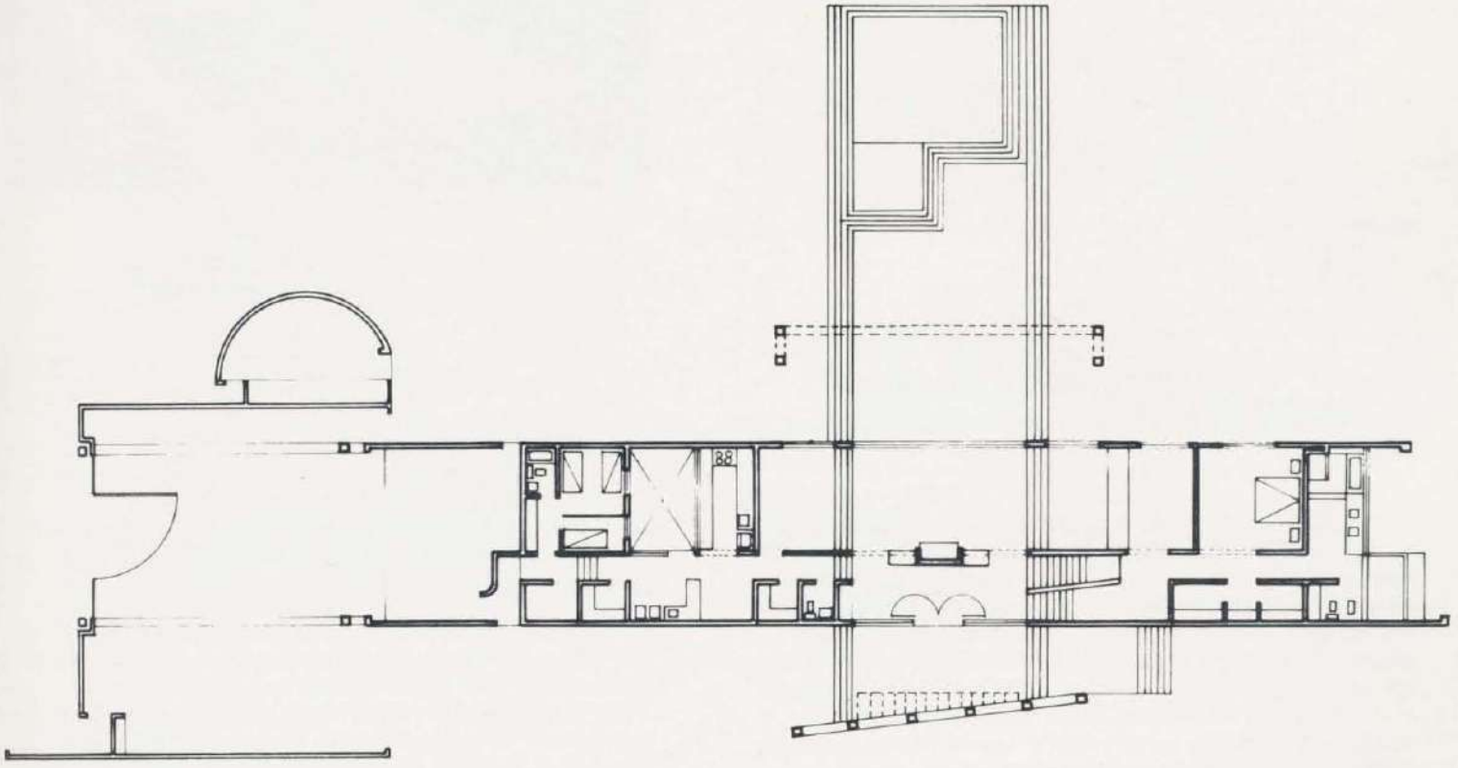
Su emplazamiento es tan notable y las construcciones vecinas tan incipientes y de baja densidad que resultó natural optar por un partido escueto y firme para contrabalancear el paisaje.





arquitectura y paisaje





FICHA TÉCNICA

Ubicación: Camino el Refugio n.° 17.760, loteo Lomas Suaves, parcela 6, El Arrayán, Santiago-Chile
Superficie: 260 m²
Año de construcción: 1985

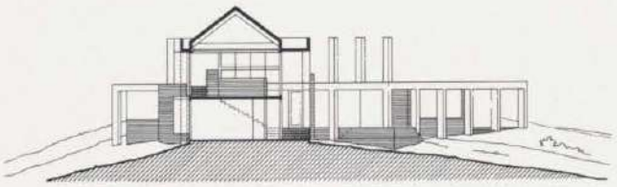
■ CASA «LOMAS SUAVES» EL ARRAYÁN ■

ARQUITECTOS: **Luis Izquierdo W. y Antonia Lehmann SB.**

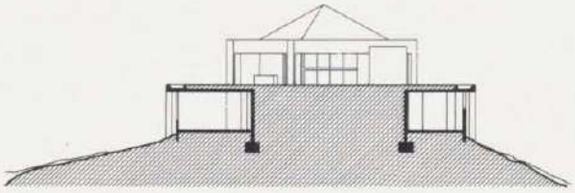








CORTE A



CORTE B

ESTA OBRA ESTÁ EN EL LOTEO «LOMAS SUAVES» DE EL Arrayán, en la precordillera de Santiago. El lote es de 15.000 m². La casa se ubicó en torno a la cima de una pequeña colina, al término de una loma por la que baja el camino desde el acceso a la propiedad. El lugar escogido tiene situación de centralidad respecto a un amplio espacio geográfico conformado por moles montañosas. Queda uno aquí, con la ciudad tras los cerros oculta y latente, inmerso en el enorme ámbito natural. Los cuerpos parecen pequeños frente a la escala de la cordillera, en tanto que el espíritu se expande dominando con la vista tamaña extensión de naturaleza virgen.

Este terreno accidentado es valioso para establecerse disponiendo de una superficie plana y regular. Primeramente, entonces, surgió la proposición de crear un lugar abierto, amplio, elevado y cuadrado: un gran podio para la persona erguida, centro desde donde domine el paisaje en todas direcciones. Éste es el patio al cual se llega, al fin de un recorrido largo, sinuoso y ascendente, desde la ciudad. El salón abierto y el plano de acceso de la casa.

Un único espacio interior podía compartir la condición de podio y de vistas del patio, panorama en 360 que quedaría segmentado si tuviera otro contiguo. Ésta es la sala de estar y recibo de la casa, volumen vidriado que actúa como nexo espacial y de uso entre el plano superior y el resto del programa. Todos estos otros recintos, donde se vive la cotidianeidad, se recogen en la planta baja, que abraza la colina de modo que, coincidiendo con la cima de ésta, la losa de cubierta constituye el piso del patio superior. La circulación en esta planta se desarrolla junto al muro de contención que va curvándose por el contorno de la colina. En oposición al plano superior, en el que uno queda referido al aire y la lejanía, en el nivel inferior, el contacto es con la masa inmediata de la tierra contenida por el muro curvo (de hormigón visto). Éste se interrumpe frente a las tres grutas húmedas, de piedra y vegetación, por las que se sube hacia el patio.

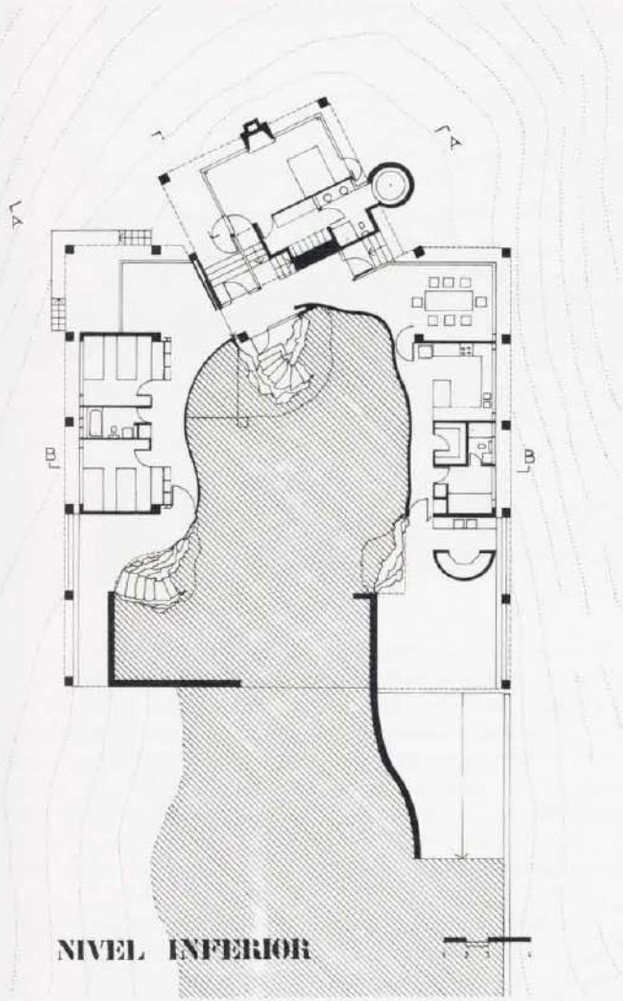
El trazado del cuadrado mayor queda definido por las cotas de nivel del terreno, minimizando el corte de la excavación, y corresponde al volumen de la colina y a la dirección de la loma. La rotación del volumen menor, de dos pisos, respecto al cuadrado mayor, corresponde a la dirección del cajón cordillerano que remata en el nevado «Altar». Este giro de la cabeza del edificio obedece también a la presencia de la próxima colina a lo largo de la loma, que está en primer plano.

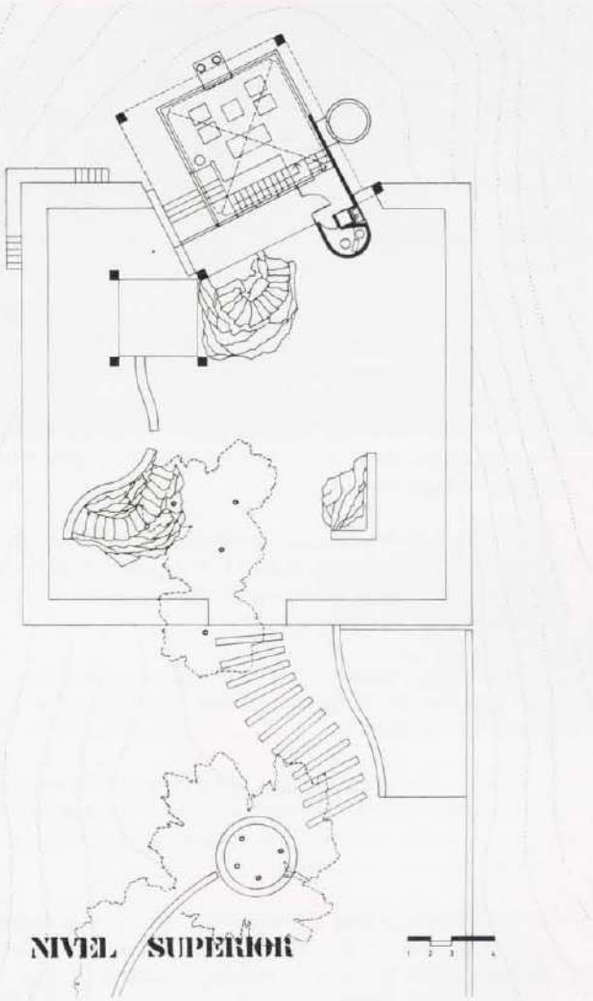
La estructura regular de pilares y marcos de hormigón se posa sobre el sitio. Los elementos de relleno, zócalo, pavimentos y muros, que son ladrillo rústico, aparecen surgiendo del terreno. El hormigón se tiñó en su masa con pigmentos rosado-azulosos, que es el colorido que toma la cordillera en la tarde. El color en el hormigón se hace más intenso con la humedad, cambiando con el paso de las estaciones. Se usaron moldes de madera contrachapada forrados en polietileno, obteniéndose una superficie pulida y semibrillante.

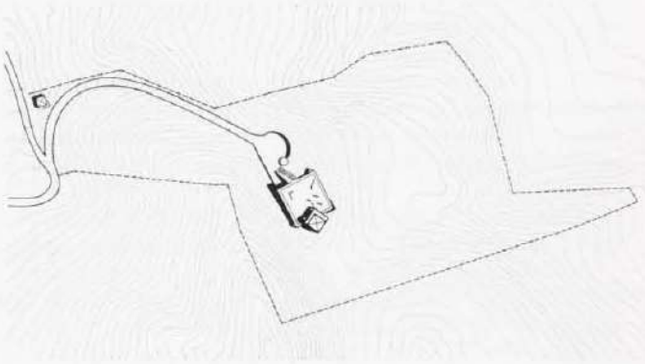
El terreno natural circundante se ha querido dejar en general intocado, quedando el área de jardín regado restringido al patio, por falta de agua.

Este plano va plantado de pasto como una sábana verde y tersa, suspendida sobre la masa de tierra ondulada. El patio está bordeado por un espejo de agua que corta el plano de pasto contra el reflejo del cielo, en sustitución de baranda.

Quisimos con este proyecto dar fuerte cuenta de la presencia del hombre, sin romper con la continuidad natural del paisaje.







PLANTA DE CONJUNTO

■ CASA DE LUIS E. PEÑA ■

ARQUITECTO: **Miguel Eyquem**

ESTA CASA, PARA SER RECOGIDA A TRAVÉS DE LOS FRAGmentos de espacio que ofrece una presentación fotográfica debe verse desde las problemáticas que intenta resolver.

1. Ante todo no es una residencia familiar, sino la de un científico, un explorador del continente, quien ha construido su vida en el propio oficio, de tal modo que oficio y vida cotidiana están confundidas, se realizan en el mismo tiempo y lugar.

La casa responde en forma flexible: vivienda y taller-laboratorio de trabajo simultáneamente.

2. Al mismo tiempo la casa representa la cabeza visible de un instituto científico: «Instituto abate Juan Ignacio Molina». Ella acogerá reuniones de trabajo. Deberá estar destacada y no disimulada en lo homogéneo de una calle urbana.

3. No es una construcción urbana. Está situada en una propiedad rural a 15 Km. de Santiago, en plena naturaleza; lugar que revela el espíritu de su propietario.

El edificio intenta responder a este cuestionamiento poniendo en obra recursos arquitectónicos para configurar una espacialidad cuyas raíces se fundan en una visión poética para recoger el destino de América y de los americanos.

Sin poder explicar aquí el secreto que articula una arquitectura y la hace «construir» un espacio, se describen a continuación algunos hechos que dan forma a los puntos propuestos: 1, 2, 3.

Exponiendo las coordenadas del lugar, el cual fue buscado para cumplir su destino arquitectónico, aparecerá la respuesta a estas problemáticas.

El lugar escogido para ubicar este edificio posee propiedades únicas, sólo posible de encontrar en situaciones geográficas como aquellas que concurren a formar el valle donde se situó Santiago de Chile, frente a las montañas más altas de los Andes.

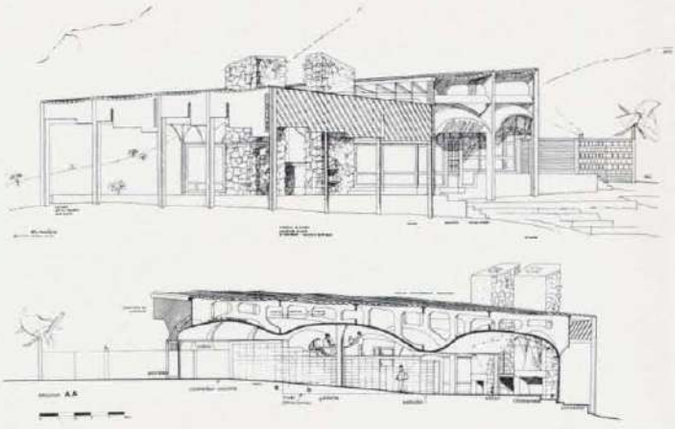
El edificio se instala sobre una colina, la cual se abre sobre un valle que se multiplica en profundos horizontes, teniendo a un costado la presencia blanca de altas cumbres (6.000 m. de altura) presencia del eje que une América.

El edificio entonces debe enfrentar un paisaje, una naturaleza de grandes magnitudes. Desafío para resolver la interioridad de este espacio y establecer las relaciones justas de sus espacios internos en verdadera magnitud con aquellos del exterior en magnitudes en fuga.

Se presentan, por tanto, dos situaciones, enfrentándose de distintos modos según la dirección generada en el espacio por el observador:

A. Desde el interior: como espacio interno y en su relación con el exterior.

B. Desde el exterior: el edificio en la naturaleza y su presencia en ella.



A. El interior, sin confundir la jerarquía de los diferentes espacios particulares que lo constituyen, los reúne por una calidad de luz: hay un cielo único que desliza la luz recogida por los cuatro costados modificándola para cada espacio. Está construida esta luz por una membrana de hierro cemento que sigue libremente la planta, generando una bóveda sobre cada espacio o unidad de espacios específicos. Les confiere su propia luz, su propia altura. Bajo este espacio único que así posee todas las orientaciones, el piso sigue complejos niveles, los cuales responden a dos solicitudes esenciales:

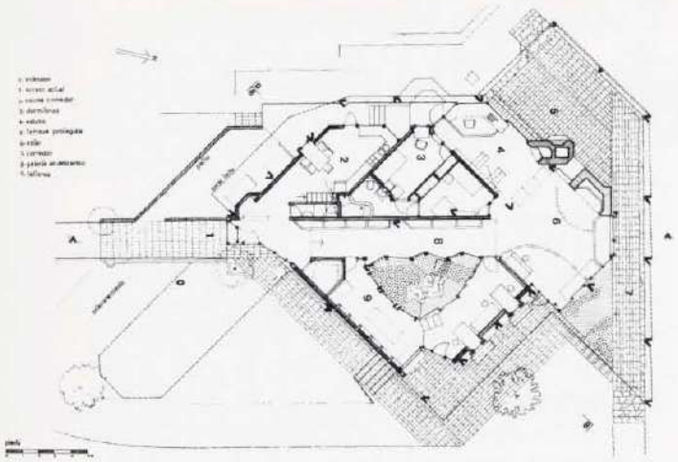
A 1. Desplazar el ojo desde un interior recogido en su propia luz por sucesivas entregas de un exterior medido en profundidades, y desde una altura, llegar a horizontes lejanos recortando el cielo brillante: nivelación de la mirada rasante y equilibrio de la iluminación exterior-interior.

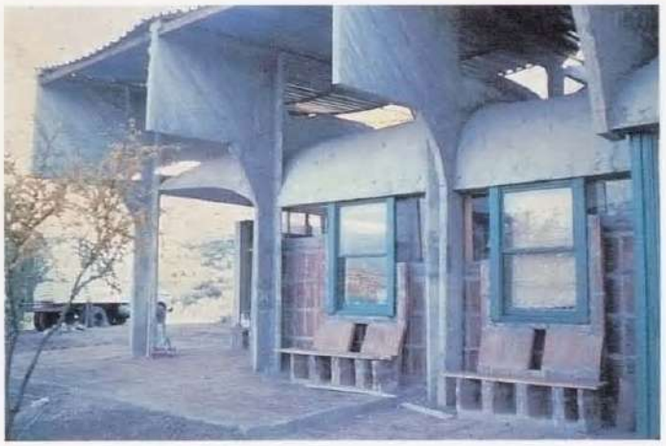
A 2. Los niveles de piso adecuados a la colina sitúan los espacios particularizados como talleres, habitaciones, sala de estar, etc., jerarquizando sus relaciones.

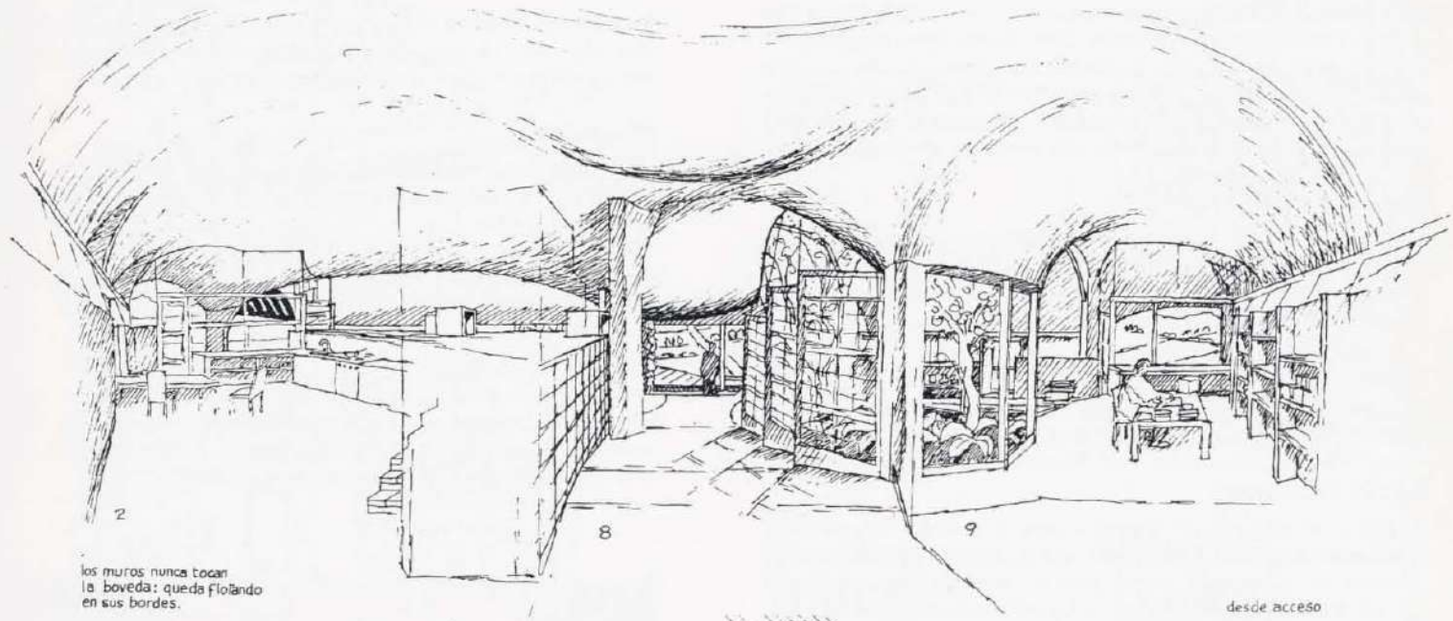
El interior aparece de este modo cual un espacio recogido centrado sobre sí mismo, concentrado. En su respuesta a las fuerzas inagotables de esta naturaleza grandiosa que debe, sin embargo, enfrentar. Al generar un foco de tensión en su centro, el perímetro retrocede y es la luz de ese exterior la verdadera protagonista.

B. Para enfrentar esta naturaleza grandiosa se ha dispuesto un órgano arquitectónico construido a la manera de un pórtico; proporciona el último marco de medición que a través de sucesivos primeros y segundos planos ha creado una primera profundidad a la medida del cuerpo para conjurar los sucesivos horizontes de montaña en la dilatación del fondo: desde este interior el observador se encuentra al inicio de una serie matemática de alejamientos, una progresión.

Desde el exterior, situado el edificio en una altura que avanza sobre el valle al encuentro de los caminos, se presenta desde lejos sobre su acrópolis. El edificio, pensado como un solo volumen de doble altura, defiende su presencia frente a las masas rocosas del relieve. Está ligado a la mayor estructura espacial del continente, pero no confundido.

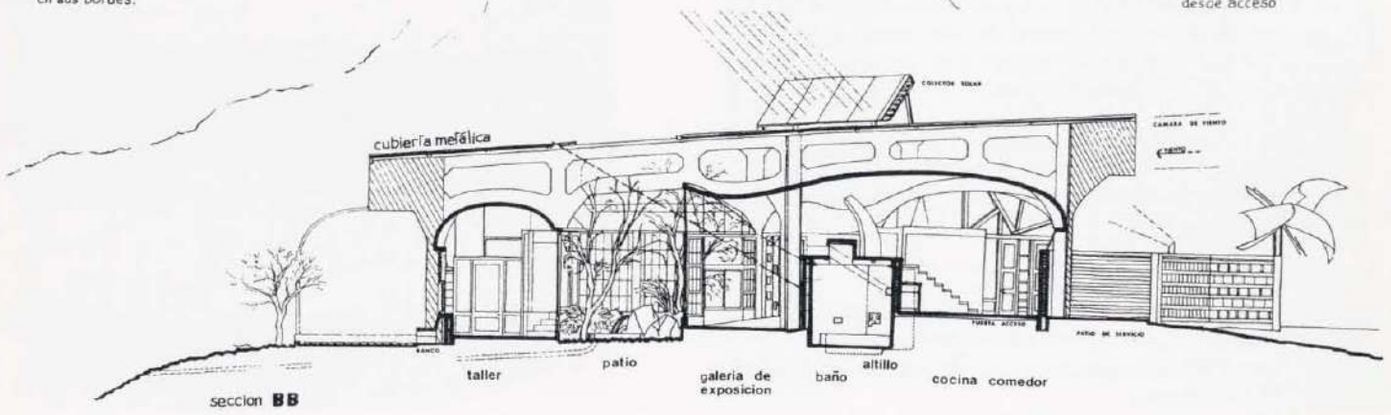






los muros nunca tocan
la boveda: queda flotando
en sus bordes.

desde acceso



seccion **BB**

■INSTITUTO DE REHABILITACIÓN INFANTIL■





ARQUITECTOS: **Víctor Gubbins B. y Ernesto Labbe A.**

COLABORADORES: **Beatriz Buccicardi K. y Alex Moreno Z.**





MEMORIA E IMAGEN

Nuestra memoria arquitectónica, individual y colectiva, consciente e inconsciente, está poblada de imágenes y cargada de sensaciones. Cuando nos enfrentamos a un programa desconocido, carecemos de imagen, y es explicable que así sea; si nunca hemos construido un Instituto de Rehabilitación Infantil en Chile, significa que nuestra memoria no ha registrado la imagen y sensaciones propias de este programa.

CASA: COMUNICACIÓN Y ALEGRÍA

El Instituto funcionaba en una antigua casa típica de Santiago Poniente. Predio angosto y profundo. Casa de dos pisos, zaguán, patio de luz, jardín. Aunque esta propiedad era grande, existía un clima hogareño, donde el hall y la escalera eran excusa de comunicación y encuentro, impresionando al visitante el ambiente de cordialidad y alegría del personal, en su trato con los niños minusválidos.

VARIEDAD PROGRAMÁTICA

El Instituto cumple funciones en Medicina (consultorio externo y tratamiento), Educación (permanencia diaria de niños en consulta y tratamiento), Taller Ortopédico (atención a niños en consulta y tratamiento), Servicios Generales, Casino y Administración.

CIUDAD Y CASA: MODELOS CORRESPONDIENTES

La calle de la ciudad es el corredor de la casa, como la plaza es al patio, el paseo peatonal al parrón y el portal a la galería.

IMAGEN Y ESTRUCTURA

Frente a la ausencia de imagen y ante la variedad programática, recurrimos al modelo ciudad-calle, como estructura unificadora. El sistema de manzanas y calles tiene la virtud de acoger en cada ciudad actividades diferentes y a la vez complementarias –hospitales, fábricas, escuelas–, sin que ninguna de ellas pierda su identidad. Por el contrario y simultáneamente son ellas las que imprimen un sello característico a la imagen de ciudad.

Frente a la experiencia de hogar, comunicación y alegría del Instituto antiguo, recurrimos al modelo de casa-patio, como la imagen a respetar, puesto que los patios, las galerías y los parrones no proponen encuentro y acercamiento.

FORMULACIÓN DE UN LENGUAJE

Se funda la ciudad o «pueblo con alma de ciudad», trazando una avenida interior, evocando la Alameda B. O'Higgins y que toma la forma de un parrón. A lo largo del parrón se ordenan las manzanas médicas, taller y escuela.

Cada manzana asume su propia imagen:

La manzana médica (consultorio y tratamiento) es una red de pasajes interiores y agrupación de volúmenes divisibles, modulares y ampliables, donde acuden los pacientes y sus familiares a recibir atención médica.

La manzana taller es una pequeña industria, flexible, ampliable, con estructura metálica e iluminación cenital pareja, donde se fabrican y reparan las prótesis y ortesis.

Por último, la manzana escuela es una casa tradicional con corredores, patios, terrazas, jardines y cielos inclinados de madera, con recintos comunicables entre sí y ampliable, donde los niños en tratamiento permanecen diariamente durante un período trimestral o semestral.

Estas funciones son diferentes y a la vez complementarias, provocando imágenes simultáneas de hospital, escuela y fábrica.

Sin embargo, el futuro Instituto no es sólo hospital, escuela o fábrica, sino algo más: un lugar de rehabilitación psíquica y física infantil, que busca identificarse e integrarse a la ciudad.

PATRIMONIO

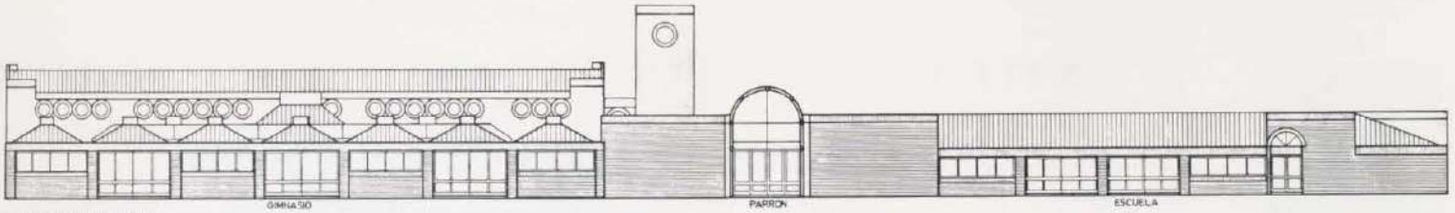
Los modelos de ciudad-calle y casa-patio, que se desarrollan en nuestro país desde la colonia, prevalecen en nuestra memoria arquitectónica colectiva.

En nuestro caso, estos modelos han sido objeto de permanente interés, a través de nuestra experiencia docente y profesional.

CIUDAD-CALLE

El modelo de ciudad, geométrico, ortogonal, flexible y ampliable, compuesto de manzanas y calles. Manzanas-plazas, manzanas-vivienda, manzanas-comerciales, manzanas-industriales. Calles anchas (avenidas) y angostas (pasajes), vehiculares y peatonales.





ELEVACION SUR

0 5

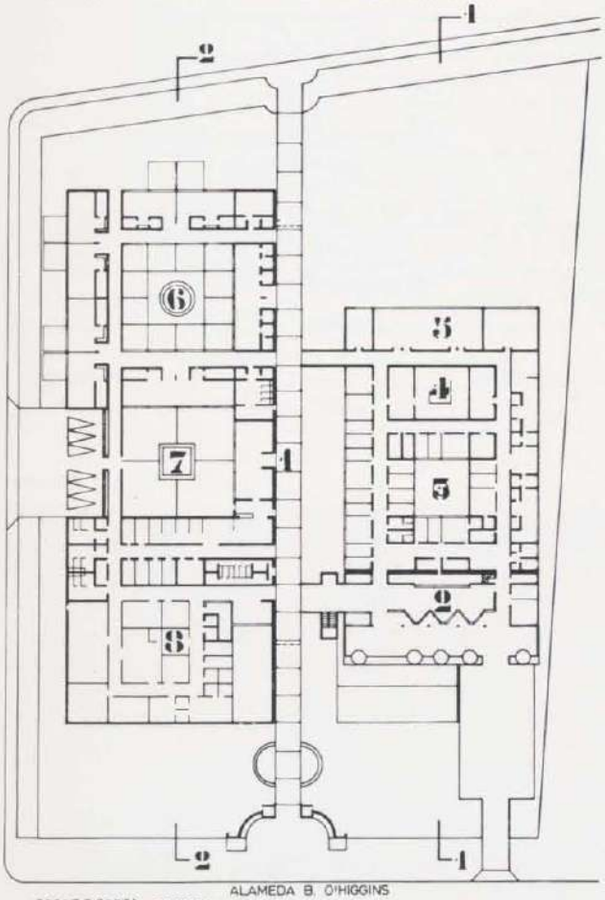
CASA-PATIO

El modelo de casa es un sistema geométrico ortogonal, flexible y ampliable de recintos alrededor de patios. Entre los recintos y el patio: un corredor. Entre la casa y la calle: un zaguán. Entre la casa y la entrada: el parrón. La articulación de la ciudad con el parrón, el parrón con cada una de las manzanas entre sí, se expresa mediante plazoletas, zaguanes y puertas de transición.

La comunicación se hace posible a través de las perspectivas y transparencias provocadas por la ubicación y forma de las puertas y ventanas, que generan un acercamiento entre quién ocupa un recinto y su entorno. Asimismo, los patios hacen posible el encuentro y el acercamiento: patio del casino o «plaza del pueblo», patio de la escuela, patio de los médicos y patio del taller.

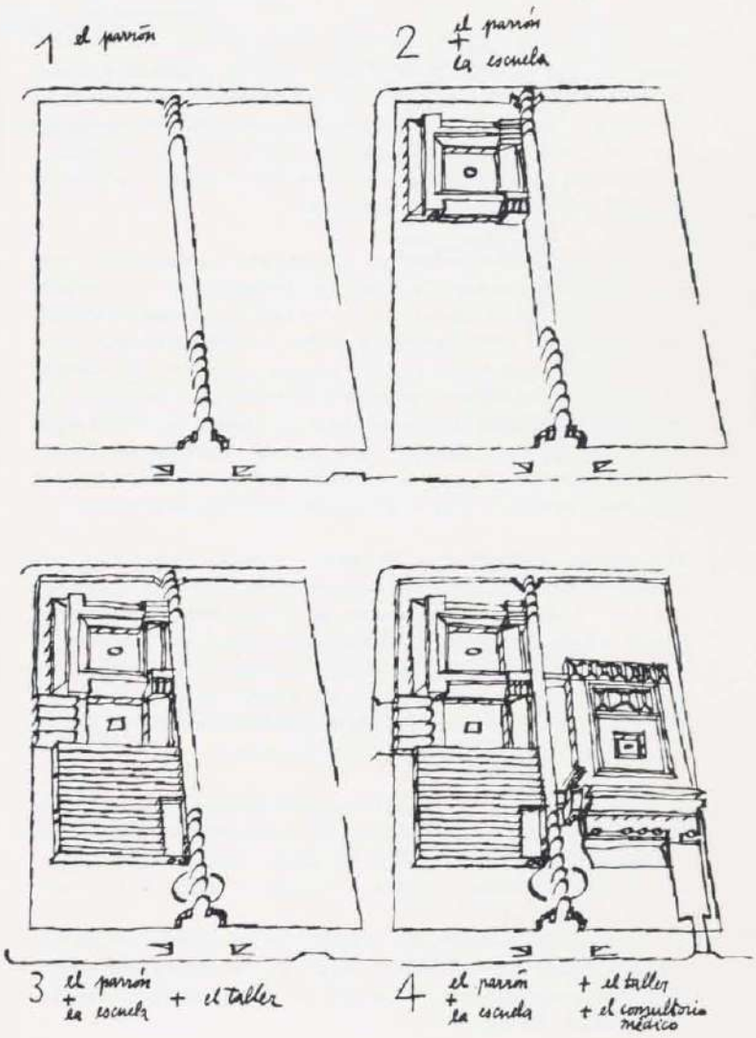


1 PARRON
2 SALA DE ESPERA
3 CONSULTORIO MEDICO
4 PISCINA
5 GIMNASIO
6 ESCUELA
7 CASINO
8 TALLER ORTOPEDICO



PRIMER PISO

0 10



■CENTRO DE TELEVISIÓN UNIVERSIDAD CATÓLICA■

ARQUITECTOS: **Eduardo San Martín, Patricio Wenborne y Enrique Browne**







FICHA TÉCNICA

Año: 1982-1983
Terreno: 16.000 m²
Superficie construida (1.ª etapa): 22.000 m²
Superficie construida total: 35.000 m²
Estacionamientos: 180 vehículos

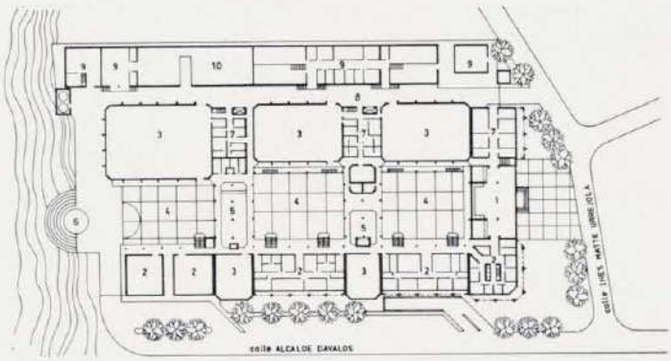


ELEVACION LATERAL



Fachada poniente

1. Acceso. 2. Oficinas. 3. Estudios. 4. Patios. 5. Restaurante. 6. Teatro al aire libre. 7. Control estudios. 8. Calle de servicio. 9. Talleres. 10. Bodega.



PLANTA GENERAL

EL DISEÑO DE ESTE CENTRO TELEVISIVO PLANTEABA requerimientos contradictorios. Por un lado, el programa era muy amplio y comprendía elementos de alta tecnología en materia de comunicaciones, ubicados en los volúmenes cerrados de los estudios. Por el otro, el terreno disponible se encontraba en un barrio tradicional de casas y fábricas (anexo al Cerro San Cristóbal), del cual se deseaba preservar su calidad ambiental.

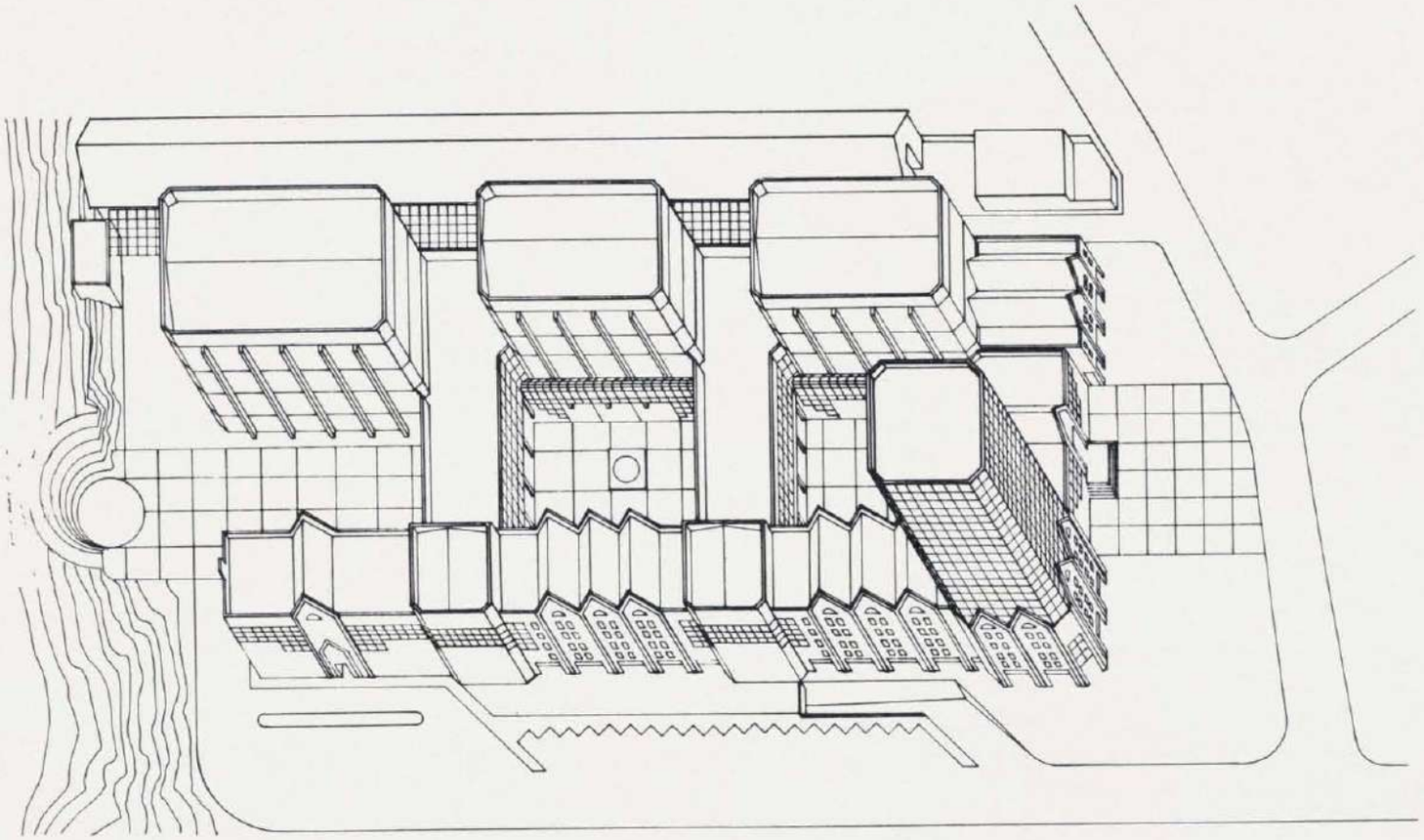
El proyecto general se ordenó en base a patios sucesivos. El mismo presentaba varias ventajas a la vez. En primer término, recordaba el esquema del edificio central de la Universidad, el cual había funcionado bien 80 años. Los patios podían también ordenarse sucesivamente, con una secuencia de espacios, desde los más públicos hasta los más específicos y privados de la televisión. El esquema permitía también un ordenado crecimiento por etapas, requisito exigido por los clientes. Pero, más que nada, permitía reconciliar las demandas contradictorias entre las grandes dimensiones del programa y sus herméticos estudios *versus* cierta contextualidad con el barrio.

El programa se desglosó en 15 partes, correspondientes cada uno a edificios menores. Esto disminuyó el impacto urbano del centro televisivo. A su vez, los volúmenes de los estudios se ubicaron en el lado interno de los patios, mientras las áreas de oficinas se alinearon en los cuerpos que daban frente al barrio. En su tratamiento plástico se buscó concordar en escala, alturas, texturas y color con el barrio anexo. De esta manera, la topografía construida del Centro de Televisión se asimila a su entorno inmediato.

Tanto los patios como los exteriores de los edificios que los conforman pueden ser utilizados para filmaciones. Internamente, a su vez, dichos edificios tienen tratamientos diferentes acordes con su programa y con la variedad, creatividad y color que conlleva un centro de televisión.

En la actualidad el Centro de Televisión de la Universidad Católica está construido en su primera etapa, la cual incluye dos patios. Falta por conformar otro, con el cual la superficie total construida alcanzaría los 35.000 m².





ISOMETRICA

0 5 25m.

■ CENTRO COMERCIAL VITACURA - MANQUEHUE ■

ARQUITECTOS: **Enrique Browne, Eduardo San Martín y Patricio Wenborne**

FICHA TÉCNICA

Año: 1978-1979
Terreno: 7.500 m²

Programa:		m²
	140 locales comerciales	5.488
	30 oficinas	1.492
	Circulaciones, administración y otros	5.488
	Total construido	8.425

Estacionamientos: 207 automóviles

EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS SE HA PRODUCIDO UN DESplazamiento de población hacia el oriente de Santiago, con lo cual han surgido subcentros de equipamiento destinados a compradores en automóvil. El proyecto es uno de estos focos y ocupa un terreno anexo a dos plazuelas, una de las cuales se ubica en el cruce de dos calles principales.

La base del diseño fue la creación de calles interiores que agrupan los distintos edificios. En ellas coexisten autos y peatones, conteniendo además los estacionamientos de vehículos. La reelaboración de este esquema multiplica el frente comercial, evita las desérticas áreas de estacionamientos y acentúa el carácter urbano del conjunto. El terreno tiene una pendiente de 2,6 m. de altura entre sus extremos oriente y poniente. Se mantuvieron las calles perimetrales a nivel de la cota superior, mientras las interiores se dejaron al nivel inferior, uniéndolas entre sí con rampas. De este modo se lograron dos pisos de locales a nivel de calle, duplicándose el frente comercial. Estos diferentes niveles generaron los puentes peatonales que cruzan las calles interiores. Éste es un rasgo característico del conjunto y otorga modernidad a la tipología de calle.

Para evitar una estratificación de frentes comerciales de valor decreciente se trazaron dos diagonales peatonales. Su punto de cruce es adyacente al eje virtual que une las dos plazuelas anexas al terreno y sobre el cual se ubicó un edificio de oficinas de 10 pisos. Éste fija el centro geométrico del proyecto y asienta verticalmente el conjunto. Todos estos arreglos geométricos se realizaron con ángulos de 30°, 60° y 90°.

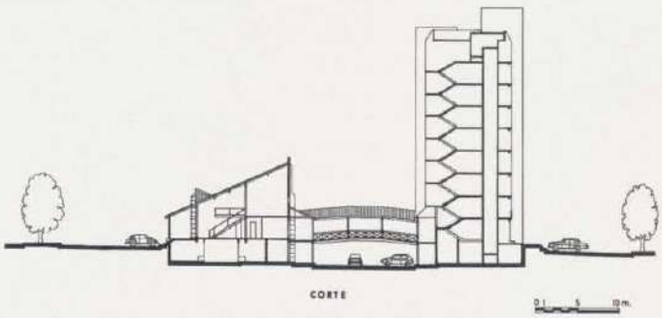
Los locales comerciales tienen distintas dimensiones, pudiendo unirse entre sí. Los del nivel superior tienen altillos. Todas las circulaciones peatonales –paralelas o independientes a las calles– son cubiertas, produciéndose «espacios intermedios» entre interiores y exteriores. Dichas circulaciones se unen por puentes y escalas, con gran variedad de recorridos. Uno de estos recorridos corresponde a una galería con arcadas y luz cenital.

En los edificios se utilizó ladrillo a la vista en muros y tejuelas de asbesto-cemento en techos, materiales muy usados en las viviendas del sector. Los edificios de comercio se conforman por muros perimetrales continuos cuya inclinación está dada por las pendientes de los techos que bajan hacia distintas direcciones. Se producen así diagonales en las elevaciones que unifican las horizontales con las verticales, y con ello los distintos edificios.

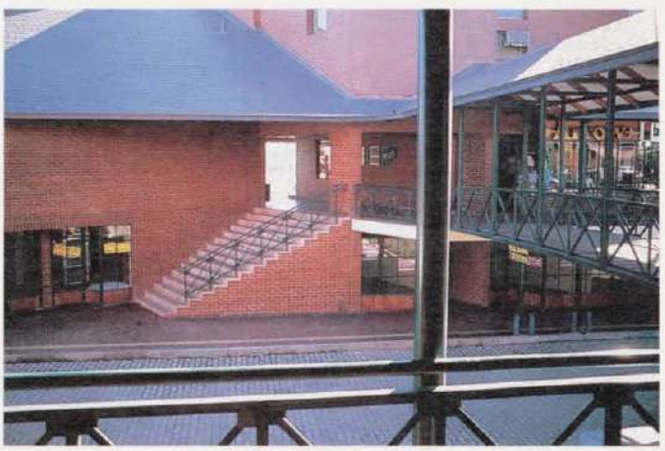
El conjunto –con sus edificios comerciales bajos y su torre de oficinas– se asimila al aspecto general del barrio, donde subsisten casas con edificios en altura. Desde un cierto ángulo el conjunto recuerda al Cerro Manquehue, que enfrenta al centro comercial.

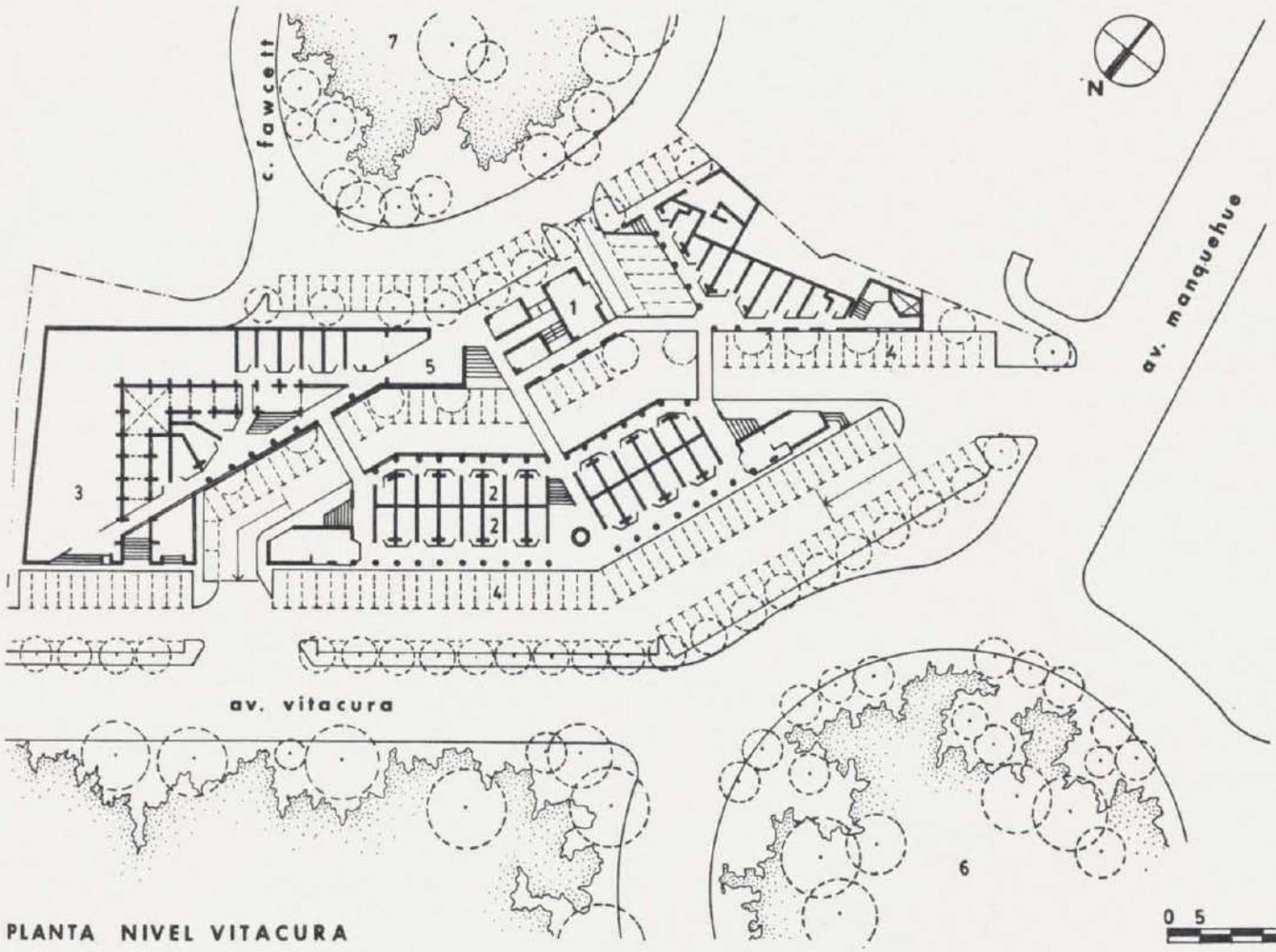


Calle interior



Escalera y puente





PLANTA NIVEL VITACURA

NEMESIO ANTÚNEZ
JOSÉ BALMES
GRACIA BARRIOS
ROSER BRU
RODOLFO OPAZO
RICARDO YRARRÁZAVAL
SAMY BENMAYOR
GONZALO DÍAZ
EUGENIO DITTBORN
CARLOS MATURANA
(BORORO)
FRANCISCO BRUGNOLI
CARLOS LEPPE
GONZALO MEZZA
ROBERTO MATTA

P

PINTURA

NEMESIO ANTÚNEZ



68 años. Se graduó de Arquitecto en la Universidad Católica en 1941 y cuatro años después obtuvo el título de Master en Arquitectura en la Universidad de Columbia, Nueva York. En esta ciudad y en París fue alumno de William Hayter en el Atelier 17 de grabado. Entre 1955 y 1963 fundó y dirigió el Taller 99 de grabado en Santiago de Chile, que fue la base para la creación de la Escuela de Arte de la Universidad Católica en 1958. Entre 1961 y 1964 fue director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, desde donde organizó exposiciones, concursos y financió premios estimulantes. En 1964 se fue de Agregado Cultural del gobierno de Chile a Estados Unidos y volvió en 1969 a hacerse cargo del Museo Nacional de Bellas Artes, luego de lo cual, en 1974, se fue a vivir a un pueblo de Cataluña e hizo exposiciones en Barcelona, Madrid, entre otras ciudades.

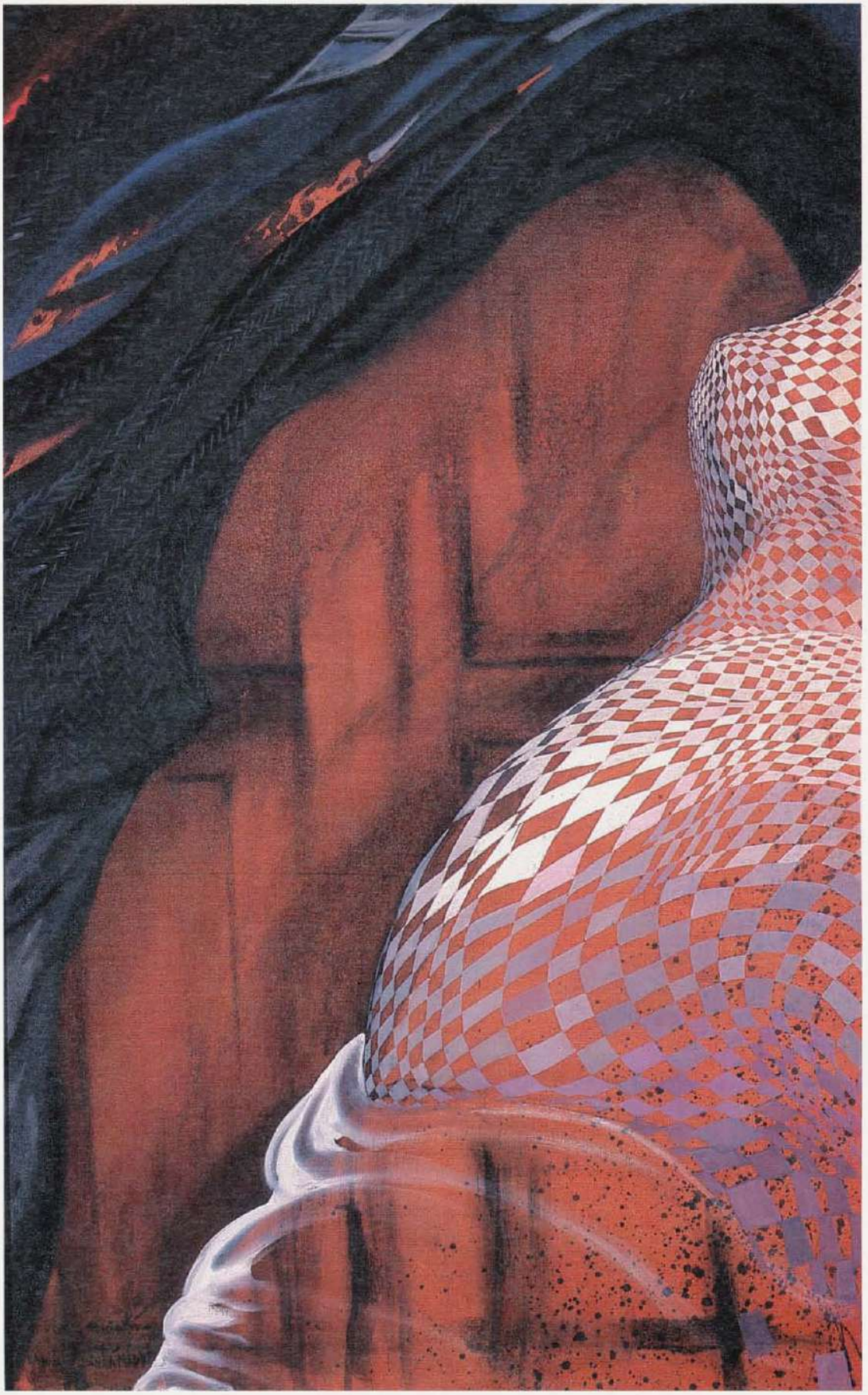
Entre 1978 y 1982 vivió en Londres y enseñó en el Royal College of Art. Entre 1982 y 1983 vivió en Roma. De regreso a Chile ha hecho innumerables exposiciones individuales y colectivas, además de refundar –en 1985– el Taller 99, esta vez en la Casa Larga –de Carmen Waugh–.

Antúnez pinta en series temáticas, aproximándose a la realidad en una secuencia de visiones sintéticas y esenciales. Bicicletas, volcanes, camas, tangos, manteles, volantines, con seres humanos que se entrelazan y abrazan buscándose en medio de la soledad urbana, emergen de su tela reiterativamente.

Luego del golpe militar pintó unos cuadros sobre el incendio de La Moneda y la serie *El estadio negro*. Quiso dejar así un testimonio de su época. «No en un sentido político, sino como un dolor humano que yo viví y transformé en pintura, en símbolos, no en panfleto».

Le interesa impregnar su obra de «vida, amor y amistad. También de poesía». Y él se siente un poeta: «... soy poeta. No porque escriba, sino porque vivo la poesía. Veo la realidad como una alucinación, hago de la realidad una visión».

LA HIJA SERÁ MADRE, 1986
Óleo / lienzo [180 × 82 cm.]



■ JOSÉ BALMES ■



59 años. Nació en Montesquiu (Barcelona) y llegó a Chile en 1939. Es ahora ciudadano chileno.

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1934 y 1949. Entre 1954 y 1955 hizo estudios en Francia e Italia. Entre 1950 y 1973 fue profesor de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile y entre 1972 y 1973, su Decano. Pertenece a la llamada «generación del 50» y su obra se inscribe dentro de lo que, a fines de la década de los 60, se denominó «informalismo». En esa época participó del grupo «Signo», junto a Gracia Barrios (su esposa), Eduardo Martínez Bonatti y Alberto Pérez.

Estuvo exiliado en París de 1973 a 1981.

Desde 1946 ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile y el extranjero recibiendo varios premios. Entre otros: el Premio de Pintura de la Bienal de París en 1961, el Premio de Dibujo en la Bienal Americana de Arte, en Cali (Colombia), y en 1977 el Primer Premio de Grabado en la Exposición Internacional «Intergraphic» de Berlín.

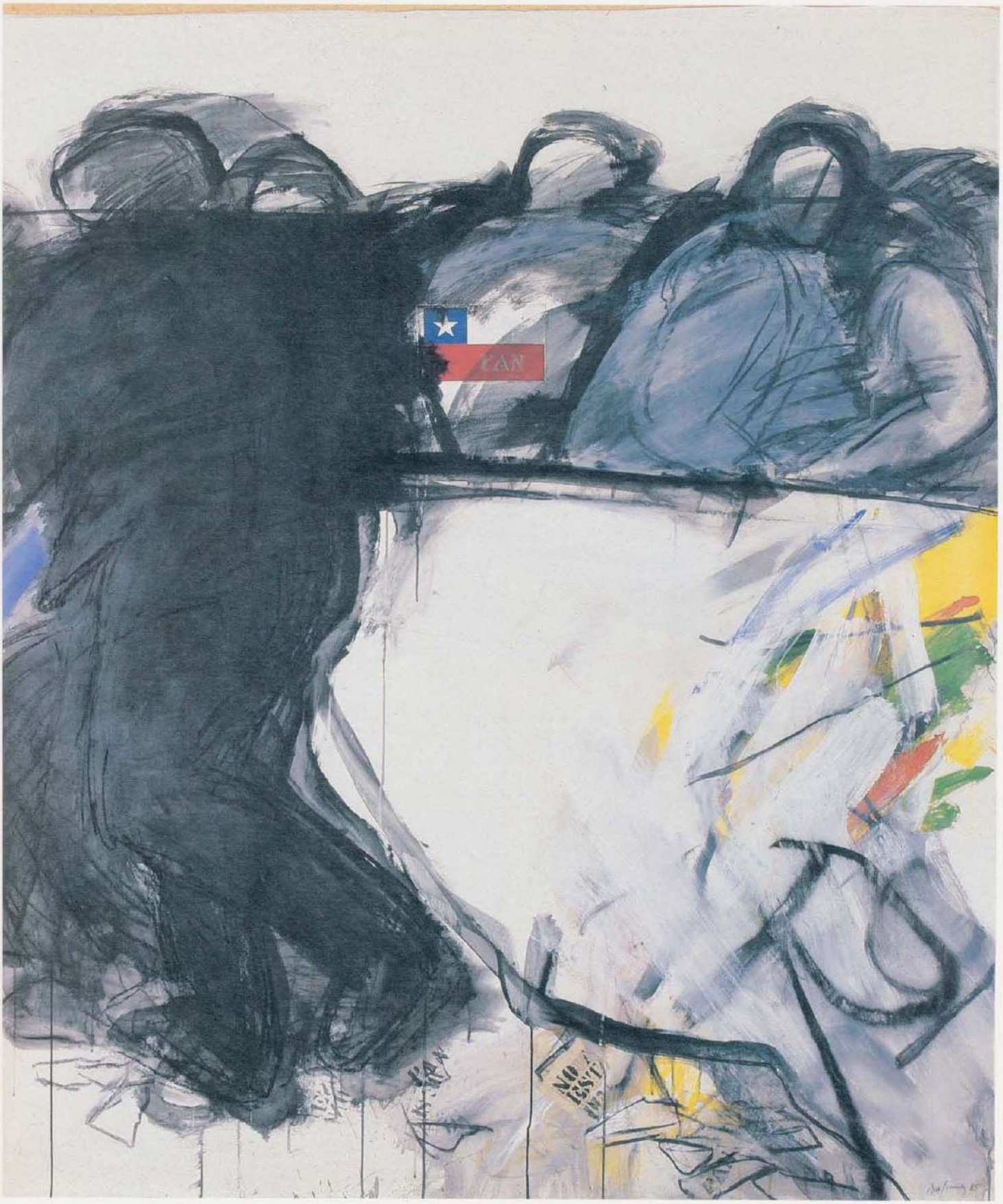
Hay una continuidad en su obra en cuanto a ser una expresión de los problemas del hombre y su contacto con el medio social y político. Lo que ha cambiado es la forma de expresar esa realidad: ahora muestra una mayor síntesis, una mayor espontaneidad y un alejamiento de lo narrativo en beneficio de la escritura más directa. Ahora el color, el trazo, la materia de la obra adquieren una autonomía mucho mayor.

«Los problemas del hombre son la materia de mi obra; como la luz lo es para los impresionistas, no como algo externo a mí. Desde mi participación en el grupo 'Signo' mi trabajo se vincula a los problemas sociales y políticos y desde 1973 está centrado en el 'problema de Chile'. Pero no hay nada de literario ni mi discurso quiere ser 'demostrativo' de alguna teoría política. Es la expresión plástica –exclusivamente por estos medios– de un gran dolor y una gran rebeldía».

Balmes entiende al artista como «un sujeto inserto en la historia y como un individuo que deja constancia de la realidad; no con una visión realista tradicional, sino con una reelaboración de la realidad, asumiéndola como experiencia individual y colectiva»

«Yo veo la obra como algo abierto, en que se utiliza la simbología y el lenguaje del mundo contemporáneo, sin limitaciones».

EN LA CIUDAD, 1985
Acrílico, pastel y collage / lienzo [198×176 cm.]


PAN
NO
ESTÉ

■ GRACIA BARRIOS ■



59 años. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fue posteriormente profesora en la cátedra de Dibujo en la Escuela de Arte, entre 1950 y 1973. Vivió exiliada en París entre los años 1973 y 1982.

A partir de 1969 perteneció al grupo Signo, junto a José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonatri, de tendencia informalista.

Obtuvo varios premios de dibujo y pintura en la década de los 60 y el Primer Premio de Pintura de la Bienal de Quito (Ecuador).

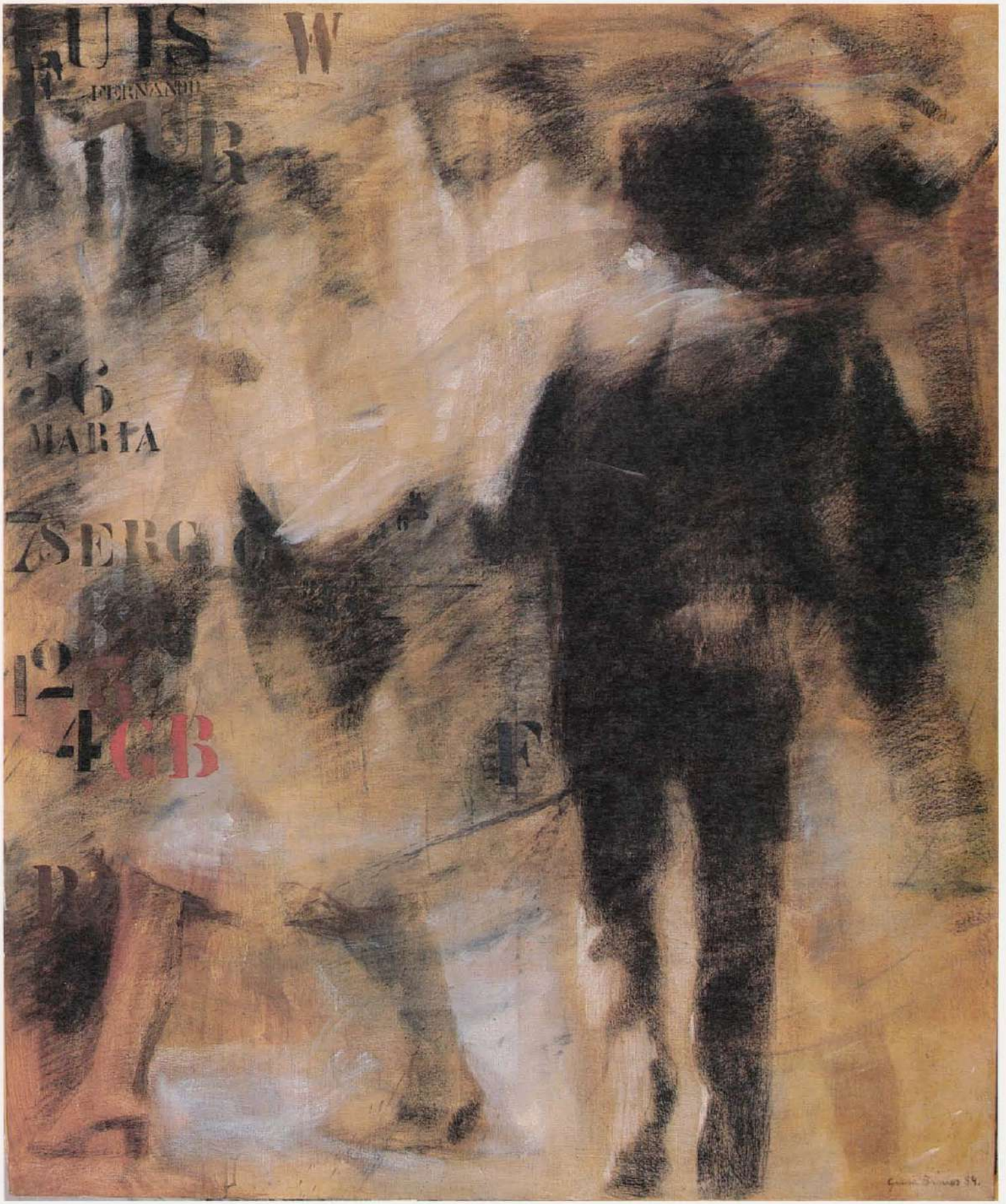
Gracia Barrios se confiesa intuitiva y emocional para pintar. Expresa «elementos visuales o de la memoria, o sugeridos por situaciones del hombre actual. Cifras, nombres de personas que acompañan a los personajes en su paisaje, dan una cierta sonoridad al recurrir el espectador a la lectura de palabras o a asociar números. El color y la forma tienen así ciertos obstáculos ajenos a su quehacer puro. Hacen una pintura menos silenciosa».

La pintora usa un formato de gran tamaño, con lo cual cree expresar con mayor fuerza «lo real maravilloso» como decía Alejandro Carpentier, en contraste con la realidad tenebrosa que vive nuestro país, el Chile de hoy.

Su interés siempre ha estado en la figura humana, aun en su periodo informalista en que la representó como materia. Luego necesitó la silueta recortada de sus fondos. Después comenzó a representar a los hombres y mujeres de la calle, del bus, y empezó a vestir a sus personajes que antes estaban desnudos.

Después de 1973, en el exilio, sigue con la problemática chilena, en telas divididas en dos: el exilio, «el aquí y el allá»; una, negra y blanca; la otra, en color. Desde 1982 vuelve a Chile y empieza a «pintar el reencuentro; todo me maravilla y pinto vendedores callejeros, grupos de gente en las esquinas, la cordillera esplendorosa en contrapunto con el valle negro, triste, trágico».

DE LA CALLE, 1984
Acrílico, carbón, pastel y óleo / lienzo [197 × 164 cm.]


LUIS
FERNANDO
MARIA
SERG
4CB

■ R O S E R B R U ■



63 años. Pintora, dibujante y grabadora, catalana, nacida en Barcelona y refugiada en Chile desde 1939.

Realizó estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el Taller 99 de grabado. Siempre ha trabajado desde una forma de figuración. El dibujo es una constante en su trabajo.

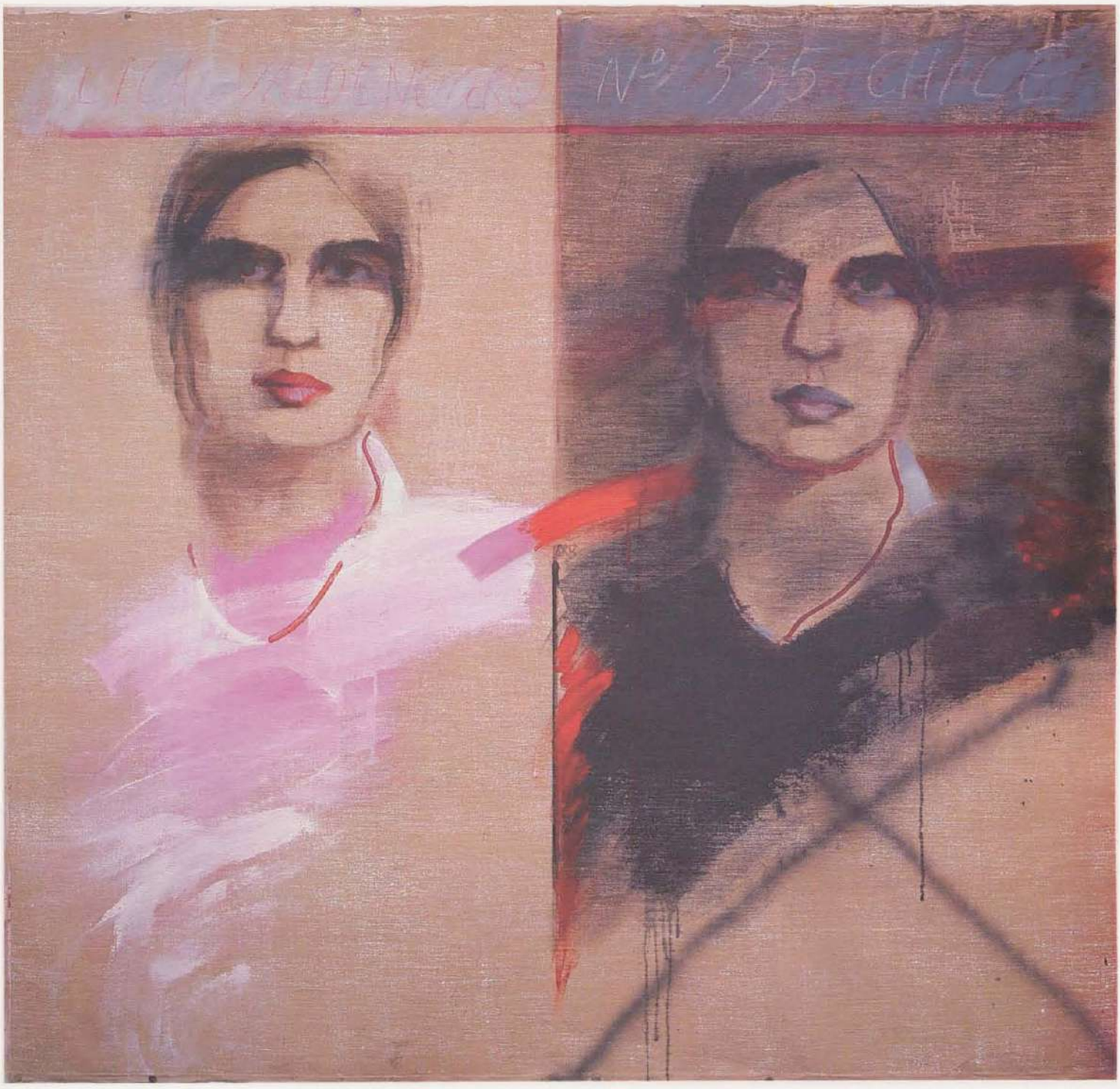
Ha figurado en exposiciones de alto nivel en Chile y otros países, como en la Bienal de São Paulo y la Bienal de Grabado de Tokio. Entre otros, recibió el Gran Premio en el I Salón de Gráfica de la Universidad Católica en 1978.

Roser Bru trabaja con la memoria. De ella surgen los ausentes, los que ya no están, los muertos y desaparecidos. Su obra es un testimonio consciente y un grito de alerta contra la destrucción y la muerte. «Me interesa el hombre en sí mismo y en las huellas que deja en el paisaje. Es un hombre esencial, intemporal. Por eso los rostros no son nítidos, se esfuman», explicó hace un tiempo.

«Pinto lo que vivo, lo que se me revela, lo que a toda hora va creando la mente. Aun la vida que nos cuenta la muerte de otros: algo que nunca acaba. Trabajo con la pasión. Si me aplico a analizarme encuentro siempre una constante; la fuerza del uno en el otro, y el círculo inacabable que nos hace y deshace. El total humano –el morir es cierto, las esperanzas borradas y, últimamente, el deterioro...–. Desde el año 1974, la memoria me ha ido socavando. Todo se me ha hecho memoria, pasado o futuro. Es la usura del tiempo encima nuestro».

A menudo sus cuadros están tratados en dos o tres tiempos: el antes de, el durante y el después de: la premonición, el hecho y su recuerdo.

La artista describe un proceso creativo: «Voy buscando las variadas posibilidades de una misma persona. Reconstituyo el pasado, en una repetición con variaciones; voy transformando los recuerdos que traigo al presente; voy tapando, cubriendo como en una neblina a los personajes. A veces los trato en dos tiempos en una misma tela, a veces los repito en varias obras de distinta manera... Es como acorralar las circunstancia de un ser humano para llegar a su esencia».



RETRATO DE UNA DESAPARECIDA, 1986
Acrílico / lino [163 × 170 cm.]

RODOLFO OPAZO



51 años. Desde 1960 ha expuesto sus obras en muestras individuales y colectivas de Chile, Estados Unidos, países latinoamericanos y europeos. En 1974 expuso en la Galería Aele de Madrid.

Recibió diversos premios en Chile, Argentina y Estados Unidos, además de en las Bienales de São Paulo, de Córdoba (Argentina) y del Deporte en Montevideo (Uruguay).

Es profesor de pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

En sus obras anteriores se reflejaba un hombre primordial, donde la contingencia estaba ausente. Actualmente su pintura refleja al hombre circunstancial.

Opazo maneja con autoridad la forma y el color, produciendo un rico contrapunto entre lo real y lo imaginario, lo racional y lo subconsciente, lo cotidiano y lo misterioso.

El pintor tuvo una etapa abstracta y después llegó naturalmente al «surrealismo metafísico» como lo llama él. Desde 1970 se puso a hacer «poesía pintada» con colores fríos y opacos. Después, poco a poco, descubrió que también podía trabajar con estallidos de color.

Para él «lo importante es ayudar a descifrar ese fenómeno extraño de la existencia humana en un mundo deshumanizado, despersonalizado». Piensa que «el arte es un método de reflexión sobre el destino humano, que con formas, colores y texturas crea un lenguaje de comunicación visual».

A su juicio, en el mundo actual «donde el hombre inventa la tecnología para suicidarse, el arte debe ser una denuncia permanente, una constatación y un registro de lo que está pasando».



EL ABISMO, 1986
Óleo / lienzo [140 × 130 cm.]

■ RICARDO YRARRÁZAVAL ■



55 años. A los 16 años comenzó a dibujar y pocos años después se fue en un barco salitrero que le llevó hasta Egipto. Luego se trasladó a Nápoles y Roma, donde estudió Bellas Artes. De allí partió a París y después se fue a vivir a un pequeño pueblecito llamado Vallauris, donde la actividad local está centrada en la cerámica. Se dedicó por varios años totalmente a esta expresión, igual como lo había hecho Picasso en ese mismo pueblo por un tiempo.

Entre 1956 y 1976 ganó gran cantidad de premios importantes por pinturas y por su cerámica. Como, por ejemplo, el Segundo Premio de la Bienal de Lima en 1968, el Primer Premio en Pintura en el I Concurso de la Colocadora Nacional de Valores (1975) y el Premio de la Crítica en 1976.

Sus obras muestran un reflejo, una muestra despiadada e irónica de personajes-tipo que se han desarrollado en estos últimos años en Chile, pero que se pueden reconocer como universales. Crítico sagaz de los que persiguen el dinero y el poder, Yrarrázaval define sus intereses: «En el último tiempo me he aproximado cada vez más a una realidad casi periodística, que me interesa mucho. Quisiera llegar a ser como un cronista que pinta su época».

«La pintura es una necesidad de identidad dentro de mí –dice–. Uno se va conociendo a través de ella y, en mi caso, esto es más fuerte tal vez porque no participo como un ente activo en la vida social».

En su trayectoria artística sus primeras obras reflejan un «realismo subjetivo» que corresponde a la expresión de la década de los 70. En los 80 Yrarrázaval comienza a pintar con un «realismo objetivo», que él define como «veraz, fotográfico, crítico, actual».

En el contexto de la realidad social y política, su pintura se mueve intuitiva y reflexivamente. «Junto a esta vivencia estremecedora –explica–, mi pintura se va ajustando, aproximando a la realidad inmediata. Se transforma en visión reflexiva de la realidad y en una crítica objetiva del momento».



MEMORIA Y BALANCE, 1984
Óleo / lienzo [120 × 120 cm.]

SAMY BENMAYOR



30 años. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Luego de recibir su Licenciatura fundó el Taller Chucre Manzur. Enseñó pintura desde 1982. Ha realizado exposiciones colectivas e individuales.

Anteriormente trabajó una pintura más «psicoanalítica», usando imágenes que venían de la conformación de su personalidad (mamá, papá, amor, sexo). Luego tuvo un período con pintura más contingente, relacionado con las circunstancias, pero trabajada más gráfica que pictóricamente.

«Dentro de la sociedad chilena existen infinitas dictaduras que se reproducen en la mentalidad de las personas a partir del modelito vigente. Es por esto que trato de hacer una pintura lo más libre posible, en la cual trato de desterrar las leyes de lo que es debido o no».

«No tengo otra restricción que la estética. A lo mejor algunos se rien, pero yo encuentro mis pinturas lindas. Lo que ocurre es que a ratos todo en este país se transforma en mi mente en una pesadilla. Soy pintor y no tengo otra alternativa por inútil que me parezca. Un poeta me dijo algo que no olvidaré: 'El espacio que existe entre la obra de arte y el espectador es un espacio de libertad'».



GATO MIRANDO LA CARNICERÍA
Acrílico / papel [140 × 150 cm.]

GONZALO DÍAZ



29 años. Estudió en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile. Licenciado en Artes y profesor titular de la Facultad.

Ha realizado muchas exposiciones individuales y colectivas. Obtuvo el Premio VI Concurso de la Colocadora Nacional de Valores en 1980.

Asume una vía de «parodización de la pintura realista subordinada a una actividad mediática (desrealizante): la pintura por encargo». Busca atacar –desde otro plano a los ya empleados y ensayados en su obra de conjunto– la legalidad del «machismo» en la pintura chilena.

En las obras actuales «el realismo paródico se ve radicalizado por la fragmentación, amplificación monumental de fotografías de playa y cordillera –tipos básicos del 'paisaje chileno', impresos en cuatricromías y vendidas en los paseos públicos– y pintura (a la manera de los cartelones de cine) del grano reventado por la ampliación del paisaje. Pintura de un paisaje reventado. Pintura reventada de un paisaje que oculta su procedencia».

Postula poner en juego «la perversión de un retoque pictórico de segunda sobre un tipo preciso de memoria gráfica, por la que se reproduce efectivamente la noción de un paisaje nacional. Marcación, pues, del territorio del Estado –la industria gráfica como aparato de Estado– y del territorio de la pintura. Persecución pictórica de la transformación del territorio en paisaje».

PARA ESCRIBIR EN EL CIELO, 1986
Látex sobre osnaburgo más tres módulos de aluminio, vidrio, fotografía y offset
[Instalación de 280 × 420 cm.]

GARRAFA DE VINO TINTO
FAMILIAR «SANTA CAROLINA»
(«POR CONVICCIÓN Y DOCTRINA,
BEBA SANTA CAROLINA»).
(Diseño de etiqueta aprox. 1930)





KLENZO, PULIDOR DOMÉSTICO
(Diseño aprox. 1930)



CAJA DE FÓSFOROS
(Modernización de diseño
original aprox. 1930)

■ EUGENIO DITTBORN ■



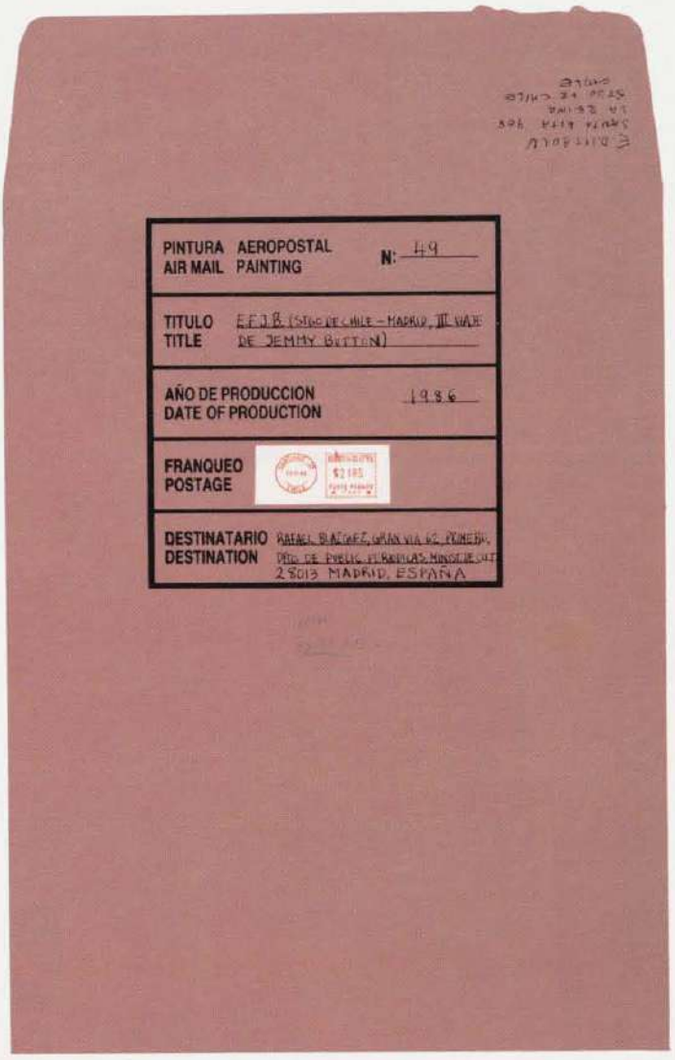
43 años. Realizó estudios de pintura, gráfica y dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en la Hochschule für Bildende Kunst de Berlín Occidental, en la École des Beaux Arts de París y en Estudios Norte de Santiago de Chile.

Ha participado en importantes exposiciones nacionales e internacionales. En 1978 obtuvo el Premio de Grabado del Primer Salón de Gráfica de la Universidad Católica.

La producción artística de Eugenio Dittborn está multiorientada «como todo trabajo de arte que quiere dar cuenta de la periferia en la que se produce y circula, mi obra se ha propuesto asumir creativamente el irrecuperable atraso, así como la multiestratificación de esta periferia», explica Dittborn.

De ahí viene la pluralidad de procedimientos que él emplea en las pinturas «aeropostales», procedimientos pertenecientes a momentos diversos y dispares de la historia de la visualidad en Latinoamérica.

Su trabajo podría entenderse como «una maniobra de salvación de mi obra anterior amenazada, como todo trabajo cultural en el Chile de estos últimos años, de olvido. El espacio social, político y cultural construido por el poder en nuestro país se caracteriza por una monstruosa capacidad para evacuar y excluir toda posibilidad de memoria. Mi trabajo artístico se ha propuesto, en su recorrido, ser el pequeño modelo de una memoria posible».



SOBRE CONTENIENDO PINTURA AEROPOSTAL DE EUGENIO DITTBORN (MAIL ART).



TODAS LAS DE LA LEY, s. d.
Fotoserigrafía sobre ocho módulos de cartón piedra
[Instalación de 153 × 179 cm.]

CARLOS MATURANA (BORORO)



32 años. Estudió Licenciatura en Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Fue profesor ayudante de cátedra. Ya egresado de la Universidad obtuvo durante tres años la beca de la Sociedad de Amigos del Arte y durante dos la de la Galeria de Arte Actual.

En 1982 ganó el Primer Premio en el Concurso *El árbol en la pintura chilena*, del Museo de Bellas Artes. También ganó en 1985 el Gran Premio en la VII Bienal de Arte de Valparaíso.

Piensa que su pintura no pertenece ni sigue tendencia alguna, ya que reconoce muchas influencias y motivaciones, del expresionismo, el dadá, la pintura de Matta, de De Kooning, de Dubuffet, de Matisse y de los paisajistas chilenos...

«Sigo mi curso y mi evolución, influenciándome más por las vivencias humanas que por dogmas en el arte. Mi temática no es muy definida. Uso formas como pretextos para desencadenar visiones plásticas alucinantes y vigorosas. Estas formas pueden ser figuras propias de las historietas u objetos cotidianos, que entra a mezclarse en atmósferas violentas y caóticas, juntando el humor y la agresión, lo mecánico y la naturaleza. Las manchas provocan sugerencias de paisajes urbanos y naturales, todos provinientes de mi tierra». «Trabajo con la mancha, con el desorden, la torpeza, el gesto por accidente. Me gusta lo primitivo; desde mi caverna pinto signos que son como la pintura rupestre, una descarga de libertad contra todo tipo de opresión y amenaza».

«Mi obra se abre a lo que me toca vivir como hombre, como ciudadano chileno y habitante planetario y ella pasa a ser entonces escritura, testimonio visual del presente. No tengo claro la trascendencia que pueda tener mi obra desde el punto de vista social, político y cultural. Pero si espero provocar un estímulo en la reflexión de cada persona y combatir y denunciar lo inhumano, la explotación, la represión, la dictadura».



LA PRENSA, 1985
Acrílico y grafito / papel [200 × 300 cm.]

■ FRANCISCO BRUGNOLI ■



51 años. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Luego siguió grabado en la Prince Workshop de la Universidad de Maryland (Estados Unidos). Realizó un postgrado en la Universitá Internazionale dell'Arte Firenze.

Fue profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1966 y 1973. Es director del Taller de Artes Visuales, fundado en 1974, y Jefe de Carrera de Bellas Artes en el Instituto Superior de Arte y Ciencias Sociales, fundado en 1982.

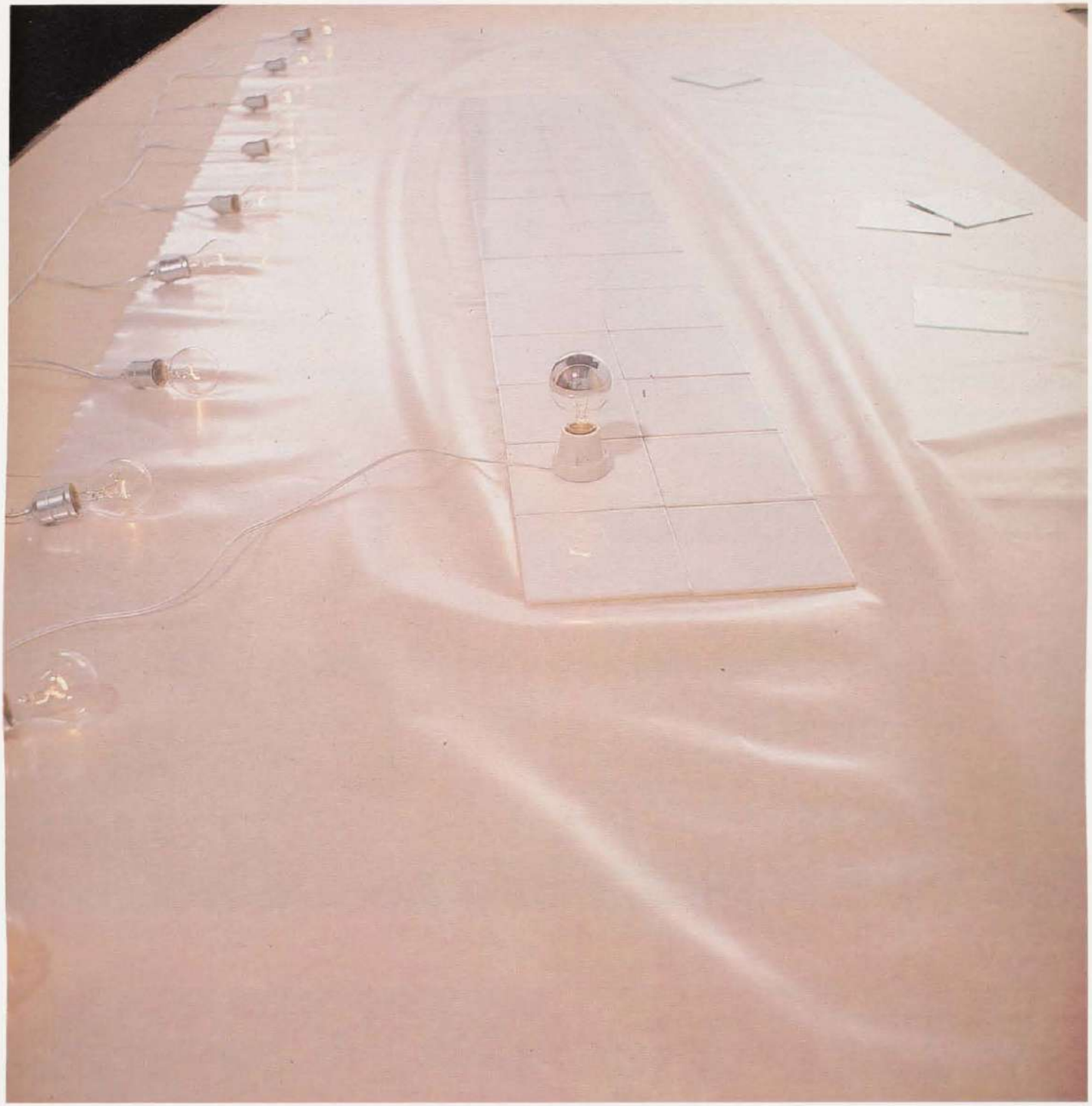
Ha realizado numerosas exposiciones en Chile durante más de 20 años y en 1980 recibió el Premio del Jurado en la Bienal de Fredriskstad (Noruega).

Explica su obra así: «Desde 1964 trabajo sostenidamente en el cuestionamiento de la habitualidad de la producción y lectura de las operaciones de arte. Mis trabajos son de soporte variable y buscan la transgresión de los géneros, la desestabilización de los modelos y de los sistemas de circulación y apropiación de la "obra" de arte».

«Mis trabajos han sido sistemáticamente calificados de elitistas, burgueses, decadentes, malos, primitivistas, extranjerizantes, etc. Salvo muy raras excepciones, la crítica los ha 'leído' insuficientemente y la carencia de textos que los nombren y legitimen en sus búsquedas los constituyen en una 'historia marginal'».

«Sin embargo, los materiales y objetos con que se operan son fragmentaciones rearticuladas de 'poéticas populares', de 'poéticas' de brillos, plásticos, azulejos, colores chillones, etc., así como también fragmentos de todas las situaciones propias de este paisaje».

«Vivi largo tiempo obsesionado con el problema de la representación, cuestionando la obra y artistas representantes; aquel que presenta ve por otro. Hoy día estoy atraído por lo que llamo "estructuras de simbolización", ese afán que atraviesa el arte por fabricar la imagen del otro».



FRACTAL A2R2
Polietileno, azulejos [15 × 15 cm.], espejos [15 × 15 cm.],
cable eléctrico, bombillas [Instalación de 350 × 150 cm.]

■ C A R L O S L E P P E ■



33 años. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Obtuvo un segundo premio en el concurso «Serigrafia» en 1975. En el Primer Salón Nacional de Gráfica de la Universidad Católica obtuvo en 1978 un reconocimiento especial a la labor de investigación realizada en la obra: «Concepto - Serigrafía».

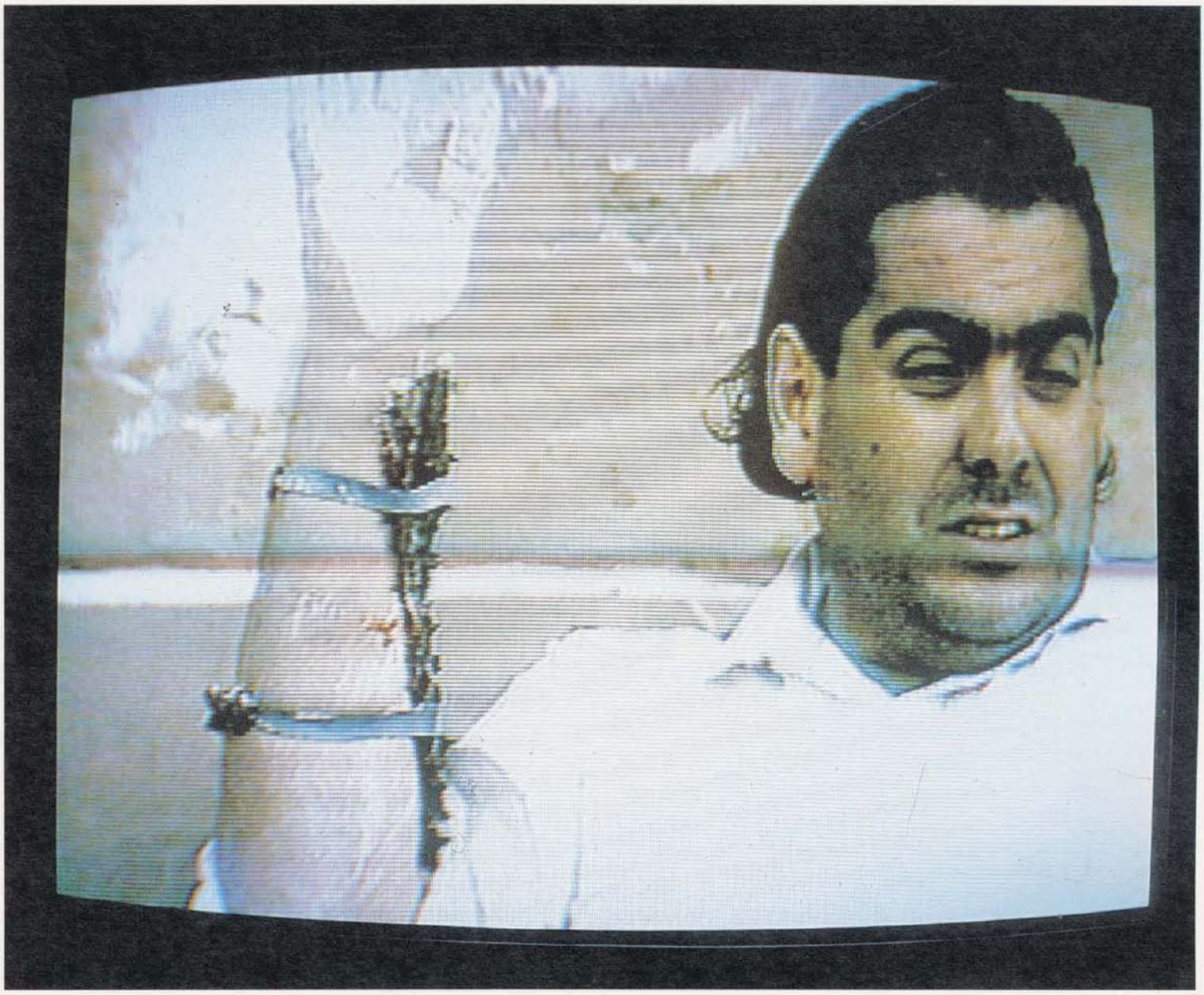
En 1979 presentó por primera vez una acción de arte corporal, en coherencia con los trabajos realizados anteriormente que hacían referencia al cuerpo del artista.

Se define a sí mismo como de la «escuela richardiana», aludiendo a la crítica y teórica de arte Nelly Richard.

La obra de Leppe se ubica en lo que la crítica Nelly Richard llama «escena avanzada», que, a su juicio, «se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y las condiciones-límite de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrativo en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder».

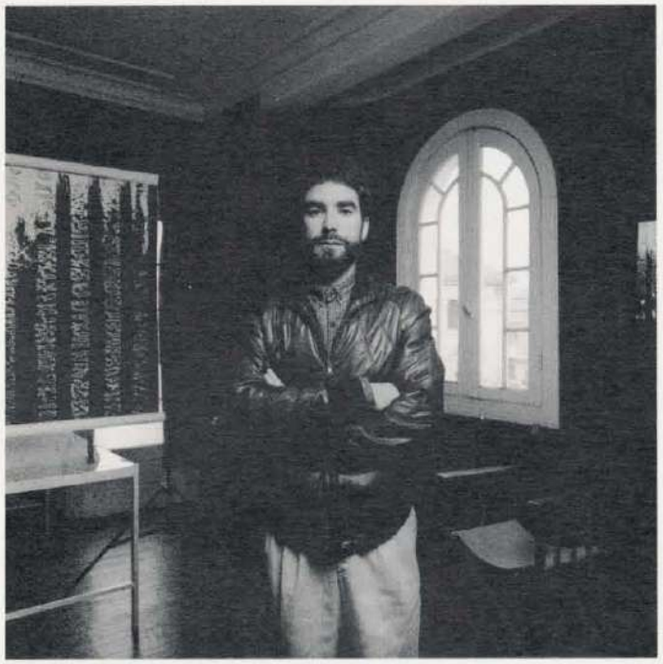
«Por haberse propuesto reformular el nexo entre arte y política fuera de toda correspondencia mecánica o dependencia ilustrativa, fuera de toda subordinación discursiva a la categoría de lo ideológico; pero de una manera que a la vez insiste en anular el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de lo social (y de su trama de opresiones) o exenta de la responsabilidad de una crítica a sus efectos de dominancia».





SELF-PORTRAIT
[Instalación de 400 × 360 × 200 cm.]

GONZALO MEZZA



36 años. Estudió pintura en la Facultad de Bellas Artes durante dos años. Luego Diseño Gráfico y Fotografía en la Escuela de Diseño EINA en Barcelona. Entre 1974 y 1976 trabajó en el Instituto de Medios Audiovisuales en Barcelona. En 1977 se trasladó a Copenhague, donde realizó videos. Desde 1980 reside en Chile haciendo fotografía publicitaria.

En 1981 obtuvo la Beca de Amigos del Arte. Su trabajo entre 1970 y 1985 ha consistido en fotografía, vídeo, gráficas, audiovisuales, polaroid, pintura, instalaciones, *performances*, *enviroment* y medios mixtos.

Ha recibido premios por sus trabajos fotográficos y en 1980 obtuvo el Primer Premio Gráfica del Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, en Santiago.

AL ESTE DEL SOL, AL OESTE DE SURAMÉRICA (HIROSHIMA-ISLA DE PASCUA), 1983-1986
Papel fotográfico, pintura, vídeo, computador y plástico
[Instalación de 300 × 300 cm.]

Esta obra es un capítulo más dentro de las producciones anteriores de Mezza. «La innovación está en que aquí no hay un vídeo de registro o uso de una cámara de filmación, sino que toda la información es gráfica, para lo cual se utiliza un computador para procesarla».

Le interesa el ser humano y su ámbito «geográfico y cultural en su dimensión continental, que lo determina y lo enmarca dentro de una esperanza y una posibilidad».

Le interesan medios tecnológicos como la televisión, porque «es el arte de la energía, no de la materia».

(DETALLE)



SONY

■ ROBERTO MATTA ■



Aunque Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren nació en Santiago de Chile en 1911, su carrera artística se desarrolla lejos de su país natal. Pero eso, como veremos, no significa que los asuntos americanos dejen de preocuparle. A los 22 años viaja por Europa y en 1934 se instala en Francia como arquitecto en el taller de Le Corbusier. Es introducido al surrealismo por García Lorca y Dalí, siendo aceptado en el grupo en 1937. Matta siempre será fiel a los postulados surrealistas, es decir, a la intuición y al azar como metodologías válidas para la creación y la adopción de una postura crítica frente a la vida. En 1939 emigra a Nueva York y en esta ciudad, junto con Tanguy, Ernst, Masson, Breton y Duchamp, ejerce una importante influencia sobre los futuros expresionistas abstractos, sobre todo en Gorky y Motherwell. Matta regresa a Europa en 1948, viviendo en Italia antes de establecerse otra vez en Francia.

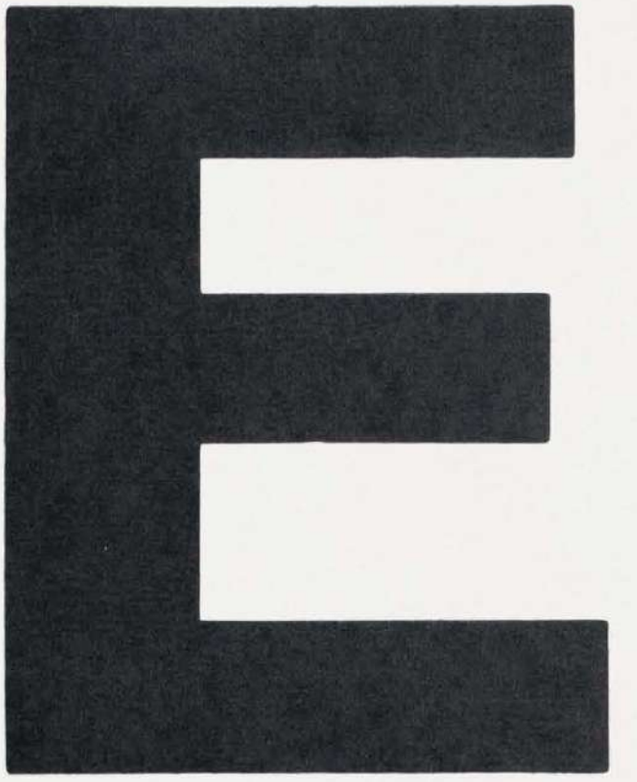
Matta ha demostrado reiteradamente su compromiso con la libertad, tanto en la creativa como en la política. Prueba de ello es que en 1963 pinta *Grimau, la hora de la verdad;* en 1968, en Cuba, *Para que la libertad no se convierta en estatua,* y más tarde, realiza obras para el Movimiento de Liberación en Angola. En 1973 se organiza la exposición «Per il Cile com Matta» y otras muestras de apoyo a Chile en 1975 y 1978.

Y ahora nos encontramos con la contribución de Matta a «Chile vive», un cuadro monumental encargado por el Estado Español: *Munda y desnuda: la libertad contra la opresión.* Aunque Matta opina que no hay que confundir la poesía y el arte con el contenido, porque éste rompe el encanto, sin embargo ha logrado en esta obra una feliz coyuntura entre la poesía y el contenido: queda plasmada la coherencia de la postura crítica.



MUNDA Y DESNUDA: LA LIBERTAD CONTRA LA OPRESIÓN, 1986
Óleo / lienzo [240 × 410 cm.]

JUAN EGENAU
MARIO IRARRÁZABAL
OSVALDO PEÑA



ESCULTURA

■ J U A N E G E N A U ■

Egenau se siente cómodo trabajando con la materia inerte, especialmente con el aluminio, con el que tiene afinidad, por su color, por la rapidez con que se moldea y porque está ligado a la época actual.

Explicó hace un tiempo Egenau: «Me ubico en un contexto urbano y tecnificado. Siento la inquietud del hombre contemporáneo y estos blindajes son como una autodefensa. Pero ésta es la parte que yo puedo explicar: hay otros factores que pueden ser ancestrales y hasta genéticos».

Y agregó: «Siempre hay leves vestigios de una imaginería en el artista, aunque esté "en blanco". Todas las obras tienen un origen común, apuntan a un mismo sentimiento, pero diversificado».

Son esculturas, especies de armaduras colmadas de misterio y poesía, se inscriben en «un lenguaje universal que muestra valores e imágenes nacidos de una interpretación veraz de la realidad».

El volumen con el que trabaja constituye una reflexión sobre la íntima ligazón entre la tecnología moderna y el cuerpo del hombre contemporáneo.



59 años. Estudió dos años en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica y luego Bellas Artes en la Universidad de Chile. Posteriormente estuvo becado en la Escuela de Porta Romana, en Florencia (Italia), en 1959.

También recibió la beca de la Comisión Fulbright en la Escuela de Rhode Island School of Design, en Providence (Estados Unidos), en 1967. Ha recibido importantes premios nacionales e internacionales. Entre ellos el Gran Premio de Honor de la Bienal de Arte de Valparaíso en 1979.

ARTEFACTO V, 1986
Aluminio fundido con aplicación de pintura [61 × 36 × 26 cm.]





ÓRGANO-OBJETO, NÚMERO V, 1985
Aluminio fundido con aplicación de planchas
de bronce y aluminio [41 × 42 × 22 cm.]

■ MARIO IRARRÁZABAL ■

La temática sociopolítica es lo central en su obra: ésta muestra un hombre sufriente, pero esperanzado y solidario. Pequeñas figuras situadas en planos, subidas en tarimas, atravesando obstáculos, expresan situaciones de relación entre dominadores y sufrientes. Están inspirados y simbolizan momentos de nuestra historia reciente.

Una segunda versión se ha realizado en la acera de la calle de Alcalá, junto al Círculo de Bellas Artes, con motivo de la celebración de la Muestra «Chile vive», enero de 1987.



MANO, 1982
Cemento
Punta del Este (Uruguay)



Declara Irarrázabal: «No me gustan las sectas, ni los esquemas cerrados, ni las lealtades falsas. Quiero un compromiso con la justicia social, quiero ser profeta de denuncia y cambio, exijo creatividad».

«Creo en lo que uno puede hacer, a pesar del sistema. No creo en la propuesta fácil, en el boicot creativo. Creo en la vida, en el conflicto, en la libertad».

45 años. Estudió Filosofía y Bellas Artes en la Universidad de Notre Dame, Estados Unidos, y Teología en la Universidad Gregoriana de Roma entre los años 1959 y 1967. Luego trabajó un año en Berlín Occidental bajo la dirección del escultor Waldemar Otto, quien tuvo una influencia decisiva en su obra, con el figurativismo expresionista alemán.

Entre 1972 y 1975 enseñó escultura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile y en 1982 participó en el Simposio Internacional de Escultura al Aire Libre en Punta del Este (Uruguay). Allí construyó una mano gigante (escultura monumental) en cemento que, semihundida en la playa, simboliza una América Latina que emerge trabajosamente.

En 1983 se fue becado por el gobierno de Alemania Federal para trabajar en escultura. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas. Ganó el Premio de Honor de la Bienal Internacional de Valparaíso en 1975, otro en el Concurso Anual del Museo de Bellas Artes de Santiago. También el Segundo Premio en el Concurso para el Centenario del Museo de Bellas Artes en 1980.

HOMENAJE A UN PUEBLO PERTINAZ, 1977
Bronce [34 × 44 × 40 cm.]



MEDALLAS, 1978
Bronce [34 × 66 × 34 cm.]



■ O S V A L D O P E Ñ A ■

Le interesa hacer referencias al hombre a través de sus objetos y envoltorios. Trabaja con metal brillante, pulido. Para él representa «la cultura del brillo propuesta por el régimen. El brillo es para tapar el desecho y la chatarra; es el anzuelo mágico de una sociedad fundada en la violencia».

Explica: «A mí me apabullan los bancos y esos quioscos de acero inoxidable... con personas que no se sabe si están vigilando o vendiendo diarios. Esa sensación de huida de la gente que corre por el centro, que uno no sabe si arrancan o persiguen a alguien, me angustia. Me siento agredido por los vidrios de espejo de esos autos y edificios vacíos...».

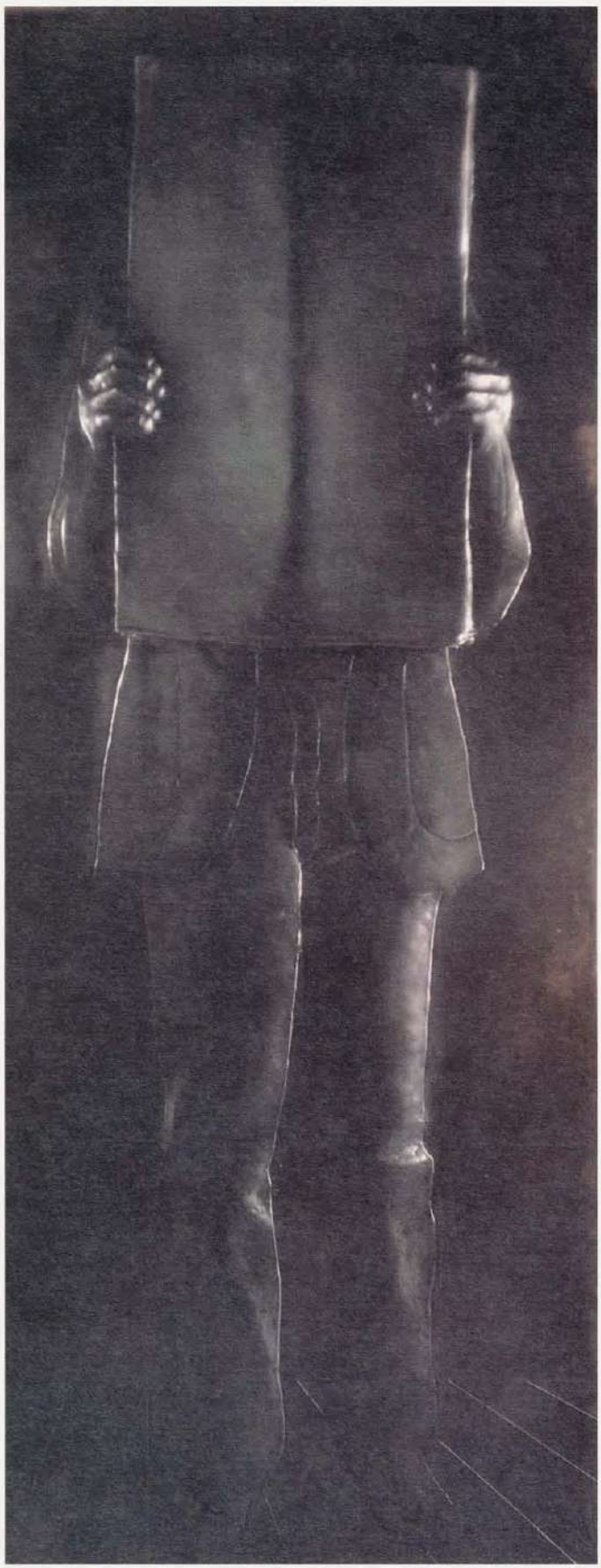
Para Peña «el arte es siempre válido en la medida que revela. Hacer arte para mí pasa por eso, sin hacer panfleto. Se ha hablado mucho del "arte para el pueblo", pero no veo cómo podría incidir directamente. Yo no podría competir con el rayado de muro que vi el otro día en la población Lo Hermida: ¡Zona de hambre: peligro...! No sé si podré cambiar a alguien con lo que hago, pero es mi testimonio de lo que me rodea».



36 años. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Ha desarrollado su obra escultórica desde 1974, año en que obtuvo el Primer Premio en el concurso «El Sol». También recibió el Primer Premio de Escultura en el Concurso de la Colocadora Nacional de Valores en 1977, y en 1979, el Primer Premio del Concurso Fundación del Pacífico. En 1983 obtuvo el Premio de la Crítica especializada.

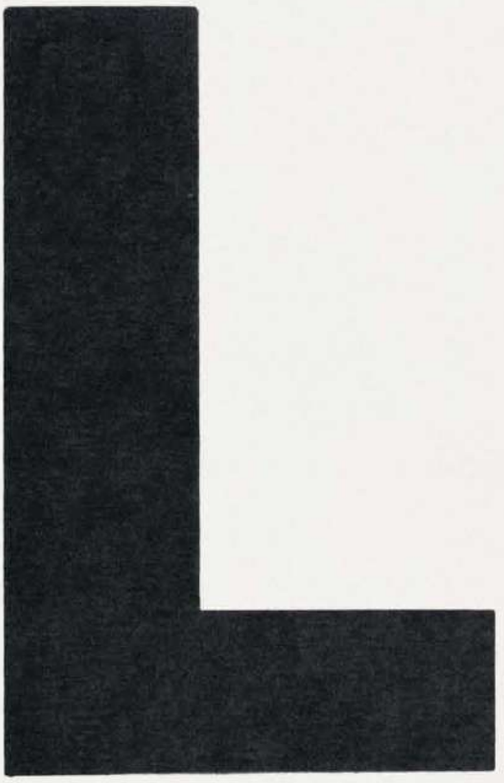


BAÑISTA. 1985-86
Hierro repujado (180 × 153 × 50 cm.)



LA VIDA DIARIA, 1984
Hierro repujado (80 × 207 × 10 cm.)

FRANCISCO COLOANE
JOSÉ DONOSO
JORGE EDWARDS
NICANOR PARRA
RAÚL ZURITA



LITERATURA

■ FRANCISCO COLOANE ■



SU VIDA

Nació en Quemchi, Isla Grande del Archipiélago de Chiloé, en el sur de Chile, en 1910.

Hijo de un capitán de barco ballenero, a la muerte de su madre interrumpió sus estudios y comenzó a ganarse la vida en actividades muy diversas. Trabajó como ovejero bajo un clima agresivo, convivió con los cazadores de lobos marinos y navegó más de cuatro años en la nave «Baquedano», participando también en las primeras exploraciones petroleras que se hicieron en Magallanes.



SU OBRA

Muestra una tendencia al «realismo populista», lo que hizo que le incluyeran en la generación del 42. Sus obras están empapadas de gran intensidad afectiva y de experiencias y aventuras insólitas.

Entre las más famosas están: *El último grumete de la «Baquedano»* (1941), que obtuvo ese año el Premio Editorial Zig-Zag. El volumen de cuentos *Cabo de Hornos* obtuvo el mismo año el Primer Premio en el IV Centenario de la Fundación de Santiago. *Los conquistadores de la Antártida,* galardonado con el premio de la Editorial Zig-Zag, y los cuentos de *Tierra del Fuego,* premiados por la Municipalidad de Santiago y de la Sociedad de Escritores de Chile, en 1956.

En 1964 obtuvo el Premio Nacional de Literatura y fue nombrado miembro de la Academia de la Lengua en 1980.

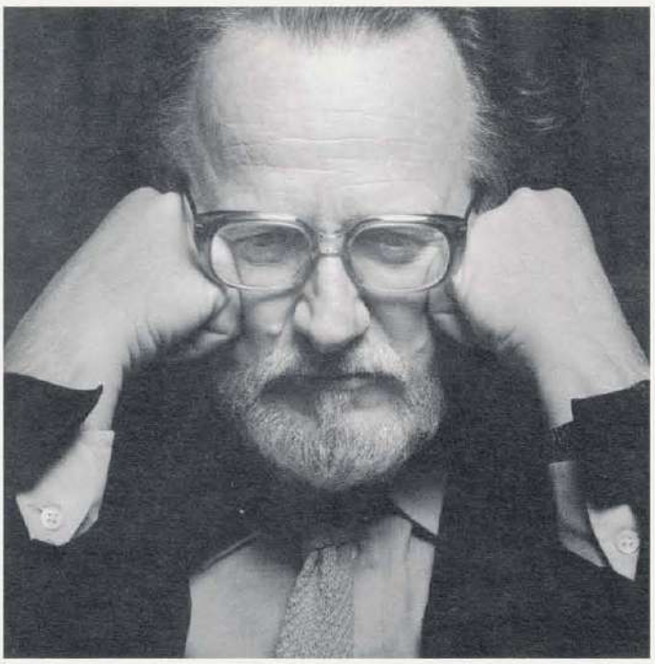
Algunas de sus obras han sido traducidas al inglés, ruso, rumano, noruego, holandés e italiano. También en España han sido editadas, al igual que en Cuba.

SU PROPUESTA

Él mismo define sus intereses y obsesiones: «Escribir sobre los lugares que me han impresionado, como Lonquén, Playa de Ballena, donde fue hallado el cadáver de Marta Ugarte. Los cinco días que estuve en las islas Galápagos, Pitsunda en el Mar Negro, Peita Ho en el Mar de la China, la isla Coloane en la colonia portuguesa de Macao, mi viaje por la patria de Gengis Khan en Mongolia Interior. En fin, escribir en silencio para ser leído en silencio».

En cuanto a su búsqueda formal, «constantemente estoy buscando modos de escribir. Cada relato o cuento me parece una aventura que debo enfrentar con angustia por la belleza a que aspiro, definida por San Agustín como el 'esplendor del orden' y Conrad que dijo que 'un escritor debe cuidar su frase como una tripulación lava la cubierta'. La vida y la muerte son variadísimas en su crueldad y no se las puede tratar con el mismo estilo».

■ JOSÉ DONOSO ■



SU VIDA

Nació en Santiago en 1924, en una familia de la alta burguesía. Hizo sus estudios secundarios en un colegio privado inglés, y luego de un tiempo de rebeldía juvenil, de trabajar como ovejero en la región de Magallanes y de vivir en Argentina, ingresó en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Luego siguió estudiando literatura inglesa, becado en la Universidad de Princeton, Estados Unidos.

Al volver a Chile fue durante varios años profesor de inglés en la Universidad Católica y después residió doce años en Buenos Aires, trabajando como traductor.

Durante su carrera literaria ha ganado dos veces la beca Guggenhein y ha enseñado en varias Universidades norteamericanas. Desde la década de los 60 vivió en Sitges, Calaceite y Madrid, y regresó en 1981 a Chile después de casi 20 años de exilio voluntario.

En 1986 fue candidato de los escritores chilenos al Premio Nacional de Literatura, pero el jurado, presidido por el ministro de Educación, prefirió otorgárselo a Enrique Campos Menéndez, actual embajador de Chile en España. En cambio, el gobierno de Francia, igual que a su colega Jorge Edwards, le concedió a Donoso la condecoración Cruz de Caballero de la Orden de Artes y Letras, distinción creada en 1957 para destacar los aportes de la creación artística tanto dentro como fuera de ese país.

SU OBRA

Sus primeros relatos, escritos directamente en inglés, fueron publicados en la revista «MSS» de Princeton. En 1955 publicó su primer volumen de cuentos, *Veraneo,* que obtuvo el Premio Municipal al año siguiente. En 1958 lanzó su novela *Coronación,* que fue recibida con elogiosos comentarios. Después vinieron *El charleston* (1960), con cinco cuentos y varias novelas; *Este domingo* (1965), *El lugar sin límites* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Tres novelitas burguesas* (1973), *Casa de campo* (1978), que obtuvo el Premio de la Crítica en España.

Ya residente en Chile, publicó *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) y *El jardín de al lado* (1981), editando siempre en España.

En 1982 escribió sus relatos *Cuatro para Delfina,* uno de cuyos cuentos le serviría como base para una obra de teatro *(Sueños de mala muerte),* que trabajó junto con el grupo Ictus. También había incursionado en el ensayo, con su *Historia personal del boom* (1972), y en la poesía, con *Poemas de un novelista* (1981).

En octubre de 1986 Donoso lanzó en Madrid su última novela, *La desesperanza,* que se desarrolla el día de la muerte de Matilde Urrutia, viuda de Neruda.

Sus libros, casi todos editados en España, han sido traducidos a 20 idiomas. A Donoso se le considera parte del llamado «boom latinoamericano», junto a Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros.

SU PROPUESTA

Si se quiere desentrañar los elementos centrales que abarcan toda su obra vale la opinión del crítico Emir Rodríguez

Monegal en *Narradores de esta América* (Ed. Alfa, Buenos Aires, Argentina, 1974), sobre *El mundo de José Donoso:*

«El mundo que su obra crea es el de la vida familiar chilena en este centro del siglo que le ha tocado vivir al narrador. Es un mundo en el que siempre se da la misma experiencia repetida: el salvaje descubrimiento de la violencia que yace debajo de la superficie aparentemente convencional de una sociedad estratificada y burguesa. El narrador acota ese mundo en su contexto semifeudal, semiurbano, con una lucidez cada día más aterradora. Es un mundo en que ricos y pobres, las Dos Naciones de que habla Disraeli en su famosa novela panfletaria, viven inextricablemente mezclados; un mundo en que las categorías sociales, separables en el análisis social y económico, no lo son en la esfera más profunda de las pasiones; un mundo en que la realidad superficial de todos los días esconde y libera, de tanto en tanto, los más horribles monstruos de la razón».

En definitiva, a su juicio, Donoso es «naturalista y onírico, literato y simbólico, tradicional y renovador».

El propio autor comparó *Casa de campo* con *El obsceno pájaro de la noche* para demostrar cómo se alejó de cánones tradicionales: «En *El obsceno...* yo jugué con lo monstruoso, lo esperpéntico, lo negativo, lo miserable. Era un tipo de fuga al realismo. Aquí también me escapo de él a través del artificio. Para mí la fuga del realismo no es lo fantástico, sino lo artificial. Es otra forma de deformación, de irrealidad.

El narrador de la anterior novela se perdía en la conciencia de los personajes, aquí en cambio tenía que hacer a un gran director de escena, que se plantara en el escenario y ordenara la acción. «¿Por qué hacerlo? Porque yo no creo en los dogmatismos de las posiciones literarias. Creo que se puede narrar de cualquiera manera, siempre que haga bien».

Al regresar a Chile Donoso quedó impresionado por el ensimismamiento y el aislamiento que sufre Chile con respecto al mundo exterior, después de trece años de autoritarismo. Recientemente expresó a la revista «Solidaridad»: «La cultura en el país se ha deteriorado, se ha deteriorado la naturaleza de la vida. Las cosas que interesan están en la TV., están en el éxito, en la plata (dinero), no en cosas como la literatura, ni en el espíritu. Así, lo que queda, si surge, es una especie de actividad marginal: un teatro marginal, un canto marginal, incluso una literatura marginal. Eso, lo marginal, que en otros países está bastante muerto, aquí encuentra una razón de ser, una necesidad de ser, bastante grande».

En otra oportunidad comentó su particular forma de comprometerse con la realidad chilena: «... el que no me me defina políticamente no significa que no tenga muy clara mi posición frente a la contingencia chilena: soy un liberal republicano, no comunista, pese a no ser 'anticomunista'. Soy partidario del multipartidismo. Daría cualquier cosa porque en Chile volviera a imperar un régimen democrático, justo, parlamentario, contemporáneo, no represivo, para un país que había gozado de este prestigio durante más de un siglo. Soy, en suma, un liberal crítico y burgués, no un ideólogo, sino un novelista».



■ JORGE EDWARDS ■



SU VIDA

Nació en Santiago en 1931, miembro de una familia acomodada. Se educó en un colegio jesuita y posteriormente estudió Derecho y Filosofía en la Universidad de Chile. Cuando todavía era estudiante comenzó su carrera literaria, actividad que después complementaría con la profesión diplomática.

En 1970 le nombraron Encargado de Negocios en Cuba, país con el cual se reiniciaban las relaciones diplomáticas. Su misión duró poco, ya que luego de sus contactos con intelectuales críticos al sistema, el gobierno cubano lo declaró «persona non grata».

De ahí saltó a París, donde actuó de Consejero junto al Embajador de la época, el poeta Pablo Neruda. Cuando éste tuvo que volver a Chile por una enfermedad irreversible, Edwards se quedó como Encargado de Negocios.

En 1973, después del golpe militar, fue expulsado del Ministerio de Relaciones Exteriores y se instaló en Barcelona para dedicarse exclusivamente a la literatura. Estuvo allí hasta 1978, fecha en que regresó a Chile. Además de dedicarse a la literatura, en Chile ha sido cronista de diversos medios periodísticos nacionales e internacionales.

SU OBRA

Cuando tenía 21 años publicó su primer libro de cuentos, *El patio* (1952), que sorprendió a la crítica. Ya antes habían aparecido relatos suyos en la revista «Claridad», de la Universidad de Chile. Comenzó a aparecer en antologías y fue incluido en la «generación del 50», un grupo de escritores de similares orígenes, estilos e inquietudes.

Luego escribió *Gente de la ciudad,* otra serie de cuentos (1961), la novela *El peso de la noche* (1965), *Las máscaras* (1967) y *Temas y variaciones* (1969), también cuentos. De su experiencia cubana surgió su controvertido relato testimonial, traducido después a varios idiomas: *Persona non grata* (1973 y 1976). También en esos años publicó un volumen de ensayo titulado *Desde la cola del dragón,* Chile-España 1973-1977. Por esta obra obtuvo el Premio Mundo en 1977.

Su aguda crítica al régimen cubano quedó contrapesada, en parte, con la novela *Los convidados de piedra* (1978), donde hace una sátira a la alta burguesía chilena. Desde que regresó a Chile ha publicado dos novelas: *Museo de cera* (1981) y *La mujer imaginaria* (1985).

En 1980 fue nombrado miembro de la Academia Chilena de la Lengua Española. Igual que José Donoso, en 1986 fue nombrado Caballero de la Orden de Artes y Letras por el gobierno francés.

SU PROPUESTA

Su escritura comenzó siendo realista y, con el paso del tiempo, se ha convertido cada vez más en una síntesis entre el realismo, la literatura fantástica y la parábola moral; entre la tradición y la invención; permitiéndose mayores libertades en relación a las convenciones clásicas de tiempo y espacio.

Sus modelos literarios reconocidos siguen siendo James Joyce Proust, Stendahl, Machado de Assis, Unamuno como ensayista y el Neruda de *Residencia en la tierra*. Sobre este autor, con el que mantuvo estrecho contacto, está preparando un libro que analiza aspectos desconocidos de su vida y su obra.

Sobre su propia búsqueda literaria, Edwards ha señalado:



«La concepción flaubertiana del autor personaje, la inserción del punto de vista en la mirada de un narrador diferente de la persona del autor, se combinó en mis primeros textos en prosa, con el intento de asimilar de alguna manera el lenguaje recién descubierto de la poesía». (Se refiere a Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, César Vallejo, Rimbaud, T. S. Eliot). «En esta forma el trabajo de la prosa se transformaba en una exploración, una búsqueda cuyos resultados finales no eran enteramente previsibles, un esquema previo inevitablemente alterado y traicionado por el ritmo que imponía el lenguaje con su movimiento autónomo». (Discurso de incorporación a la Academia 1980).

Al referirse a su obra más madura, especialmente a *Los convidados de piedra,* Edwards explicó su proceso creativo: «Es un producto de la memoria creadora que trabaja con los elementos del pasado, con ese *humus,* ese subsuelo vegetal que va quedando al fondo de la conciencia y los elabora libremente. Así funciona, para mí por lo menos, la creación literaria».

Refiriéndose a tres novelas de Edwards, el crítico y ensayista Martin Cerda definió ciertas claves de su obra:

«... puede afirmarse *grosso modo* que cada una de ellas es una variación (cada vez más radical) de una formidable parodia del 'orden familiar' de la gran burguesía chilena. Parodia múltiple, ejecutada en distintos planos y que abarca el ritual de una forma de vida, un estilo de pensar, un sistema de gestos y, sobre todo, un lenguaje que le permite representarse e identificarse. Quizá sería más ajustado hablar, en efecto, de una *travestía,* para subrayar que no se trata de una caricatura, sino más bien de arropar o vestir en un relato jocoso una 'historia' que, en verdad, no tiene nada de risueña».

■ N I C A N O R P A R R A ■



SU VIDA

Nació en 1914 en un modesto hogar del pueblecito de San Favián de Alico (Chillán), en el sur de Chile, igual que su hermana Violeta, tan creativa como él. Su padre era profesor primario y su madre costurera por necesidad, ya que enviudó temprano.

Allí aprendió Nicanor a ser rebelde, a modelar esa iconoclasta y revolucionaria forma de concebir la poesía y la vida que él bautizó de «antipoesía».

Posteriormente se trasladó a Santiago, donde estudió Pedagogía, Física y Matemáticas e Ingeniería.

SU OBRA

Sus primeros productos antipoéticos surgieron cuando aún era estudiante de Pedagogía en la Universidad de Chile. Más tarde, paralelamente al movimiento surrealista nacional, Parra siguió derribando los carcomidos andamios del conservadurismo cultural. Tuvo como modelo a Vicente Huidobro y ya había leído a los surrealistas franceses. En esa época descubre a Walt Whitman y a Franz Kafka, que lo marcaron profundamente.

Su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1937), garcialorquiano, específicamente de *Romancero gitano*. Inmediatamente obtuvo por él un Premio Municipal de Poesía, cosa que repetiría en 1954 al publicar su primer texto de *Poemas y antipoemas* (propiamente tales). Poco antes había escrito *Ejercicios retóricos*, como poemas abiertos, versos largos y métrica no tradicional. Luego vinieron *La cueca larga* (1958), *Versos de salón* (1962), *Canciones rusas* (1968) y *Obra gruesa* (una recopilación) (1969).

Sus poemas *Artefactos* (1972) con versos cortos, como epigramas, propusieron una ruptura poética. Después del golpe militar de 1973, Parra enmudeció y apareció en 1977 con *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979).

Luego se introdujo en el taoísmo –como una forma de equilibrio personal– y en la ecología –como una forma de equilibrio colectivo con la naturaleza–. De esa fusión surgieron una serie de «chistes ecológicos» y «ecopoemas», cortos como los «artefactos».

Parra fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura en 1969. Su obra es frecuentemente traducida y analizada por expertos de distintos países europeos y norteamericanos. Parra, que tiene estudios de postgrado en Oxford (Inglaterra), concurre cada cierto tiempo a dar charlas y cursos en el extranjero.

SU PROPUESTA

Parra crea con la antipoesía un método de trabajo y se empeña en quitarle a la poesía su aureola de erudición y refinamiento. Acerca la poesía a la palabra hablada, a la crónica periodística, al grito callejero, a la conversación coloquial. Como los trovadores medievales, descubre que la poesía puede ser un lenguaje de las plazas y las ferias, «el lenguaje de la tribu».

Su poesía es antibelleza, antimitos, antiverdad absoluta, antipoesía tradicional, incluyendo la del propio Premio Nobel Pablo Neruda. Lo confirmó en 1969 en una entrevista con Mario Benedetti:

«Para ser sincero, Neruda siempre fue para mí un desafío,

un obstáculo que se ponía en el camino, entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo. De modo que, en ese sentido, la palabra de Neruda está allí como un marco de referencia. Más tarde la cosa ha cambiado. Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía antitodo, pero también es una poesía en la que resuenan todos esos ecos».

En los últimos años se ha empeñado en ser un predicador y un alfabetizador ecológico. Porque piensa que «el hombre es un náufrago de la naturaleza y del planeta, que está transformado en un basurero...».

Dice que «estamos en un naufragio y no podemos seguir jugando al ajedrez». Respecto de Chile es lúcido: «Necesitamos... una práctica que hace tiempo está en receso en Chile. El problema de la sobrevivencia de Chile me parece a mí un problema ecológico y no tan sólo un problema político, porque la ecología no es solamente una ciencia de la naturaleza, sino también una ciencia social. También hay una ecología social. Y el paso a dar es el de la recuperación del proceso democrático. Ahí veo yo el eslabón».





COMO LES IBA DICIENDO

número uno en todo
no ha habido no hay no habrá
sujeto de mayor potencia sexual que yo
una vez hice eyacular diecisiete veces consecutivas
a una empleada doméstica

yo soy el descubridor de Gabriela Mistral
antes de mí no se tenía idea de poesía
soy deportista: recorro los cien metros planos
en un abrir y cerrar de ojos

han de saber que yo introduje el cine sonoro en Chile
en cierto sentido podría decirse
que yo soy el primer obispo de este país
el primer fabricante de sombreros
el primer individuo que sospechó
la posibilidad de los vuelos espaciales

yo le dije al Che Guevara que Bolivia nó
le expliqué con lujo de detalles
y le advertí que arriesgaba su vida

de haberme hecho caso
no le hubiera ocurrido lo que le ocurrió
¿recuerdan ustedes lo que le ocurrió al Che Guevara
en Bolivia?
imbécil me decían en el colegio
pero yo era el primer alumno del curso
tal como ustedes me ven
joven -buenmozo- inteligente
genial diría yo
-irresistible-
con una verga de padre y señor mío
que las colegialas adivinan de lejos
a pesar de que yo trato de disimular al máximo

Nicanor Parra, de **Hojas de Parra** (1985)

■ RAÚL ZURITA ■



SU VIDA

Nació a la poesía luego de una infancia dura y una adolescencia rebelde. Hijo de una madre viuda y nieto de una abuela italiana que admiraba al Dante, en vez de escuchar cuentos infantiles se acostumbró a que ella le leyera «El infierno» de la *Divina Comedia*, desde muy pequeño.

De este período quedaría en él una marca indeleble. Luego de una crisis personal que lo llevó a su propio «infierno» en 1970, y después de haber estudiado cinco años de Ingeniería Civil, surgió su primer texto conocido, «Áreas verdes», publicado en el número inicial de la revista «Manuscritos» (1974), donde se recogen también poemas de Enrique Lihn, Nicanor Parra y Cristián Huneeus.

SU OBRA

Raúl Zurita tiene seguidores y detractores. El primero que lo descubrió para la crítica oficial, fue Ignacio Valente (seudónimo del sacerdote Miguel Ibáñez Langlois, que escribe en el diario «El Mercurio»): «Hace muchos años que no surgía en Chile una voz poética del calibre, grandeza y originalidad de Raúl Zurita», afirmó en 1982. «Dudo que exista hoy, en habla castellana, un poeta de 30 años que haya llegado tan lejos como Zurita».

Raúl Zurita tiene ahora 35 años (nació en 1951) y ya ha publicado cuatro libros: *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985) y *Prólogo a «La vida nueva»* (1986).

Purgatorio y *Anteparaíso* se editaron en inglés (University of California Press) y están traducidos al francés, ruso, ucraniano, sueco, griego, alemán y hebreo. *Canto a su amor desaparecido* se publicará en 1987 en inglés, ruso y francés. Su traductor al ruso es Eugene Evtushenko y al inglés el especialista en literatura latinoamericana y traductor de Neruda Jack Schmitt.

Zurita tiene un lenguaje personal que es el punto de contacto entre varias constelaciones: Huidobro y Parra para comenzar. De la Mistral y Neruda tiene poco. Sí de los profetas y del Dante. Y de Ezra Pound, Walt Whitman, Homero, San Pedro, Dostoiewski, Hemingway, la Lógica, el Manifiesto Comunista, San Juan de la Cruz..., toma elementos heterogéneos que utiliza como plataforma implícita para su lenguaje sintético y alucinante.

SU PROPUESTA

Playas, montañas y praderas aparecen reiteradamente en la poesía de Zurita como una transfiguración de su cuerpo en la naturaleza. «El paisaje –dice Zurita– es un gran vacío llenado por la pasión».

Todo su proyecto poético consiste en «interiorizar la vida en la poesía y exteriorizar el arte en la vida». Quiere «romper con las fronteras que parcelan la creatividad y hacen que el pintor haga cuadros; el poeta, poemas; el cineasta, cine; es un asunto capital, es un asunto revolucionario, romper barreras significa hacer que la vida misma, el acto mismo de vivir devenga en un acto creativo».

Utiliza todos los recursos a su alcance: la lógica matemática, la metafísica, la página en blanco, el cielo azul de Nueva York sobre el cual escribe por medio de aviones parte de «La vida nueva», la escritura lírica y la dramática. Explica:

«Todo tiene que ver con la construcción de un nuevo amor, de una nueva vida que, a pesar de todo, estalla y se hace presente. Todo lo que he hecho es una obra unitaria en ese sentido, espero terminarla con *La vida nueva*. Ésta es una obra que se inicia con sueños reales que yo grabé y en donde se empieza a contar toda nuestra historia de nuevo. Ha significado para mí un trabajo extremadamente doloroso. No hay herida ni dolor que yo no haya dejado de tocar. He tenido casi que inventar un lenguaje para poder hacerlo...»

«Entiendo mi poesía como una militancia y una visión que no es otra que el amor de su pueblo, franco, abierto, que algún día arrasará con todo, todos arrasados de amor; soy parte de esa visión y de esa lucha».

«Se trata de entregarlo todo, el cuerpo, la escritura, el sueño. Las técnicas, las experimentaciones vienen después. Yo no 'experimento', yo entrego. Esa entrega es todo. De ahí que yo haya trabajado con algo que es más fuerte y más comprometido también que una técnica: el cuerpo, la ceguera, las escrituras sobre el cielo de Nueva York, las escrituras que se harán sobre los desiertos, y el poema que se hará en 1988 sobre el cielo de Moscú, en las seis lenguas de las Naciones Unidas. Son todas formas de esa obra única, de esa nueva vida».



Despiértate, despiértate y mira al que ha llegado
despiértate y contempla cómo han reverdecido los pastos
ellos no volverán a secarse ni crecerá la zarza
ni se mecerán sus aviones bajo nuestro cielo
Entonces despierta
despierta con toda tu inocencia y mira al que ha venido
Por un minuto tiéndele tus brazos
y luego muéstrale como si fueras tú misma
los desiertos resembrados
que ya no volverás a ser tierra sin agua
ni aullarán más a tu paso
como a la yegua loca del camino
Por eso despierta y como si te sorprendieras soñando
alza hasta mí tus ojos
y después siéntate nuevamente en mis rodillas
y bébeme los pechos igual que antaño
que si tú lo quieres yo seré madre para ti y tú otra vez
la hija más querida
y nos haremos uno: madre padre e hija para siempre
Entonces derpiértate, despiértate riendo que has llegado
despiértate y desata las cadenas que te tenían atada
ya no volverás a cargarlas
ni llevarás más sobre tu cuello el peso de la vergüenza
Porque nuevamente nos hemos visto
y Chile entero se ha levantado para mirate
¡hija de mi patria!

Raúl Zurita, de **Anteparaiso** (1982, Santiago)

DIARIOS
RADIO
TELEVISIÓN
REVISTAS



MEDIOS DE COMUNICACIÓN

SERIAMENTE ALTERADO QUEDÓ EL SISTEMA DE PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN LUEGO DE LA INSTAURACIÓN DEL GOBIERNO MILITAR, EN SEPTIEMBRE DE 1973.

AL CONTRARIO DE LO QUE ERA UNA TRADICIÓN DESDE LA DÉCADA DEL 40, CUANDO LOS SECTORES MEDIOS Y BAJOS SE INCORPORARON A LA VIDA SOCIAL Y POLÍTICA, NO QUEDÓ EN EL PAÍS MEDIO PERTENECIENTE A PARTIDOS POLÍTICOS.


EL MERCURIO

Destacó Shultz Respecto de Arsenales en Chile:

"Armas Iban a Usarse en Gobierno Post Pinochet"

Opinó Robert Gelbard:

"Conversaciones Sobre Partidos Son Muy Satisfactorias"

Dijo Ministro Hernán Büchi:

El Desafío Actual Del Empresario Es Mantener Avances

En Congreso de Estados Unidos:

Amplían Investigación Acerca De Tratos Secretos con Irán

obispos

naufragio

elecciones

conflicto

procesos

rehenes

doble crimen

libia

tenis

entrenador

fútbol

índice

■ D I A R I O S ■

Los diarios identificados con los partidos políticos de izquierda, fueron clausurados y sus bienes expropiados. Sucedió lo mismo con siete revistas vinculadas a partidos y otras once que pertenecían a la Editorial «Quimantú», de propiedad estatal.

Otros diarios pertenecientes a partidos opositores a la Unidad Popular –de la Democracia Cristiana y del derechista Partido Nacional también fueron clausurados al poco tiempo.

Como contrapartida el gobierno militar mantuvo las cadenas de diarios pertenecientes a consorcios empresariales.

Así permitió seguir circulando a «El Mercurio», del grupo económico de la familia de Agustín Edwards que edita quince diarios. Entre ellos, dos de circulación nacional: «El Mercurio», con alrededor de 250 mil ejemplares de venta los días domingos, y «Las Últimas Noticias», tabloide. Además cuenta con un vespertino para la capital y otros doce periódicos regionales y revistas juveniles, femeninas y misceláneas.

El otro consorcio es «Copesa», de Germán Picó Cañas que edita «La Tercera» y «La Cuarta», dirigidos al sector popular, periódicos que se distribuyen por todo el país. «La Tercera», supera los días domingos a «El Mercurio» en ventas (más de 350 mil ejemplares).

Estos diarios vieron minimizada en los últimos años su potencial independencia frente al régimen ya que, como mantienen importantes deudas con el sistema bancario estatal, el gobierno controla estrechamente sus contenidos. («El Mercurio» debe alrededor de 120 millones de dólares, mientras «Copesa» sobrepasa los 40 millones).

■ R A D I O S ■

Las radioemisiones adictas a la Unidad Popular fueron rápidamente clausuradas. La radio «Balmaceda» de la Democracia Cristiana, que desempeñó un importante papel luego del Golpe Militar, denunciando situaciones injustas y defendien-



do la libertad de expresión, fue suspendida varias veces antes de su clausura definitiva.

El cierre de la radio «Balmaceda» impulsó a otras a actuar de «relevo» y a ocupar el protagonismo en el terreno de la información libre.

Así emergieron a un primer plano desde el punto de vista de la expresión de la oposición, las radios «Cooperativa» y «Santiago» de la Democracia Cristiana; la radio «Chilena» de la Iglesia Católica y últimamente la radio «Carrera» de sectores de la izquierda.

En la actualidad entre las 310 radioemisoras en AM y FM que existen en el país, cuatro de ellas –aun con el riesgo de ser clausuradas o de sufrir la censura de la Dirección Nacional de Comunicación Social (Dinacos)– son las que dan la pauta en la libertad de expresión y en ser un canal de participación para sectores medios y populares lejanos a los sectores oficiales.

Los noticiarios radiales de mayor audiencia, ya que llegan a todo el país por medio de sucursales en provincia o radios amigas que se anexan a ellos en horarios específicos, son «El Diario de Cooperativa» de radio «Cooperativa» y «Primera Plana» de radio «Chilena». Luego de una cierta apertura política que ocurrió desde 1983, surgieron algunos programas de debate en estas emisoras con invitados de diversos sectores y fundamentalmente de la oposición («Improvisando» de radio Chilena y «Cuatro a las 0» de radio Santiago), pero estos tuvieron que autosilenciarse cuando el gobierno decretó Estado de Sitio, en septiembre de 1986.

■ TELEVISIÓN ■

El sistema de Televisión cuenta con tres canales manejados por universidades y uno por el Estado, todos estrechamente vinculados al gobierno.

TELEVISIÓN NACIONAL (canal 7) es de propiedad estatal con sus transmisiones cubre todo el territorio. De acuerdo a las informaciones de sus noticiarios, Chile es una isla de paz y tranquilidad y todos los chilenos apoyan al gobierno.

La estación dedica casi el 90 por ciento de su espacio noticioso a informaciones emanadas del mismo gobierno y de otras fuentes civiles y militares oficiales.

Los tres canales universitarios están limitados por dos factores. Políticamente dependen en gran medida del gobierno, ya que las universidades están intervenidas por éste. Económicamente dependen del rating, de la publicidad y de la competencia en el mercado, ya que el Estado disminuyó el presupuesto para las universidades, obligándolas a autofinanciarse.

El canal 13, de UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, cubre desde Arica en el norte a Temuco en el sur, llegando a aproximadamente un 75 por ciento del territorio con estaciones repetidoras propias y vía Telecomunicaciones. Aunque en general no acoge o da relevancia a informaciones relacionadas con sectores políticas no oficialistas, en 1986 comenzó a estar más presente la voz de la Iglesia Católica frente a hechos contingentes.

El canal 11, de la UNIVERSIDAD DE CHILE, llega a una cuarta parte del territorio y también, recientemente, ha incorporado algunas informaciones de la oposición democrática dentro de sus espacios noticiosos.

El canal 5, de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO, cuenta con escasísimos recursos y muy poca publicidad. La mayor parte de su programación es «envasada» y proviene de los servicios culturales de las embajadas acreditadas en Chile. Su audiencia es regional (Valparaíso y sus alrededores) y también llega con cierta dificultad a Santiago. Tiene una estación propia en La Serena.

■ R E V I S T A S ■

Entre las revistas vinculadas a la Derecha, después del Golpe de 1973, desaparecieron las más combativas. Se conservó «Qué Pasa», que jugaba desde tiempos de la Unidad Popular un significativo papel ideológico dentro de la burguesía. Entre sus consejeros estaban los que serían después importantes miembros del equipo político y económico del gobierno.





En un plano independiente al régimen sobrevivieron –con censura previa– las revistas «Mensaje», publicación mensual de la Compañía de Jesús; y «Ercilla» y «Vea», ambas de una misma empresa privada.

La política oficial de controlar directa o indirectamente a los medios de comunicación y la decisión de acallar a la oposición, determinó que fuera muy difícil mantener medios de prensa independientes o directamente conectados con la oposición.

Pese a todas las restricciones y a los sucesivos estados de excepción constitucional, surgieron, desde 1976 en adelante, diversos medios escritos. Así nacieron las revistas «APSI», «Solidaridad», «Análisis», «HOY», «La Bicicleta», «Pluma y Pincel» y el periódico semanal «Fortín Mapocho».

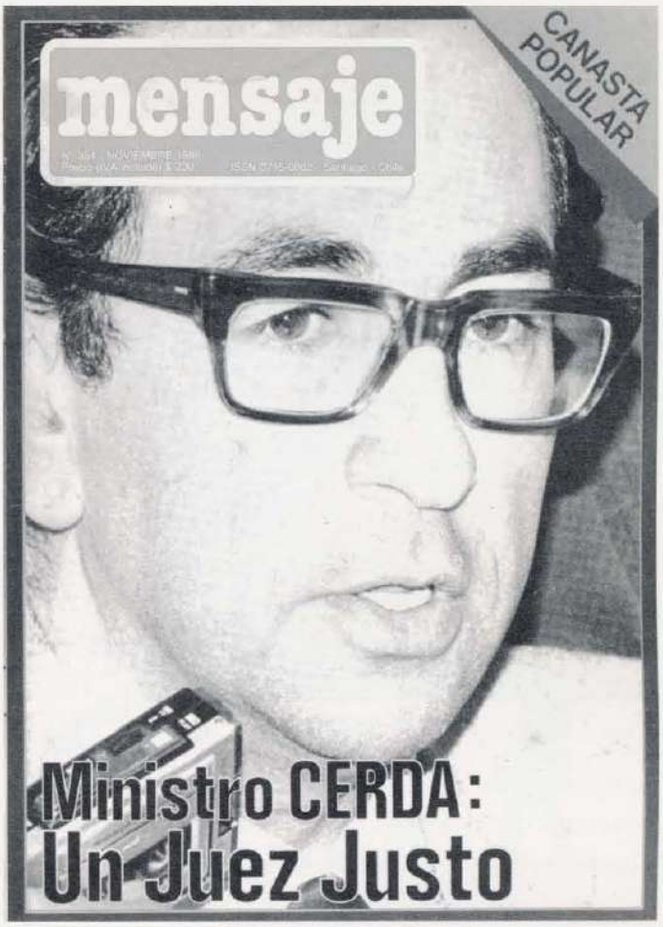
Para poder acceder a la circulación masiva algunas tuvieron que esperar varios meses, ya que desde 1977 se hizo obligatorio el trámite de pedir permiso para crear nuevas publicaciones.

En todo caso, frente al poder y los recursos de los medios de comunicación oficiales como la televisión, y frente a la distribución masiva de los medios escritos de los grupos económicos, las revistas de oposición democrática se vieron limitadas a una circulación restringida.

Así, considerando cifras del mes de agosto de 1986 proporcionadas por distintas agencias distribuidoras, las revistas de oposición tenían una venta aproximada (considerando la de quioscos y por suscripciones) de: «APSI» (quincenal): 13.260; «Cauce» (semanal): 13.820; «Análisis» (semanal): 21.450; «Fortín Mapocho» (semanal): 28.950 y «HOY» (semanal): 23.800.

Mientras, algunas revistas pertenecientes a grupos económicos o a empresarios de derecha que idearon un sistema nuevo para atraer lectores y para luchar con la competencia (junto a los ejemplares de cada revista, regalan un libro gratis), tenían una cifra de ventas mayor: revista «Ercilla» (con libro): 41.100 y revista «Qué Pasa» (con libro): 28.000.

Otras publicaciones también usaron este sistema, lo que en algunos períodos les trajo ventajas en el mercado: así lo han hecho «Cosas» y «Alternativa», «Primer Plano» y «Vea».



Si se comparan estas cifras con la venta que tienen el diario «El Mercurio» (más de 200.000) y el diario «La Tercera» (más de 300.000), los días domingos y la llegada masiva que tienen las radios y los canales de televisión cercanos a la línea oficial, se comprende que el alcance de las revistas de oposición democrática es sumamente restringida.

MARCO JURÍDICO

El marco jurídico y político en el cual se desenvolvió la prensa y los demás medios de comunicación desde 1973, tuvo características distintas a lo largo de tres períodos claramente identificables: la emergencia (1973-1976); lapso entre las Actas Constitucionales y el plebiscito que aprobó la Constitución (1976-1980) y marco constitucional (1980).

En los primeros años post Golpe (1973-1976), se proscribieron los medios vinculados a la Unidad Popular y se impuso una estrecha censura previa a los restantes dejando más



tarde esa tarea de autocensura en manos de los propios directores. Enseguida se dieron facultades extraordinarias al Jefe de Zona en Estado de Emergencia, para suspender a los medios (Decreto Ley 1.281) y las sanciones a los supuestos abusos fueron aplicadas por autoridades administrativas no judiciales.

Los tres años anteriores a la aprobación de la nueva Constitución (1976-1980) estuvieron marcados por las facultades que se le dieron al Presidente de la República de suspender o restringir la libertad de opinión e información durante la vigencia del Estado de Sitio (éste se levantó en 1978). La facultad se sumó a las que ya tenía el Jefe de Zona, que podía autorizar o prohibir la creación de nuevos medios escritos (Bandos 107 y 122).

En la etapa constitucional, se consolidó el atributo de sancionar a quienes propugnen doctrinas basadas en la lucha de clases o en regímenes totalitarios y la autorización previa para nuevas publicaciones subió a rango constitucional, al facultarse al presidente para estos fines durante el período de ocho años (Artículo 24, transitorio de la Constitución), llamado de transición.

Se estableció que en el Estado de Sitio se puede «suspender y restringir» a los medios y en Estado de Emergencia sólo «restringir». Pero, a diferencia de los períodos anteriores, el gobierno comenzó a recurrir a los Tribunales de Justicia para estos fines.

Así fue como el Estado de Sitio que se aplicó nuevamente entre noviembre de 1984 y julio de 1985, afectó a unos con clausura («APSI», «Análisis», «Cauce», «Fortín Mapocho», «Pluma y Pincel» y «La Bicicleta»), a otros con censura previa (revista «HOY») y a todos los demás con autocensura.

Los que pudieron sobrevivir, después de la grave crisis económica que les produjo la clausura de siete meses, salieron nuevamente a la luz (a excepción de «Pluma y Pincel»). Pero nuevamente fueron clausurados en septiembre de 1986, cuando después del atentado contra el jefe de gobierno se aplicó una vez más el Estado de Sitio.

Además de todas estas restricciones, la Ley de abusos de Publicidad fue modificada, aumentándose las normas sobre injuria y extendiendo sus efectos tanto a la difusión de actos privados como públicos, que «menoscaben el honor» de la persona supuestamente ofendida.

También se reforzó el Código de Justicia Militar, ampliando el delito de «ofensa al honor y dignidad de las Fuerzas Armadas», no sólo a los símbolos e historia de la institución sino a los conscriptos, soldados, oficiales, y mando de cada regimiento. En caso de delito se aumentaron las penas hasta los diez años de presidio, o relegación por tres años (extrañamiento o destierro).

La Ley de Seguridad del Estado, por otra parte, también contiene normas especiales que afectan a la libertad de opinión e información.

Además han existido múltiples bandos con los que se ha aplicado la censura previa a los medios de oposición. Se han secuestrado ediciones de los quioscos. Se ha prohibido publicar fotografías, gráficos y caricaturas y publicar protestas opositoras en las portadas de las revistas o titulares de primera plana de actos de terrorismo político. Se ha procesado a diversos periodistas por publicaciones que las autoridades estiman atentatorias contra la tranquilidad pública, la seguridad del Estado y el honor de las FFAA.

Se han practicado también amenazas físicas directas contra

los profesionales de la prensa. Esto llegó a su grado extremo en septiembre de 1986, cuando un grupo de civiles no identificados asesinaron –pocas horas después del mencionado atentado, al Editor Internacional de la revista «Análisis», y consejero del Colegio de Periodistas, José Carrasco Tapia.

El profesor de Derecho Constitucional Francisco Cumplido, después de un exhaustivo análisis de las disposiciones legales que rigen a la prensa y restringen la libertad de expresión concluyó que: «Vivimos en Chile bajo la vigencia de la Constitución de 1980, de controvertida legitimidad, con predominio de sus disposiciones transitorias. El régimen político, a tenor de la doctrina, desde el 11 de marzo de 1981 hasta 1989 o 1990, puede ser identificado como una Dictadura Constitucional, a semejanza de las dictaduras de los Césares de la época romana».

Para comprender mejor la situación de los medios de comunicación no gubernamentales ni oficialistas, es útil recorrer algunos antecedentes de su corta historia. A continuación se revisan los casos de las revistas «APSI», «Solidaridad», «HOY», «Análisis», «La Bicicleta», «Cauce» y periódico «Fortín Mapocho».

La mayoría de estos medios tuvo en sus inicios un financiamiento proveniente de bancos y organismos internacionales de apoyo. Con el tiempo, todos han intentado autofinanciarse con la venta y con los avisos publicitarios de empresas privadas. Con excepción de la revista «HOY», ninguna de estas publicaciones lo ha logrado, debido –en parte– a presiones contra los avisadores, especialmente al comienzo, y al temor de éstos a publicitar sus productos en revistas de oposición.



■ Revista **APSI** [publicación quincenal] ■

Surge en 1976 como iniciativa de un grupo de profesionales interesados en ejercer un periodismo alternativo al de los medios oficiales. En un comienzo sólo se dedica a temas internacionales, buscando una interpretación de los hechos mundiales con más matices y profundidad que los que proveían los medios oficiales.

Dos años después –a pesar de que en ese momento existían dificultades para quienes intentaban crear nuevas publicaciones– «APSI» obtiene una autorización verbal para aparecer con material informativo nacional, aunque esto le traería posteriormente complicaciones legales con el gobierno.

El objetivo de «APSI» en el terreno nacional es hacer un periodismo político, aunque no partidista, en la perspectiva de una recuperación democrática. Busca un lenguaje renovado en lo verbal y en lo gráfico tratando de romper con la forma tradicional con que la izquierda transmitió sus mensajes en el pasado.

Su intención es combinar los temas de coyuntura con otros más permanentes que contribuyan a una reflexión profunda y que aporten para darle estabilidad a una futura democracia.

Su destinatario real es un público de clase media, aunque a través de la creación de un "círculo de amigos de la revista «APSI», han tratado de alcanzar también a sectores de trabajadores, pobladores marginales, campesinos y jóvenes".

La revista cuenta con 22 periodistas y colaboradores.



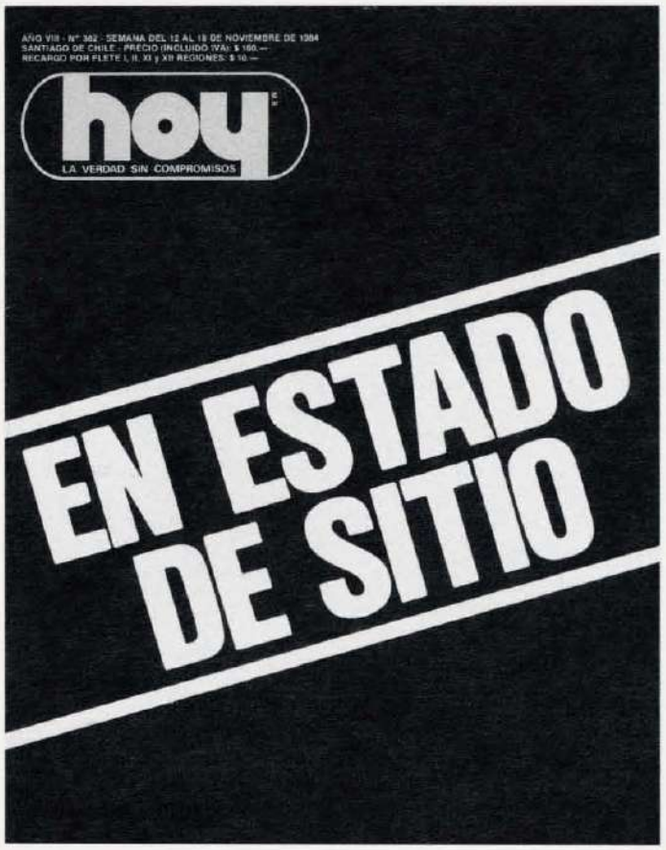
■ Revista **HOY** [publicación semanal] ■

Comenzó a circular en junio de 1977, bajo la dirección del periodista Emilio Filippi, quien hasta el año anterior había sido director de revista «Ercilla». Debido a que esta publicación fue comprada por un grupo económico de derecha Filippi, con gran parte del equipo periodístico, decidieron fundar su propio medio, como una sociedad de responsabilidad limitada.

Luego de seis meses de una rigurosa revisión de sus propietarios, filiación política e intenciones profesionales y de las barreras legales impuestas para crear nuevas publicaciones, la revista obtuvo autorización y pudo entrar a competir, en igualdad de condiciones de mercado, con la propia «Ercilla» y con «Qué Pasa», otra publicación importante de la derecha.

Su objetivo fue crear un periodismo autónomo, en defensa de la libertad de prensa y de expresión, que contribuyera a desarrollar los valores democráticos en el país. La intención fue entregar una información veraz e independiente, revelador pero no sensacionalista y de ahí que su lema fue y sigue siendo «la verdad sin compromisos».

Su público es el sector medio ilustrado y se distribuye por todo el país a través de quioscos y suscripciones. También se vende a través de algunos distribuidores en países latinoamericanos.



Su tarea periodística ha recibido también reconocimiento nacional e internacional, como el Premio Rey de España para el director Emilio Filippi en 1985. También recibió galardones de la Universidad de Columbia, de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) y de la World Press Review.

Además, un periodista de trayectoria –el actual Jefe de Redacción de «HOY»–, Hernán Millas Correa recibió también una distinción: el Premio Nacional de Periodismo de 1985.

Trabajan en «HOY» 17 periodistas y 14 corresponsales en el país y en el extranjero.

■Revista **ANALISIS** [publicación semanal]■

Nació en 1977 como una revista institucional perteneciente a la Academia de Humanismo Cristiano, fundada por el cardenal Raúl Silva Henríquez como una respuesta a las limitaciones que implicaba la intervención militar en la Universidad Católica. Pronto comenzó a incursionar en temas de política nacional, lo que le significó el retiro del auspicio de la Academia y un funcionamiento independiente de esa Institución.

Su objetivo es constituirse en un lugar de encuentro de las distintas corrientes que adhieren a la democracia y promover una acción definida con el fin de que se ponga término al régimen autoritario.

Circula entre los sectores medios y algunos sectores populares, abarcando también a lectores de provincia donde comenzó a distribuirse desde 1980.

Trabajan en ella 26 periodistas entre los de planta y los corresponsales. Uno de sus profesionales, José Carrasco Tapia que ejercía el cargo de consejero del Colegio de Periodistas de Chile, fue asesinado en septiembre de 1986 luego del atentado que sufrió el jefe del Estado.





■ Revista **LA BICICLETA** [publicación mensual] ■

Comenzó a publicarse en septiembre de 1973, como «una revista de la actividad artística» que circulaba en centros culturales, galerías de arte y universidades.

La necesidad de llegar a un público más amplio y la constatación de que la mayoría de sus receptores eran jóvenes, determinó que readecuaran su objetivo poniendo interés prioritario en la música popular chilena y latinoamericana.

Desde 1983 la revista comenzó a abordar un espectro más amplio de temas relacionados con la problemática de la mujer, los movimientos estudiantiles, poblacionales y marginales, además del ámbito de la sicología y la ecología.

Todo esto sin perder la perspectiva central en el sentido de aportar desde la realidad juvenil a la recuperación democrática del país.



Sus lectores son fundamentalmente jóvenes de Educación Media y Superior.

Los responsables de su elaboración son seis profesionales de distintas áreas de la cultura, más algunos colaboradores espontáneos.

■ Revista **CAUCE** [publicación semanal] ■

Nació en noviembre de 1983 a la luz de una «apertura» política, con el propósito de ser un órgano de expresión y reflexión desde el punto de vista socialdemócrata.

Se transformó rápidamente en un medio de expresión que denunció ciertos abusos de poder e irregularidades detectadas entre funcionarios oficiales. Su meta final es construir la democracia con un periodismo informativo y de oposición, sin perder el equilibrio ni la objetividad.



Aunque intentó llegar a sectores populares también se vio limitada por la necesidad de cobrar un alto precio y, en definitiva, su público se definió en la clase media.

Escriben en ella alrededor de 20 personas, entre periodistas y colaboradores.

■ Revista **FORTÍN MAPOCHO** [publicación semanal] ■

Apareció como medio de circulación masiva en 1983, a través de una fórmula legal que le evitó pedir autorización al gobierno. Su existencia fue posible al rehabilitar una publicación que existía desde 1947 y que circulaba entre los comerciantes de ferias y mercados.

Su objetivo es informar ampliamente sobre aquellos hechos que, si bien se publican en revistas, no están al alcance de los trabajadores o de la gente de escasos recursos.

Otra de sus líneas de trabajo es ser un lugar de confrontación para todos los sectores de oposición, ya sea a través de la columna editorial o de las opiniones, entrevistas y reportajes y fomentar todo aquello que produzca la unidad entre los sectores democráticos.

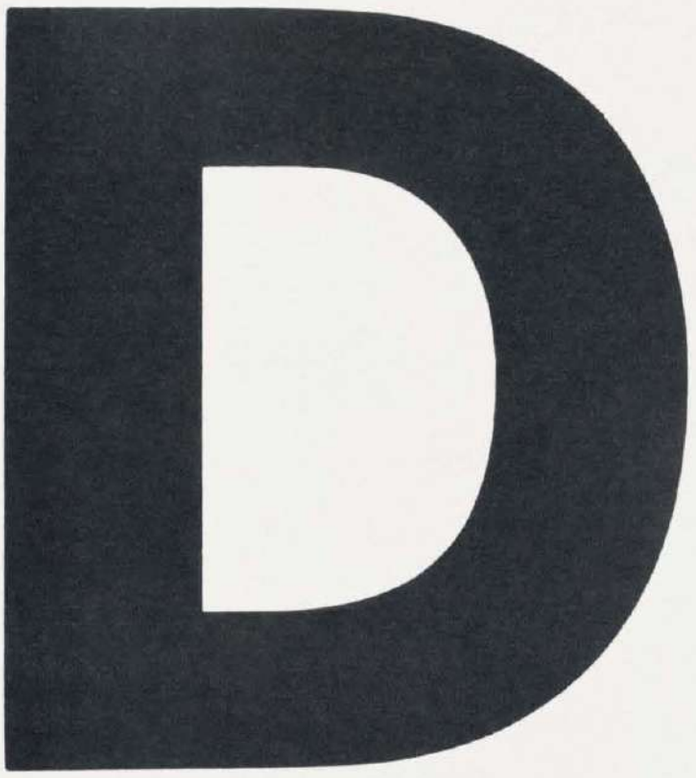
Los destinatarios del «Fortín Mapocho» son múltiples. Además de a lectores de clase media, intentan abordar a los sectores populares con un precio módico de venta.

En la publicación trabajan diez periodistas, además de algunos colaboradores.

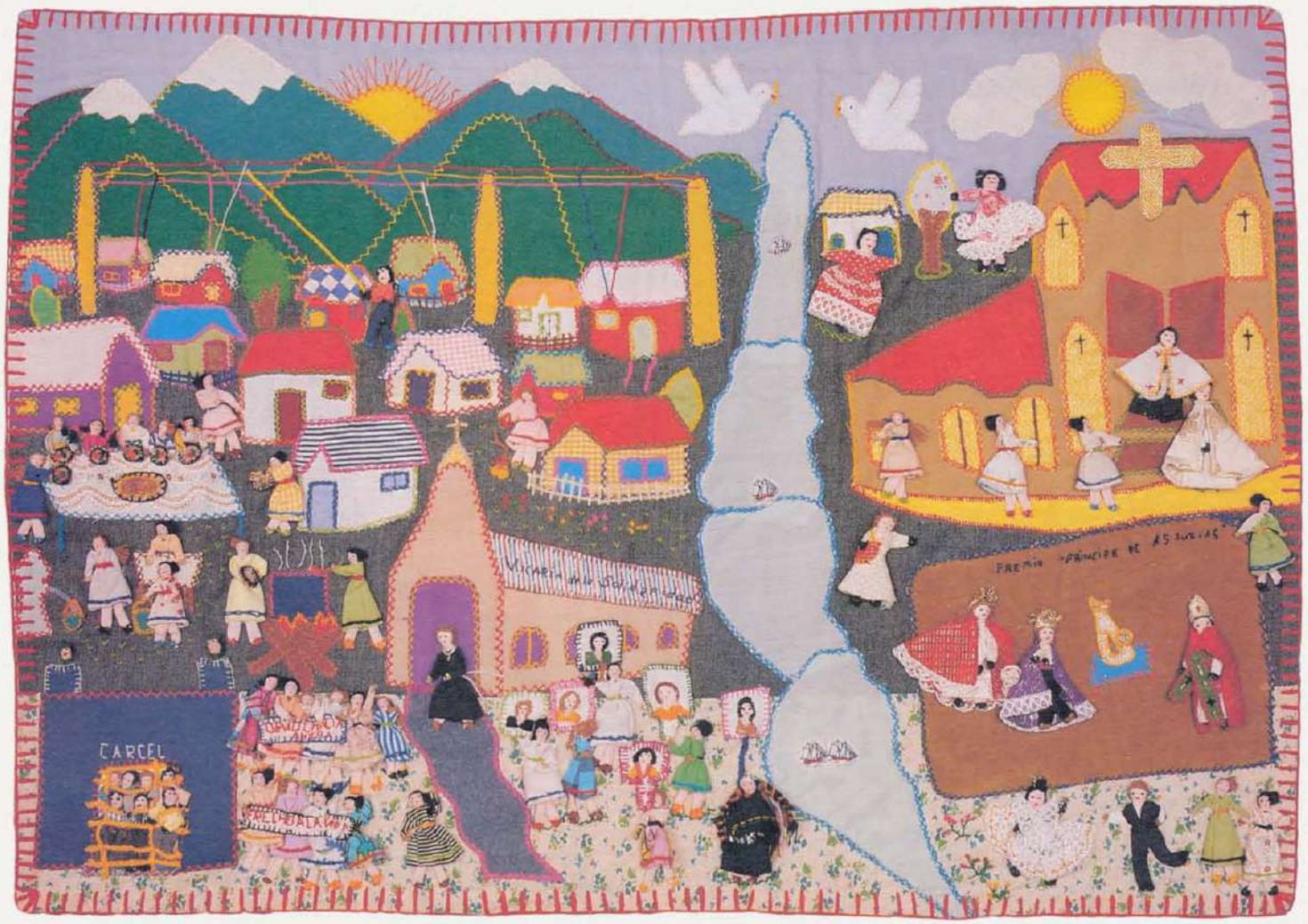
B I B L I O G R A F Í A

El sistema de la prensa en Chile. Documento Ceneca N.° 59. Arturo Navarro. Marzo 1985.
Periodismo independiente ¿Mito o realidad? Fernando Reyes Matta y Jorge Andrés Richards. Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales. 1986.
Investigación sobre la prensa en Chile. (1974-1984). Fernando Reyes Matta, Carlos Ruiz y Guillermo Sunkel, compiladores. Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales y Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea. 1986.
Informes de revistas *Análisis, HOY, La Bicicleta*.
Exposición de abogado constitucionalista Francisco Cumplido: «El marco legal vigente para la prensa» en Seminario sobre «La situación actual de la prensa». Septiembre de 1985. Santiago.
Marco jurídico-político de la libertad de expresión de la prensa chilena. (1973-1983). Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación. U. de Chile. (Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social). Jorge Otave John. 1984.
Informe a la Sociedad Interamericana de Prensa acerca del estado de la libertad de expresión y prensa en Chile. Emilio Filippi. 1984.
Informes fidedignos de distintas agencias distribuidoras de revistas, sobre tiraje y venta.

VICARÍA DE LA
SOLIDARIDAD



DERECHOS HUMANOS



PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS

LA VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD DEL ARZOBISPADO de Santiago de Chile, ha visto su nacimiento y encontrado valiosa inspiración en el marco de la vida y doctrina de la Iglesia del Vaticano II y la de Medellín.

El origen inmediato, sin embargo, hay que buscarlo también, en los acontecimientos que han marcado la vida de Chile en los años posteriores al pronunciamiento militar del año 1973.

Se puede decir que el problema de los Derechos Humanos y la urgencia imperiosa de un nuevo estilo de solidaridad, surgió repentinamente y en forma totalmente imprevista como un nuevo desafío para la Iglesia. Del pronunciamiento nació un nuevo régimen político y de este régimen nuevas estructuras sociales, económicas y culturales que se manifestaron a través de hechos y situaciones muy graves.

Con estas nuevas estructuras se conectan los hechos que obligaron a la Iglesia a intervenir como un imperativo moral, como exigencia evangélica, como compromiso profundamente humano y solidario: prisiones arbitrarias y detenciones en lugares desconocidos, sin informaciones, ni posibilidades de defensa; los «desaparecidos»; las muertes sin juicio o con juicio sumario de los primeros años; las relegaciones o expulsiones del país; las persecuciones por motivos de opiniones políticas; la clausura de medios de comunicación; la exclusión del trabajo, de obreros, campesinos, funcionarios públicos y trabajadores en general, por acusaciones de realizar política; la inhibición de los Tribunales de Justicia para acoger los recursos de amparo y la lentitud y trabazón constantes de los juzgados del crimen para fallar en causas de desgracia presunta, arresto ilegal, secuestros, etc. La imposibilidad de actuar por medio de peticiones públicas, manifestaciones pacíficas o presiones sociales y, finalmente, la extrema miseria de innumerables familias.

La Iglesia Católica, las Iglesias Cristianas y el Gran Rabino de Chile, en virtud del mandato bíblico y humanitario que las inspira, reaccionaron ante tales hechos brindando amparo y defensa a todas las personas –independientemente de su ideología y condición social– con un gran apoyo de las comunidades cristianas y judías de otros países, así como de las fundaciones de promoción y desarrollo que brindaron su respaldo. Así nació el Comité de Cooperación para la Paz en Chile y, después de su disolución exigida por el Gobierno, la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago



FACHADA DE LA VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD

(enero de 1976). Hay que recalcar que no nacieron en virtud de un plan preconcebido: *fue simplemente una respuesta de emergencia ante una situación de emergencia que comprometía el ministerio pastoral de la Iglesia.* Con el tiempo y en la medida que muchos de los hechos relatados anteriormente se fueron institucionalizando, la Vicaría también adquirió más cuerpo como institución permanente de servicio. Sin embargo, la lógica de sus actividades, generalmente, ha sido la lógica de los hechos; cuando los hechos han exigido respuesta, no ha habido ningún modelo que imitar.

La inspiración básica que anima a la Vicaría es la Parábola del Buen Samaritano. En ella, como recordó S. S. Juan Pablo II en el Discurso Inaugural de Puebla, «El Señor delineó el modelo de atención a todas las necesidades humanas y declaró que en último término se identificará con los desheredados –enfermos, encarcelados, hambrientos, solitarios– a quienes se haya tendido la mano».

En el cumplimiento de este compromiso evangélico –que busca servir a los pobres mirando la vida desde su perspectiva y promoviendo una inmensa corriente de solidaridad– la Vicaría ha debido enfrentar diversas persecuciones y aflicciones que han llegado a la prisión, al exilio, e incluso, al asesinato de uno de sus miembros. Sin embargo, de esa muerte, ella ha sabido hacer brotar Resurrección y nueva Vida. De esto han dado testimonio las Naciones Unidas y diversas instituciones extranjeras de prestigio internacional, honrándola con el otorgamiento de premios de gran significación y trascendencia:



FUNDADOR DE LA VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD, CARDENAL RAÚL SILVA ENRÍQUEZ



MONSEÑOR TAPIA, ACTUAL VICARIO DE LA SOLIDARIDAD

1978: Premio Derechos Humanos, de las Naciones Unidas.

1980: Premio de la Paz, de los Jóvenes Católicos de Alemania Federal.

1984: Premio Bruno Kreisky del Gobierno de Austria.

1986: Premio Letelier-Moffit Memorial de Washington, Estados Unidos.

1986: Premio Príncipe de Asturias de la Libertad, de la Fundación Principado de Asturias, España.

Para desempeñar su tarea de humanización-evangelizadora, la Vicaría de la Solidaridad actúa en el campo Jurídico, Social, Educativo y de Comunicaciones.

DEPARTAMENTO JURÍDICO: Le corresponde la ejecución de las actividades y programas que, en el ámbito jurídico y, en especial, en el judicial, permitan la defensa y promoción de los derechos humanos encomendados por la Iglesia de Santiago.

CRITERIOS DE ACCIÓN

La defensa se efectúa por dos medios principales: la vía judicial y la denuncia pública.

El derecho a la vida es sagrado y predomina sobre cualquier otra consideración.

Se atienden sólo aquellos casos que solicitan la atención de la Vicaría. Actúa, por lo tanto, ante requerimiento.

El principal criterio de admisibilidad es que el recurrente sea víctima de violaciones de derechos fundamentales.

Se excluye la prestación de servicios de defensa legal cuando se trata de delitos comunes o de conductas que afectan los derechos humanos de terceros inocentes (terroristas).

DEPARTAMENTO DE ZONAS: Le corresponde la animación e impulso de la Pastoral de la Solidaridad con aquellos «heridos del camino», que lo son, por violaciones de sus derechos humanos (económicos, sociales y culturales), difícilmente susceptibles de una acción judicial.



COMEDORES INFANTILES



JUSTICIA



TALLER DE ARTILLERISTAS



EXILIO



COMER ES UN DERECHO



OLLA COMÚN

CRITERIOS DE ACCIÓN

Organizar y coordinar el apoyo a las iniciativas de las propias víctimas de la cesantía, del hambre, de la falta de salud, de vivienda, educación, perspectivas de vida, etc.

Complementar y coordinar las iniciativas para facilitar la superación de las causas que originan las situaciones de pobreza extrema y marginalidad social.

Tender a fomentar las organizaciones de los afectados, la comprensión de su situación y la solución colectiva de sus problemas: «acompañar a los grupos marginales con acciones educativas que los ayuden a comunicarse eficazmente, tomar conciencia de sus deberes y de sus derechos, comprender la situación en que viven y discernir sus causas, capacitarse para organizarse en lo civil, lo laboral y político y poder así participar plenamente en los procesos decisorios que les atañen» (Puebla N.° 1045).

Ir a las causas. «Cumplir antes que nada las exigencias de la Justicia para no dar como ayuda de caridad lo que ya se debe por razón de justicia; suprimir las causas y no sólo los efectos de los males y organizar los auxilios de tal forma que quienes los reciben se vayan liberando progresivamente de la dependencia externa y se vayan bastando a sí mismos» (Puebla N.° 1146).

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN SOLIDARIA: Le corresponde velar para que todo el quehacer institucional se enmarque y proyecte en una línea de educación para la solidaridad social.

CRITERIOS DE ACCIÓN

Desarrollar la conciencia crítica respecto de los valores que están rigiendo a la sociedad.

Impulsar la personalización en el proceso de aprendizaje (Metodología activo-participativa).

Privilegiar los procesos de aprendizaje vividos grupalmente.

Dar cuenta de las razones de fe profundas que hay tras el actuar institucional y, así, evitar ambigüedades en la interpretación de sus motivaciones.

DEPARTAMENTO REVISTA SOLIDARIDAD: Le corresponde desentrañar los «signos de los tiempos» en el acontecer histórico nacional. En su compromiso con la verdad busca denunciar lo torcido, lo falso, lo injusto u opresivo; a la vez, exaltar todo signo de esperanza, de vida y de solidaridad humanas.

CRITERIOS DE ACCIÓN

Ser voz de aquellos a quienes se les impide tenerla.

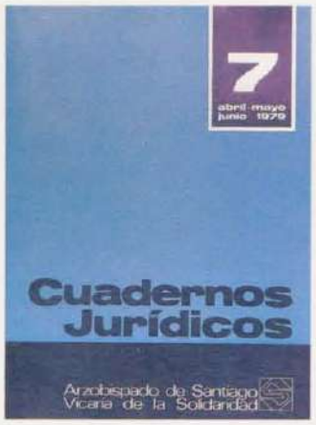
Proporcionar a los lectores aquel material informativo de importancia social que, por lo general, no aparece en los medios masivos de comunicación, particularmente, en lo relacionado con los derechos humanos y con la acción de la Iglesia en el mundo.

Aportar a los lectores elementos de reflexión que les permita desarrollar una actitud crítica, resaltando aquellos valores que constituyen su identidad verdadera y su cultura propia.

Desempeñar un rol de servicio a la familia popular y a las organizaciones que dan los actores sociales, informando sobre las actividades solidarias que ellos realizan y su manera de enfocarlas. Ayudando así, a que conozcan la forma de resolver los pequeños y grandes problemas que deben enfrentar los sectores marginales para su subsistencia.

Por último, una de las iniciativas de mayor trascendencia en la historia de la Vicaría ha sido la organización del Simposio Internacional sobre Derechos Humanos, celebrado por la Iglesia de Santiago con el concurso de diversas Iglesias Cristianas. El encuentro convocó a hombres y mujeres de buena voluntad «a conmemorar durante 1978, el Año de los Derechos Humanos en Chile, estudiando y difundiendo, tanto el Magisterio de la Iglesia como los documentos y declaraciones universales sobre dicha materia». Asistieron a él importantes sectores del país y personalidades de organismos religiosos y humanitarios de todo el mundo.





CARTILLAS EDUCACIÓN DERECHOS HUMANOS



Con ocasión de este Simposio, prestigiados artistas profesionales chilenos realizaron obras relativas a los Derechos Humanos y muchos creadores populares participaron en concursos literarios y de otras expresiones. Personalidades de la cultura del ámbito internacional también aportaron sus trabajos o sus obras de arte adhiriéndose al evento, cuya manifestación visual fue una exposición en los claustros de la Iglesia de San Francisco (construcción santiaguina de la época colonial). Para esta oportunidad, se compuso la Cantata de los Derechos Humanos con música de Alejandro Guarello y texto del sacerdote Esteban Gumucio ss. cc., obra que fue estrenada solemnemente en la Catedral de Santiago.

«TELEMISIÓN»
«VISUAL»
PATRICIA MORA BARROS
IGNACIO AGÜERO
DAVID BENAVENTE
CARLOS FLORES
GONZALO JUSTINIANO
ANDRÉS RACZ
LOTTY ROSENFELD
EUGENIO DITTBORN
CLAUDIO DI GIROLAMO

V

VIDEO

■ PRODUCTORA «TELEMISIÓN» ■

Es una experiencia chilena de vídeo alternativo que cuenta con dos años de experiencia. Este servicio informativo mensual circula entre las diversas organizaciones sociales cuya perspectiva es la lucha por la democracia. Mediante el sistema de suscripciones y a través de la Unidad Móvil de Exhibiciones, el programa periodístico se distribuye entre pobladores, organismos de trabajadores, organizaciones del movimiento social, comunidades cristianas, asociaciones culturales, organizaciones de mujeres y jóvenes, partidos políticos, diversas instituciones de Iglesia, organizaciones de víctimas de la represión, etc.

Sus contenidos son precisamente aquellos que los canales de televisión controlados por el régimen omiten o distorsionan: la lucha por la democracia emprendida por vastos sectores sociales; las denuncias de las violaciones de los derechos humanos; la realidad de sectores populares; la situación de las mujeres, jóvenes y niños bajo la dictadura; las nuevas expresiones en el campo cultural; los eventos principales de la movilización social; la coyuntura política.

Al cabo de dos años de existencia, Teleanálisis ha producido alrededor de 70 reportajes sobre la realidad chilena, contenidos en 20 programas mensuales de una duración aproximada de 45 minutos cada uno. Estos circulan a través de una vasta red descentralizada de distribución tanto en Santiago como a lo largo del país. Llegan a un público fundamentalmente popular que actualmente bordea las 40 mil personas, la mayoría de ellas dirigentes representativos de sus respectivas organizaciones, cada una de las cuales agrupa a miles de personas.

A través de Teleanálisis su público puede obtener una información audiovisual exclusiva que le permite apreciar en toda su magnitud cada una de las realidades que se han dado en el régimen autoritario, y ejecer así su derecho a la información y a la libertad de expresión.

OBRAS PRESENTADAS

1. «Protesta de septiembre» (17 min.)
2. «La Victoria»; protesta y ocupación militar (15 min.)
3. «Derecho a la sonrisa» (13 min.)
4. «Los relegados» (10 min.)
5. «Ollas comunes» (13 min.)
6. «Todas las palomas van abriendo surcos» (22 min.)
7. «Pinochet y la realidad internacional» (6 min.)
8. «Movimiento Sebastián Acevedo» (10 min.)
9. «Cuando no hay vacantes» (10 min.)
10. «Septiembre entre la protesta y el acuerdo» (10 min.)
11. «Movimiento estudiantil» (21 min.)
12. «Los rockeros chilenos» (15 min.)

■ PRODUCTORA «VISUAL» ■

Centro de producción y servicios de vídeo, dedicado a la producción de spots comerciales, documentales, videos de capacitación, video clips, y video experimentales.

Visual se plantea como meta permanente el desarrollo del lenguaje y del medio de vídeo en Chile, su aplicación en nuevas líneas de producción y el estudio para su posible autofinanciamiento. En dos palabras: el desarrollo del vídeo como medio nuevo y con identidad, en contraposición con el vídeo como medio alternativo.

La distribución de sus producciones es espontánea, anárquica, irregular. Visual no ha encarado todavía la tarea de organizar un sistema de distribución. Por el momento se «cuelga» de los sistemas organizados por otras entidades como CENECA, Pastoral Obrera, Comité Pro Retorno de Exilados...

Visual respeta en sus producciones las posiciones propias de los realizadores. Nos interesa si trabajar con aquellos creadores y artistas que están claramente desarrollando un trabajo experimental, nacional, creador y constructor.

«¿A QUIÉN NO LE GUSTA PARRA?»

Vídeo experimental. Participación del autor en un homenaje al poeta Nicanor Parra, organizado en 1985.

FICHA TÉCNICA

REALIZACIÓN: **Juan Forch**
PRODUCCIÓN: **Visual**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **Cecilia Díaz**
CÁMARA: **Rafael Cisternas**
EDICIÓN: **René González**
SONIDO: **Marcos de Aguirre**
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **Pedro Sánchez**
DURACIÓN: **5 min.**
FORMATO: **3/4" (traspaso a 1") Vídeo Color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1985**

«ARTE EN CHILE»

Documental realizado por Nelly Richard y Juan Enrique Forch. Este trabajo reúne las expresiones más destacadas del arte chileno de vanguardia entre los años 1980 y 1985. Cuenta con una edición de cintas de vídeo experimentales chilenos, recorridos por galerías, y entrevistas a artistas chilenos. Entre ellos Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn.

FICHA TÉCNICA

REALIZACIÓN: **Nelly Richard y Juan Forch**
PRODUCCIÓN: **Visual**
CÁMARA: **Rafael Cisternas, Miguel Montenegro y Juan Forch**
EDICIÓN: **Luis Brieba**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **Cecilia Díaz**
DURACIÓN: **20 min.**
FORMATO: **3/4" Vídeo color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1986**

■ PATRICIA MORA BARROS ■

«VOLVER»

Niños adolescentes llegan a Chile tras años de vida en otros países. Algunos nacieron «allá», son los hijos del exilio. Es un diapofilm testimonial que busca preparar para el retorno, tanto a los exilados como a quienes los reciben en Chile.

La primera parte muestra el encuentro con la familia, con la ciudad, las primeras extrañezas: «es como empezar una nueva vida», las primeras nostalgias por los amigos que quedaron «allá».

En la segunda parte están los primeros choques: «los chilenos» son agresivos, todo se esconde, sienten miedo por la represión, hay pobreza. En el colegio: «muy pocos me entendieron». La familia está dividida: porque el papa no puede entrar al país, porque algunos matrimonios están en crisis.

En la tercera parte, testimonios que surgen de los foros y talleres organizados por el PIIE y FASIC en algunos colegios. Aparecen «las pérdidas»; la principal: los amigos. Es el momento de máxima nostalgia; «no soy de acá ni de allá». Y luego la valoración de este país: «desarrollarme como persona». Porque muchos «allá» siempre se sintieron «como aparte», porque en Chile se puede «luchar para que cambie».

Una rápida sinopsis muestra el grado de integración de cada uno. Finalmente la rectora de uno de los colegios plantea: «Es como un espejo donde nos estamos viendo», los quiebres de estos últimos años.



VOLVER, 1985

CARRETE DE VERANO, 1984



FICHA TÉCNICA

GÉNERO: **Documental**
PRODUCCIÓN: **FASIC-PIIE-Patricia Mora**
FECHA REALIZACIÓN: **1985**
FORMATO: **Diapofilm traspasado a video 3/4" NTSC**
DURACIÓN: **40 minutos**
REALIZADORA: **Patricia Mora Barros**

«CARRETE DE VERANO»

El recorrido de 30 Km. de la costa de Chile Central es el pretexto para acercarse a la juventud chilena en sus vacaciones de verano.

En el camino que une las playas van apareciendo mochileros, caminantes, viajeros «a dedo» y en bicicleta. Al interior de cada balneario –desde la popular Cartagena al exclusivo Algarrobo– están los grupos en carpa, los veraneantes más estables.

En este marco de descanso y diversión van apareciendo los temas que más preocupan a los grupos: qué estudiar, el pololeo, la relación con los padres, qué pasa con el país, la justicia. Un cierto estado de ánimo de la juventud chilena cuando empieza el año 1984.

FICHA TÉCNICA

GÉNERO: **Documental**
PRODUCCIÓN: **ICTUS-M. de Aguirre-P. Mora-C. Necochea**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **Carlos Necochea**
PRODUCCIÓN: **Germán Liñero**
DIRECCIÓN: **Marcos de Aguirre y Patricia Mora**
CÁMARA Y FOTOGRAFÍA: **Gastón Roca y Juan Forch**
SONIDO: **Fredy González**
MONTAJE: **Joaquín Eyzaguirre**
MÚSICA: **Jaime de Aguirre y Francisco Vargas**
FECHA REALIZACIÓN: **1984**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color NTSC**
DURACIÓN: **55 minutos**

«TEMPORERAS»

Es un documental sobre las mujeres que trabajan de temporada en el campo, principalmente en la fruta de exportación.

Demandado como material educativo por el Centro de Estudios de la Mujer para su trabajo con mujeres campesinas, está siendo usado en forma amplia por diversas organizaciones.

Se estructura en base a testimonios y para facilitar el trabajo con los grupos se divide en cuatro partes.

La primera parte se centra en las malas condiciones de trabajo para la mujer en el campo y en la doble jornada que debe realizar: en las parras, en el trabajo doméstico.

La segunda es la historia del trabajo de la mujer en el campo y su relación con la propiedad de la tierra. La historia reciente de desarraigo y expulsión.

La tercera parte plantea la relación con los hombres en el trabajo, el machismo. En la familia, sus grados de libertad.

La cuarta parte, el gusto por el trabajo, sus aptitudes. También la explotación, el «boom» frutícola y las empresas. Las reivindicaciones de las temporeras.

TEMPORERAS, 1986



FICHA TÉCNICA

GÉNERO: **Documental**
PRODUCCIÓN: **CEM-P. Mora**
FECHA REALIZACIÓN: **1986**
FORMATO: **Diapofilm traspasado a vídeo 3/4" NTSC**
DURACIÓN: **45 minutos**

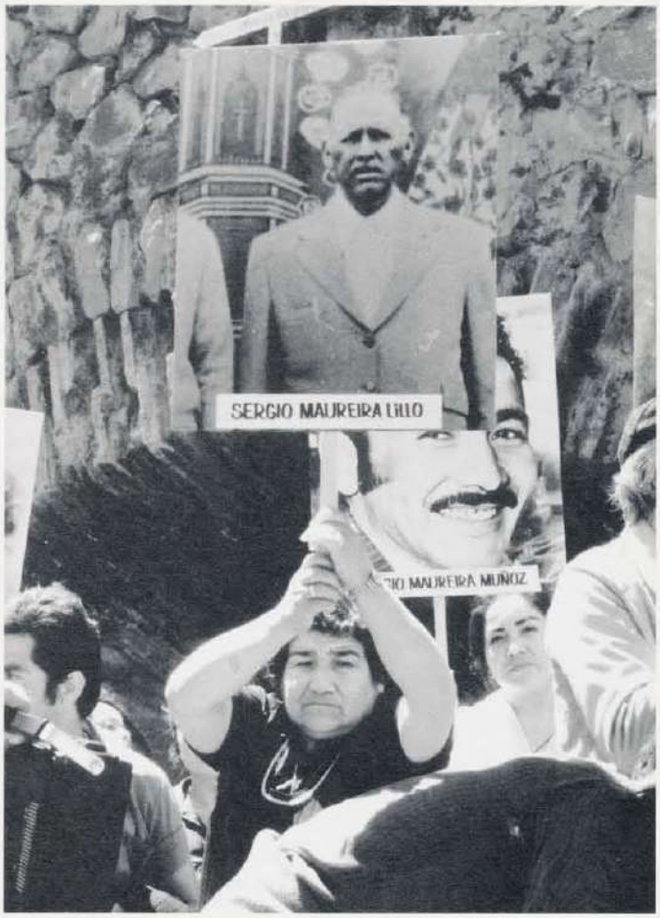
■IGNACIO AGÜERO PRODUCCIONES■

«NO OLVIDAR»

Relata los sucesos de Lonquén, ocurridos en Chile como consecuencia del Golpe Militar de 1973. Pocos meses después del Golpe, quince campesinos de la localidad de Isla de Maipo, distante a 50 Km. de Santiago, fueron detenidos por Carabineros y luego asesinados y sepultados secretamente en el interior de un horno de una mina abandonada de Lonquén. Cuando sus mujeres preguntaron por ellos a Carabineros, se les dijo que habían sido entregados al campo de prisioneros del Estadio Nacional. Ellas comenzaron entonces una larga peregrinación en busca de sus esposos, hijos y hermanos, por todos los campos de detención, sin obtener respuesta.

Seis años después, alguien denunció a un sacerdote la existencia de unos cadáveres en una mina abandonada. Este hecho desató un proceso judicial que conmovió al país y que llevó a identificar por primera vez científicamente el cuerpo de un detenido-desaparecido, cuya detención había sido sistemáticamente negada.

NO OLVIDAR, 1981-1982



El film relata estos hechos basándose en documentos de prensa, fotografías y entrevistas, entre otras a la familia Maureira que perdió a cinco de sus hombres (padre y cuatro hermanos) en este asesinato. Algunas entrevistas están hechas en el horno de la mina que se transformó en un lugar de peregrinación y que posteriormente fue dinamitada, constituyendo así esta película, las únicas imágenes fílmicas de este escenario sangriento.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Ignacio Agüero (Pedro Meneses)**
PRODUCCIÓN: **Grupo Memoria; AIDA, Suiza**
GUIÓN: **Ignacio Agüero**
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **Cristián Lorca**
CÁMARA: **Cristián Lorca e Ignacio Agüero**
SONIDO: **Marcos de Aguirre**
MONTAJE: **Ignacio Agüero y Marcos de Aguirre**
MÚSICA: **Francisco Vargas y Jaime de Aguirre**
RELATOR: **Luis Mella**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1981-1982**
FORMATO: **16 mm. Color**
DURACIÓN: **30 min.**

MUESTRAS

Se ha exhibido en diversos encuentros sobre Chile y festivales de Europa y Latinoamérica.

Recibió una Mención en el IV Festival de Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, en 1982.

Obtuvo el Gran Premio en el XXIV Certamen Internacional del Documental y del Cortometraje, Bilbao, España, 1982.

También obtuvo el Premio a la mejor película chilena otorgada por el Círculo de Críticos de Arte, en Santiago de Chile, 1984.

■ DAVID BENAVENTE ■

«EL WILLY Y LA MIRIAM»

Basada en un caso real narrado por sus propios protagonistas, la cinta muestra los efectos de la cesantía, la migración rural-urbana, la incomunicación personal y la pobreza en la separación de un joven matrimonio de origen popular con cuatro hijos pequeños.

La cinta respeta los sentimientos, gestos, lenguajes y reacciones auténticas de los protagonistas. Al dar cuenta del rompimiento de su relación propone una mirada interna y externa que trasciende las particularidades del caso, haciéndola aplicable a otros estratos socio-económicos y culturales.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN: **David Benavente**
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **Cristián Lorca**
MONTAJE: **David Benavente y Fernando Quinteros**
SONIDO: **Mario Díaz**
GUIÓN: **David Benavente**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1982-1983**
DURACIÓN: **26 minutos**
FORMATO: **16 mm. Color, traspasa a 3/4" NTSC**

MUESTRAS

Se exhibió en el Festival de Cine Antropológico Margaret Mead, en Nueva York, Estados Unidos.



EL WILLY Y LA MIRIAM, 1983

Ganó el Premio «Colón de Oro» al mejor cortometraje en el Festival de Cine de Huelva, España, 1984.

Obtuvo el Premio del Círculo de Críticos de Arte a la mejor película chilena de 1983.

«TRES MARÍAS Y ROSA»

Es la versión completa de la obra de teatro del mismo nombre que narra la historia de cuatro mujeres chilenas de origen popular. Ellas trabajan en un taller artesanal y deben superar múltiples problemas económicos, sociales y personales para desarrollarse como personas en un contexto de sobrevivencia.

El cambio de roles sexuales de la mujer pobladora, al convertirse en proveedora y jefa de hogar, producto de la cesantía de sus maridos, y los consecuentes conflictos familiares que esto acarrea, es uno de los principales temas que la obra plantea.

TRES MARÍAS Y UNA ROSA, 1981



FICHA

REALIZACIÓN: **David Benavente y Taller de Investigación Teatral**
DIRECCIÓN: **Raúl Osorio**
ELENCO: **Soledad Alonso, Luz Jiménez, Myriam Palacios, Loreto Valenzuela**
ESCENOGRAFÍA: **Ramón López**
PRODUCCION: **David Benavente**
DURACIÓN: **120 min.**
FORMATO: **Vídeo color 3/4" Umatic NTSC**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1981**

MUESTRAS

Este vídeo fue realizado en la Universidad de York, Canadá, en 1981, en la gira que realizó el grupo y que abarcó las principales capitales de Sudamérica, Norteamérica y Europa.

Obtuvo el Premio Especial del Círculo de Críticos de Arte a la mejor obra teatral de 1979; Premio Chilena Consolidada a Soledad Alonso por mejor actriz de carácter en 1979 y Premio «Últimas Noticias», por mejor obra, dirección y actuación en 1979.

■ CARLOS FLORES ■

«PEPE DONOSO»

Este documento proporciona una visión indagatoria de la personalidad y obra del novelista chileno José Donoso, aportando antecedentes culturales, sociales y estéticos que preceden a su creación literaria.

Mediante imágenes comentadas por el propio Donoso, la cinta explora sus recuerdos e ilumina los ambientes sociales y familiares donde el escritor se formó y que han marcado su obra.



PEPE DONOSO, 1976

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Carlos Flores Delpino**
PRODUCTORA: **Focofilm**
DURACIÓN: **45 min.**
FORMATO: **16 mm. Coro y vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1976**

MUESTRAS

Obtuvo el Premio del Círculo de Críticos de Arte a la mejor película chilena en 1977.

Recibió el Premio de Cine de la Universidad Católica en 1977.

EL CHARLES BRONSON CHILENO, 1981



«IDÉNTICAMENTE IGUAL O EL CHARLES BRONSON CHILENO»

Se trata de un reportaje a Fenelón Guajardo, porteño, pintor y personaje de azarosa vida, según su propia narración. Este hombre de origen modesto vio su existencia marcada por su extraordinario parecido físico con el actor norteamericano Charles Bronson.

Por medio de entrevistas, narraciones y autofilmaciones, Guajardo entrega el testimonio de su vida; una mezcla de ficción y realidad que le ha hecho extraviar su propia identidad al gozar de una fama ajena que lo hace sentirse importante.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Carlos Flores Delpino**
PRODUCTORA: **Focofilm**
DURACIÓN: **65 min.**
FORMATO: **16 mm. B/N y vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1981**

«EL ESTADO SOY YO»

Se trata de una reflexión que el autor hace frente a la cámara leyendo un texto previamente escrito.

Flores desarrolla la idea de que en el futuro el vídeo estará al alcance de todos y los artistas «dejarán de agobiar al mundo con su genialidad». La tecnología irá minando sistemáticamente –a su juicio– el actual concepto de autor.

«Creo que en los años venideros cada cual será su propio Shakespeare, su propio Superman. Que todos los hombres podrán ejercer la capacidad intelectual que siempre han tenido. Que en el futuro se eliminarán las barreras que separan al autor de los espectadores, el placer de la verdad, el trabajo del ocio, el arte de la ciencia, la realidad de la ficción. Creo que en todo esto influirá poderosamente este nuevo soporte llamado cinta vídeo».

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Carlos Flores Delpino**
PRODUCTORA: **Carlos Flores Delpino**
DURACIÓN: **25 min.**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1979**

■ GONZALO JUSTINIANO ■

«LOS GUERREROS PACIFISTAS»

Se trata de un reportaje sobre los «punks» chilenos, realizado durante un fin de semana.

El método de trabajo fue –previo acuerdo con un grupo de jóvenes– seguirlos con la cámara a través de su recorrido por la ciudad.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Gonzalo Justiniano**
PRODUCTORA: **Freddy Rammsy**
CÁMARA: **Jorge Roth**
SONIDO: **Freddy González**
DURACIÓN: **22 min.**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1984**

MUESTRAS

Se exhibió en el Festival de Cinema Du Reel, en el Centro Pompidou.

■ ANDRÉS RACZ ■

«DULCE PATRIA»

Se trata de un documental donde aparecen los personajes fundamentales del régimen, la primera entrevista a Andrés Valenzuela –un ex agente de los servicios de seguridad, que desertó– y los dirigentes políticos de la oposición.

Esta película abarca globalmente el problema del régimen militar y la lucha por la democracia en Chile.

FICHA TÉCNICA

REALIZACIÓN: **Andrés Racz**
PRODUCCIÓN: **Cine Libre Chile; Latin American Film Proyect y Channer Four, de Inglaterra**
PRODUCTORA: **Andrés Racz y Bárbara Margolis**
FOTOGRAFÍA: **Juan Enrique Forch, Jaime Reyes y Leonardo de la Barra**
SONIDO: **Marcos de Aguirre**
MONTAJE: **Marcelo Navarro**
DURACION: **59 min.**
FORMATO: **16 mm. color (traspaso a 3/4" vídeo color)**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1985**

■ LOTTY ROSENFELD ■

«UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO»

Vídeo elaborado en torno a la primera Acción de Arte realizada por la artista en diciembre de 1979, consistente en la intervención a un signo de tránsito.

Esta acción tuvo una duración de cuatro horas, las cuales cubrió de cruces una extensión aproximada de una milla de pavimento, en una zona urbana de Santiago de Chile.

El material de cámara fue filmado en cine de 16 mm. y posteriormente traspasado a vídeo y editado en este medio.

La frase en off de la artista «No, no fui feliz» marca el inicio de la cinta.

FICHA TÉNCICA

DURACIÓN: **Lotty Rosenfeld**
CÁMARA: **Ignacio Agüero**
EDICIÓN: **Tatiana Gaviola**
DURACIÓN: **8 minutos**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1979**



ACCIÓN DE ARTE. SANTIAGO 1979
«UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO»

«UNA HERIDA»

Este vídeo se estructura a partir de imágenes obtenidas desde distintos medios (cine 16 mm., diapositivas, vídeo) que citan tres Acciones de Arte realizadas por la artista en los siguientes lugares:

Copiapó, Chile (marzo de 1981), Desierto de Atacama.

Washington DC, Estados Unidos (junio de 1982), Casa Blanca.

Santiago de Chile (julio de 1982), Bolsa de Comercio.

Allí se proyectaron imágenes de vídeo del signo intervenido (Casa Blanca) y sin intervenir (Desierto de Atacama).

El audio está conformado por sucesivos deslizamientos de sonido que se desfasan de su ámbito de emergencia.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Lotty Rosenfeld**
CÁMARA: **Tatiana Gaviola y Ignacio Agüero**
EDICIÓN: **Tatiana Gaviola**
DURACIÓN: **5 minutos**
FORMATO: **Video 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1982**

«PROPOSICIÓN PARA(ENTRE)CRUZAR ESPACIOS LÍMITES»

Este video se elabora mediante múltiples cruces, de imágenes, que citan las Acciones de Arte realizadas por la artista en límites territoriales (Chile-Argentina 1983/RDA-RFA, Berlín, 1983) y de transmisiones radiales en onda corta, de discursos multilingüísticos y pluri-ideológicos que se superponen y se anulan.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Lotty Rosenfeld**
CÁMARA: **Juan Enrique Forch**
EDICIÓN: **Visual**
DURACIÓN: **4 minutos**
FORMATO: **3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1983**

«PAZ PARA SEBASTIÁN ACEVEDO»

El vídeo está elaborado a partir de la ocupación de una fotografía tomada de un medio de comunicación que capta la imagen del obrero chileno Sebastián Acevedo quien se autoinmola en un acto de protesta y denuncia, para obtener la libertad de sus dos hijos detenidos por aparatos de seguridad.

A esta imagen noticiosa se van sumando una serie de fotografías de operaciones simbólicas que realiza la artista en una autopista frente al mar, para culminar con la grabación en vídeo de un trazado de cruces sobre una carretera, a la cual se le superpone una banda sonora con música de raíz indígena.

Esta cinta, que es concebida como un homenaje a los caídos chilenos, obtuvo el Premio Especial del jurado en la Video Biennale Internacional de Tokyo, 1985.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Lotty Rosenfeld**
CÁMARA: **Lotty Rosenfeld**
EDICIÓN: **Visual**
DURACIÓN: **2 y 1/2 minutos**
FORMATO: **3/4" color y blanco y negro**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1985**

«¡AY DE LOS VENCIDOS!»

Este vídeo se elabora a partir de la cita de una Acción de Arte realizada por la artista en la vía de acceso al Observatorio Astronómico El Tololo, en el norte de Chile. A ella se le suman imágenes que remiten a diversos gestos tomados desde distintos ámbitos: imágenes de una situación pre-copular, imágenes de un astronauta realizando «vuelo libre» en el espacio.

La banda de sonido se tensa a través del desplazamiento analógico de equivalencias que evocan las imágenes: ondas sonoras emitidas por un satélite en órbita espacial, registrado por una estación NASA mediante computadoras, y el eco multiplicado y sostenido de una negación.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Lotty Rosenfeld**
CÁMARA: **Juan Enrique Forch y Lotty Rosenfeld**
EDICIÓN: **Visual**
DURACIÓN: **4 minutos**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1985**



ACCIÓN DE ARTE. VALPARAÍSO 1985
«PAZ PARA SEBASTIÁN ACEVEDO»

■ EUGENIO DITTBORN ■

«SATELITENIS»

Se trata de un vídeo –postal– que enviaron tres artistas chilenos, dos residentes en Chile (Eugenio Dittborn y Carlos Flores) y uno en Nueva York (Juan Downey).

El vídeo –postal– viajó ida y vuelta a Nueva York en tres oportunidades entre los años 1983 y 1984.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: **Eugenio Dittborn, Carlos Flores Delpino y Juan Downey**
PRODUCTORA: **Flores Delpino**
DURACIÓN: **30 minutos**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1983-1984**

«PIETÁ» (cuarta versión)

Durante el match de fútbol Chile-Ecuador para las eliminatorias del mundial España 82 en la Televisión, la caída al césped de un jugador chileno posibilita la irrupción de cuerpos abandonados y almacenados como antiguos fósiles en la memoria fotográfica de diarios y revistas; cuerpos cuyas posiciones son variantes sobre una de las «Pietá» de Miguel Ángel, encontrada impresa en una publicación sobre su obra.

Y el nacimiento de Margarita.

Y el primer encuentro de Margarita con su madre: el primer abrazo.



LA HISTORIA DE LA FÍSICA, 1982

FICHA TÉCNICA

REALIZACIÓN: **Eugenio Dittborn**
PRODUCTORA: **Flores y Hocking**
CÁMARA: **Manuel Ramos y Tatiana Gaviola**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color**
DURACIÓN: **8 minutos**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1982-1986**

«CACHUREO»

Es un documental basado en archivos de imágenes del poeta Nicanor Parra donde se exploran los orígenes de la antipoesía y se hace una puesta en escena de algunos versos de «Obra gruesa» en sus ambientes naturales.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN, GUIÓN, MONTAJE: **Guillermo Cahn**
CÁMARA: **Pepe Palma y Jaime Reyes**
SONIDO: **José de la Vega**
DURACIÓN: **25 minutos**
FORMATO: **Vídeo 3/4", Blanco y negro**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1980-1982**

«HISTORIA DE LA FÍSICA»

Cantar, derramar, boxear, percutir, nacer y nadar. Eso hacen los cuerpos en «La historia física». Historia de cuerpos en tránsito, sometidos a un esfuerzo extremo, cuerpos caldeados, fugaces y que irrumpen abruptamente, germinalmente, repetidamente, abriéndose paso, culminando. Luego, entrecortadamente, desaparecen.

–Frankie Laine cantante norteamericano de los años 50, cantando en un programa de la televisión chilena.

–Eugenio Dittborn derramando 350 litros de lubricante quemado sobre el suelo del Desierto de Tarapacá en el norte de Chile.

–Tommy Hearns y Sugar Ray Leonard disputando un título mundial de boxeo, evento transmitido en directo a través de la televisión chilena.

FICHA TÉCNICA

REALIZACIÓN: **Eugenio Dittborn**
PRODUCTORA: **Flores y Kocking**
CÁMARA: **Rafael Gaete, Tatiana Gaviola y Manuel Ramos**
DURACIÓN: **21 minutos**
FORMATO: **Vídeo 3/4" color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1982**



CINCO BOCETOS PREPARATORIOS PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA, 1986

«CINCO BOCETOS PREPARATORIOS PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA»

«En el quinto boceto Fernando Lara, barítono lírico y profesor de canto en el Conservatorio, canta junto al pianista Valentín Trujillo el bolero «Contigo en la distancia». A su vez, en ese mismo boceto Enrique Leyton, cantante callejero y ciego, canta el mismo bolero. Una misma canción transita entonces por dos cuerpos culturales separados: cuerpo de la ópera y cuerpo de la calle. Al final de ese boceto se sobreponen sin coincidir los audios de las dos versiones de «Contigo en la distancia».

–Santiago Salas, percusionista, tocando tumbadoras y conga.

–Claudia Cortés, nadadora, nadando 800 metros estilo mariposa.

–Corina Valle y Margarita Dittborn en el parto de Corina y nacimiento de Margarita.

–El tiempo del vídeo está organizado cíclicamente de acuerdo a una partitura gráfica preestablecida. (Un segmento de la serie de Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89).

El vídeo quiere ser el encuentro entre la fragilidad del cuerpo humano y su interminable adiestramiento.

FICHA TÉCNICA

REALIZACIÓN: **Eugenio Dittborn**
PRODUCTORA: **Visual**
CÁMARA: **Rafael Cisternas y Manuel Ramos**
DURACIÓN: **33 min. y 30 seg.**
FORMATO: **Vídeo 3/4'' color**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1984-1986**

■ CLAUDIO DI GIROLAMO ■

«SEXTO A. 1965»

Un viejo profesor de música, jubilado, va a realizar el sueño de su vida con un viaje a Europa. En el aeropuerto se encuentra con un exalumno, quien es detenido por dos sujetos. Este hecho le mueve a renunciar a su viaje para aclarar lo que ha pasado. Se reencuentra con otros exalumnos que le ayudan a conseguir su propósito.

FICHA TÉCNICA

DURACIÓN: **90 minutos**
FORMATO: **3/4" U. MATIC NTSC**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1985**

«EL 18 DE LOS GARCÍA»

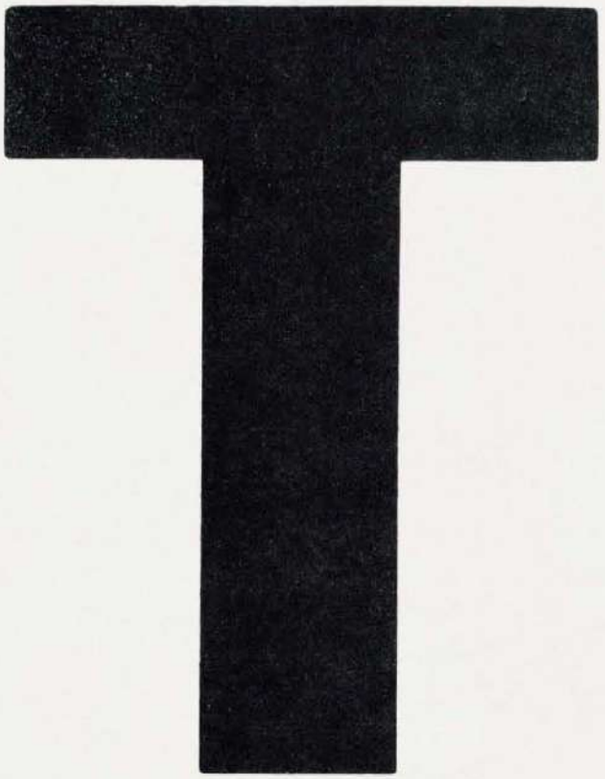
La cesantía, la miseria, los sueños y las decepciones de un conjunto de personas que lucha por sobrevivir son el fondo de esta historia, en la cual el antihéroe arriesga todo para poder proporcionar, aunque sea por un día, todas las cosas que le son negadas a él, su mujer, sus hijos, sus amigos y vecinos.

La historia está ambientada en una suerte de conventillo del Gran Santiago.

FICHA TÉCNICA

DURACIÓN: **45 minutos**
FORMATO: **3/4" U. MATIC NTSC**
FECHA DE REALIZACIÓN: **1983**

ANTONIO SKARMETA
JORGE DÍAZ
GUILLERMO DE LA PARRA
JORGE VEGA
MARCO A. DE LA PARRA



TEATRO

■ ANTONIO SKARMETA ■



OBRA: **Ardiente paciencia**
AUTOR: **Antonio Skarmeta**
DIRECTOR: **Héctor Noguera**
ELENCO: **María Elena Duvauchelle, Julio Jung, Amparo Noguera, Claudio Arredondo**
ESTRENO: **1986 (Santiago, Chile)**



ARGUMENTO

Pablo, el cartero de 18 años de un pequeño pueblito de la costa central chilena, Isla Negra, establece una relación amistosa con Pablo Neruda, el poeta, al que le lleva todos los días su correspondencia. El joven se enamora de Beatriz, una muchacha de 16 años, hija de la dueña de la hostería, doña Rosa, viuda de González. Fascinado por la magia poética que fluye de las palabras y los textos de Neruda, el cartero pide a éste que lo ayude a conquistar a la niña de sus sueños, por medio de frases y recursos metafóricos.

Paralelamente a la historia individual, íntima, cotidiana de estos personajes, van sugiriendo momentos importantes de la historia colectiva del pueblo chileno. Neruda es nominado candidato a la presidencia de la República, asume como embajador de Chile en Francia, recibe el Premio Nobel. Se desencadena el golpe militar de septiembre de 1973. Neruda muere, enfermo y desolado, poco después. El joven cartero es detenido y llevado a un lugar desconocido.

INTERPRETACIÓN

El autor, Antonio Skarmeta, que conoció a Neruda cuando aún vivía en Chile (ahora Skarmeta reside en un autoexilio en Alemania), quiso reflejar en la obra *su* Chile: «Ahí mi Chile es esencial, es un Chile poético: hay una gran fantasía, una gran ingeniería verbal y un pueblo que acude a la imagen poética para expresar sentimientos y emociones...».

«Lo segundo es que este país yo lo recordaba como muy democrático, con gente amplia, fraternal, un lugar donde había griterío, pero no cuchillos. Había un modo de vinculación del intelectual con su pueblo que no sucede en Europa, donde vive de su oficio, en una oficina. Aquí hay una fluidez en el modo como los intelectuales burgueses se meten con el pueblo. Un modelo fue Neruda. Yo quise destacar eso: a un poeta en el pueblo y a un pueblo en el poeta. No una figura estatuaria, un mito. Yo no quería hacer llover sobre mojado, sino entrar a la casa de Neruda por la puerta de la cocina».

ORIGEN DE LA OBRA



Esta pieza teatral tuvo su origen en un radioteatro realizado por Skarmeta para una emisora alemana. Por eso mantiene los trazos de ese origen: el ruido del mar, del viento, la lectura de versos, de cartas y la música son allí elementos expresivos, fundamentales. Luego el autor la transformó en un guión teatral cuyo estreno mundial, en su primera versión, se realizó en el Teatro Ateneo de Caracas, en 1984. Los responsables del montaje fueron dos de los que ahora también trabajan en ella, los miembros del Nuevo Grupo Julio Jung y María Elena Duvauchelle.

Distintos grupos la pusieron en escena después en Alemania, (Federal y Democrática), en Suecia y Dinamarca. Luego Juan Carlos Gené la montó por segunda vez en Venezuela, España y Buenos Aires. En septiembre de 1986 se reestrenaría en el Teatro General San Martín.

También Skarmeta hizo una versión como comedia musical en la ciudad alemana de Wilhelmshafen.

Como película, *Ardiente paciencia* ha recibido ya cinco premios internacionales en distintos festivales de cine.

El título de la obra está tomado del discurso que pronunció Neruda en Estocolmo al recibir el Premio Nobel:

«Yo vengo de una oscura provincia, de un país separado de todos los otros por la distante geografía. Fui el más abandonado de los poetas, mi poesía fue regional, dolorosa, lluviosa. Pero tuve siempre la confianza en el hombre. No perdí jamás la esperanza...».

«... En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esta frase de Rimbaud: "Sólo con una *ardiente paciencia* conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres". Así la poesía no habrá cantado en vano».

■ J O R G E D Í A Z ■



OBRA: **Esplendor carnal de la ceniza**
AUTOR: **Jorge Díaz**
DIRECTOR: **Luis Poirot**
ELENCO: **Carla Cristi, Anita Reeves, Cristián Campos**
ESTRENO: **1984 (Santiago, Chile)**



ARGUMENTO

Dos mujeres (Poncia y Nuncia) viven solas, encerradas en un caserón destartalado, con muebles enfundados, muros desteñidos, baúles misteriosos y espejos polvorientos. Están imposibilitadas de enfrentarse a la realidad de otro modo que no sean los recuerdos dolorosos que perturban su conducta y las hace sentirse culpables. Poncia es voluptuosa, sensual, desbordante y Nuncia es racional, reflexiva, controlada. Ambas se relacionan a través de ritos macabros, juegos donde desenfrenan su vitalidad escondida y sacan a relucir su violencia sadomasoquista.

Como una manera de aferrarse a la vida involucran en su juego a un muchacho a quien bautizan Cain y transforman primero a su hermana Salvia, a la que han expulsado de casa al quedar ésta embarazada de Bruno, un soldado desertor de la guerra civil española. Luego lo hacen transformarse en Bruno y, al final, en el hijo que Salvia supuestamente parió y ellas no tuvieron el coraje de aceptar. El resultado es una catarsis en la que ellas optan por distintos caminos: Poncia se evade por medio de la locura, sin asumirla, y Nuncia se enfrenta a su situación e intenta cambiar.

INTERPRETACIÓN

«La vida no vivida es una enfermedad de la que se puede morir», cita Diaz a C. J. Jung. O en palabras de Huidobro: «Cuida de no morir antes de tu muerte». Lo que le interesa al autor no es lo que pasa en el escenario, sino lo que les sucede por dentro a los personajes. Las dos mujeres se debaten en el deseo de vivir, pero para ellas la vida es el recuerdo de la vida. Ellas son como muertas en vida, porque han reprimido su vitalidad, su sexualidad, su afecto. Ahí hay una fuerte dosis de lo hispánico a juicio de Díaz: «El violento enfrentamiento entre represión, sexo y violencia».

ORIGEN DE LA OBRA

Ésta es una de las alrededor de 60 obras de teatro que ha escrito el dramaturgo Jorge Díaz en sus 56 años de vida, 22 de los cuales ha pasado en Madrid, donde actualmente

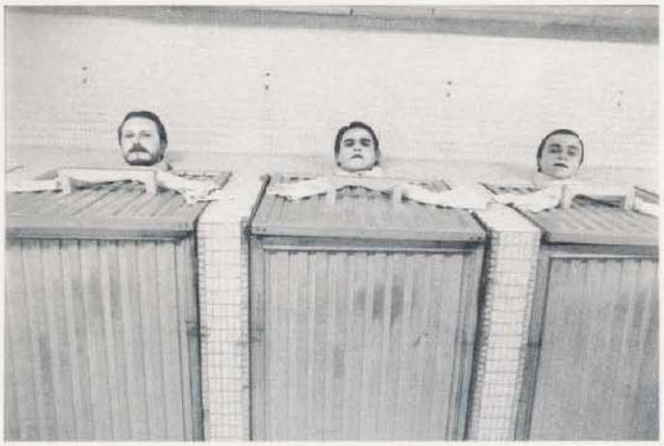
vive. Allí obtuvo la doble nacionalidad chileno-española; ha colaborado constantemente con Radio Nacional de España y con Televisión Española y no ha dejado de recibir premios. Como el Barahona de Soto de Córdoba y el Premio La Parrilla de Huesca, por sus piezas infantiles. El Premio Revista J20 en 1972, por *Algo para contar en Navidad;* el del concurso Lebrel Blanco de Pamplona en 1976, por *Ceremonia ortopédica,* y el Palencia de Teatro en 1980, por *Oscuro vuelo compartido.* Dos veces obtuvo el galardón Tirso de Molina: la primera vez por *Mata a tu prójimo como a ti mismo,* en 1976. La segunda, en 1985, por *Las cicatrices de la memoria.*

Justamente *Mata a tu prójimo como a ti mismo* es la primera versión de esta obra, *Esplendor carnal de la ceniza,* que fue estrenada en Valencia en 1976, por la compañía El Tragaluz. Luego se montó en Alemania y Francia. En Chile se puso en escena en 1984, bajo la dirección de Luis Poirot, actuando Carla Cristi y Anita Reeves, junto al actor Cristián Campos, los mismos que ahora desempeñan los roles protagonistas.

El origen del título que Díaz puso a su obra está en un enfrentamiento y en una contradicción: «esplendor carnal» es «un concepto dionisiaco, vitalista, de sensualidad floreciendo»; al unirlo con la palabra «ceniza», que es lo que queda después de una destrucción, la huella de la muerte, se refleja mejor el fondo de la obra, a juicio del autor.



■ GUILLERMO DE LA PARRA ■



OBRA: **Baño a baño**
AUTOR: **Guillermo de la Parra, Jorge Vega y la colaboración de Jorge Pardo**
DIRECTOR: **Guillermo de la Parra**
ELENCO: **Guillermo de la Parra, Jorge Pardo, Jorge Vega y Héctor Noguera**
ESTRENO: **1978 (Santiago, Chile)**



ARGUMENTO

Tres individuos, dentro de un gimnasio y baño turco, se dedican al cuidado de su cuerpo para poder conseguir la limpieza, la hermosura, la juventud y la fortaleza. Pero, entre tanto, su deporte favorito es ejercer el poder y la dominación entre ellos mismos y contra el mundo exterior, que, en la sala, son los espectadores.

La obra, de cuatro personajes, se enmarca dentro del teatro de lo grotesco y para subrayar el elemento lúdico no se subdivide en cuadros y escenas, sino en juegos: «el juego del poder y las leyes», «el juego del Gran Chancho...». Sus personajes son arquetipos, caricaturas, máscaras, a veces dignos y grandiosos y otras histéricos y obscenos.

Los juegos narcisistas y sadomasoquistas caen en el desquiciamiento total cuando un «ángel», que es el cuarto personaje, presagia la justicia y su decadencia final.

INTERPRETACIÓN

Según Hernán Vidal, profesor en la Universidad de Minnesota, Estados Unidos, esta obra *Baño a baño* junto a otra de Marco Antonio de la Parra *(Lo crudo, lo cocido, lo podrido)*, «usan el grotesco para desnudar satíricamente las contradicciones y tensiones existentes entre quienes constituyen y apoyan al Estado autoritario, a pesar de que se trata de exhibir un poder monolítico sin fisuras visibles».

«Las dos obras mencionadas enfocan mundos de encierro, soledad y aislamiento, creados para la conservación de élites que deben situarse fuera del flujo histórico con la exclusión de las mayorías masivas. Los fascina la contemplación narcisista de su propio poder que parece inmutable e inagotable porque no necesita medirse contra multitudes contestatarias. No obstante, los agobian secretos temores y nostalgias que arruinan el gozo de los espacios cerrados que quisieran disfrutar con placer, seguridad y la intensa sensación de superioridad. Viven bajo la amenaza de una posible irrupción de los excluidos en el seno selecto de su intimidad...» (Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980. Antología crítica. Minnesota Latin America Series y Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística [CENECA]. Edit. 1982).

ORIGEN DE LA OBRA

En 1978 la Agrupación Cultural Universitaria, creada por los estudiantes que buscaban espacios de participación, organizaron un festival de teatro como una de sus actividades. Este festival lo ganó *Baño a baño,* obra que surgió como parte del fenómeno creativo que existía en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile.

La obra fue estrenada poco después a nivel profesional, con auspicio del grupo ICTUS, en la sala La Comedia.



MARCO ANTONIO DE LA PARRA



OBRA: **La secreta obscenidad de cada día**
AUTOR: **Marco Antonio de la Parra**
DIRECTOR: **Marco Antonio de la Parra**
ELENCO: **Marco Antonio de la Parra y León Cohen**
ESTRENO: **1983**



ARGUMENTO

La pieza, en un acto y sin cambios de iluminación ni escenografía, muestra a dos personas que se enfrentan en una plaza a la salida de un colegio de niñas. Aparentemente son exhibicionistas, pero en las horas de espera descubren un pasado común como torturadores que también han sido torturados. Por si fuera poco, uno declara ser Sigmund Freud, y el otro, Carlos Marx.

INTERPRETACIÓN

El autor busca develar la realidad más allá de las apariencias. Busca la apariencia de la apariencia de la apariencia. «Creo que estos tipos son un problema psicológico y también social, son producto de un régimen que produce tipos así, que no tienen moral, no tienen otra capacidad de establecer una relación que no sea violenta...».

Al enfrentar a Freud y Marx, De la Parra quiere desmenuzar las causas del fanatismo, de las posiciones extremas y mutuamente descalificadoras entre el marxismo y el psicoanálisis. «Yo rescato a esas doctrinas como planteamiento, pero ataco las retóricas, la ortodoxia. Me enferma el dogmatismo en cualquiera de las dos posiciones... Las dos son visiones que tienen algo verdadero: el microcosmos intrapsíquico tiene que ver con el macrocosmos extrapsíquico».

La obra es un grito de alerta y ofrece un mecanismo catársico para los espectadores: «La violencia no conduce a ninguna parte. Pero, por otro lado, todos tenemos algún deseo de violencia y sólo podrá haber perdón... si se habla de esa violencia, de esa ira: si se expresa».

ORIGEN DE LA OBRA

La obra surgió de la necesidad de hacer un teatro «mínimo», de pocos recursos técnicos, portátil y «desechable», un teatro de urgencia, de emergencia, engendrado en la Generación post-golpe. Se sostiene sólo por el trabajo de los actores, poniendo al descubierto las influencias del cine mudo, el circo, el vodevil, la explotación de la «maqueta», el «gag» y el juego.

Marco Antonio de la Parra surgió como dramaturgo en 1974, cuando aún era estudiante de Medicina de la Universidad de Chile, y junto a otros de su carrera formó un grupo de teatro con mucha acogida entre la juventud.

Escribió, dirigió y actuó en *Quiebraespejos, Brisca, Albricio en el país de la malva vida, Samertaim.* A nivel profesional, cuando ya era un médico especializado en psiquiatría, sus obras de éxito fueron *Matatangos* y *Lo crudo, lo cocido, lo podrido.* Esta última obtuvo en 1979 el premio a la mejor obra latinoamericana en el Festival de Teatro Latinoamericano de Nueva York.

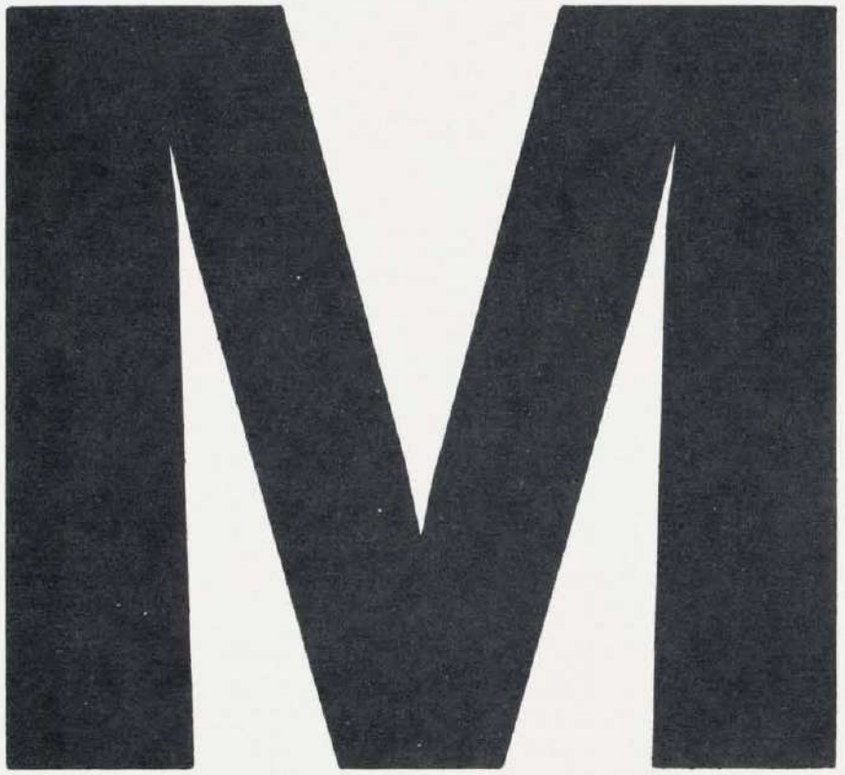
También De la Parra colaboró con las creaciones colectivas del grupo ICTUS en *Lindo país esquina con vista al mar* y *La mar estaba serena* (1979-1983).

En todas las obras de De la Parra la realidad se devela a través de ritos ocultos, metáforas y ceremonias secretas.



ISABEL ALDUNATE
ROBERTO BRAVO
EULOGIO DÁVALOS

MÚSICA



ISABEL ALDUNATE



Abogada (36 años, tres hijos), Isabel Aldunate es parte vital de la Nueva Canción Chilena, movimiento que después del golpe militar de 1973 comenzaría a denominarse Canto Nuevo.

Es una de las mejores voces de Chile. Su canto de amor y de cólera, de lamento y testimonio, de protesta y de propuesta, continúa con la tradición de Violeta Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón y los grupos Quilapayún e Inti Illimani. Muy importante fue para ella, en su decisión de dedicarse a la interpretación, la influencia de la investigadora folklórica Margot Loyola.

Cuando comenzó a cantar, el autoritarismo se había institucionalizado produciendo una crisis de expresión y de identidad en el medio artístico. Poco a poco, con su propio lenguaje y el de otros artistas populares, fueron surgiendo otros creadores juveniles de la canción hasta llegar a constituir, en conjunto, un rico movimiento independiente, con mensajes diferentes al del discurso oficial.

El circuito de difusión en que se desenvuelve la expresión de Isabel y de otros artistas de su género es preponderantemente marginal. Se desarrolla en recitales estudiantiles, peñas «underground», poblaciones marginales y actos de movilización de masas de la oposición democrática, llega a un público relativamente reducido, aunque en las protestas populares de los últimos años pudo acceder a multitudes.

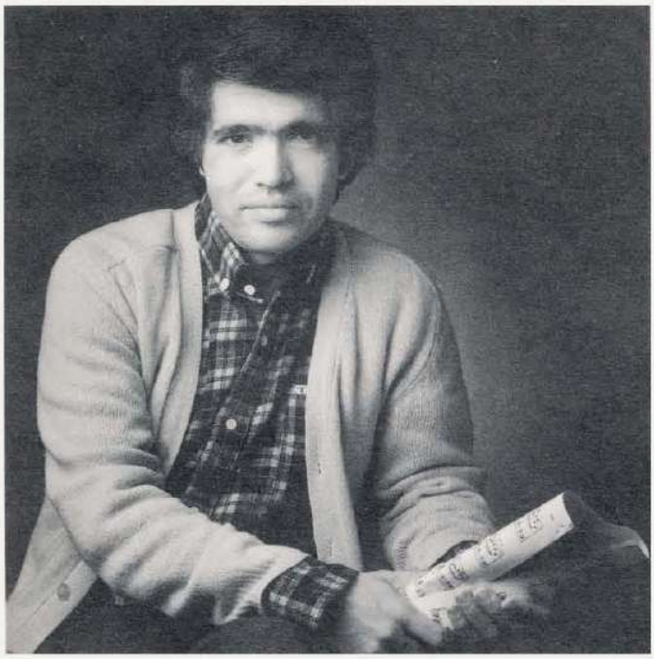
Uno de los más importantes momentos para ella fue un acto donde ocho mil mujeres de todo el espectro opositor se reunieron a hacer una llamada por la vida en diciembre de 1984.

La intérprete ha estado presente en otros actos masivos, como el aniversario de Pablo Neruda y el Día de la Mujer. En escasas oportunidades pudo cantar en televisión, medio de difícil acceso para los artistas disidentes.

Su búsqueda de repertorio ha pasado por diversas etapas, desde la denuncia política y social más directa a las más sugerentes canciones de amor.

Isabel quiere romper con una cierta melancolía y tristeza que se trasluce en la canción chilena. Expresa: «Quiero recuperar la fuerza y la alegría que tenemos como potencialidad. Creo que el rol de nuestra canción es el de despertar y activar a la gente. Hay que rescatar la cólera y la esperanza».

■ ROBERTO BRAVO ■



A los 42 años (casado con la violinista letona Eva Graubin), el pianista Roberto Bravo puede estar satisfecho. Después de muchos años de ausencia desde que comenzó a viajar a su país natal, en 1979, se ha ido transformando en un fenómeno social y cultural.

Jóvenes y viejos, trabajadores e intelectuales, oficialistas y opositores, hombres y mujeres han aplaudido su talento y su entrega musical cada vez que se presenta en algún escenario del largo territorio nacional.

Con estudios de interpretación de piano, desde que era pequeño en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, siguió perfeccionándose después en Estados Unidos y la Unión Soviética y su empuje lo llevó a participar en importantes festivales. Ganó el Primer Premio del Festival Orense de España, en 1971. Poco después los de Hastings y Croydon en Inglaterra y, al año siguiente, los primeros y segundos premios de los concursos Monza y Casella en Italia y la Medalla de Oro en el concurso Verselli.

En sus múltiples giras le escuchan públicos exigentes de América, Europa, Asia y África. Además ha grabado conciertos en la BBC de Londres, Radio Nacional de España, Radio Madrid, ABC Radio y en emisoras y programas de televisión de otros países. En Londres grabó un disco con la Royal Philarmonic Orchestra, dirigida por los maestros Max Valdés, en una composición de Beethoven, y Francisco Rettig, en una de Grieg.

Bravo no sólo actúa en la elegante y oficial sala del Teatro Municipal de Santiago. También atrae a multitudes en teatros populares o en escenarios al aire libre. También ha tocado en pequeñas salas, parroquias y centros comunitarios de poblaciones periféricas de Santiago y de alejados rincones del país. Un día se presenta entre los pescadores del archipiélago de Chiloé en el sur, otro día frente a los mineros de Chuquicamata en el norte.

Así se ha ido transformando en un símbolo libertario que entrega con la misma pasión y calidad artística temas de Bach, Beethoven, Liszt, Schuman, Chopin, como de Violeta Parra, Víctor Jara, Luis Advis, Ariel Ramírez, Silvio Rodríguez, Carlos Gardel y Astor Piazzolla.

Él tiene clara su responsabilidad y el eco que despierta su acción artística:

«La gente no va a mis conciertos con afán político. Eso ya pasó. Va porque allí se produce una comunicación. La música de Chopin combina impotencia, rebeldía, nostalgia, fuerza y ternura: yo siento todo eso y por eso comunico. Lo mismo con la música folklórica: cuando la toco asumo una labor testimonial».

Él dice que quiere ser un puente entre la música docta y la popular porque con eso está sembrando valores. Se siente como un trabajador más: «Veo un reconocimiento de que el artista no es más que un trabajador que siente, sufre y ama como cualquiera. Soy patrimonio del pueblo, igual que el vino, el cobre, las empanadas. Soy un 'producto chileno'».

En los tres últimos años Roberto Bravo ha dado recitales en países de América y de Europa; en 1985 participó en conciertos en Barcelona –donde actualmente vive–, además en Madrid y Palma de Mallorca. También en el Festival de Poitiers (Francia) y en recitales para jóvenes de Chile y Uruguay, con ocasión del Año Internacional de la Juventud.

■ EULOGIO DÁVALOS ■



Nace en un día cualquiera. Pudo haber sido en otra ciudad, pero fue en Santiago de Chile. Hijo del prestigioso músico de igual nombre. Efectuó con él estudios musicales y guitarrísticos. Aprende de su padre la profundidad del hombre. Se vislumbra como un guitarrista de gran categoria.

A los nueve años efectúa su primera gira internacional. Visita Argentina, Perú y Bolivia. Sorprende a los críticos musicales de ese tiempo, quienes catalogan este suceso como un «caso sin precedentes». Las maderas de su instrumento susurran, las cuerdas hablan.

Es homenajeado junto a su hermana Gloria (destacada pianista) por la Asociación de Música de Cámara de Buenos Aires. Dos antecedentes: Eulogio tenía sólo catorce años y el último homenajeado por esa entidad había sido Enrique Carusso, 55 años antes.

Ha grabado innumerables programas para radio y televisión, entre ellos Eurovisión, RAI, RTVE, emisoras alemanas, holandesas, La Voz de la OEA, Radio Berlín. Como también graba discos para distintos sellos en Hispanoamérica y Europa, además música incidental para películas de arte. La música que el silencio crea es interrumpida por el oficio de sus manos.

Sus encuentros con Claudio Arrau, Andrés Segovia, Alirio Díaz, Abel Carlevaro, María Luisa Anido, Joaquín Rodrigo, Federico Moreno-Torroba, Han Swarowsky y sus conciertos con orquesta en el Carnegie Hall (Nueva York), Museo de la Música de Estocolmo (Suecia), Queen Elizabeth Hall y Wigmore Hall (Londres, Inglaterra), Palau de la Música (Barcelona), Teatro Cultural de la Villa de Madrid, Palacio de los Congresos de Berlín, Festival Internacional de Música de Israel, Festival Estival de París, entre muchos otros, van solidificando su notable carrera como instrumentista, templándolo.

Realiza cursos internacionales y «Master Class» en diversos Conservatorios europeos y en el Estudio Musical que personalmente dirige en Barcelona, que son reconocidos en el mundo de la música por su alto nivel pedagógico.

En agosto de 1981 estrena en primera audición mundial el *Concierto para dos guitarras* de Gustavo Becerra, el que ofrece junto a Miguel Ángel Cherubito y la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires, bajo la dirección de Juan Carlos Zorzi. Desde 1966, junto al maestro argentino Miguel Ángel Cherubito, ha conformado el Dúo Internacional de Guitarra Clásica.

Reside en Barcelona. Sus giras por los más diversos países del mundo destacan su intensa labor como intérprete y maestro. La magia que producen sus manos sobre las cuerdas «perdura largamente en el sentimiento».

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

LAS REPRODUCCIONES DE OBRAS DE LOS APARTADOS DE PINTURA Y ESCULTURA SON DE RICARDO YRARRÁZAVAL, A EXCEPCIÓN DE LAS ESCULTURAS DE JUAN EGENAU Y MARIO IRARRÁZABAL QUE SON DE MIGUEL ETCHEPARE Y DEL CUADRO DE ROBERTO MATTA CUYO AUTOR ES JACQUES L'HOIR.
LUIS WEINSTEIN ES AUTOR DEL MATERIAL QUE ILUSTRA LAS ÁREAS DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y DERECHOS HUMANOS.
TODOS LOS RETRATOS QUE APARECEN EN ESTA PUBLICACIÓN SON OBRA DE LUIS POIROT, A EXCEPCIÓN DEL DE ROBERTO MATTA QUE LO REALIZÓ EL FOTÓGRAFO ESPAÑOL LUIS PÉREZ-MÍNGUEZ.
LAS FOTOGRAFÍAS DEL ÁREA DE ARQUITECTURA FUERON PROPORCIONADAS POR LOS PROPIOS ARQUITECTOS.

DISEÑO GRÁFICO
MAURICIO D'ORS

FOTOMECÁNICA
DIA, S. A.

FOTOCOMPOSICIÓN
E IMPRESIÓN
JULIO SOTO, S. A.

ENCUADERNACIÓN
HERMANOS RAMOS

MADRID, ENERO 1987

© MINISTERIO DE CULTURA
Edita: Secretaría General Técnica

ISBN: 84-505-4867-5
DEP. LEGAL: M-318-1987
N.I.P.O.: 311-86-042-4

DERECHOS HUMANOS

VÍDEO

TEATRO

MÚSICA

MINISTERIO DE CULTURA
COMUNIDAD DE MADRID
INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
CÍRCULO DE BELLAS ARTES