



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO

UNIVERSIDAD DE CHILE

Flor *de la* Quebrada

Puesta en valor de la memoria y obra
del grupo folklórico Alhué (1970-2001)

Proyecto para optar al título
profesional de diseñadora gráfica

Catalina Ibáñez Durán

Profesor guía

Eduardo Castillo

Santiago de Chile, 2023



Flor de la Quebrada

Puesta en valor de la memoria y obra del
grupo folklórico Alhué (1970-2001)

Catalina Ibáñez Durán
Profesor guía
Eduardo Castillo

Santiago de Chile, 2023

*En memoria de Horacio Correa
y Maruja Espinoza*

A mi Pali

Agradecimientos

Quiero agradecer a los integrantes del Grupo Alhué, Paulina Carrasco, Delia Gachón y Juan Carlos Torrealba, por confiarme todo su material, darme el privilegio de conocer su historia y confiar en mi capacidad creativa para interpretar su valiosa memoria.

A mi familia, Viviana, Alamiro y Javier por acompañarme y darme ánimo durante todo este camino recorrido.

Al profesor Eduardo Castillo por su gran voluntad en ayudar.

A mi otra familia, María Francisca, Matilde, Helena, Diego y Constanza, por siempre estar disponibles para mí y para enriquecer este proyecto.

A mi Alberto, por contenerme.

ÍNDICE

1. Presentación	
1.1 Resumen	9
1.2 Introducción	11
1.3 Motivación	13
2. Fundamentación	15
3. Definición del problema	17
4. Posibilidad de diseño	18
5. Objetivos	19
6. Metodología	20
7. Marco conceptual	
7.1 <i>Memoria</i>	31
7.2 <i>Identidad</i>	39
7.3 <i>Lo popular</i>	42
7.4 <i>Folklore</i>	45
7.5 <i>La imagen</i>	48
7.6 <i>Archivo visual</i>	50

8. Antecedentes

Históricos

8.1 Paisaje cultural pre y post dictadura cívico-militar: una mirada desde la canción chilena	52
---	----

Visuales

8.2 El rol del diseño en la conservación de la memoria	58
8.3 La animación como soporte de la memoria	60

9. LA COLECCIÓN

9.1 Acervo documental	69
9.2 CATÁLOGO	80

10. GRUPO ALHUÉ (1970-2000)

10.1 Origen	127
10.2 Hitos del grupo	130
10.3 Dinámicas creativas	144

11. EL PROYECTO

12. Conclusiones

13. Bibliografía

14. Anexos

1. Presentación



1.1 Resumen

Proyecto de investigación-creación que busca abordar, desde la perspectiva del diseño crítico, el archivo visual como medio de articulación de la memoria para la reconstrucción de la imagen ausente. Esta iniciativa se basa en el estudio de la colección de documentos resguardados por los ex integrantes del grupo folklórico Alhué (1970-2001). Así, se busca relevar estos documentos como fuentes de conocimiento y visualidad significativa con el fin de, en primer lugar, poner en valor un relato microhistórico, y en segundo lugar, identificar la dimensión artística e identitaria de la agrupación Alhué como un vestigio de la cultura nacional y regional.

La propuesta se sostiene en un marco conceptual, relacionado a los estudios culturales –en el cual se abordan nociones como memoria, cultura e identidad– para luego abordar conceptos inherentes a los estudios visuales y las ciencias de la comunicación como imagen, archivo visual y arte popular. Posterior a estas nociones se sitúan los antecedentes contextuales, de carácter histórico y visual que construyen el escenario donde se ubica y levanta el caso a estudiar.

Este trabajo está dirigido, en primera instancia, a una audiencia que se relaciona al ámbito cultural y patrimonial latinoamericano. Busca ser un aporte para los estudios culturales y para las diferentes dimensiones de la gestión cultural. Luego, en una segunda instancia, está dirigido a una audiencia más amplia: nacional adulta, con el fin de distribuir la obra de Alhué fuera de los límites convencionales y, de esta forma, reconectar con la memoria colectiva nacional. A su vez, el proyecto está principalmente dirigido a Paulina Carrasco y los integrantes del conjunto Alhué que podrán ver su memoria y obra valorada como patrimonio a través de una narrativa visual.

Keywords: folklore, grupo alhué, memoria, cultura popular, visualidad.

Cada pueblo, cada hogar que visitamos
nos entregó su amistad y su saber.
Así fuimos aprendiendo de la gente
a conocer nuestras raíces
a conocer nuestro país.
Cada fruto del arte popular que recogimos
lo fuimos entregando con afecto
a quien quiso escuchar nuestra palabra.

Y en este deambular por los caminos
recogiendo heredades y recuerdos
regalando los versos ya aprendidos
hemos ido envejeciendo sin sentirlo
hemos ido cultivando la amistad
como se hace con la flor más delicada.
Esta es nuestra palabra, de amor,
de tierra, de esperanza.

Alhué, Unidos por el canto (1996)
escrito por Horacio Correa

1.2 Introducción

“Con el propósito de estudiar y proyectar artísticamente las manifestaciones folklóricas de Chile, nació el Grupo Alhué en el año 1970”. Así comienza un escrito de la colección de imágenes aquí recopiladas, sin fecha, sin autor o autora, escrito en máquina de escribir y con una mancha que revela el tiempo transcurrido sobre el papel.

Inmediatamente después de haber accedido a la gran colección de documentos resguardados por los ex integrantes del Grupo Alhué (1970-2001), puede apreciar la inmensa narrativa que entre sus fotografías y cuadernos escritos a mano se halla. Este grupo fue conocido por su trabajo como investigadores, recopiladores y portadores del folklore chileno, lo cual se origina del contacto directo con las personas. Generalmente, de pueblos campesinos a las afueras de la capital o villas de la zona central, el grupo aprendía cantos, bailes y poesías, que luego eran montados y llevados a los escenarios de la ciudad.

Esta valiosa labor –la misma que realizó Violeta Parra y Margot Loyola– iba acompañada de una serie de tratamientos visuales, oficios, ediciones y direcciones artísticas que revelan un carácter de producción e identidad único construido por la agrupación para definirse y diferenciarse.

Esta dimensión sensible, de auto significación, manifestada en las diferentes expresiones artísticas del grupo, es lo que inspira el nombre del proyecto: “Flor de la quebrada”, fragmento de la canción “Plegaria a un Labrador” de Víctor Jara, quien fue profesor y director (en los comienzos del grupo) pero fundamentalmente amigo de sus integrantes.

Libranos de aquel que nos domina
En la miseria
Tráenos tu reino de justicia
E igualdad
Sopla como el viento la flor de la quebrada
Limpia como el fuego el cañón de mi fusil

Esta canción se encuentra en muchos repertorios de Alhué, al interior de los guiones que señalan los acordes, las letras, los cierres de telón y los cambios de diapositivas. Además, esta canción adquiere un significado especial ya que

1. Paulina Carrasco,
entrevista personal,
11-05-2023.

Paulina Carrasco –parte fundadora de Alhué– estuvo presente cuando Víctor la componía a raíz del primer festival de La Nueva Canción Chilena y tuvo la oportunidad de escuchar, por primera vez, esta obra que ella llama “el padre nuestro revolucionario”¹.

La analogía y sentido que se busca en la elección de aquel poético nombre es representar lo que significaba la composición folklórica tanto para sí mismos, como para un contexto nacional en crisis. Representa esta flor que crece en el único lugar por donde baja el agua y que incluso puede florecer sin una gota de ella porque es flor nativa. Rodeada muchas veces de un clima árido y duro, la flor resiste, expande sus raíces bajo tierra y fija un punto llamativo de color rojo y sus análogos. Saturados e iluminados generan un gran contraste con su entorno haciendo de la flor, por muy pequeña que sea, una gran presencia cromática que penetra en la mirada y destaca en un panorama de escasa vibración.

Así, la flor de la quebrada, encarna, por un lado, esta dimensión simbólica; el sentido del canto folklórico, su labor de revivir las memorias sepultadas en el territorio y el pequeño fragmento que significan en un mar de expresiones. Y por otro lado, describe la dimensión estética de la agrupación; llamativa, de colores que vibran y que, desde el oficio proveniente de las raíces, proyectan una identidad visual difícil de ignorar.

-Es importante destacar mi afinidad especial y sensible con el proyecto: junto con lo académico, mi motivación y compromiso recae en conservar en vida la memoria de mi querida abuela Paulina Carrasco, fundadora y cantora del grupo, a quién dedico este trabajo.

1.3 Motivación

El acervo documental aquí recopilado fue resguardado por más de 50 años por los fundadores del grupo folklórico Alhué. Mi primer acercamiento a este material fueron los álbumes de fotos guardados Paulina Carrasco (img. 7) que ojeabamos juntas o en familia(fig.). El hecho de interactuar con las imágenes, entre risas y escuchando la voz de mi abuela que narraba historias de fondo, me hizo ver un valor único y querer saber mucho más de ella y su pasado.

Si bien el proyecto se enmarca en el ámbito patrimonial, buscando poner en valor la memoria de Alhué, esto es debido a las resoluciones tangibles que ofrece el patrimonio, pero está lejos de enmarcar el valor que yo encontré en los documentos. Este valor proviene de mi linaje y la emoción que me daba conocer más sobre la vida de mi abuela; proviene de las miles de imágenes que mi cabeza armaba al escuchar las historias. Para mi, Alhué fue un descubrimiento, no solo de mi abuela y mis tíos, sino de la realidad. Delia me comentaba que la mayoría de los libros y documentos antiguos de Horacio fueron regalados porque con el pasar de los años se entregaron a la idea de que Alhué ya no tenía cabida en la actualidad, ya no significaba nada para nadie más que no fuera ellos mismos. Así pude ver lo frágil que es la memoria. Fue en ese momento que Alhué significó muchísimo para mí, más allá del amor por mi historia familiar, me vi frente a frente con la oportunidad de combatir el olvido. Una vez que empezó el proyecto, Alhué también significó algo para la familia entera que, al ver el trabajo, retomó esas memorias revalorizando su historia. También significó algo para la Escuela, que vio un valor distinto en los documentos, más allá de la evidente conexión emocional con la que yo venía recopilando. Y espero que en algún momento también signifique algo para la memoria nacional, para la construcción de nuestra historia e identidad que está llena de vacíos y recovecos, dentro de los cuales estaba escondido Alhué.

En este sentido, el proyecto viene a evocar; a sacudir la memoria para que no se duerma más, a dejar archivado lo que fue y ya no es para que nunca se olvide y para que vuelva las veces que quiera a recordarnos quienes somos.

2. Fundamentación

Existe una historia no contada, desconocida y dejada al margen –por su carácter menos canónico– de la historia general; aquella que si se escribe, se aprende y se enseña formalmente. Investigar, tener curiosidad y traer al presente estas narrativas particulares significa develar la historia; visibilizando personas, movimientos y comunidades que en su existir no fueron valoradas; al contrario, cada paso que daban era una manifestación contrahegemónica de resistencia frente a la contraparte dominante.

Es importante entender que dicha contraparte es la que determina los sistemas de conocimiento, imponiendo la diferenciación como necesidad, y por ende, excluyendo fuentes en la conformación de la narrativa histórica. Como bien explica la activista y teórica boliviana de orígenes aymara Silvia Rivera Cusicanqui, “hasta hoy, la ‘gran teoría’ y el ‘empirismo’ abstracto, que caracterizaron por décadas al pensamiento social hegemónico, continúa imperando, y con ello se ensancha la brecha ética y política entre el pueblo y sus intelectuales”².

De las ideas anteriores surge mi interés por poner en valor, no solo las voces pasadas disociadas del esquema oficializado, sino también generar un aporte desde la disciplina que, desde un enfoque visual, permite adentrarse en estas narrativas particulares; valorizando los documentos visuales como fuentes de conocimiento y posibilitando una resolución de carácter material que se manifiesta fuera de los límites convencionales académicos.

Respecto a la esfera académica desde la cual se proyecta esta iniciativa es fundamental recalcar que históricamente ha jerarquizado el material escrito como principal fuente de conocimiento, por lo que el ejercicio de mirar al pasado como un trabajo de memoria que aborda el recuerdo subjetivo y la imagen, pasa a ser un ejercicio crítico y una postura política frente a la *colonialidad del saber*³. Se entiende lo “crítico”, desde la definición que da Gillian Rose –filósofa y escritora británica que plantea una metodología visual crítica–, “un enfoque que piensa en lo visual en términos de importancia cultural, prácticas sociales y relaciones de poder en las que está inmerso; y esto significa pensar en la importancia de las relaciones que producen, se articulan y pueden ser desafiadas por formas de ver e imaginar”⁴. Justamente a esto se refiere Rivera Cusicanqui al plantear que a través de las imágenes propias de la cultura visual, es posible percibir los sentidos olvidados y bloqueados por las palabras; lo textual; la lengua oficial⁵. Es aquí donde se halla la importancia de la labor del rescate cultural desde una disciplina que es parte de las ciencias de la comunicación: en la comprensión de la imagen y la visualidad como fuentes alternativas de conocimiento, capaces de conformar imaginarios y evocar las memorias.

2. Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (Buenos Aires: Tinta limón, 2018), 22.

3. véase **Edgardo Lander, ed.**, *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (Buenos Aires: CLACSO, 2000).

4. Gillian Rose, *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales* (Barcelona: CENDEAC, 2019), 33.

5. Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010).

6. Anna María Guasch, «Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar», *Materia* 5: *Revista d' art* (2005): 157.

7. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa...*

Partiendo de la premisa anterior se toma la decisión de trabajar con material histórico-visual del grupo folklórico Alhué, el cual enseguida se identifica como un fragmento significativo de la memoria e identidad nacional, más no incluido en el relato histórico cultural y, menos aún, reconocido por su aporte o relevancia en el campo de las artes.

Este material recopilado adquiere la connotación de archivo visual, lo cual se comprende—según Anna María Guasch— como “(...) el lugar legitimador para la historia cultural”⁶. De esta forma, el proyecto se enfoca en reavivar y reconstruir las memorias desde un trabajo archivístico que: analiza las imágenes de la colección disponible, reconociendo y poniendo en valor la microhistoria que las subyacen, a la vez, que utiliza los mismo documentos como herramientas de reconstrucción de la imagen ausente y composición visual.

Cabe agregar que la imagen revela muchos aspectos no conscientes del mundo social, esto siempre y cuando se mire desde un lugar específico y una posición política⁷, por lo que el proyecto se despliega desde un enfoque que permite reflexionar en torno a las diversas manifestaciones que fueron registradas y conservadas por muchos años en la clandestinidad.

3. Definición del problema

Para muchos el folklore está obsoleto, tanto en el desarrollo teórico-conceptual de lo popular y la cultura, como en su reconocimiento por la sociedad actual.

En el caso de Chile, existe una fuerte presencia de su iconografía y referentes, pero solo los más importantes y masivos, como Violeta Parra, Víctor Jara, grupos como Quilapayún o Inti-illimani y las diferentes imágenes utilizadas por muchos años por la izquierda chilena. Este fenómeno hace que el reconocimiento de las muchas y diversas experiencias folklóricas que existieron cada vez se sientan más en el olvido, se pierda interés por su recuperación y, por ende, peligre su memoria. Patricia Díaz Inostroza expresa muy bien esta problemática cuando señala lo siguiente: “(...) este canto valiente y tenaz parece haber sido olvidado en lo que atañe al papel significativo que le tocó jugar en dicho período y también en lo relevante de su aporte estético a la canción de aquella década”⁸.

En relación a lo mencionado anteriormente se identifica el problema de la escasez de iniciativas que busquen poner en valor estas memorias folklóricas más allá de los límites convencionales ligados a su calificación como patrimonio. Si bien, esta forma de acceder a los materiales históricos otorgándoles un carácter patrimonial le da reconocimiento, conservación y valor dentro del campo de los estudios históricos/culturales y sus cercanías, la problemática radica en la falta de proyectos que busquen innovar con dichos materiales históricos y memorias llevándolas a otros campos, en este caso ligados a la visualidad experimental, donde se utilicen nuevas técnicas y recursos para su construcción, con el fin de combatir el olvido desde la creación.

8. Patricia Díaz Inostroza,
El Canto nuevo de Chile: un legado musical.
(Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2007), 10.

4. Posibilidad de diseño

Puesta en valor de colección inédita del grupo folklórico Alhué (1970-2001)

La oportunidad de poner en valor la obra del grupo folklórico Alhué y visibilizar el material recopilado se vuelve una responsabilidad que, además, es pertinente para un análisis, y posterior materialización desde nuestra disciplina debido a la gran cantidad y calidad del contenido recopilado: fotográfico, confecciones de vestuario, performance, guiones, bordados, logos y gráficas propias del grupo. Esta última categoría que atañe directamente al diseño, abre aún más la curiosidad: ¿Cómo es la construcción de visualidad? ¿Qué referencias artísticas tenían? ¿Dentro de qué matriz cultural se circunscribe estéticamente? Es justamente desde las metodologías visuales —pertenecientes tanto a un campo cultural como del diseño—, que se puede estudiar dicha problemática ya que comprenden aspectos: **formales** (de composición y soportes), **estéticos** (de relaciones comunicacionales experienciales entre medio y audiencia, y de producción de significados a través de la visualidad) y **técnicos** (del oficio, la técnica de producción, la circulación, etc.) a través de los cuales se puede acceder a un entendimiento, no sólo de los procesos y dinámicas al interior del grupo, sino también del espacio que ocupan en el imaginario cultural del país y la región.

El diseño, en ese sentido, además de permitir una discusión en torno a la imagen y sus significados, permite responder al problema desde la creación abriendo un mundo de posibilidades en relación a la materialización del contenido: qué soporte utilizar, de qué maneras se puede difundir, cómo visualizar la información y cómo representar el trasfondo, esencia y objetivo del proyecto. Todas estas decisiones de diseño y son tan relevantes como el material recopilado en sí mismo, ya que pueden determinar, a ojos de una audiencia, su valor o trascendencia.

5. Objetivos

Objetivo general

Poner en valor la memoria y obra del grupo folklórico Alhué (1970-2001) como vestigio del imaginario cultural nacional y regional mediante la creación visual.

Objetivos específicos

- Realizar un catastro de las fuentes primarias recopiladas del grupo Alhué.
- Analizar el material de archivo identificando el contexto, antecedentes, influencias y códigos artísticos del grupo Alhué.
- Desarrollar una propuesta gráfica que retrate subjetivamente la obra de Alhué a partir de un diálogo entre la investigación, el archivo visual y una interpretación autoral.
- Evaluar junto a Paulina Carrasco el soporte producido.

6. Metodología

Este apartado está dividido en dos partes. Una primera que detalla el enfoque metodológico, entendiendo enfoque como una base epistemológica que define mi posición frente a la búsqueda y discusión de fuentes, fijando una especie de manifiesto teórico del proyecto. Y una segunda parte que detalla las etapas de la metodología.

6.1 Enfoque metodológico

9. Paulina Carrasco entrevista personal, 11-05-2023.

En el desarrollo de la metodología, se aplica en todo momento una forma específica de mirar el mundo. Un enfoque –conceptualizado y fragmentado en las etapas– que permite una aproximación clara a las diferentes actividades y objetivos.

En este caso la agrupación Alhué se encargó, no solo de difundir folklore, sino también de investigarlo. Este proceso de recopilación era profundo y específico, significaba un aprendizaje de las tradiciones populares en el contacto directo con las personas pero también implicaba un estudio geográfico de la historia y costumbres del lugar. Además, estaba fuertemente relacionada con la presencia de la mujer y su esfuerzo por encontrar una identidad propia, ya que como señala Paulina: “La mujer chilena no tiene traje típico”⁹ aludiendo a que en su época el “traje típico” se entendía como el difundido y utilizado por la elite: de huasa “china”, pero según ella, debido a que en la época se vivía un machismo extremo, el traje “característico” de la mujer chilena era más bien el delantal de cocina. De aquí nace toda una propuesta pensando en las mujeres y la construcción de identidad artística fuera de los roles de género impuestos y fuera de la identidad patriótica inventada por la élite.

Así, este apartado aborda el lugar político de producción de conocimiento particular y, al mismo tiempo, busca manifestar la importancia de la significación simbólica de la mujer. Ambas ideas se encuentran reunidas y estudiadas por fuentes críticas feministas que a continuación se profundizan.

6.1.1 Conocimiento situado

Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten formulaciones heterodoxas, para que las memorias trabadas de la historia desaten el nudo de sus temporalidades en discordia ¹⁰.

Existen diferentes formas de producir conocimiento, y por lo tanto formas de aproximarse a la realidad y el pasado. Lejos de ser un ejercicio únicamente objetivo, cuando el pasado se aborda desde una mirada crítica, éste significa un ejercicio de reconstrucción y búsqueda histórica de lo que ha sido marginalizado por los campos científicos tradicionales. Es por ello que a continuación se indaga el problema epistemológico desde una crítica feminista decolonial, dando paso a una aproximación más profunda y verídica al objeto de estudio.

Cabe recalcar que lo *verídico* no se refiere a lo legitimado desde la ciencia exacta, por el contrario se refiere a una aproximación experiencial y de interpretación no tradicional, como forma de develar lo hasta el momento irrelevante para la misma ciencia.

Lo anterior es nombrado por Donna Haraway como **conocimiento situado**: la práctica científica de conocer el mundo desde un lugar específico; un lugar subjetivo, rico en experiencia y especificidad; un lugar de academia crítica o de crítica a la academia; una objetividad “encarnada como diferencia situada”¹¹, parcial y que abre la comprensión de un mundo heterogéneo y diverso.

Al respecto la autora señala: (...) *quiero luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar*¹².

Dicha doctrina es una epistemología crítica feminista y, tal como menciona Haraway —en la cita anterior— esta perspectiva surge de la *cuestión de la objetividad*¹³. Práctica que busca desmontar la estructura de poder tradicional del campo del pensamiento científico establecida como filosofía universal y estatuto de las ciencias del conocimiento. El problema de esta “objetividad” es que se rige por una concepción hegemónica¹⁴ que emplea una única ecuación: **buscar hablar de todas**

10. Nelly Richard, *Fracturas de la memoria* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007), 110.

11. «II Encuentro de Pensamiento Situado: Des/ Constituyentes. Prácticas e imaginarios por-venir» (Conferencia, Cátedra Pensamiento Situado. Arte y política desde América Latina de la Universidad de Chile, 30 de junio de 2022).

12. Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. (Madrid: Cátedra, 1995), 329.

13. Ibid., 134.

14. Coincidente con la explicación de hegemonía de Gramsci: “La hegemonía es la capacidad de un sector o grupo de sectores de una clase social de generar consenso favorable para sus intereses y hacerlos equivalentes como intereses generales”. En: **Ana María Zubieta**, ed., «Lo popular y la posibilidad de una crítica política» en *Cultura popular y cultura de masas* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 38.

15. Donna Haraway,

Ciencia..., 324.

16. Ochy Curriel,

"Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial" en *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista* (Bilbao: Hegoa, 2014), 51.

17. *Ibíd.*, 53.

las partes (implantando como noción universal una posición dominante, excluyente y androcentrista) **desde una mirada que proviene de ninguna parte** (mirada que "significa las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco"¹⁵). En otras palabras, es la jerarquización de una hegemonía camuflada en la sensación de realidad universal y verdad, donde "se subvaloran, se ignoran, se excluyen, se silencian, se invisibilizan conocimientos de poblaciones subalternizadas. La subalternidad aquí es 'lo otro', en tanto no es el hombre, heterosexual, padre, católico, letrado, con privilegios de raza y clase (...) "¹⁶.

Así, se escoge practicar el conocimiento situado como enfoque metodológico para, en primer lugar, "evidenciar un lugar de enunciación que definitivamente afecta las interpretaciones sobre las investigaciones que se hacen"¹⁷ y, en segundo lugar, acceder críticamente a cada fragmento (en su mayoría material visual) del proyecto.

Hoy existen muchas autoras que se encargan de la producción de conocimiento desde este lugar, como Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curriel, Suely Rolnik, la misma Donna Haraway, entre otras. No es coincidencia que estas autoras muchas veces decidan utilizar material visual como fuente de conocimiento para dar un análisis crítico que devela la diferencia social y los lugares de enunciación y categorización históricos.

En este caso, la importancia de definir el enfoque recae en fijar un horizonte político en el cual encuadrar las fuentes utilizadas, las direcciones de investigación, y lo más importante, el aporte en el medio y la disciplina.

6.2 Etapas

PRIMERA ETAPA - DIAGNÓSTICO

Discusión bibliográfica - Revisión de antecedentes y contextos.

Esta primera etapa, incursiona en los diferentes contextos, de carácter conceptual, teórico e histórico, por los que se mueve el material de estudio, y a partir de los cuales se puede acceder a una comprensión más profunda e interpretación más fundada de dicho material.

Las bibliografías utilizadas se circunscriben, primeramente, al marco de los estudios culturales, ya que el análisis que se busca requiere de conocimientos interdisciplinarios. Posterior a este desarrollo se integran las nociones propias de los estudios visuales y las ciencias de la comunicación, las cuales se abordan desde un diálogo con los antecedentes anteriores.

En segundo lugar, con el propósito de encontrar coincidencias (tanto formales como conceptuales) y referentes directos para el planteamiento del proyecto, se construye un escenario de la visualidad, presentando antecedentes estéticos, propios de ciertos movimientos, comunidades y soportes relacionados al contexto.

SEGUNDA ETAPA - CATASTRO

Fuentes primarias

Esta etapa corresponde a la interacción con fuentes primarias, que incluye la organización del acervo documental resguardado por los ex integrantes del conjunto Alhué y los testimonios dados por los mismos integrantes. Aquí se levanta información en base a dos subetapas: la primera responde a un método cuantitativo, de organización análoga del material, categorizando por tipos de documento (escrito, sonoro, fotográfico, etc) y las especificaciones técnicas necesarias (fechas, autores, formatos, etc.). La segunda categoría es de carácter cualitativo y consiste en la interacción con las fuentes primarias orales, vale decir, entrevistas en las cuales se utiliza el material de archivo como medio de reconstrucción y evocación de la memoria. La información levantada de esta última aporta a una construcción más completa de la siguiente

TERCERA ETAPA - ANÁLISIS

Caso de estudio

Esta etapa corresponde al entrelazamiento de los contenidos anteriores con el fin de levantar información, conocimiento y reflexiones propias al caso de estudio. Se realiza un mapa de hitos de la agrupación, el cual permite la elaboración de una cronología visual según diferentes factores como localidades, eventos e integrantes. También por medio del análisis se busca identificar y caracterizar los códigos artísticos de la agrupación, a través del contraste y relación entre el estudio de antecedentes y las fuentes primarias. Para este ejercicio se aplican metodologías visuales (que entregan herramientas de análisis visual) a fin de generar interpretaciones críticas y específicas respecto del material observado.

CUARTA ETAPA - INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN

Producción de soporte

Esta etapa responde a decisiones de diseño. Aquí se editan y seleccionan los documentos a utilizar para el catálogo y luego se conceptualiza el soporte para la materialización del producto resultante de la investigación. Se plantea la propuesta desde un enfoque experimental, el cual posee un carácter autoral, en vez de un trabajo únicamente documental, ya que se considera una muestra acorde al trabajo de memoria. Plantearlo como un trabajo documental no parecía un soporte estética y conceptualmente coherente a la profundidad de la dimensión artística del grupo, ni a la experiencia cercana y sensible como familiar del grupo. Además, este enfoque abarca segmentos mayores de audiencia permitiendo la trascendencia del material y su difusión en diversos medios y localidades, acción que significa cumplir con el objetivo general: la puesta en valor.

QUINTA ETAPA - EVALUACIÓN Y PROYECCIÓN

Esta parte consiste en la revisión, en conjunto con los integrantes del grupo, de la materialización del producto final. Aquí se recogen opiniones, sugerencias y complementos para, si es necesario, editar. Esta fase también se encarga de la proyección del proyecto, vale decir, la edición y traducción del proyecto a los diferentes formatos requeridos

para postulaciones a festivales, fondos concursables, específicamente al Fondo de fortalecimiento a la Industria Audiovisual 2024 - línea de fortalecimiento de proyectos de cortometrajes - modalidad animación.

6.2.2

PLANIFICACIÓN

2022-2023

<i>Etapa</i>	<i>Actividades</i>	<i>Tareas</i>	<i>Lugares</i>
1. DIAGNÓSTICO <i>* Exploración</i>	1.1 Recopilación del acervo documental	-Recopilación de material resguardado por Paulina Carrasco y Delia Gachón.	-Casa Paulina Carrasco -Casa Delia Gachón -Taller personal
	1.2 Marco Conceptual y Antecedentes	-Lectura y escritura de marco conceptual según ejes temáticos: Memoria, Folklore, Archivo visual.	-Facultad de Arquitectura y Urbanismo / UChile -Taller personal
2. CATASTRO <i>* Fuentes primarias</i>	2.1 Organización de la colección recopilada	-Definir categorías y criterios de organización. -Fichar y separar según categorías definidas.	-Taller personal
	2.2 Interacción con fuentes orales	-Seleccionar documentos para posterior interacción con a las fuentes orales vivas. -Realizar entrevistas a Paulina Carrasco junto a Delia Gachón. -Transcribir entrevistas. -Comunicación constante para complementar el levantamiento de información documental.	-Taller personal -Casa Paulina Carrasco -Casa Delia Gachón

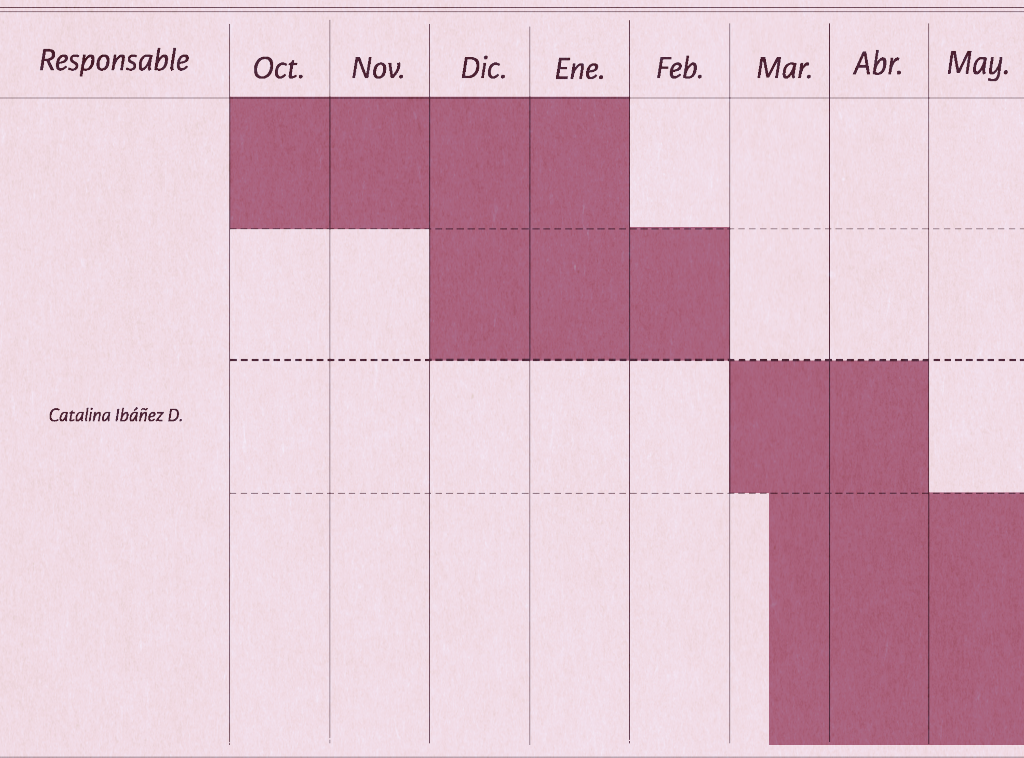


Fig.1 Carta Gantt primera parte de la metodología. Elaboración propia.

PLANIFICACIÓN

Segundo semestre 2023

<i>Etapa</i>	<i>Actividades</i>	<i>Tareas</i>	<i>Lugares</i>
3. ANÁLISIS <i>* Entrelazamiento</i>	3.1 Mapa de conocimiento y Catálogo	-Cronología visual -identificación en fichas técnicas del material seleccionado para el catálogo.	-Taller personal
	3.2 Caracterización caso de estudio	-Identificar códigos artísticos y referentes materiales propios del caso de estudio.	-Taller personal
4. CREACIÓN <i>* Producción de soporte</i>	3.3 Conceptualización	-Escoger soporte y explorar formas.	-Taller personal
	3.4 Diseño y producción de soporte	-Desarrollar propuesta.	-Taller personal
5. EVALUACIÓN <i>* Resultados</i>	5.1 Análisis final	-Revisión de la propuesta en conjunto con Paulina Carrasco. -Edición y ajustes finales.	-Casa Paulina Carrasco -Taller personal
	5.2 Proyecciones del proyecto	-Postulación a Fondo de fortalecimiento audiovisual 2025, categoría de cortometrajes modalidad producción.	-Taller personal

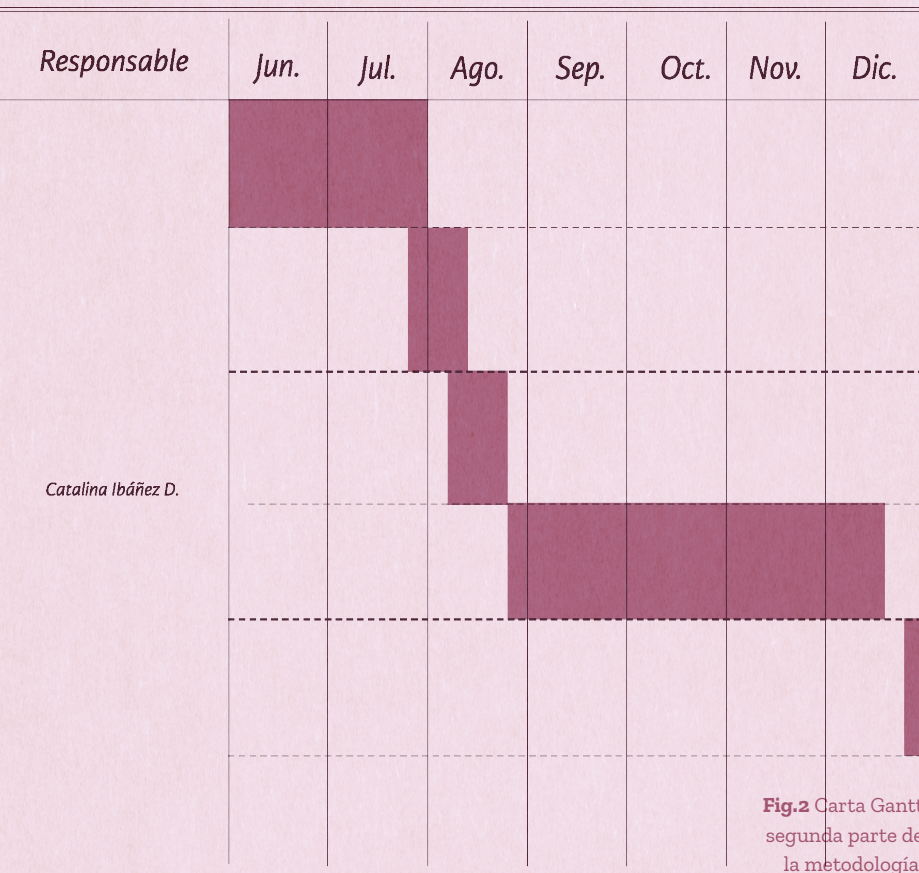


Fig.2 Carta Gantt segunda parte de la metodología.

Elaboración propia.

segunda parte

7. MARCO CONCEPTUAL

/ Discusión
bibliográfica

7.1 MEMORIA

El don de encender en el pasado la chispa de la esperanza solo le ha sido concedido al historiador íntimamente convencido de que tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

Walter Benjamin,
Tesis sobre el concepto de historia.

En un sentido general, la memoria se explica como el acto humano de recordar y dotar de sentido lo que se recuerda¹⁸. Fijando un vínculo con el pasado, este acto, en algunos casos, se llega a considerar “de vida o de muerte”¹⁹. Así sucede en los círculos familiares de detenidos-desaparecidos, que luchan por mantener vivo el recuerdo de la víctima frente a una ausencia del cuerpo. Prolongando así su imagen, e invocando así su existencia.

Este trabajo de memoria —estudiado por diversas/os autoras/es que tratan el tema de la rememoración en contextos dictatoriales y de violación a los derechos humanos—, se declara como un medio de conexión y reproducción inagotable de una vida pasada frente a la pérdida y la desaparición en el espacio y tiempo²⁰. De ahí “la multiplicación de los actos simbólicos del acordarse que re-definen el recuerdo contra la indefinición de la muerte sin certeza”²¹.

Gran parte de los estudios latinoamericanos más recientes sobre memoria abordan el contexto de transición a la democracia debido a la irreversible fractura que significaron los terrorismos de Estado en la memoria colectiva.

Siguiendo esta línea, Nelly Richard plantea una *crítica de la memoria*²² la cual debe abordar, por un lado, el pasado archivado por la historia, cuestionando y dando contra-interpretaciones de los hechos legitimados, y por otro lado, dilucidar los silenciamientos; “los *lapsus* que desfiguran

18. Rita Torres Vásquez, *Revolución de los papeles* (Santiago: Lom ediciones, 2021).

19. Nelly Richard, *Fracturas de la memoria* (Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores, 2007), 110.

20. Ibid.

21. Ibid.

22. Nelly Richard, *Crítica de la memoria* (1990-2010) (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010), 18-23.

23. *Ibid.*, 18.

24. Este concepto será abordado con más detalle en el capítulo 7.2 Identidad.

25. **Nelly Richard**, *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000), 239.

26. **Roger Chartier**, *La historia o la lectura del tiempo* (Barcelona: Gedisa, 2007), 36.

27. *Ibid.*, 38.

28. *Ibid.*

o socavan la representación histórica con un pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también de las disciplinas académicas”²³. Esta crítica, entonces, significa un lectura entre líneas de la narrativa histórica, para descubrir el relato de un pasado compuesto de identidades “residuales”²⁴. Residuales “en cuanto señalan inestables formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales, donde se juntan las significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón social”²⁵.

La discusión sobre la memoria, ha sido abordada, por muchas/os autoras/es, en sintonía –o en contraparte– a la historia, debido a que ambas se encargan de estudiar el pasado y generar narrativas a partir de este. A continuación se señalan algunas ideas que permiten profundizar tanto en sus características particulares como en su teorización en conjunto a la historia.

7.1.1 Memoria e historia

Roger Chartier –historiador y teórico de la historia cultural– diferencia estos términos como el “reconocimiento del pasado y representación del pasado. A la inmediata fidelidad (o supuesta fidelidad) de la memoria se opone la intención de verdad de la historia, basada en el procesamiento de los documentos, que son huellas del pasado, y en los modelos de inteligibilidad que construyen su interpretación”²⁶.

Según el autor, la narrativa histórica –considerada como saber universal y objetiva– paradójicamente posee una forma literaria y elementos discursivos que están lejos de alcanzar una verdad compartida, lo cual abre la discusión sobre la problemática de la veracidad en la representación del pasado.

Chartier señala, que si la historia es el objeto de estudio del historiador, la memoria debiese ser su matriz, ya que esta última se basa en el testimonio como “garante de la existencia de un pasado que ha sido y no es más”²⁷ propiciando así al discurso histórico como “la certificación inmediata y evidente de la referencialidad de su objeto”²⁸.

Así, el autor propone estas nociones como una relación dialéctica, no como: verdad contra subjetividad, ni hechos contra ficción, sino como un

trabajo complementario, en donde se combinan elementos discursivos y se comparte la intención de dar una apropiada representación sobre el pasado.

Otro autor que aporta en la teorización de la memoria, desde una reflexión en cuanto al concepto de historia, es Walter Benjamin—filósofo y crítico cultural marxista alemán—quien sostiene que la memoria “se asemeja a rayos ultravioletas capaces de detectar aspectos nunca vistos de la realidad”²⁹. Esto permite una captación, que el autor nombra como “hermenéutica especial”. *Especial*, porque es aplicada a la vida en vez de los textos; es decir, *la práctica de leer la vida como si fuera un texto*. Así, la hermenéutica benjaminiana se encargaría de interpretar los momentos no decretados por la historia, o como él afirma “leer lo que nunca fue escrito”³⁰.

Manuel Reyes Mate reflexiona que, entonces, según la idea de *leer lo que nunca fue escrito* dada por Walter Benjamin, la memoria, más que enfocarse en los hechos (legitimados por la historia), se basa en los “no-hechos”; lo declarado insignificante³¹.

7.1.2 Mecanismos de la memoria

“(…) la memoria no es algo fijo y acabado, sino el flujo mismo, es el movimiento o diálogo que constantemente vertebrata el tiempo y dentro del cual también se producen representaciones”³².

Esta definición dada por Lidia Mateo Leivas—investigadora de la memoria y la cultura visual desde un enfoque que combina pensamientos feministas, ecosociales, de historia del arte, estudios culturales, entre otros—ayuda a comprender la memoria desde su dinámico accionar; desde sus diferentes manifestaciones que emergen en el presente.

La autora desarrolla el mecanismo de la memoria—sistema clave para una comprensión desde el proceso psicoanalítico que implica la acción de recordar—en base al modelo propuesto por el filósofo Henri Bergson en *Materia y memoria* (1896). Este modelo comienza con una *invocación* en el presente: una conexión directa al pasado que traza un pasaje temporal. Luego, y rápidamente, esta conexión se traslada y manifiesta en el cuerpo, adquiriendo un carácter de *expresión*, que posteriormente,

29. Citado en Manuel Reyes Mate, «Memoria e historia: dos lecturas del pasado», *Revista Letras Libres*, n.º 44 (2006): 45.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. Lidia Mateo Leivas, *Imaginario de la clandestinidad: complicidad, memoria y emoción en nueve tramas* (Madrid: AKAL, 2022), 175.

33. *Ibíd.* atravesada de lenguaje y, por lo tanto sentido y coherencia, se articula en una *representación*³³.
34. *Ibíd.*, 176.
35. *Ibíd.*, 177.
36. *Ibíd.*
37. *Ibíd.* La importancia de presentar este circuito, que opera a nivel individual, radica en la interpretación desde lo social y colectivo. En este caso, la expresión pasaría a ser una expresión popular que:
38. *Ibíd.*

(...) desde abajo y mediante los trabajos de la imaginación, reclama y actualiza su pasado a través de manifestaciones, demandas sociales, prácticas artísticas, vandalización de estatuas, marchas, conmemoraciones, bailes y fiestas o denuncias colectivas que, en el espacio público, despliegan su deseo de dar forma a su pasado a pesar de los conflictos que pueda suponer³⁴.

Esta necesidad de expresión protagonizada por los cuerpos—donde “(...) la memoria se transmite y expresa”³⁵— se convierte, según el modelo, en diferentes representaciones, que en este caso según la autora, serían acciones provenientes de los poderes:

(...) la creación de museo, modificando fechas conmemorativas, haciendo cambios oficiales en el callejero, erigiendo monumentos, elaborando leyes, financiando exhumaciones, haciendo reparaciones simbólicas, subvencionando intervenciones artísticas o documentales, modificando los contenidos educativos en materia histórica, etc³⁶.

Estas últimas iniciativas corresponden a lo que Lidia Mateo Leivas denomina “políticas de lo visible”: muestran todo aquello que construye el universo simbólico de una sociedad en un tiempo determinado y que, por ende, puede condicionar su imaginario³⁷. A pesar de que estas representaciones dadas por el poder político pueden ser utilitarias y no completamente representativas para la población, según la autora “es importante que se de esa permeabilidad entre la expresión popular y la representación institucional (...)”³⁸ y que de no ser así, peligra la memoria y se abre paso a la ruptura.

Aquí, la ruptura, en cuanto al mecanismo de la memoria colectiva, se entiende como la censura, los silenciamientos y bloqueos por parte de la institucionalidad estatal. Es decir, la expresión social y colectiva debe demandar una representación como respuesta o el mecanismo

de la memoria se ve paralizado y, por ende, excluido de la construcción política/social, sus resoluciones tangibles y su permanencia.

Cabe aclarar que también se levantan representaciones desde espacios autogestionados como lo es el *Museo del Estallido Social* que “(...) surge de la necesidad de documentar testimonios y acontecimientos derivados del Estallido Social que han tenido lugar en Chile desde el 18 de Octubre del 2019”³⁹. Así, se alza este proyecto de conmemoración desde la participación comunitaria que se opone al modelo político y económico imperante, que además está arraigado en la constitución de Pinochet, lo cual impide un diálogo legítimo intrínsecamente ligado a la ilegitimidad de origen de la misma, ocasionando una brecha —o una parálisis de los mecanismos de la memoria— entre el pueblo y la autoridad; la ley y el Estado.

Volviendo al modelo, cuando se genera esta permeabilidad entre la representación institucional y la expresión popular, surgen, por ejemplo, los sitios de memoria. Espacios que funcionan como testimonio o vestigio de algún acontecimiento histórico que es significativo para la comunidad donde está inserto⁴⁰.

Lidia Mateo, da una serie de ejemplos —únicamente del territorio español— correspondientes al uso de sitios de memoria que, independiente de la expresión social que surge en razón de salvaguardar la memoria de esos espacios, son fracturados por las instituciones y transformados en sitios que no responden a la conservación de la memoria colectiva, por el contrario, la quebrantan a tal nivel que comienza a desaparecer, primero en el espacio y luego en el imaginario social.

Así fue el caso de la cárcel de Palencia —ahora Centro Cultural Lechrác Antigua Cárcel— un espacio de memoria debido a su carga histórica como centro de reclusión en dictadura y alojamiento de presos ilegales en los años 1930, la cual fue transgredida y transformada en un museo de la policía; oda a los responsables de las muertes y torturas llevadas a cabo. Luego de esta decisión, la ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) convoca una manifestación al exterior de la cárcel, para escribir en los muros los nombres de los presos y torturados⁴¹. Así, este acto de expresión retorna a su sitio —simbólicamente— las memorias que le pertenecen, a la vez que las sitúa en el presente como parte de la memoria colectiva.

39. «Museo del Estallido Social», Comunitario, Acceso el 15 de junio de 2023, <https://museodelestallidosocial.org/museo/>.

40. Martha Escariz Oñate, “Regulación de los sitios de memoria en el cono sur: análisis crítico y propuestas para Chile”. *Latin American Legal Studies*, 10 (2022): 1-57.

41. Véase en detalle el caso de “Lechrác -centro cultural antigua cárcel” en Mateo Leivas, *Imaginarios de la clandestinidad...*, 179-182.

42. Nelly Richard, *Fracturas...*, 16.

43. Entrevista radial a Beatriz Bataszew <https://www.forociudadano.cl/programas-de-radio/que-es-la-violencia-politica-sexual/?fbclid=IwAR2xkdeE5L5joly9J7VfcE6mMQn6hQo0PlrWRsk5cAPMpfwZmE-ZkkoPtYO>

44. *Ibid.*

En el caso de Chile —como en otros países del Cono Sur— se produce una severa fractura de los mecanismos de la memoria con la irrupción de la dictadura. Cuando la representación institucional está bajo un régimen cívico-militar, se oficializa su impostura en un origen histórico que lo sustenta fraudulentamente⁴². Por ello, la *expresión* popular pasa a ser fundamental en el ejercicio de preservar las memorias, la tradición y las identidades subalternas que el golpe buscaba desaparecer.

Un ejemplo de esto, que atañe a nuestra realidad histórica/social, es la Venda Sexy, decretado —recién el año 2016— Sitio de Memoria “con especial énfasis en género” por el Consejo de Monumentos Nacionales debido a su ocupación como centro de detención, vejaciones sexuales y tortura de la DINA. A pesar de este decreto, el inmueble ha estado en manos de privados siendo habitado como una vivienda más. Frente a esto, desde el año 2014, el Colectivo Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes (MSSR) —con el apoyo de otras organizaciones— ha luchado por recuperarlo⁴³. Para esto han realizado convocatorias, intervenciones (fig.3), placas conmemorativas (fig.4) y más expresiones y gestiones colectivas autoconvocadas, con el fin, no solo de recuperar el espacio de memoria, sino también exigir el reconocimiento de la Violencia Político Sexual —o más bien Violencia Estatal Sexual— como crimen de lesa humanidad y no como “un daño colateral de la tortura”⁴⁴.

En el caso de este sitio la demanda social del derecho a la memoria — como muchas otras demandas sociales en Chile— se ve interferida por la garantía constitucional del derecho a la propiedad privada por sobre los espacios de memoria o rememoración, siendo estos últimos muy pocos y en su mayoría levantados desde las organizaciones colectivas u ONGs, debido a bloqueos legales constantes para la modificación de la Constitución.

De esta forma, lo realmente moviliza la memoria es su accionar desde el presente; las diversas expresiones y actividades que surgen —en este caso colectivamente— en pos de preservarla y valorarla. Así sucedió con la venda sexy, que recientemente llegó a resoluciones tangibles a nivel estatal, siendo el inmueble expropiado y por fin reconocido y tratado como un sitio de memoria; con la investigación y difusión correspondiente.

El ejercicio de transmisión —ya sea por medios materiales, tradiciones orales o enunciación en el espacio público— que requiere el trabajo de memoria para permanecer, hasta el momento se ha centrado en el



Fig.3. Instalación en Irán 3037 (“venda sexy”) de Letrero memorial el 12 de septiembre del 2021 por Memorias de Rebeldías Feministas y Colectivo de Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes. Fue quitado al día siguiente.

<https://www.facebook.com/memoriasderebeldiasfeministas/posts/pfbid02izKsARWHv-Zo9Cf6EgAfBw8i38x9ycB8w9cLALuHqsi8Kdb1hDQwFeXStk75ML3eLl>



Fig.4 “Baldosa por la memoria” re instalada (por colectivas ya mencionadas) fuera de la “venda sexy” para conmemoración del día internacional de la mujer trabajadora, marzo 2022.

<https://www.facebook.com/memoriasderebeldiasfeministas/photos/>

marco social, en la construcción de una memoria colectiva que “tiene la potencialidad de modificar las representaciones que la sociedad tiene de sí misma, interrogar al poder político y a las autoridades e interpelar a la opinión pública”.

Sin embargo, es importante señalar que existe un proceso individual, conformado por una memoria familiar que movilizan –en el presente– el cuerpo hacia la acción, conectando vidas a través de generaciones y continentes

Lo anterior es conocido como posmemoria, concepto estudiado por Marianne Hirsch –dentro de otras autoras– quien escribe sobre la transmisión de la memoria del trauma entre generaciones combinando estudios feministas y estudios de memoria en una perspectiva global. La autora se refiere a este concepto como aquella memoria que determina la experiencia de aquellas personas que han crecido en

45. Marianne Hirsch,
Marcos familiares
fotografía, narrativa y
posmemoria (Buenos
Aires: Prometeo Libros,
2021), 47-48.

46. Ibid., 47-48.

47. Ibid., 36.

gran parte influenciadas —o dominadas— por narrativas precedentes a su nacimiento⁴⁵. Complementando lo anterior la autora hace la siguiente lectura:

(...) la posmemoria se distingue de la memoria por distancia generacional y de la Historia por la existencia de una conexión personal profunda. La posmemoria es una forma poderosa y muy particular de memoria precisamente porque la conexión con su objeto o fuente está mediada no a través del recuerdo, sino a través de la imaginación y la creación⁴⁶.

Siguiendo esta línea, se pueden encontrar diversos casos de posmemoria materializada en narrativas dadas por un integrante de la familia que no es quién las habitó en el pasado pero es quien las habita e interpreta en el presente. Un caso paradigmático de este tipo de narrativas es el cómic “MAUS: relato de un superviviente”, que narra por medio de la “imagen-texto” la experiencia de un hijo (Art Spiegelman, autor de la obra) que busca realizar una biografía de su padre (Vladek Spiegelman, sobreviviente del Holocausto) por medio del comic.

De esta forma, la narrativa aborda su propia experiencia; de reconstrucción de su memoria familiar por medio del comic y las conversaciones con su padre, y una interpretación propia de los hechos pasados relatados por su padre. Así, según Marianne Hirsch, esta memoria —o posmemoria— es “mediada por el padre sobreviviente pero determinante para el hijo”⁴⁷.

7.2 IDENTIDAD

Es común ver esta palabra utilizada para referenciar el carácter auténtico de algo y la esencia o característica estética de un grupo o persona. Por lo que se hace necesario profundizar en la base conceptual de esta noción y aclarar su significado e importancia para los estudios culturales.

7.2.1 Identidad y cultura

Desde una noción más general, se puede entender la identidad como: “la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores”⁴⁸. Dicha definición señala una correlación intrínseca entre la construcción de identidad y la cultura.

Es extensa y compleja la tarea de definir la cultura, por lo que en este apartado no se busca encontrar, solo comprender desde miradas puntuales. Como, por ejemplo, la visión de Clifford Geertz –influyente antropólogo cultural– quien explica la cultura como:

(...) un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres⁴⁹ comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida⁵⁰.

Otra definición de cultura, que aporta a la discusión, es dada por Stuart Hall –autor jamaicano– quien expresa lo siguiente:

Se ha sostenido que la cultura no es tanto un conjunto de cosas –novelas y pinturas o programas de televisión o cómics– sino un proceso, un grupo de prácticas. En primer lugar, la cultura se interesa por la producción y el intercambio de significados –‘el dar y tomar significado’– entre los miembros de una sociedad o un grupo (...). Así pues, la cultura depende de que sus participantes interpreten de manera significativa lo que les rodea, y ‘le den sentido’ al mundo, en términos generales, de forma parecida⁵¹.

48. Gilberto Giménez, «La cultura como identidad y la identidad como cultura», *Revista Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* (2005): 1.

49. En esta cita se podría reemplazar “hombres” por “humanidad”, ya que hombre es una categoría totalizadora que evidencia la asimétrica configuración del lenguaje al equiparar “con lo masculino al sujeto que habla por lo universal y como lo universal”. Véase, **Judith Butler**, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Buenos Aires: Paidós, 2017), 233.

50. Citado en **Peter Burke**, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), 88.

51. Citado en **Gillian Rose**, *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales* (Barcelona: CENDEAC, 2019), 40.

52. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 2003).

53. Jorge Larraín, «Identidad chilena y el Bicentenario» *Revista Estudios públicos* (2010): 7.

54. *Ibid.*

55. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo veintiuno editores, 2002), 19.

56. John R. Gillis citado en *Ibid.*, 24-25.

57. Joël Candau, *Memoria e Identidad* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008), 45.

58. Gillis citado en Jelin, *Los trabajos...*, 25.

Reuniendo ambas definiciones, la cultura, es una urdimbre de significados que las mismas personas de una comunidad han tejido⁵², por lo que la distinción entre identidad y cultura se encuentra en el conjunto de particularidades y miradas que estas reúnen, vale decir:

La cultura es algo más general porque incluye todas las formas simbólicas y la estructura de significados incorporados en ellas. Todos los actos lingüísticos, acciones humanas y actores materiales que se intercambian caben en ella⁵³.

Por su parte, la identidad implica “(...) un relato que utiliza sólo algunos de esos significados presentes en las formas simbólicas mediante un proceso de selección y exclusión”⁵⁴.

7.2.2 Identidad y memoria

En las creencias del mundo occidental contemporáneo se puede distinguir un gran temor y angustia frente al olvido: “(...) su presencia amenaza la identidad”⁵⁵. En base a este fenómeno se puede inferir que:

(...) el núcleo de cualquier identidad individual o grupal, está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad⁵⁶.

Es debido a este sentido de temporalidad, que la identidad se vincula con la memoria. Joël Candau –antropólogo francés –, relaciona ambas nociones planteando *la memoria como el combustible de la identidad* y sostiene que se correlacionan, de tal forma, que la memoria fuerte es capaz de constituir una identidad colectiva, de la misma forma que una memoria débil es capaz de provocar “una disolución o un estallido de las identidades”⁵⁷.

Elizabeth Jelin, se refiere a este fenómeno de correlación como una alimentación mutua, donde se sitúan ambas nociones (identidad y memoria) como subjetividades constitutivas de un presente. Vale decir “Las identidades, y las memorias no son cosas **sobre** las que pensamos, sino cosas **con** las que pensamos. Como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias”⁵⁸. Así mismo sucede en los periodos de crisis experimentados por un grupo

o comunidad –tanto por amenazas externas como internas– conllevan una disolución de la identidad colectiva y las memorias, necesitando una posterior reinterpretación y cuestionamiento⁵⁹.

7.2.3 Identidades residuales

El concepto de lo “residual” expuesto en el apartado de memoria –de forma breve y únicamente por una definición dada por Nelly Richard– se ha encontrado en diversas discusiones: sobre memoria, arte subversivo, cultura popular e identidad para referirse a lo marginado; a una identidad que resiste frente a la exclusión de la línea espacio-temporal oficializada.

Para profundizar en ello se aborda la obra de Raymond Williams – historiador y teórico marxista galés– quien se refiere a lo residual como: en primer lugar, un elemento cultural que adquiere forma en el pasado pero aún está activo en el proceso cultural del presente, y en segundo lugar, que está determinado por su aspecto alternativo, en cuanto se manifiesta activamente como oposición a la cultura dominante⁶⁰.

En otras palabras, *lo residual* se comprende como aquellos significados o prácticas que surgen en el pasado y que prevalecen “porque representan áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, minusvalora, contradice, reprime o incluso es incapaz de reconocer”⁶¹ como brotes de tradición que se conservan entre las grietas y borrones.

59. *Ibid.*, 26.

60. **Raymond Williams**, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Ediciones Península, 1988), 146.

61. *Ibid.*

7.3 LO POPULAR

Lo popular, se construye en base a significados, valores y prácticas de ciertas “identidades socioculturales”⁶² —señala Alcira Argumendo socióloga, investigadora y política argentina— en este caso latinoamericanas, que surgen de una memoria resistente y rebelde, alimentada por años de subordinación y sometimiento a proyectos hegemónicos y europeizantes⁶³.

Dicha reflexión dada por la autora responde a una visión de lo popular sujeta a la “colonialidad del poder”, concepto advertido por Anibal Quijano, para referirse al patrón de dominación ejercido por los conquistadores europeos sobre los pueblos latinoamericanos. Configurado por clasificaciones sociales y relaciones asimétricas jerarquizadas, este patrón somete a las comunidades colonizadas a una brutal alineación histórica que obedece a un mundo determinado por los designios (económicos, sociales, intersubjetivos, culturales, políticos) de los conquistadores, vale decir, toda experiencia subjetiva se ve violentamente sometida por las estructuras coloniales⁶⁴.

Según lo anterior, en palabras de Argumendo, las identidades que resisten a la estructura hegemónica “constituyen el sustrato de una cultura popular heterogénea, de múltiples vertientes y amalgamas, que estaba lejos de sentirse expresada en las ideas eurocéntricas absorbidas por las capas dominantes de origen blanco”⁶⁵.

Así, esta primera aproximación al concepto vincula lo popular a las minorías, no necesariamente desde una concepción de clase; más bien todo lo excluido, dejado al margen, o que va en contra de la dirección dominante⁶⁶.

Por su parte, Jesús Martín-Barbero —teórico de la comunicación— realiza una lectura de lo popular en un contexto moderno de cultura de masas e industria cultural, proponiendo una refutación teórica a la idea totalizadora que define los cambios culturales en las sociedades modernas como una “degradación cultural” derivada únicamente de las formas de control utilizadas por los medios masivos. La idea anterior, según este autor, no

62. Alcira Argumendo, *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular* (Buenos Aires; Ediciones del Pensamiento Nacional, 2004).

63. Ibid.

64. Anibal Quijano, «Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina» *Revista Dispositivo* 24, n.º 51 (1999): 137-48.

65. Argumendo, *Los silencios...*, 17.

66. Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo.* (Santiago: metales pesados, 2008).

permite una comprensión más compleja de las culturas populares ya que las deja al margen –bajo la lógica de un dominante y un dominado– en la constitución de lo masivo⁶⁷.

Es por ello que el autor afirma que lo popular “no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo”⁶⁸.

En relación a lo anterior, Nestor García Canclini en su libro *Culturas híbridas* expresa, precisamente, esta complejidad del cruce entre tradición y consumo (derivado de la modernidad), buscando reconocer la capacidad de transformación de las identidades populares para subsistir en este contexto de modelos culturales hegemónicos⁶⁹. En ese marco, el autor plantea el concepto de “cultura híbrida” como resultante de las fracturas de los límites y modificaciones que significó la modernización en las clases populares. Lo define como: “(...) procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”⁷⁰.

Al indagar en los textos clásicos acerca de la cuestión aparece repetidas veces Gramsci –filósofo y pensador marxista que estudia el concepto de lo popular desde la existencia de una hegemonía– quien más de un siglo antes se empeña en entender cómo la clase dominante llegó a penetrar en la concepción del sentido común de las clases populares. Así, Gramsci se enfoca en la superposición de la cultura subalterna con la hegemónica, buscando entender, en primer lugar: cómo el poder; el capitalismo; la ideología dominante y sus formas se injertan en la vida subalterna, de tal manera, que conforman su sentido público. Y, en segundo lugar, en cómo estas clases pueden liberarse de este orden e instituir uno nuevo⁷¹.

Esta comprensión de lo popular deriva de: la hegemonía como figura caracterizadora de lo subalterno. El problema, según Canclini, de esta orientación gramsciana es que en esta ardua labor de defender lo subalterno y declarar su independencia frente a lo hegemónico “(...) llega a concebir ambas como sistemas exteriores entre sí”⁷² atribuyendo “con demasiada facilidad propiedades ‘narcotizantes’ o ‘impugnadoras’ a fenómenos culturales que no son una cosa ni la otra, sino la mezcla de vivencias y representaciones cuya ambigüedad corresponde al carácter

67. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987).

68. Ibid., 10.

69. Ibid., 18.

70. Nestor García Canclini citado en **Julia Antivilo**, «Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías», *Karpa 9: Journal of Theatricalities and Visual Culture* (2016-17): 3.

71. Juan Carlos Rodríguez «Gramsci y la cultura popular», *Revista Álabe*, n. 13 (2016) 1-11. [www.revistaalabe.com].

72. Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo* (Mexico: Nueva imagen, 1984), 70-71.

73. *Ibid.*

74. Ana María Zubieta, et.,
Cultura popular y cultura de masas
 (Buenos Aires: Paidós, 2000), 40.

75. *Ibid.*

76. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, **indómito** es: *lo que no se puede o no se deja domar, o también lo que es difícil de reprimir.*

77. *Argumento,*
Los silencios..., 25.

78. *Ibid.*

79. *Ibid.*

no resuelto de las contradicciones en los sectores populares⁷³, vale decir, critica esta concepción dicotómica que separa la cultura en una “superior” y otra “inferior” para reconocer su existencia.

Para complementar las ideas anteriores se incluye la conceptualización de hegemonía dada por Raymond Williams. Al igual que Gramsci, define la hegemonía desde su capacidad de insertarse en el sentido público, pero agrega que esta es “un cuerpo de prácticas culturales”⁷⁴ el cual opera directamente sobre la experiencia, vale decir, no es un ente dominante estático, total e inmodificable, sino un “proceso activo”⁷⁵.

Reuniendo las ideas anteriores, se puede inferir lo popular como un concepto que —no exento de conflictos, contradicciones y diversas interpretaciones— tiene como aspecto fundamental: un carácter indómito⁷⁶ (de las prácticas y significados) y contrahegemónico en tanto resiste y contradice lo que se busca imponer como sentido público u orden natural por la clase dominante.

Es por esta cualidad indómita, que la búsqueda de su historia debe darse desde lugares que aborden la experiencia y las diferentes expresiones (tanto materiales como inmateriales) como fuentes de conocimiento; tal como lo hace la memoria. Debido a esto, *Argumento* afirma que es la capacidad de perdurar en la memoria colectiva “a pesar del hostigamiento y la represión”⁷⁷ lo que da cuenta “de la existencia de una línea histórica nacional-popular”⁷⁸. Esta línea histórica, ligada a la construcción teórico-conceptual de lo popular, requiere del trabajo de la memoria, ya que no se puede vincular únicamente al relato histórico oficializado —debido a su configuración excluyente y eurocentrista como vimos con anterioridad—; más bien debe ser vinculado a la producción de conocimiento crítico y el uso de fuentes alternativas, no oficializadas, consideradas subjetivas, o en efecto, residuales. Y de esta forma, llegar a conocer y reconocer este relato subterráneo que:

(...)recupera las tradiciones culturales populares, las luchas de emancipación y resistencia, los intentos y aspiraciones autonomistas, las identidades sociales y regionales procesándose —no sin conflictos— en articulaciones mayores⁷⁹.

7.4 FOLKLORE

No es arbitraria la decisión de ubicar el apartado de *folklore* a estas alturas del marco, posterior al desarrollo de *la memoria, la identidad y lo popular*, ya que son justamente tres conceptos que se entrelazan para su concepción.

Generalmente se comprende por *folklore* la transmisión de generación en generación. Sin embargo, este se utiliza para definir representaciones y prácticas que carecen de simpleza, por lo que se hace necesario profundizar en esta noción, más allá del ejercicio de transmisión que implica en su generalidad.

Acuñado por William Jhon Thoms el año 1846 en Europa, el término folklore fue definido como aquel material que se reconoce propio de un grupo humano en comunidad:

(...) que los une, cohesionan, representa –por tanto los identifica– y que se ha transmitido por herencia –que se ha obtenido por medio de la tradición– o bien por convención, es decir que en algún momento la comunidad a través de un comportamiento empírico de los sujetos que la conforman ha concertado signos que les son comunes⁸⁰.

Tomás Lago –poeta, investigador y gestor cultural chileno– explica que recién cuando aparece el folklore como ciencia se comienza a valorar e investigar la “sabiduría tradicional”⁸¹ que portan las clases populares. Es por ello, que folklore, etimológicamente, quiere decir “saber popular”⁸² o en palabras de Tomás Lago “lo que el pueblo sabe, y lo que se sabe de él”⁸³.

Para Manuel Dannemann –Investigador de la cultura tradicional chilena– el folklore desde la ciencia es muchas veces erróneamente caracterizado bajo una idea clásica y conservadora. Por su parte, el autor concibe el folklore, desde la antropología filosófica; como un grado o clase de la cultura. Al respecto señala: “La cultura fluye en diferentes versiones, y el folklore es una de ellas”⁸⁴, dando a entender el folklore como un subsistema cultural más que como un factor social/étnico de diferenciación dado por el concepto clásico del folklore⁸⁵.

80. Patricia Díaz Inostroza, *El canto nuevo de Chile: Un Legado Musical* (Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2007), 27.

81. Ibid., 13.

82. Ibid., 38.

83. Tomás Lago, *Arte popular Chileno* (Santiago: Editorial Universitaria, 1985), 13.

84. Manuel Dannemann, “El Folklore como cultura”, *Revista Chilena de Humanidades*, n°6 (1984): 31.

85. Ibid., 29.

86. *Ibíd.*, 32. Así, bajo esta concepción de Danneman, el folklore deviene del comportamiento cultural; o comportamiento folklórico, y este último a su vez, deviene de, lo que el autor nombra, instancia folklórica: la conducta de un grupo humano de significar ciertos bienes culturales en una versión –o convención– particular e identitaria de la cultura⁸⁶.

87. Díaz Inostroza, Yo no canto por cantar..., 119.

88. *Ibíd.*, 79.

El terreno de los estudios folklóricos se da en diferentes niveles y formas. Por ejemplo, los estudios de carácter científico, investigan el folklore y reconocen sus tradiciones como saberes con el fin de producir conocimiento, a la vez que conservan y aprecian sus manifestaciones (en espacios establecidos para ello) como patrimonio nacional. En paralelo –o complemento– a estos estudios, se sitúan aquellos ligados a la praxis: el estudio del folklore en primera persona, esencial en su transmisión y de carácter empírico. Este trabajo es realizado por los folkloristas quienes lo recopilan, reproducen y portan. En este caso, más que una ciencia, el folklore se reconoce como una expresión –que se puede dar individualmente o colectivamente– a disposición del cambio y la transformación, siempre respetando su origen tradicional⁸⁷.

La expresión folklórica tiene diversas manifestaciones, una de ellas –que se roba el protagonismo debido al alcance que logra mediante la industria cultural– es la música. Así, el concepto de folklore en latinoamérica adquiere como figura principal la música de origen folklórico. Dada la proliferación –o “el boom”– de conjuntos musicales de esta índole, este fenómeno deriva en estudios folklóricos que conjugan lo antropológico e histórico “con lo musical para comprender e interpretar las formas de expresión de lo popular tanto desde lo rural como de lo urbano, más allá de la recolección **cosalista** sino como dinamización cultural”⁸⁸.

7.4.1 La Canción folklórica

La música folklórica –o de “origen folklórico”– proviene, fundamentalmente, de la poesía campesina. Esta expresión cotidiana, picaresca y bailable compone un imaginario cultural vigente, que a continuación se desarrolla.

Patricia Díaz Inostroza desarrolla la idea de folklore en Chile y Latinoamérica, situando su origen en la poesía campesina y las diferentes expresiones que esta involucra. Los sujetos ciudadanos sabían de la existencia de la clase campesina y su música picaresca, pero no fue hasta que se instauró “la idea del folklore como elemento substancial para la constitución de la identidad y por tanto la consideración de su rescate y puesta en valor

por los programas educacionales y culturales de sus respectivos países”⁸⁹ que se comenzó a masificar y valorar.

Respecto a la canción folklórica es importante aclarar su significado, ya que durante el “boom” del folklore – que en Chile fue entre 1960 y 1970– se da una proliferación de conjuntos que se hacían llamar folklóricos. Patricia Díaz Inostroza aclara la confusión entre el uso de sonidos o instrumentos “folklóricos” –que en realidad se refieren a elementos costumbristas– y la canción folklórica en sí. Según la autora, la canción folklórica es a medida que una comunidad se apropia de esta y la significa haciéndola parte de su repertorio tradicional⁹⁰. Justamente a esto se refiere el Grupo Alhué en su primer cassette “Canciones para bailar” al expresar:

Dónde está la diferencia entre lo popular y lo folklórico? Toda expresión musical ha nacido de una creación individual. Si ella es aceptada por la comunidad, se convierte en un bien colectivizado, popular. Si dicha manifestación logra una persistencia en el tiempo, es capaz de aceptar cambios, se transmite por medios orales y empíricos, es anónima en el sentido de matrimonio del grupo y cumple alguna función en él, entonces ese bien puede llegar a ser folklórico⁹¹.

Bajo esta idea, un ejemplo actual de esta categoría de canción podría ser “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros, que durante la revuelta social de octubre en Chile el 2019-2020, suena en todas las calles y manifestaciones, transformándose, en símbolo viviente de la lucha por la justicia social.

Dar este ejemplo permite resignificar el concepto de canción folklórica ligado a una concepción clásica y obsoleta, trayéndolo de vuelta a la espontaneidad de su conformación y usos actuales colectivos.



89. *Ibid.*

90. Díaz Inostroza, *El canto nuevo de Chile...*, 28.

91. Horacio Correa en “Alhué, canciones para bailar: Danzas populares y folklóricas de Chile” (Interior de la carátula de cassette producido por sello Alerce, 1976).

Fig.5 Montaje de collage en fachada del GAM de Caiozzama. Publicada en el Instagram del artista en febrero del 2020.

7.5 LA IMAGEN

7.5.1 Imagen-mirada

Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.

Georges Didi-Huberman

92. Burke, visto y no visto..., 17.

93. Ibíd., 18.

94. Andreas Huyssen, «medios y memoria», en *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*,

comp. **Claudia Feld y Jessica Stites Mor** (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006).

95. Miguel Rojas

Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI* (Buenos Aires: Prometeo libros, 2006).

96. Leonor Arfuch,

Visualidades sin fin: imagen y diseño en la sociedad global (Buenos Aires: Prometeo libros, 2009), 20.

97. Ibíd.

Las imágenes han estado presentes a lo largo de toda la historia, por lo que son capaces de dar guiños, guías e incluso conocimiento respecto a las culturas pretéritas⁹². En este sentido, según Peter Burke, se consideran “testigos mudos”⁹³ (más no inocentes) de la historia.

En el terreno teórico-conceptual de la imagen aparecen dos formas: una como imagen inmaterial; mental; del imaginario o la imaginación y otra como imagen fija sobre un soporte (papel, lienzo, pantalla, etc.)⁹⁴. Ambas –en diferentes grados y formas– nos permiten, en palabras de Miguel Rojas Mix, “leer el pasado tal como se hace con los textos, pero de formas que nos conectan directamente a la realidad vivida”⁹⁵. De esta manera, por medio de la lectura de las imágenes se logra descubrir un pasado que no fue representado por el poder de la palabra.

Toda imagen ofrece una forma de ver el mundo. Es por ello que ninguna está exenta de poder, incluso la imagen más inocente “se inscribe en un contexto reconocible de inteligibilidad y por ende no escapa de una valoración posible en términos de sus efectos de sentido”⁹⁶. Valoración que en todo momento posee su acentuación en lo privado, tanto en su producción como en su recepción⁹⁷. Es por ello que la mirada –tanto de quien produce como de quien recibe– pasa a ser un factor fundamental y una herramienta compleja –impregnada de posiciones políticas, influencias cruzadas del contexto y formas de percibir el mundo– la cual es pertinente definir.

Para esto, Lidia Mateo Leivas expone una arqueología de la mirada que llama: **imagen-mirada**. En palabras de la autora:

(...) esta arqueología sería lo contrario a estetizar una imagen. Sería más bien historizarla, teorizarla, ponerla en contexto. Se trata, por tanto, de politizar, de nombrar, de afectivizar y de ubicar en el tiempo y espacio a las personas, pero también a las imágenes: el dolor de los demás y el dolor de la historia. Si la desaparición de las imágenes hace que las personas retratadas mueran de nuevo, su uso ético, su preservación y su investigación las hace vivir muchas más veces⁹⁸.

98. Lidia Mateo Leivas, *Imaginario de la clandestinidad...*, 37.

99. *Ibid.*, 36.

Estas palabras expresan asertivamente lo que se busca al momento de trabajar críticamente con documentos históricos visuales. Cabe señalar que la autora le da una connotación de arqueología —a esta imagen-mirada— debido a que es un elemento que se halla a lo largo de la historia con múltiples usos y que revelan los “diversos regímenes de verdad sobre el pasado que cada época ha construido a partir de sus imágenes de archivo”⁹⁹.

Para ejemplificar estas ideas, la autora nos sitúa en un universo de lo clandestino, en el cual ciertas imágenes registradas de la Guerra Civil Española (1936-1939) son repetidas en diversas producciones documentales, tanto clandestinas anarquistas como franquistas a favor de la dictadura, demostrando cómo el uso de una misma imagen muestra versiones —o fija miradas— radicalmente distintas de una misma guerra.

De esta forma, entender la mirada como un factor constituyente de la historia, permite una aproximación crítica a los documentos visuales históricos.

7.6 ARCHIVO VISUAL

100. Ana María Guasch, *Genealogía, Tipología y Discontinuidades: Arte y Archivo 1920-2010* (Madrid: Ediciones Akal, 2011), 22.

101. *Ibíd.*, 10.

102. Que funciona como auxiliar de la “mnemé o anamensis -el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna”.

Ibíd., 13.

103. *Ibíd.*

104. Citado en: **Carmen Guarini**, «El “derecho a la memoria” y los límites de su representación», en *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*, comp. **Claudia Feld y Jessica Stites Mor** (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000), 263.

105. Andrea Giunta, «La demora del archivo». En: **Sebastián Vidal**, *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. (Santiago: Metales Pesados. 2012), 10.

106. *Ibíd.*

El término *archivo* es ampliamente utilizado en la actualidad ya que estamos en un constante traspaso de documentos e información que al tocar la dimensión cibernética son denominados “archivos”. Esta comprensión del archivo deriva de su capacidad de almacenar información. No obstante, está lejos de alcanzar la profundidad que el *paradigma del archivo*¹⁰⁰ significa para el arte, la memoria, la historia, la cultura, etc.

Más que un mero ejercicio de **asignar** un lugar a cierta información, la práctica de archivar, según Anna María Guasch –quien estudia este paradigma desde la dimensión del arte contemporáneo– “entraña el hecho de **consignar**”¹⁰¹. Siendo tal hecho: un principio de consignación que caracteriza el archivo como “suplemento mnemotécnico”¹⁰². Vale decir, lo que realmente diferencia el archivo de la colección o acumulación de material físico es su vinculación con la memoria; la capacidad de preservarla y rescatarla del olvido¹⁰³.

Aún cuando el archivo visual es capaz de contener la memoria, ésta adquiere vida en un ejercicio de activación desde el presente, de manera que:

(...) los archivos nunca son una ‘ventana abierta al pasado’, sino una construcción de él. Siempre estamos interrogando desde un presente y, por lo tanto, ese pasado está intervenido por valoraciones ideológicas, saberes e imágenes (individuales, sociales) que internalizan el presente¹⁰⁴.

Es así, que los archivos aparecen “para fracturar la homogeneidad del relato. El documento no como dato en una cronología, sino como un soporte que permite quebrar lecturas instituidas”¹⁰⁵ y “crear contextos de interpretación nuevos”¹⁰⁶.

8. ANTECEDENTES

Antecedentes contextuales

8.1 Paisaje cultural pre y post dictadura cívico-militar: una mirada desde la canción chilena

107. Patricia Díaz Inostroza, *El Canto nuevo de Chile: un legado musical* (Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2007).

108. *Ibíd.*, 9.

La cultura en el periodo pre y post dictadura militar (1950-1990) transita de la mano con uno de sus elementos más importantes: la música popular chilena. Dividida en dos tiempos, esta representa un antes y un después: la acción comunitaria versus la fragmentación forzada, la libre y emergente creación versus la creación clandestina y exiliada, el despertar versus el apagón, en efecto, la vida versus la muerte. Así, la cultura sufre daños irreparables.

Sin embargo, antes de relatar el daño y las muchas intervenciones de carácter simbólico-político impulsadas por el régimen para transformar el paisaje cultural, es importante destacar la importancia de un movimiento cultural previo al golpe, propio del imaginario democrático, tan diverso como particularmente especial, movilizador de emociones, encarnado en la experiencia colectiva y fundado bajo el sentido de identidad, expresión artística y cultura popular.

Durante los años sesenta y setenta emerge, desde la trama social, un movimiento encabezado por una generación latinoamericana que anhelaba un cambio significativo y radical de las estructuras hegemónicas imperantes¹⁰⁷. Este movimiento de carácter musical que combina las vivencias populares, la poesía y las aspiraciones sociales, es nombrado “Nueva Canción”: “en Brasil se conoce como bossanova y nueva canción brasileira; en México como Nuevo Cancionero; en Argentina Nueva Canción; en Cuba Nueva Trova y en Chile como Nueva Canción Chilena”¹⁰⁸.

En Chile, la Nueva Canción Chilena (NCCh), adquiere un sentido fundamentalmente político —que avanza de la mano con la historia social— otorgado por el poder popular y las juventudes rebeldes. Desde aquí, surge un sentimiento revolucionario; de justicia social, anti-imperialista y solidario, encarnado en la música.

Este movimiento heredó su carácter social del canto popular. En los años 1950, con Violeta Parra, se comienza a conocer la labor de recopilación de la poética tradicional (también conocida como “proyección folklórica”) dando inicio a un proceso de resignificación del cantar nacional, en el cual, las raíces campesinas comienzan progresivamente a ser el motor identitario de las luchas sociales que audazmente se alzaban en la capital. De aquí la clasificación como “nuevo” en tanto aquello desconocido por la experiencia citadina y moderna¹⁰⁹.

Si bien, Violeta Parra es reconocida –según los diferentes textos que tratan la cuestión– como la primera influyente y exponente de la NCCCh, esto no radica únicamente en su quehacer de recopiladora y aprendiz de los saberes populares, sino en su enorme trayectoria como artista compositora que con una tremenda visión de la vida pudo cantar y representar una realidad social y política, que por cierto, aún está vigente.

Junto a la fuerte presencia de Violeta, cabe destacar la importancia de Margot Loyola –únicamente recopiladora y difusora del quehacer folklórico– quien cumplió un rol fundamental para la expansión de una de las ramas surgentes del canto nacional: El canto folklórico o canto de origen folklórico.

Margot decía: “hagan cosas, pero hagan cosas que tengan raíz, que tengan verdad”¹¹⁰. Desde esta premisa y junto al conjunto Cuncumén –del cual Margot fue profesora y guía– abren camino al canto de raíz folklórica sentando una base fuerte que luego en los años 1960 cohesiona la industria musical nacional con el mundo estudiantil, permitiendo así “masificar en Chile un patrimonio musical y una forma de abordarlo, que de otro modo habría permanecido sumergido bajo la cultura de masas”¹¹¹.

El grupo Cuncumén tiene un puesto clave dentro de lo que hoy se llama Proyección Folklórica. Sin fecha fundacional, se asocia este movimiento a un esfuerzo institucional de la Universidad de Chile y otros actores estatales por construir un nuevo discurso identitario, en paralelo a la hegemonía de la Música Típica o Huasa, que ya en los años 40 simbolizaba la concepción de música chilena en diversas manifestaciones¹¹².

109. Patricia Díaz Inostroza, *Yo no Canto por Cantar...*

110. Osvaldo Cádiz citado en **Patricia Díaz Inostroza**, *La tonada de Margot Loyola*, 49.

111. Gonzales y Rolle citado en *Ibid.*

112. comp., Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena* (Santiago: Ceibo, 2014), 184-185.

113. Juan Pablo González Rodríguez y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago: Universidad Católica de Chile, 200).

114. Gabriela Bravo Chiappe y Cristian González Farfán, *Ecos del Tiempo Subterráneo. Las Peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)* (Santiago: LOM ediciones, 2009), 31.

115. *Ibíd.*, 32.

De este modo, a finales de 1960, este creciente movimiento se ve potenciado por un contexto de proliferación de festivales de la canción y nuevos géneros musicales (como el neofolklore)¹¹³. Es debido a esta característica única, de forma, fuerza y magnitud que contenía diversas manifestaciones y disputas internas, que a continuación se profundiza el movimiento en tres etapas: Primera etapa (1965-1969), Segunda Etapa (1970-1973) y Tercera Etapa (Post 1973).

PRIMERA ETAPA 1965-1969

Esta etapa se caracteriza por una reconfiguración identitaria en un contexto de cambios sociopolíticos. Impulsada por La Nueva Canción Chilena esta identidad en proceso de reconfiguración surge gracias a la revitalización de la música folklórica, es decir, la revalorización de las raíces campesinas y la conceptualización de estas en la música, rescatando así en un presente popular, la tradición.

Fundamental en cuanto al punto anteriormente mencionado es ir al nicho cultural en el cual surgen y desde donde emana esta reconfiguración, compuesto de diversos espacios de extensión artística como escuelas de teatro, talleres gráficos, casonas de ensayo, etc, corresponde situar a las Peñas (1964). Éstas fueron traídas al país por Ángel e Isabel Parra desde París, los cuales como foráneos -cansados de la multiplicidad de artistas similares en cuanto a proyecciones no representativas de las problemáticas sociales- ven en las peñas una posibilidad de exposición de la realidad no relatada artísticamente, y ante la carencia de espacios, emergen éstas como el mecanismo más efectivo para congregarse y compartir estas realidades.

La peña más trascendental fue la de los Parra y no solo funcionó en cuanto a lugar de reunión artística ligado a la música, sino que también comprendía otras aristas “como la de taller, pequeña tienda de discos y artesanía, y como centro cultural para el barrio circundante”¹¹⁴.

En la misma línea de importancia hay que situar a la Peña “Chile Ríe y Canta”, que vino a continuación¹¹⁵ de la peña de “Los Parra” y que su nacimiento se debe a la gestión del erudito en música folklórica Rene Largo Farías. En este lugar es en donde se abre una ventana artística para nuevos artistas y agrupaciones como Grupo Alhué, además de recibir invitados internacionales; contaron con las visitas ilustres de:

El uruguayo Daniel Viglietti y la argentina Mercedes Sosa, entre otros. En cuanto al contraste entre estas dos peñas – ambas trascendentales para la proliferación de la **NCCh**- podemos encontrar a las personas que las frecuentaban, siendo la peña de Los Parra un lugar al que concurrían personas con altos cargos, tales como: embajadores, ministros y delegaciones universitarias completas, incluso, el en ese entonces futuro presidente Allende; mientras que la peña “Chile Ríe y Canta”, estuvo marcada por ser más popular y tener de asistentes a amantes comunes y silvestres del Folklore urbano y campesino.

SEGUNDA ETAPA 1970-1973

Es de público conocimiento que la elección democrática de Salvador Allende Gossens fue colosalmente popular y es este el punto de inflexión en el cual la Nueva Canción Chilena se volcó hacia un compromiso político más explícito y tenaz. “Los artistas, como Víctor Jara, se convirtieron en voces de resistencia contra las fuerzas conservadoras y extranjeras que se oponían al gobierno del presidente Allende”¹¹⁶ muchos de estos artistas fueron nombrados embajadores culturales del gobierno de la UP, avocándose a crear canciones sobre la contingencia algunas veces tildadas de panfletarias, debido a la polarizada disputa ideológica de aquel período tan convulso.

Junto con el fenómeno de la masificación de la nueva canción chilena dado por el hito del primer festival de la nueva canción (1969) y el nacimiento del sello DICAP (1967-1973) existieron espacios fundamentales para la expansión y vigencia de esta NCCH. Estos espacios contenían el corazón de este movimiento. Sin embargo, si esos espacios fueron el corazón, la protesta y la movilización fue el alma de este periplo, el cual vio un aumento significativo de las demandas sociales a través de la música. Las letras eran vehículos de resistencia y mecanismos efectivos de posicionamiento ideológico, denunciando la injusticia social y dando voz a los marginados. Los artistas se convirtieron en símbolos de resistencia frente a la creciente polarización política que azotaba tanto al país como al mundo entero por el contexto mundial.

Una de las improntas de esta época fue la descentralización de la cultura que de manera autónoma tuvo el movimiento y cada uno de los artistas de diversa índole, llevando la cultura a espacios en los que nunca antes había llegado como por ejemplo: “la mina Sewell en Rancagua, la mina

117. Entrevista de la autora **J. Patrice McSherry a Horacio Salinas**, 2013. **J. Patrice McSherry**, *La Nueva Canción Chilena, El Poder Político de la Música, 1960-1973* (Santiago: LOM ediciones, 2017) 142.

118. **Joan Jara**, Víctor (Santiago: LOM ediciones, 2007) 207.

119. **Juan Pablo González**, *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), 28.

el Tofo, o presentaciones ante los mineros de lota, entre otros”¹¹⁷. Ésta descentralización figura como parte fundamental de la adhesión social a la campaña del presidente Allende, que llevó al ciudadano común a identificarse con el arte nacional y por consiguiente, a comprender la necesidad de una sociedad socialmente más justa.

Es de suma importancia recalcar que durante este período los músicos y artistas en general que estaban en la misma línea política gobernante, no recibían ninguna subvención estatal, ni la más mínima ayuda económica, todo partía desde la genuina voluntad por sentirse culturalmente reflejados en el presidente Allende, comprometidos con ferviente ahínco con la promesa de la UP.

Sin embargo, pese a lo mucho que se condecía la NCCH con el gobierno, existieron diversas críticas por parte del movimiento, dado que hubo una promesa que debido a las condiciones mundiales políticas no pudo cumplir el presidente, esta es la medida 40 que creaba el Instituto Nacional de la Cultura, el cual nunca llegó a establecerse, siendo esta falta al compromiso del gobierno fuertemente criticada incluso por Víctor Jara¹¹⁸.

A pesar de la represión que enfrentaron durante el régimen de Pinochet, la música de la Nueva Canción Chilena trascendió fronteras. La diáspora de artistas contribuyó a internacionalizar la causa y mantener viva la llama de la resistencia chilena en el extranjero ofreciendo una narrativa sonora de resistencia y esperanza, que también desempeñó un papel crucial en la construcción de la conciencia social, convirtiéndose en un testimonio invaluable de un periodo histórico marcado por la efervescencia cultural y la lucha por la justicia social.

TERCERA ETAPA post 1973

A pesar de las dificultades, la tercera etapa vio la persistencia de la resistencia a través de la música. Los artistas en el exilio, como Isabel Parra, mantuvieron viva la llama de la Nueva Canción, resistiendo a la censura y contribuyendo a la preservación de la identidad cultural chilena. Cabe destacar que cuando se habla de persistencia, es absolutamente genuina dentro de este movimiento, el cual logró “mantenerse vigente debido a el desarrollo integral de nuevas estrategias de difusión y nuevas funciones sociales sin el apoyo de la industria musical ni del estado, pero con un público que parecía seguir necesiéndola”¹¹⁹ como refugio

y principal arma de combate frente los oscuros tiempos por los que atravesaba el país.

120. *Ibid.*, 91.

121. *Ibid.*, 199.

En cuanto a la censura, encontramos muchísimas durante la dictadura, las cuales de facto -obviamente- intentaron aplacar a muerte el movimiento ya que atentaba contra el discurso impuesto e imperante en el contexto de la guerra fría. Una de las censuras más inicuas e irracionales fue la prohibición de tres instrumentos andinos: el charango, la zampoña y la quena (fundamentales para cimentar el camino del folklore nacional), censura que, dicho sea de paso, se vio sumamente potenciada por la autocensura de los medios y de la industria cultural, que, por su cuenta, fueron filtrando todas las producciones y publicaciones. Pero este veto cultural tenía profundas contradicciones ya que no se prohibía el cómo se producía la música sino únicamente con qué fines. Es así como se llegaron a registrar participaciones en la Escuela Naval de Valparaíso de grupos folclóricos como "Charahuense" con todos los instrumentos restringidos, lo que da pie para hablar derechamente de una paradoja alojada en el núcleo del régimen militar¹²⁰.

El fenómeno de la NCCH en este período está marcado por la sobrevivencia de su discurso divergente, que abarcaba no sólo música, sino que la construcción de memoria colectiva y una marcada influencia estética, la cual se instaló como cimiento fundamental para el surgimiento del Canto Nuevo, movimiento de continuidad generacional que alcanzó su máximo apogeo entre los años 1978 y 1983 en el exilio¹²¹.

Con el retorno a la democracia en 1990, la Nueva Canción Chilena experimentó un renacimiento. La música continuó siendo una herramienta de expresión contrahegemónica, abordando temas como la memoria histórica y la justicia social.

Sin lugar a dudas representó durante la dictadura y posterior a ella resiliencia y continuidad en cuanto a movimiento, ya que, a lo largo de las tres etapas, la Nueva Canción Chilena demostró una notable fortaleza. A pesar de los intentos de censura y represión, la música persistió como un fenómeno de expresión contrahegemónica dejando una huella imborrable en la identidad cultural de Chile. Su capacidad para resistir y adaptarse a diferentes contextos políticos y sociales subraya su importancia en la historia del país, lo que la llevó más allá de las fronteras chilenas, teniendo un impacto cultural y político internacional, inspirando movimientos similares en otras partes del mundo y solidificando su estatus como una expresión artística universal.

Antecedentes visuales

8.2 EL ROL DEL DISEÑO EN LA CONSERVACIÓN DE LA MEMORIA

122. Flavia Córdova, Almendra García-Huidobro y Vicente Montecinos,
Quimantú y la colección nosotros los chilenos
(Santiago: Tiempo robado, 2022).

Han existido diversas manifestaciones e iniciativas para la conservación de la memoria chilena. En este apartado se busca ejemplificar los diferentes formatos donde se buscó relevar el patrimonio inmaterial por medio de la imagen y los recursos de diseño.

Un gran ejemplo del uso del diseño como soporte de memoria es la colección de la Editora Nacional Quimantú “Nosotros los chilenos” (1971-1973) (fig.6), esta iniciativa –de carácter político y cultural implementada por la Unidad Popular– fue pensada para una audiencia nacional con el propósito, no sólo de conservar la memoria, sino de difundir, democratizar y fomentar la lectura y con ello la educación¹²².

Las publicaciones que componen esta colección abordan temas pertenecientes a la identidad nacional, retratando a las comunidades y personas que la componen. Por medio de la fotografía, ilustración,



Fig. 6
Publicación
n° 15 “Los
terremotos
chilenos”
escrita por
Patricio Manns,
1972. Fuente:
Colección
personal.

relatos, cuentos, cantos, información política, y más, estas pequeñas publicaciones – su formato horizontal era “de bolsillo” (14 x 18 cm) y rondaban las 100 páginas (a excepciones)– retratan un paisaje cultural auténtico y profundo, al cual hoy tenemos acceso. El sentido detrás de la utilización de este formato (tanto físico como temático) era romper con la estructura clasista y lucrativa que caracterizaba el sistema educacional de la época.

De lenguaje cotidiano y simple, de forma compacta y transportable, de portadas y visualidades llamativas y de vanguardia, estas publicaciones llamaban al cambio cultural, la apropiación de la identidad nacional y el reconocimiento de su memoria, de ahí el nombre: “Nosotros los chilenos”.

8.3 LA ANIMACIÓN COMO SOPORTE DE LA MEMORIA

123. Andreas Huysen, «medios y memoria» en *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente, comp.* Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Buenos Aires: Editorial Paidós, 200), 19.

124. *Ibid.*, 20.

El cruce entre memoria y expresión visual, se ha visto materializada a través de diversos medios: el archivo visual como obra artística; el cartel y la pancarta de protesta como manifestación contra el olvido y la desaparición; las diferentes expresiones de conmemoración como placas e intervenciones que se dan en los espacios de memoria; el documental, entre otros.

Para efectos de este informe es pertinente adentrarse en el terreno audiovisual —dentro del cual se halla la animación— el cual sitúa el documental como principal medio de representación de la memoria. Como ya se vió con anterioridad, existen diferentes debates en los diferentes campos sobre la correcta representación del pasado, este no es excepción.

Han existido numerosos proyectos de ficción inspirados en hechos pasados, que al igual que el documental produce narrativas para evidenciar un hecho histórico en diferentes niveles: el documental busca una profundidad en cuanto a la representación legítima del hecho, acudiendo a imágenes de archivo y testimonios para plasmar lo acontecido, mientras que el cine de ficción acude a un relato ficticio —con un grado más evidente de autoría— que busca exponer dicho hecho.

Andreas Huysen plantea una discusión sobre el fenómeno de los diferentes usos de la imagen en el campo cinematográfico para representar un pasado, dando como ejemplo el Holocausto. En este caso, el autor identifica los modelos narrativos de dos ejemplos cinematográficos: la película de ficción “La lista de Schindler” (1993) de Steven Spielberg y el documental “Shoah” (1985) de Claude Lanzmann. Cada uno plantea el trauma histórico que significó el Holocausto de formas radicalmente distintas. La primera apunta a una “recepción masiva”¹²³ ligada a la industria cultural y la segunda a un arte documental que posiciona el testimonio oral como principal fuente de representación. Este contraste de modelos narrativos abre el debate sobre la correcta representación del trauma histórico oponiendo, en una relación binaria¹²⁴, el arte documental considerado de vanguardia con el cine comercial considerado “hollywoodense”. Debido esta discusión, la obra de nueve horas de

Lanzmann, pasa a ser dogma por “sus niveles de complejidad y potencia emocional” que a partir de un archivo de 300 horas logra retratar un pasado “rasgado por vacíos y silencios que su película también expuso de una manera poderosa”¹²⁵.

125. *Ibíd.*, 19.

126. *Ibíd.*, 20.

127. *Ibíd.*, 21.

128. *Ibíd.*, 20.

Independiente al grado de autoría o legitimidad en la representación que produce cada obra, ambas visualizan el trauma histórico, que según el autor, es lo que se debe rescatar. “El terror, la degradación, la subjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser imaginados, pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y palabras. (...) la figura de lo inimaginable y lo indecible puede conducir al olvido fácil”¹²⁶.

Bajo la premisa de: “crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido”¹²⁷, se introduce la animación como medio de representación de la memoria, ya que esta permite, por un lado, la creación de imágenes ausentes –respecto, por ejemplo, a la desaparición y eliminación del “rastros del terror”¹²⁸ que significaron los terrorismo de Estado en el cono Sur– y por otro lado, la posibilidad de crear un relato alejado de lo figurativo y lo explícito –no por ello menos poderoso– acerca de un pasado crudo y violento que necesita ser criticado y repensado desde el presente.

En el caso Chile, la ausencia de la imagen proveniente de la aniquilación de todo rastro artístico/cultural por parte de la dictadura cívico-militar, junto al trauma histórico que ésta significó en la memoria colectiva, provoca una gran necesidad por recordar. Hasta el día de hoy, esta necesidad ha desencadenado en diversos proyectos de carácter artístico/visual, de los cuales destacan los proyectos de animación.

De este modo, la industria de la animación en Chile se caracteriza por tener la memoria como temática y discurso principal ya que hace unos años comienza a ascender debido al éxito internacional de: “Historia de un oso” (2014) que pasa a ser la primera producción latinoamericana en triunfar en los Oscar en la categoría de animación el año 2016. Este cortometraje de animación 3D dirigido por Gabriel Osorio y producido por Punkrobot (estudio de animación nacional) es un hito para la historia del arte chileno que compete a la memoria, debido a que es un relato inspirado en la memoria familiar del director vinculada directamente con la dictadura cívico-militar.

A partir de este hito, se comienza a expandir el universo de la animación nacional y no es coincidencia que la mayoría de las producciones – reconocidas y expuestas en festivales de cine– tengan un compromiso con la memoria y la necesidad de narrar el trauma histórico. Así sucede, por ejemplo, con los autores Cristóbal León & Joaquín Cosiña, quienes el año 2018 presentan el largometraje de stop motion *La casa lobo*. Inspirado en la Colonia Dignidad, caso histórico chileno de una colonia de Alemanes en el sur de Chile de la que nadie podía salir. En ella, sucedían una serie de atrocidades incluyendo su uso como centro de tortura de detenidos políticos durante la dictadura civilo-militar.

Este largometraje trata de María, una niña que escapa de la colonia dignidad y llega a una casa en el sur, habitada por dos cerdos que la acogen. Como en una pesadilla; el universo constantemente se transforma y oscurece, se destruye y construye (fig.7, fig.8, fig9). Así, por medio de la imagen se evidencia subjetivamente el hecho histórico.

Otro proyecto que responde a esta esfera de la animación como trabajo de memoria en una representación ficticia y con planos subjetivos es el cortometraje *Bestia* (2021) (fig. 10, fig.11 y fig.12)

Otro ejemplo de narrativas de memoria en cortometrajes es la obra “*Los huesos*” (fig.13) también dirigida por Cosiña y León que surge en un contexto de proceso constituyente (2021) y la lucha por derrocar la constitución de Pinochet. Este corto presenta una narrativa de ficción acerca de un video del año 1901 encontrado en una excavación, el cual muestra como una niña, por medio de rituales y magia, desentierra los huesos de dos figuras: Diego Portales y Jaime Guzmán, –responsables de la constitución de un Chile oligárquico y autoritario– haciéndolos bailar y armandolos de maneras bizarras (fig.14). De esta forma, esta sátira trae el pasado a una realidad política vigente.

Hasta aquí, los proyectos presentados expresan un discurso político claro vinculado a la memoria específicamente a la fractura y el trauma, no obstante cabe agregar un proyecto de animación que se vincula a la memoria cultural en el contexto de la canción chilena y sus figuras folklóricas, este es el cortometraje “*Cantar con sentido, una biografía de Violeta Parra*”(fig. 15, fig. 16 y fig.17). A diferencia de los proyectos anteriores, esta obra utiliza una narrativa biográfica más tradicional,

con voz en off, similar al acto de leer un cuento a una niña o niño, se vincula directamente al trabajo de memoria desde un sentido educativo, de lenguaje simple, para expandir el conocimiento acerca de la historia de nuestra gran artista: Violeta Parra.

Como último ejemplo, fuera de los límites cinematográficos, se encuentra “Chile tiene mala memoria” de Silvana Youlton, una serie de animaciones análogas que con la intención de combatir el olvido de las diferentes injusticias sociales y conflictos políticos narran el contexto político y social, su origen y actualidad. Esta producción podría considerarse activismo, ya que utiliza las redes sociales (instagram) como medio de difusión de un discurso político relevante, que muchas veces –por no decir todas– es censurado por los medios masivos tradicionales.

Así es como una gran rama de la animación chilena adquiere un sentido fundamentalmente político ligado a la expresión de discursos vinculados a la memoria.

Fig. 7-9
Fotogramas del
largometraje
"Casa Lobo" de
Cristóbal León y
Joaquín Cosiña.
Fuente: Onda-
media





Fig. 10-12
Fotogramas del cortometraje "Bestia" de Hugo Covarrubias.
Fuente: BANG BANG
- A shot of shorts.



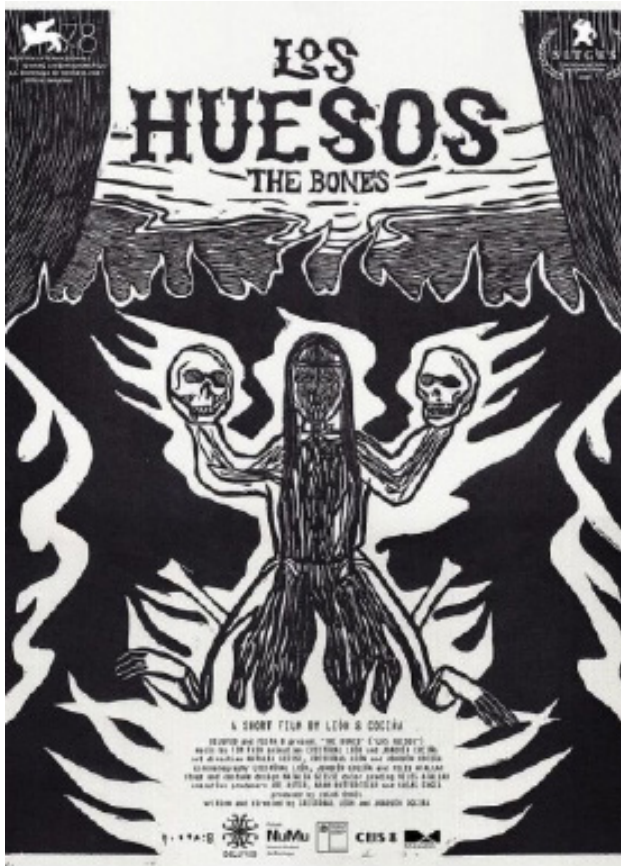


Fig. 13
Flyer del cortometraje
“Los huesos” de Cristóbal
León y Joaquín Cosiña,
2021. Fuente: [https://
cinechile.cl/pelicula/
los-huesos/](https://cinechile.cl/pelicula/los-huesos/)



Fig. 14
Fotograma del cortometraje
“Los huesos” de Cristóbal
León y Joaquín Cosiña,
2021. Fuente: Centro Cultural
La Moneda, MUBI FEST
SANTIAGO - Tráiler.



Fig. 15-17
Fotogramas del
cortometraje
“Cantar con sentido,
una biografía de
Violeta Parra” de
Leonardo Beltrán,
2016. Fuente: Niño
Viejo Estudio de
Animación.



9. LA COLECCIÓN

Grupo de objetos o materiales acumulados que tienen una característica en común y han sido reunidos por un individuo u organización. La colección comprende varias piezas que se organizan de forma conceptual o física con el fin de catalogarlos o rescatarlos. Se diferencia de un grupo de archivos porque sus elementos están vinculados de una manera informal, por conveniencia o comodidad, y no necesariamente comparten una procedencia en común ni cumplen los criterios para reunir archivos.

Tesoro de Arte & Arquitectura.

9.1 Acervo documental

El acervo documental fue resguardado por más de 50 años por los integrantes del grupo folklórico Alhué. En primera instancia tuve acceso a la colección personal de Paulina Carrasco que estaba en su mayoría conformada por fotografías (fig.18) y libros (Álbumes fotográficos familiares, fotografías sueltas escondidas entre páginas de libros y revistas, y libros de la Editorial Quimantú y zig-zag) . Con posterioridad, accedí a la colección personal de Horacio Correa (Director del grupo) que Delia Gachón resguardaba en varias cajas; esto contenía todo tipo de documentos únicamente de Alhué, como cartas y certificados institucionales, fotografías, recortes de prensa, diapositivas, cassettes, Vhs, cancioneros y más.

El primer paso para ordenar el material, que por cierto era mucho más de lo esperado, fue realizar un catastro, separando el material en categorías generales: papel –con subcategorías preliminares (expresadas en la fig. 19)–, sonido y audiovisual. De esta forma se logra contabilizar y ordenar a grandes rasgos y de manera análoga la totalidad del archivo.

A continuación se visualiza el primer catastro realizado.



Fig. 18 Lomos de libros de parte de la colección "Nosotros los chilenos" de la Editora Nacional Quimantú. Fuente: Colección personal.

VISUALIZACIÓN DEL MATERIAL

		CANTIDAD TOTAL
PAPEL	Fotografía	362
	Folleto	203
	Prensa	195
	Diapositivas	155
	Cartas y Certificados	72
	Negativos	52
	Guión	24
	Cancionero	23
	Gráfica discográfica	10
	Cuaderno	3
AV SONIDO	Cassette	122
	CD	6
	VHS	38
		1.265

Fig.19 Tabla de primer catastro con cantidad total de material recopilado. Elaboración propia.

Fig. 20 Visualización del soporte material total. Elaboración propia.

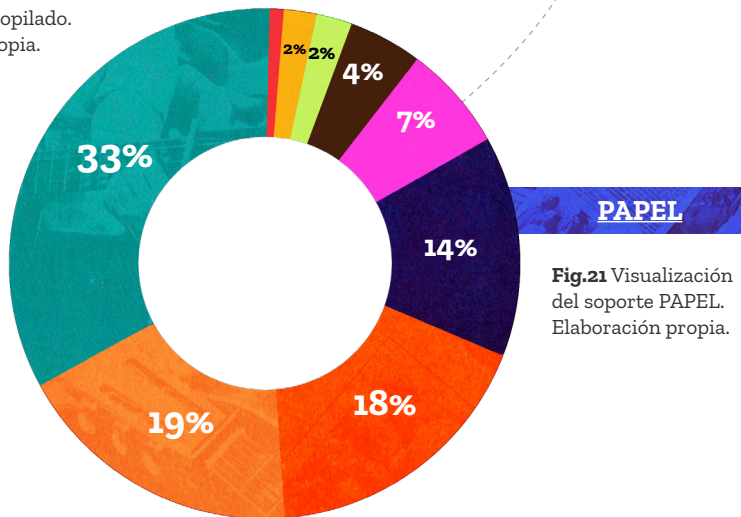
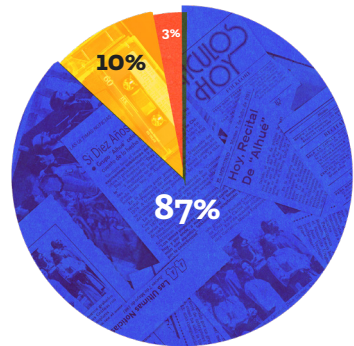


Fig.21 Visualización del soporte PAPEL. Elaboración propia.

La visualización anterior corresponde al levantamiento de datos cuantitativos del acervo documental. Estos entregan información acerca de las diferentes muestras identificadas: papel, sonido, av, siendo el papel el soporte con mayor representación dentro de la colección, con un 87%. Así mismo, dentro de esta categoría se identificaron 3 muestras de mayor presencia: fotografías 33% (fig.22), folleto 19% y prensa 18%, a partir de las cuales se organizar físicamente el acervo documental debido a su magnitud y potencialidad como fuente de conocimiento en torno a la información contextual que entregan y las oportunidades de análisis o posibles conexiones desde el campo de la visualidad.



Fig.22Parte de la colección fotográfica recopilada. Fuente: Colección personal.

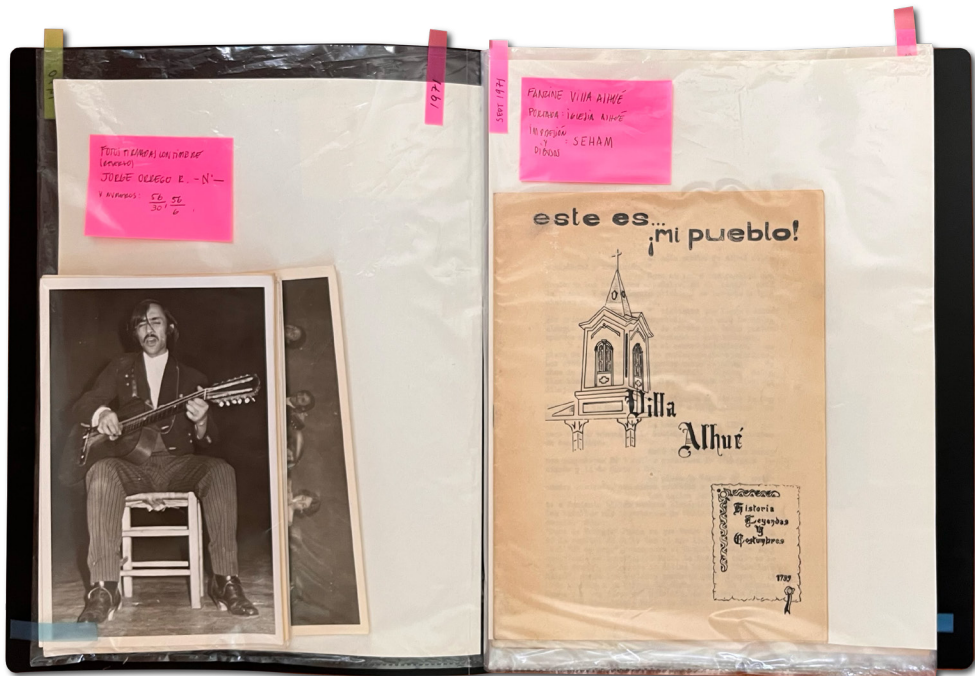


Fig.24 Carpeta con material visual. Primera aproximación (análoga) a la organización del material. Fuente: colección personal.

Ya adquirida una idea general del universo de documentos recopilados (alrededor de 1200), se comienza a organizar por categorías más exactas: según función del material y fecha, todo esto aún de forma análoga separado en carpetas con etiquetas de colores (fig.23).



Fig.23 Detalle de etiquetas utilizadas para la clasificación del material impreso, 2023. Fuente: colección personal.

Se identifican tres tipos de documentos en papel según su función: Prensa, Folleto y Fotografía. La etiqueta color naranja responde a la categoría de prensa, incluye todo recorte de diario y revistas de algún anuncio o reportaje sobre Alhué o que mencione al grupo. La etiqueta verde corresponde a la categoría de folleto, abarca las invitaciones y programas de los eventos (entregados al momento de la presentación o previamente con motivo de promoción). La etiqueta de color rosado responde a la categoría de fotografía, que enseguida es aislada (físicamente a una carpeta independiente) debido a la gran cantidad y volumen recopilado.

La función de estas etiquetas es agilizar el proceso de organización cronológica; cada una iba sujeta a una carpeta plástica con la fecha respectiva a los archivos que compilan en su interior.



Fig.22 Registro del uso de las etiquetas, en este caso de los documentos de prensa ordenados por año. 2023. Fuente: colección personal.

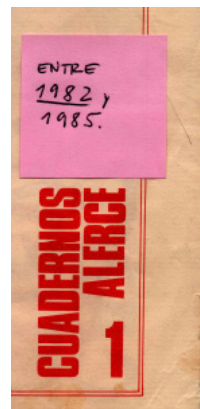


Fig.25 Detalle que ejemplifica el uso de las etiquetas para documentos con fecha desconocida. Fuente: Colección personal.

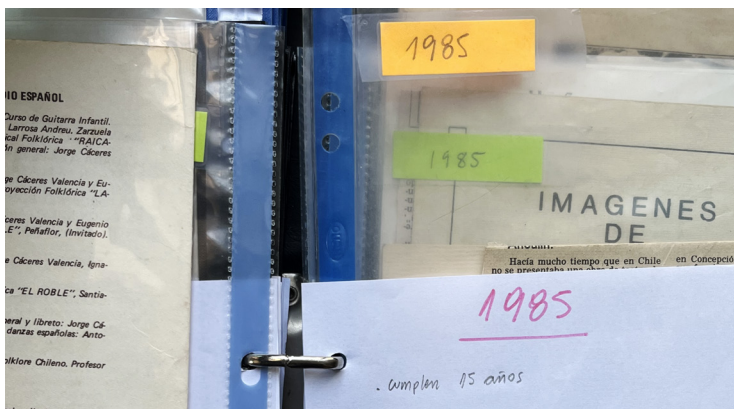


Fig.26 Detalle que muestra la organización en un todo unitario (archivador) por año, reuniendo las categorías anteriores y detallando los hitos al comienzo. Fuente: colección personal.

Una vez organizados según estas categorías (prensa, folleto y fotografía), se reunieron prensa y folleto en un todo unitario para ir identificando los hitos por año (fig.26, fig.27, fig.28). Cabe destacar que la tarea de organizar los documentos por años no fue simple, ya que una gran parte de estos no detallaba fechas (sobre todo las fotografías). Es por ello que se realizan asociaciones entre sí y se consulta a Paulina Carrasco y Delia Gachón sobre sus recuerdos acerca de diferentes hechos, junto con un archivo pdf enviado por Juan Carlos Torrealba con material de Alhué organizado por años.

Hasta el último momento de la organización de la colección seguían sin reconocimiento temporal algunos documentos; estos quedan bajo el nombre de “fecha no identificada” o bien, los periodos de tiempos en los cuales podría ubicarse, como es el caso de la figura 25 que no tiene datación exacta.

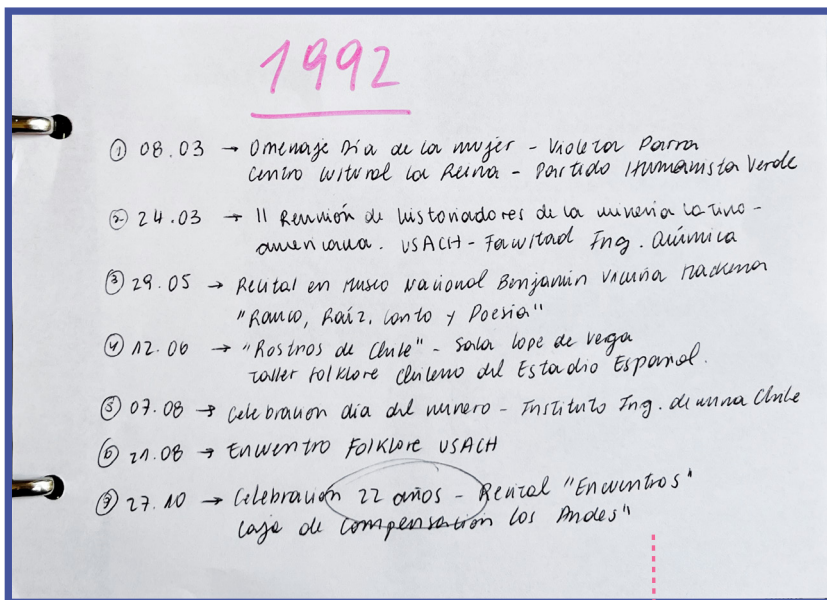


Fig.27 Detalle de la identificación de los hitos por año. Fuente: colección personal.



Fig. 28 Archivar que contiene la organización en un todo unitario por año, reuniendo las categorías folleto y prensa, con listado de los hitos identificados en los documentos. Fuente: colección personal.

9.2 Catálogo /CARACTERÍSTICAS

El catálogo se presenta como una sistematización de la colección detallando en fichas descriptivas las características de los documentos para de esta forma dejarlos a disposición de posibles futuras investigaciones de las artes, diseño, ciencias sociales, patrimoniales, etc. o de cualquier persona que le interese profundizar en lo presentado a gran escala en este informe.

a. TEMPORALIDAD

El catálogo se sitúa entre 1971 (año en el cual se registran las primeras fotografías de la agrupación) y 2000 (último año en actividad).

b. DOCUMENTOS

Posterior al mapeo del acervo documental, se selecciona la muestra para la conformación del catálogo. Los criterios de selección de documentos responden, por un lado, a exhibir los hitos y obra de la agrupación y, por otro lado, al uso investigativo que se le puede dar a las imágenes, vale decir, que ciertas características físicas o representativas permitan un estudio desde la visualidad, vislumbrando en sus detalles y características de diseño, impresión, composición, o representación un vínculo con los antecedentes presentados, generando así preguntas y respuestas.

A partir de lo anterior se toma la decisión de utilizar únicamente material impreso ya que estos documentos son los más ricos en información (es decir que permiten interpretar tanto un paisaje cultural como certezas sobre otros documentos sin fecha), además de ser la muestra de mayor cantidad y diversidad.

c. ESTRUCTURA

Los documentos de la muestra se estructuran en base a dos variables: fecha y forma física. La primera: FECHA (variable “x”) se divide en 3 subgrupos: “Caminos de Canto y Poesía” (1970 a 1975), “Imágenes de tierra nuestra” (1976 a 1989) y “Cantares de Chile y América” (1990 a 2000). Estas subcategorías, que llevan por nombre diferentes recitales del conjunto correspondientes a los periodos de tiempo señalados, también responden a 3 momentos históricos (Unidad Popular, Dictadura Cívico-Militar y Transición a la democracia) los cuales fueron significativos para la vida nacional y por lo tanto influyentes en el trabajo del Grupo

Alhué. La segunda variable corresponde a la forma física (variable “y”) que en este caso corresponde únicamente a registros fotográficos ya que representan la moda de la muestra. Representada con la tipología “A”, esta variable determina la identificación de los documentos (A1, A2, A3, A4...) que a su vez, pueden ser colecciones (A1.1, A1.2, A1.3...). El criterio detrás de esta organización es debido a que muchas veces se hicieron sesiones fotográficas del grupo, pertenecientes a un misma película, es decir, compartían las mismas características físicas (formato), datación y locación, para lo cual solo se requiere una ficha inicial por colección. En el caso de los comentarios acerca de alguna fotografía específica se pondrá el código respectivo de identificación entre corchetes de la fotografía que se comenta.

d. REGISTRO Y CLASIFICACIÓN

Para registrar cada documento en primera instancia se fotografían, utilizando un método con focos profesionales en 45° (fig.29) y probando con diferentes valores del balance de blancos . Los resultados son comparados con el método de escáner (fig.30), el cual se escoge como el definitivo debido a, por un lado, la similitud en profundidad de detalle y resolución que alcanza, y por otro lado, la mayor facilidad de registro en consideración al vasto número de los documentos por registrar.

Fig. 29 Montaje de los instrumentos utilizados para el registro fotográfico de la colección.





Fig.30 Comparación visual de los métodos de registro: escáner y fotografía. Fuente: colección personal.

Además de registrar físicamente los materiales se identifican a partir de la siguiente ficha:

#Código	Título:	
	Autor(A):	
	Fecha:	
	Lugar:	
	Formato:	
	Comentarios:	

Fig.31 Ficha de identificación de las fotografías del catálogo. Elaboración propia.

DEFINICIÓN DE CAMPOS:

TÍTULO: Frase que define a grandes rasgos el objeto, determinada por el contexto de la imagen, por ejemplo si es un reportaje en el diario, se utiliza el título original dado. En el caso de ser una fotografía sin acompañamiento textual se describe lo que se observa, por ejemplo, “fotografía de estudio del grupo alhué”.

AUTOR(A): Persona involucrada en el proceso de producción. Ejemplo: [fotógrafa] [diseñadora] [periodista] [escritor] etc.

DATA: Año y fecha (en el caso que se conozca) de cuando fue capturada (en el caso de la fotografía) o de cuando fue publicada (en el caso de prensa, folleto, guión y libreto, y discografía).

LUGAR: Da cuenta del espacio físico en donde se encuentra el material. En el caso de la fotografía es donde fue realizada la toma, por ejemplo “Casa de la Cultura, Ñuñoa, Chile”. En el caso de otros materiales (prensa,

folleto, guión, libreto y discografía) corresponderá al lugar asociado a estos, por ejemplo: ciudad de la prensa, institución asociada, lugar de manufactura del cd, etc.

FORMATO: Corresponde a las características físicas del objeto: el material (papel) y las medidas de [alto] y [ancho] en centímetros aproximadamente.

COMENTARIOS: Corresponden a observaciones acerca de lo que se muestra en la imagen o datos que no son observables y que se conocen acerca de la imagen. Por ejemplo: los integrantes que aparecen, datos sobre la distribución u origen del material, etc.

CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN: Código a partir del cual se identifica la imagen. En el caso de ser una colección de fotografías se conserva el código general y se le añade “.1, .2, .3...”, ejemplo: la colección A2 contiene 8 fotografías y cada una tiene un código: A2.1, A2.2, A2.3, A2.4, A2.5, A2.6, (...).

DETALLE: Debido al alcance de resolución máximo de este informe no es posible la exploración de las fotografías mediante la herramienta de zoom, por ello se agrega una casilla de detalle (en algunos casos) que permiten visualizar el grano y textura de la imagen en profundidad, además de alguna escena icónica que se quiera resaltar.

CATÁLOGO

1970 - 1975	Caminos de Canto y Poesía
1976-1986	Imágenes de Tierra nuestra
1987-2000	Cantares de Chile y América

CAMINOS
DE CANTO Y
POESÍA
1970-1975



#A1

Título:	Comienzos
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1970
Lugar:	Plaza Ñuñoa
Formato:	14 x 9 cm.
Comentarios:	<p>-Fue tomada por un fotógrafo de cajón en la Plaza Ñuñoa.</p> <p>-Es la primera fotografía registrada de la agrupación.</p>



#A2

Título:	<i>Primeras presentaciones</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1970
Lugar:	Santiago, Chile.
Formato:	18 x 24 cm.
Comentarios:	Por el tamaño del escenario Paulina señala que puede haber sido una presentación en algún colegio, ya que era algo que hacían frecuentemente.

#A3

Título:	Cantos y danzas de la zona central
Autor(A):	Jorge Orrego [fotógrafo]
Fecha:	1971
Lugar:	Santiago, Chile.
Formato:	17 x 12 cm.
Comentarios:	Primer recital de Alhué registrado con cantos y danzas de la zona central. #A3.3 En la fotografía: Maruja Espinoza y Ricardo Durán –fundador que estuvo los primeros años del grupo– danzando.

#A3.4 Ricardo Durán tocando guitarra de 12 cuerdas: "Vihuela".

#A3.6 Incluían villancicos "al niño Dios" interpretados junto a niños y niñas tocando pequeños instrumentos como el triángulo, el run-run y otros que simulaban sonidos de animales.

#A3.1



#A3.2



#A3.3



#A3.4



#A3.5



#A3.6



#A4

Título:	<i>En la peña "La picá"</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1972
Lugar:	Peña "La picá", Santiago, Chile.
Formato:	18 x 24 cm.
Comentarios:	#A4.1 De izquierda a derecha: Juan Carlos Torrealba, Maruja Espinoza, Delia Gachón, Víctor Peña, Paulina Carrasco, Horacio Correa.

#A4.1



#A4.2



#A5

Título:	<i>Fotos de estudio</i>
Autor(A):	José Carvajal [Reportero gráfico]
Fecha:	Julio, 1973
Lugar:	Santiago, Chile.
Formato:	24,5 x 18 cm.
Comentarios:	Fueron tomadas en la Editora Nacional Quimantú.

Detalle #A5.1



#A5.1

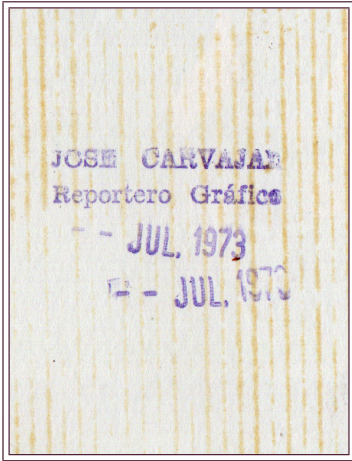




#A5.3



Detalle reverso: #A5.4



#A5.4



#A6

Título:	<i>Fiesta de la vendimia</i>
Autor(A):	Jorge Cáceres [Fotógrafo]
Fecha:	1975
Lugar:	Coltauco, Chile.
Formato:	25 x 18 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.

#A6.1







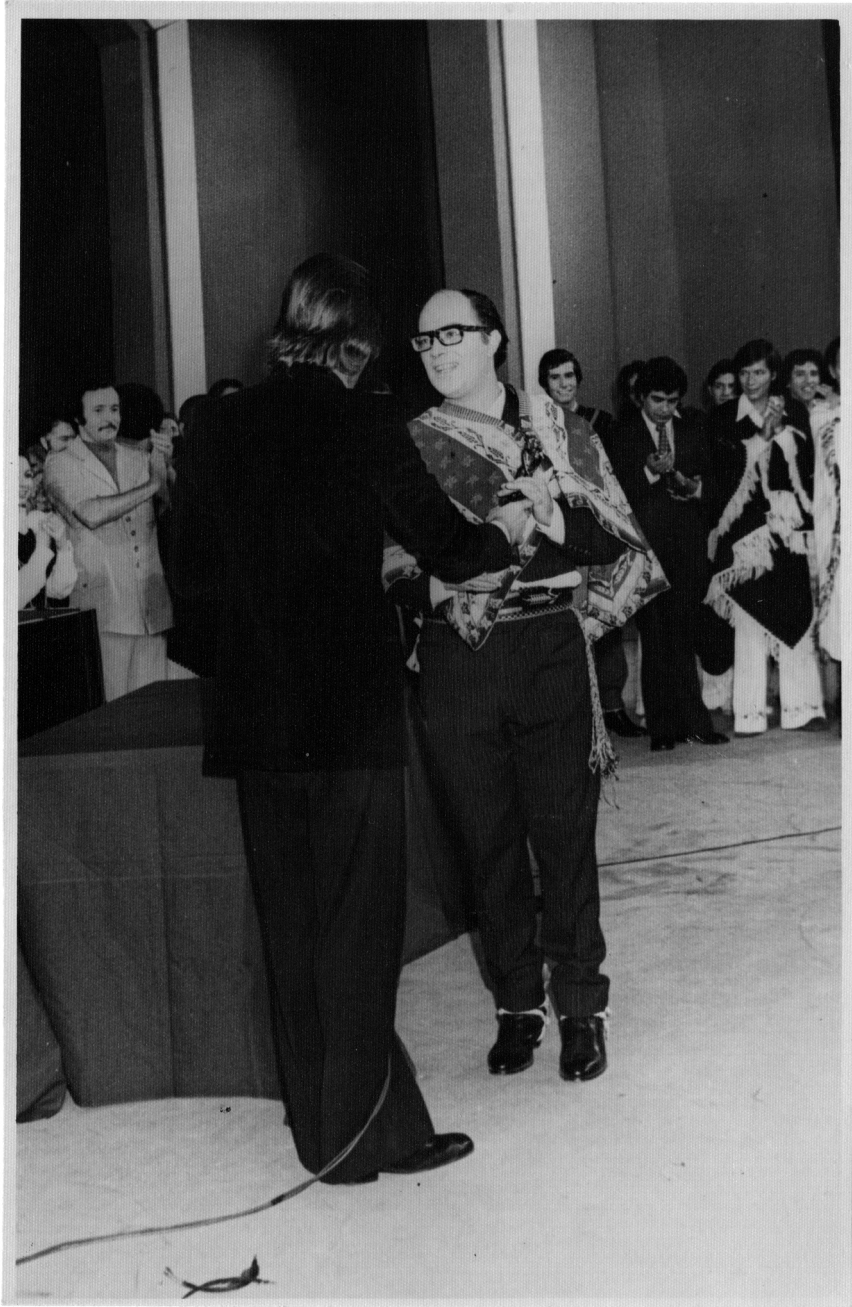
#A7

Título:	<i>FESTIVAL O.T.I. del Folklore Iberoamericano</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1975
Lugar:	Argentina
Formato:	18 x 12 cm.
Comentarios:	<p>#A7.1 Abordando el avión hacia Buenos Aires, Argentina.</p> <p>#A7.2 Horacio Correa recibiendo estatuilla "Martín Fierro" máximo galardón entregado a los participantes del Primer Festival Iberoamericano del Folklore de la O.T.I.</p>

#A7.1



#A7.2



IMÁGENES DE
TIERRA NUESTRA
1976-1986

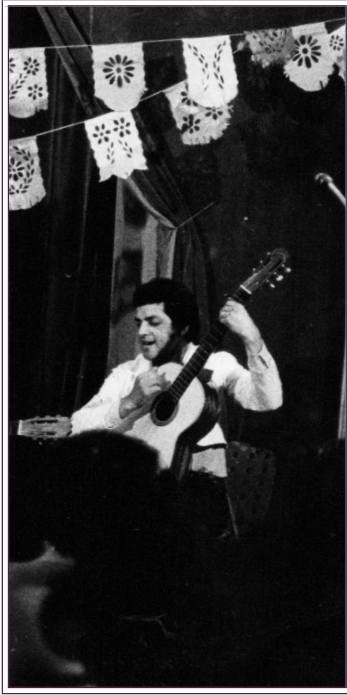
#A8

Título:	<i>Presentación en un colegio</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1976
Lugar:	Desconocido
Formato:	18 x 11,5 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.

#A8.1



Detalle #A8.1



Detalle #A8.2



#A8.2



#A9

Título:	<i>Club de huasos de Peñalolén (byn)</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1979
Lugar:	Peñalolén, Chile.
Formato:	18 x 11,5 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.

#A9.1



#A9.2



#A9.3



#A10

Título:	<i>Club de huasos de Peñalolén (color)</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1979
Lugar:	Peñalolén, Chile.
Formato:	12,5 x 9 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.

#A10.1



#A10.2



#A10.3



#A10.4



#A11

Título:	<i>Casa de La Cultura de Ñuñoa</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1980
Lugar:	Ñuñoa, Chile.
Formato:	13 x 9 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.

#A11.1



#A11.2



#A12

Título:	Chilenazo
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1981
Lugar:	Desconocido
Formato:	12,5 x 9 cm.
Comentarios:	Presentación transmitida por cable en el programa "Chilenazo". #A12.1 y #A12.4 Cantaron la canción "Julia" junto a Margot Loyola.

#A12.1





#A12.2



#A12.3



#A12.4

#A13

Título:	<i>Alhué formal</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1982
Lugar:	Desconocido
Formato:	12,5 x 9 cm.
Comentarios: Sin información adicional.	

#A13.1



#A13.2





#A13.4



#A13.4

#A14

Título:	<i>Recital de Alhué 1</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1982
Lugar:	Desconocido
Formato:	12,5 x 9 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.



#A14.1



#A14.2



#A14.3



#A14.4



#A14.5



#A15.1

#A15

Título:	<i>Recital de Alhué 2</i>
Autor(A):	Gonzalo Cerda Varela [Fotógrafo]
Fecha:	1983
Lugar:	Desconocido
Formato:	18 x 12 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.



#A15.2



#A15.3

#A16

Título:	<i>Presentación Teletón</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1983
Lugar:	Desconocido
Formato:	17,5 x 12 cm.
Comentarios:	Presentación en uno de los escenarios chicos de la Teletón, Banco de Chile.



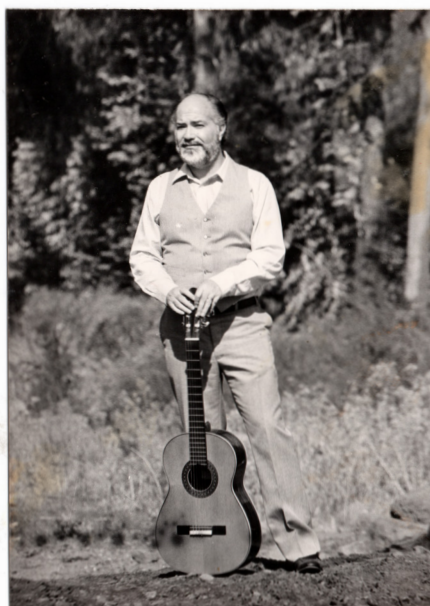
#A16.1

#A17

Título:	Sesión en Pequelolén
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1985
Lugar:	Peñalolén
Formato:	12 x 9 cm.
Comentarios: #A17.1 Retrato de Paulina Carrasco #A17.2 Retrato de Horacio Correa #A17.3 Retrato de Delia Gachón	



#A17.1



#A17.2



#A17.3



#A17.4



#A17.5

#A17.6



#A17.7



#A17.8



**CANTARES
DE CHILE Y
AMÉRICA
1987-2000**

#A18

Título:	<i>Fotos en las vías</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1987
Lugar:	El Paico
Formato:	11 x 8,5 cm.
Comentarios: Sin información adicional.	

#A18.1



#A18.2



#A18.3



#A18.4



#A19

Título:	<i>Sesión en las vías 2</i>
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1989
Lugar:	El Paico
Formato:	12,5 x 9 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.



#A19.1



#A19.2



#A19.3



#A19.4

#A20

Título:	Sesión de fotos con Óscar
Autor(A):	Desconocido
Fecha:	1992
Lugar:	Desconocido
Formato:	12 x 9 cm.
Comentarios:	Sin información adicional.

#A20.1



#A20.2



#A20.3



#A20.4



10.

GRUPO ALHUÉ (1970-2000)

Por sobre todo, Alhué representa a esos miles de artistas anónimos de nuestro pueblo que dan a Chile y a su gente una fisonomía propia.

Horacio Correa

10.1 Origen de Alhué

“Con el propósito de estudiar y proyectar artísticamente las manifestaciones folklóricas de Chile, nació el grupo Alhué en el año 1970”¹²⁹.

“El grupo debe su nombre a la centenaria Villa Alhué—cuna de tradiciones aún vigentes— ubicada a 140 kilómetros de Santiago. Alhué, que en lengua mapuche significa ‘tierra de brujos’, es famosa por sus leyendas relacionadas con el diablo, por sus antiguas minas de oro y por el Canto a lo Humano y a lo Divino”¹³⁰.

Quienes dan vida a Alhué el año 1970 son: Paulina Carrasco (en ese entonces secretaria ejecutiva de Quimantú), Delia Gachón (Profesora de folklore), Juan Carlos Torrealba (Analista de sistema), Maruja Espinosa (Folklorista) y Horacio Correa (doctor en ingeniería), su director. A ellos se suman luego, Víctor Peña (Sastre) y Oscar Santana (Ingeniero en Computación).

El grupo Alhué nace bajo el alero del Taller de folklore de la Casa de la

129. Horacio Correa, documento biográfico de Alhué, sin fecha, realizado en maquina de escribir. Fuente: colección personal.

130. Ibid.



Fig.32 Fotografía del grupo Alhué en sus primeros años, de abajo hacia arriba: Maruja Espinosa, Delia Gachón, Paulina Carrasco, Horacio Correa, Víctor Peña y Juan Carlos Torrealba, 1975. Fuente: colección personal.

131. Horacio Correa, documento de Alhué, sin fecha, realizado en maquina de escribir. Fuente: colección personal.

Cultura de Ñuñoa. “Las enseñanzas y el contagioso amor por el folklore de su director –Victor Jara– ayudó a consolidar su nacimiento”¹³¹. Durante los talleres en la Casa de la Cultura los integrantes aprenden sobre música y folklore. El legado que deja Victor es sumamente significativo para el grupo. Cuando era su profesor organizaba jornadas culturales, que consistían en llevar a las diferentes villas y poblaciones de la Zona Central –principalmente de Ñuñoa y Peñalolén como Lo Hermida y la Santa Julia–, el canto, teatro, ballet, etc.. Reunía a todos sus alumnos para llevar la cultura a los lugares donde no necesariamente llegaba. Muchas veces encaramados en camiones de basura (fig. 31), iban a repartir el canto folklórico, así los integrantes de Alhué se fueron contagiando de la calidez y el regocijante recibimiento de la gente.

(...)nos esperaban en la entrada y nos acompañaban todo el camino. Victor llevaba a toda la gente de teatro. Era con ballet, con murga, con nosotros que éramos estudiantes, medios



Fig. 33 Fotografía de Álvaro Hoppe. Camión del “No” escapando de la represión en Villa Frnacia, 1988.

El camión que aparece en la fotografía es similar al utilizado en las jornadas culturales mencionadas. De fondo se observa la Villa Francia, lugar en el que también se llevaban a cabo estos eventos, sobre todo cuando eran con fines políticos de propaganda de la Unidad Popular.

desafinados, pero bueno, a la gente le encantaba, siempre nos recibían con tanto cariño y siempre nos tenían algo rico pa' comer, que una empanada, que unas chichas, que un vinito¹³².

Quién dejó también un legado inmenso en Alhué fue Maruja Espinosa –“Maruja, la bruja” le tenían de apodo por su forma estricta de enseñar–, profesora de folklore de la casa de la cultura, gran amiga de Víctor Jara y por un tiempo integrante del Cuncumén (fig.32), Maruja es la responsable de la unión de Alhué. Ella anhelaba tener su grupo folklórico propio y con el pasar del tiempo, mientras se hacía amiga de los integrantes de Alhué, decidió dar vida al proyecto. Así, a partir de estas dos figuras folklóricas (Maruja y Víctor) comienza con fuerza Alhué.

Gran parte del material musical que utiliza en sus proyecciones es el fruto del propio trabajo de investigación en contacto directo con las personas y lugares que mantiene vivo el quehacer folklórico del país. En cada tema se hace uso de diversos instrumentos seleccionados por su procedencia o estilo, siendo los arreglos musicales hechos por el mismo conjunto, conservando las auténticas raíces populares¹³³.

132. Paulina Carrasco, entrevista personal junto a Delia Gachón, 29-05-2023.

133. Horacio Correa, documento de Alhué, sin fecha, realizado en maquina de escribir. Fuente: colección personal.



Fig.34 Fotografía utilizada en la carátula de “Expresión de Vida y Sentimientos (El Folklore de Chile, Vol. XIII)” de Conjunto Cuncumén, 1964. Donde se observa a Maruja Espinosa cantando.

10.2 Hitos del grupo Alhué (1970-2000)

A partir del acervo documental recopilado se identifican los hitos del grupo folklórico Alhué, algunos relacionados a la producción de material gráfico, otros relacionados a la participación en eventos y por último circunstancias históricas (del contexto o sobre la agrupación) que marcaron un antes y un después del grupo.

- Historia
- Eventos
- Material

Fig. 36 Ricardo Durán, uno de los fundadores de Alhué, tocando la vihuela en Teatro IEM, 1971. Fuente: colección personal.



1970

- **Fundación del grupo** en casa de la cultura de Ñuñoa.

Primera fotografía del grupo Alhué, por fotógrafo de cajón en Plaza Ñuñoa.

Fig. 35 Fundadores de Alhué en su primera foto grupal, 1971. Fuente: colección personal.



1971

- **Primer recital oficial de Alhué** en Teatro IEM.



Fig. 37 Grupo Alhué presentación en Teatro IEM, puesta en escena por Pilar Dominguez, 1971. Fuente: colección personal.

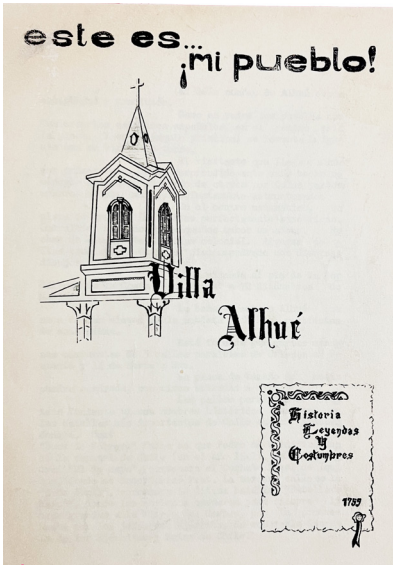


Fig. 38 Folleto sobre la historia de la Villa Alhué entregado al grupo durante su visita, 1971. Fuente: colección personal.



Fig. 39 Fotografía de estudio, Grupo Alhué, 1973. Fuente: colección personal.

- **Visita a Villa Alhué**
conocieron a los habitantes de la Villa Alhué, cantaron y bailaron toda la noche.

- **Primeras Fotografías profesionales**
Por fotógrafo de Editorial Quimantú.

1972

Año de Peñas y fiestas ●
en los inicios del grupo tocaban en diversas peñas como “La Picá”. No hay registros de todas las veces que se presentaron.



Fig. 40
Maruja Espinoza y Victor Peña bailando cueca en peña “La Picá”, 1972. Fuente: colección personal.

1973

- **Golpe de Estado**
Se detiene el proyecto.
- **Asesinato de Victor Jara**
Detienen y torturan en el Estadio Nacional a Victor, gran amigo de los integrantes de Alhué.

Fig. 41 Fotografía de estudio, Grupo Alhué, 1973. Fuente: colección personal.





El Grupo Folklorico "Alhué", hoy a las 19 horas, en la Sala Isidora Zegers.

Recital del Grupo "Alhué":

EL AMOR EN EL CANTO FOLKLORICO

El Amor en el Canto Folklórico, la danza y la poesía popular, son algunas manifestaciones que reflejan la presencia amorosa en las interpretaciones de nuestra música y canto. Es también la intención del Grupo folklórico "Alhué", que hoy, a las 19 horas, en la Sala Isidora Zegers, ofrecerá un recital, como parte de la actividad artística que la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos desarrolla en conjunto con la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

El Conjunto Folklórico "Alhué" nació a la vida artística en Febrero de 1971. Lo integran Paulina Carrasco, Maruja Espinoza, Delia Gachón, Juan Carlos Torrealba, Víctor Peña, y Horacio Correa. El aspecto musical y coreográfico fue integralmente recopilado por el propio conjunto en localidades como Peumo, San Javier, Santiago, Ovalle, La Serena y Rancío. Colaboran en el relato — en décimas — el periodista y locutor Sergio Celedón y el poeta popular Gustavo Toro, del conjunto folklórico La Ranca.

En el recital que ofrecen hoy a las 19 horas, interpretarán Ver-

7 sept 74
"La Patria"

Fig.43 Recorte de diario "La Patria" acerca de recital de Alhué, Septiembre 1974. Fuente: colección personal.

ESTA NOCHE:

El Folklore Chileno en las Pantallas de Toda América

■ Por cadena de televisión se transmite, a las 10 de esta noche, la final del Festival OTI del Folklore.

■ Otros once países estarán también conectados, vía satélite, con el Teatro Colón de Buenos Aires.

■ Con cantos, versos y bailes, el Grupo Alhué nos mostrará las expresiones más auténticas de nuestro pueblo.

Solo 7 minutos y 10 segundos tendrá el Grupo Alhué para mostrar la cara de Chile, con bailes y cantos, en el Primer Festival OTI del Folklore. La culminación del encuentro tendrá lugar esta tarde en el Teatro Colón de Buenos Aires y será televisado a toda América. De modo que lo que hagan nuestros representantes sobre el escenario del mayor coliseo argentino, será visto por varios millones de personas. Es, por lo demás, la única recompensa que se promete a los participantes ya que el torneo no es competitivo y no habrá ganadores ni perdedores.

Aquí en Chile, el festival lo transmitirán todos los canales de televisión en cadena, a las 10 de la noche.

El Grupo Alhué, lejos de atemorizarse por la estricta limitación de tiempo que imponen las lases del Festival, ven en ella una ventaja sobre los demás participantes. "Todo está en hacer un buen resumen y creemos haberlo logrado". Lo que más enorgullece a nuestros representantes, es el repertorio que llevan: autenticamente popular, recogido de las distintas aldeas y pueblos de la zona central. En sus 7 minutos recitarán versos en décimas, bailarán un "repicón", una cueca y un vals y tocarán los instrumentos típicos, fabricados por los propios integrantes. Toda la actuación tendrá un tema central: el amor en todas sus facetas. Un amor presentado en forma alegre, dejando de lado la típica melancolía de nuestro folklore. El grupo chileno, que ya recorrió varias provincias argentinas mostrando nuestro rostro, está seguro de impactar a los millones de televidentes de toda América con la "Historia de Amor", que presentarán esta noche en el Teatro Colón de Buenos Aires.



Seis rostros para mostrar a América cómo canta y baila el pueblo chileno.

Fig.42 Recorte del diario "El Mercurio" anunciando participación de Chile (Grupo Alhué) en festival de la O.T.I. Fuente: colección personal.

1974

- Recital *Presencia del amor en el canto*, en Sala Isidora Zegers.

- Anunciando este recital se hallan 5 recortes de diferentes diarios/revistas nacionales.

- Retoman las presentaciones y los ensayos en dictadura.

Fig.44 Sesión de fotos del Grupo Alhué en Coltauco por Jorge Caseres [folklorista], 1975. Fuente: colección personal.



1975

● Mayor cantidad de material de prensa (entre 1970-1975) a raíz del Primer Festival de la O.T.I.

FESTIVAL O.T.I. del Folklore Iberoamericano
Alhué representa a Chile en este festival realizado en el Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina.

Primera vez que Alhué se presenta fuera de Chile.

Fig.45-46

Portada y página interior del programa del festival de la O.T.I. Fuente: colección personal.



Recital "Coros y danzas de España"
A raíz del festival O.T.I. Alhué se presenta en Teatro del Libertador San Martín, Córdoba.

Primer Cassette Canciones para bailar, producido por Sello Alerce.

Exilio de Maruja Espinoza
Perseguida por el CNI y la DINA, Maruja –con su esposo e hijos– se va exiliada a Alemania.



Fig. 47
Presentación de Alhué en el Festival O.T.I. Fuente: colección personal.

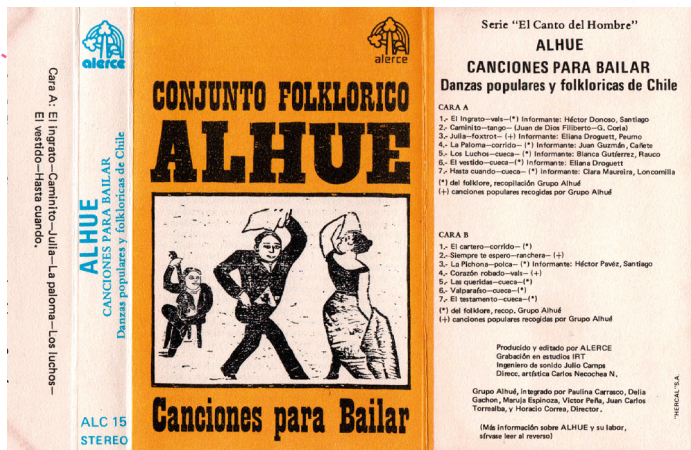


Fig. 48
Cubierta extendida del Cassette "Canciones para Bailar", 1975. Fuente: colección personal.

canal 13 17 Diciembre, 1978

(*) 11.30	SERVICIO RELIGIOSO. La Santa Misa.	con "Alhué"; "Bay Mohana"; Conjunto Gráneros; Grupo Chalanga y Calafambo Albarracín;	
(*) 12.15	CULTURAL DIAS DOMINGO. La orquesta de Pittsburgh interpreta obras de Stravinsky y Tchaikovsky.	Musical con Leonardo Fávio; Nelly Sanders, chilena ganadora del Campeonato Mundial del Tango; Escenas del campeonato Fórmula "4" de Buenos Aires, ganado por el chileno Eliseo Salazar.	
13.00	EL TUNEL DEL TIEMPO. Ciencia ficción. Hoy: "El fantasma de Nerón".	20.25	MAC PÉREZ.
14.00	FABRICA DE SONRISAS. Hoy: "El hombre de nieve".	(*) 20.30	TELETRECE. Noticiero.
(*) 14.30	PINOCHO. Dibujos animados	(*) 21.25	HOY EN LA HISTORIA.
(*) 15.00	EL MUNDO DE SACACORCHIO. Hoy: Música de Brasil. Animación de Armando Navarrete.	(*) 21.30	DOMINGO EN LA NOCHE. Hoy: "Estación comanche". Un vaquero rescata a una mujer en pieno territorio indio. Pero es asediado por un grupo de malantes y debe entregar la recompensa que ha recibido con Randolph Scott y Nancy Gates.
16.30	DISNEYLANDIA. Hoy: "Fababaca" y "Los menesterosos".		
(*) 18.05	FELIZ DOMINGO. Programa misceláneo conducido por Jorge Zegers; Juan La Rivera, Luis Souza y Ricardo Calderón. Hoy: Finalísima: danzas chilenas de distintas zonas del país		

NOTA: (*) Los asteriscos indican transmisión en color.

Fig. 49 Recorte de diario con programación de canal 13, donde se destaca Alhué, 1978. Fuente: colección personal.

JUEVES
13 DE DICIEMBRE DE 1979
LA SEGUNDA / 27

ESTA TARDE

Cantos y poesía chilena en espectáculo de "Alhué"

Los integrantes de "Alhué" muestran su montaje folklórico titulado "Caminos de Canto y Poesía".

Fig. 50 Recorte de diario La segunda sobre presentación de recital de Alhué: "Caminos de canto y poesía" en Centro Cultural "Los Andes", Diciembre 1979. Registro personal.

● **Recital Presencia de Amor en el Canto** a raíz de los *martes de folklore* en Teatro Camilo Henríquez con Margot Loyola.

● **Participación en Programa "Feliz domingo" del canal 13.**

1976

1978

1979

● **Sesión de fotos en Peñalolén**



Inicio del Festival Metropolitano de Folklore en Festival de Talagante, Alhué es seleccionado junto a otros grupos para representar a la Región Metropolitana en el VIII Festival de San Bernardo.

Fig.51-52 Sesión de fotos de Alhué en La media luna de Peñalolén. Registro personal.





- Segundo lugar en II concurso nacional de música de raíz folklórica, organizado por secretaría de relaciones culturales.



Fig. 53 Folleto con información del II Concurso Nacional de música folklórica chilena, 25 de Octubre del 1979. Fuente: colección personal.

Fig. 54 Delia recibiendo premio a la canción "Año internacional del niño" de Maruja Espinosa. Fuente: colección personal.

● **DIEZ AÑOS EN EL CANTAR DE CHILE** en Aula Magna Liceo Manuel de Salas.

1980

- Recital en casa de la cultura de Ñuñoa.
- Presentación en Premios Alerce en la SECH.
- Participación en 8vo Festival Nacional de Folklore San Bernardo



Fig. 56 Fotografía de recital décimo aniversario de Alhué. Fuente: colección personal.

Fig. 57 Folleto con programa del recital Diez años en el cantar de Chile, Mayo 1980. Fuente: colección personal.

Fig. 55 Pase de identificación de Paulina Carrasco para Festival de Folklore San Bernardo, 1979. Fuente: colección personal.

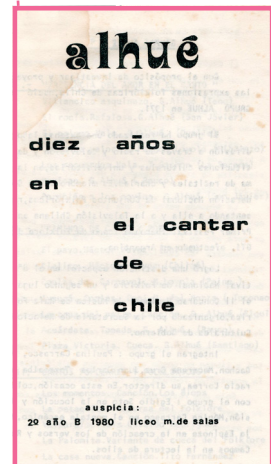




Fig. 58 Alhué cantando “Julia” junto a Margot Loyola en programa Chileno, 1981. Fuente: colección personal.

Participación en programa de TV “Chilenazo” junto a Margot Loyola.

Celebración de los 10 años en el cantar de Chile en Centro Cultural “Los Andes” en Junio y Julio.



Fig. 59 Alhué en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, 1981. Fuente: colección personal.

1982

1981



Fig. 60 Recorte de revista *Candilejas*, informando evento de música folklórica en Confitería “Torres”. En la fotografía Alhué presentándose. Fuente: colección personal.

Sesión de fotos en casa de la cultura de ñuñoa.

Aparición de Alhué en CUADERNO ALERCE 1.



Fig. 61 Detalle de Cuaderno Alerce (Primera edición). Fuente: colección personal.



● Pequeña presentación para la **TELETÓN**

Fig. 62 Presentación para la Teletón en uno de los escenarios chicos. Fuente: colección personal.

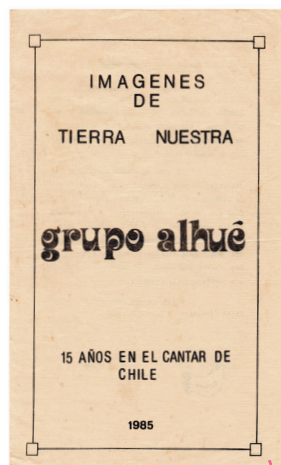


Fig. 63 Folleto con programa de recital "Imágenes de Tierra nuestra". Fuente: colección personal.

1985

1983

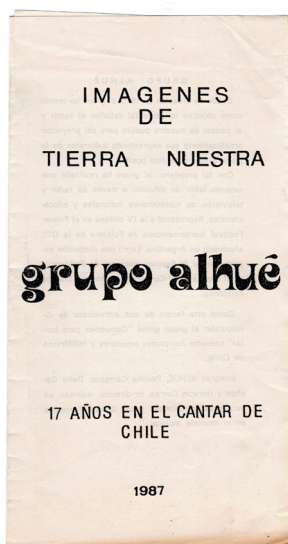
Fig. 64 Recorte de Las Últimas Noticias sobre aniversario n° 15. Fuente: colección personal.



Fig. 65 Sesión de fotos en Peñalolén, 1985. Fuente: colección personal.

● **Recital IMAGENES DE TIERRA NUESTRA** celebración de los 15 años de vida del Grupo Alhué en Teatro Lope de Vega del Estadio Español.

● **Invitados de Charo Cofré** en peña La Candela, Bellavista.



Segunda versión de **recital IMAGENES DE TIERRA NUESTRA** en Centro Cultural Los Andes

Fig. 66
Folleto con programa de recital "Imágenes de Tierra nuestra", 1987. Fuente: colección personal.

● **Recital VIOLETA, TU CANTO ESTÁ EN NOSOTROS** en taller de folklore chileno del Estadio Español.

● Producción de **cassette Imágenes de tierra nuestra** por ediciones paulinas.

● Tercera versión de **recital IMAGENES DE TIERRA NUESTRA** en Centro Cultural Los Andes.

● **Recital VIOLETA, TU CANTO ESTÁ EN NOSOTROS** en Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.

1987

● **Sesión de fotos** en blanco y negro .



1988

● **Sesión de fotos** para carátula de cassette *Imágenes de tierra nuestra*.

Fig. 67
Carátula de cassette con *fotografía* tomada en el Parque Almagro. Fuente: colección personal.

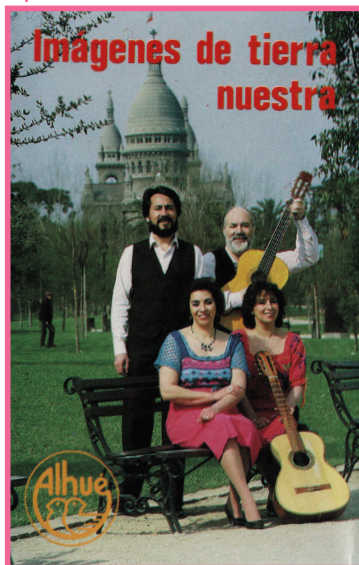


Fig. 68-69
Sesión de fotos blanco y negro. Peñalolén, 1987. Fuente: colección personal.





Fig. 70 Alhué en sesión de fotos en El Paico. Fuente: colección personal.

● Sesión de fotos para carátula de cassette *Violeta, tu canto está en nosotros*.



Fig. 71 Anuncio en boletín mensual del instituto chileno norteamericano de cultura. Fuente: colección personal.

● **VEINTE AÑOS EN EL CANTAR DE CHILE.**

● Recital de Celebración Aniversario nº 20 con invitados.

1989

1990



Fig. 72 Carátula y lomo de cassette. Fuente: colección personal.

● Producción de cassette *Violeta, tu canto está en nosotros*.

● Presentación de recital **VIOLETA, TU CANTO ESTÁ EN NOSOTROS** en Centro Cultural Los Andes.



Fig. 73 Delia y Paulina cantando "el nemesio" en recital de celebración por veinte años de vida. Fuente: colección personal.



Fig. 74 Recital de Aniversario nº 20 con invitados de Alhué (ex integrantes del conjunto). Fuente: colección personal.

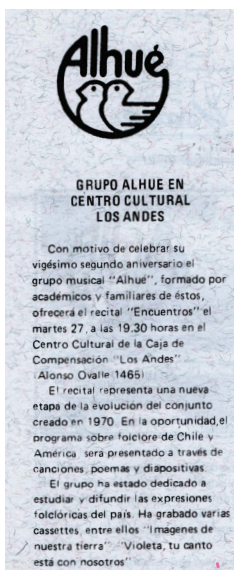


Fig. 75 Invitación a recital ENCuentros, 1992. Fuente: colección personal.

Participación en **Encuentro Folklore Usach**

Recital ROSTROS DE CHILE en el teatro Lope de Vega del Estadio Español

Recital RANCO, RAÍZ, CANTO Y POESÍA en Museo Nacional Benjamin Vicuña Macken

Homenaje día de la mujer **recital VIOLETA PARRA** en Centro Cultural La Reina.

Presentación en **II Reunión de historiadores de la minería latinoamericana** en Usach.

Recital ENCuentros en Centro Cultural Los Andes.

Recital CANTARES DE CHILE Y AMÉRICA en Centro Cultural Los Andes.



Fig. 76 Sesión de fotos blanco y negro de Alhué. Registro personal.

1991

1992

1993

Recital ROSTROS DE CHILE en Centro Cultural Los Andes.



Fig. 77 Recorte de diario Las Últimas Noticias anunciando recital Cantares de Chile y América. Fuente: colección personal.



Fig. 78 Sesión de fotos blanco y negro de Alhué en Fuente: colección personal.

Fig. 79 Recorte del diario "Las Últimas Noticias" sobre recital "Alhué, 25 años unidos por el canto". Fuente: colección personal.



● Presentación en **Celebración n°145 Aniversario Usach**

● Recital **CANTOS DE AMOR Y TIERRA** para celebrar los 24 años en el cantar de Chile en Centro Cultural Los Andes.

● Recital **ALHUÉ, 25 AÑOS UNIDOS POR EL CANTO** en Centro Cultural Los Andes.

1994

1995

Fig. 80 Recorte del diario Las Últimas Noticias sobre Alhué y sus "25 años de existencia". Fuente: colección personal.



Fig. 81 Presentación de Alhué en Teatro de la Usach. Fuente: colección personal.





Fig. 82
Paulina sujetando una de las fotografías de la exposición de 1996, 2023. Fuente: colección personal.

● **FONDART**
1996

● **Recital y exposición fotográfica ROSTROS DE CHILE financiada por FONDART en Centro Cultural Los Andes.**

● **Diversas Presentaciones organizadas por el Departamento de extensión de la Usach.**

● **Presentación en Galeria La Capilla.**

1996

1997

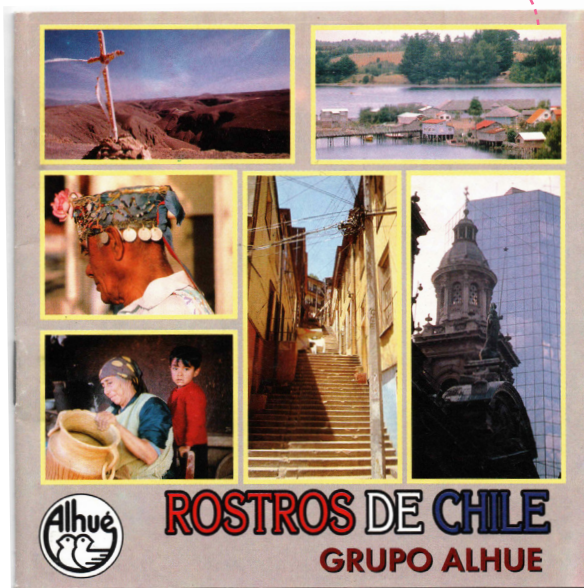


Fig. 83
CD ROSTROS DE CHILE financiada por FONDART 1996. Fuente: colección personal.

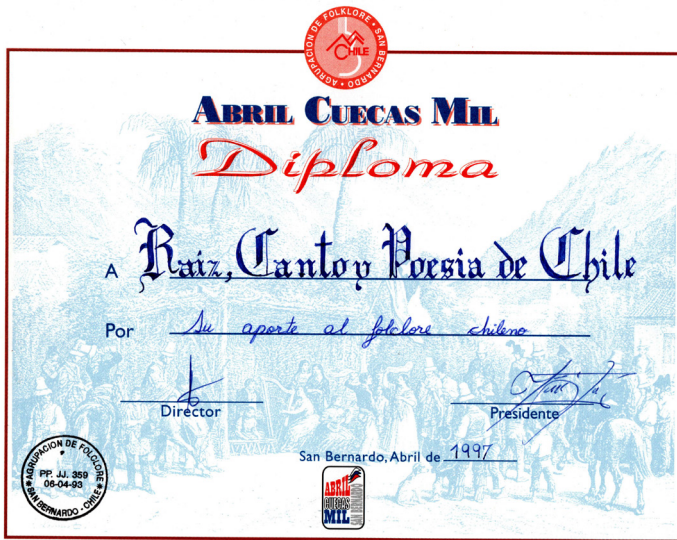


Fig. 84 Diploma de reconocimiento a Alhué por su aporte al folklore, a raíz de festival "ABRIL CUECAS MIL" de San Bernardo. Fuente: colección personal.

Participación en "Encuentros de folklore en la universidad" USACH. Programa de radio Usach "Raíz, canto y poesía" realizado durante los años 1998 a 2000. Diversas Presentaciones organizadas por el Departamento de extensión de la Usach. **Horacio Correa recibe medalla 150 años USACH** por su labor como director de Alhué.

1999



Fig. 85 Alhué presentándose en Galería La Capilla. Fuente: colección personal.



GRUPO ALHUÉ ACTUARÁ EN SALÓN DE BACHILLERATO

Fig. 86 Recorte diario USACH AL DÍA - n° 4.434, sobre presentación de Alhué "Cantos de Amor y Tierra por Victor Jara" a raíz de la celebración por los 150 años de la USACH. Fuente: colección personal.

10.3 Dinámicas creativas

Desde la recopilación del arte popular hasta su montaje en diferentes escenarios, existieron una serie de dinámicas y actividades que, de forma autodidacta, el grupo Alhué realiza metódicamente para organizarse y dar vida y estructura al proyecto.

Recopilación

Esta actividad se comprende como un trabajo metódico y comprometido de recopilación del acervo folklórico (las auténticas raíces de la música popular chilena). Para lo cual se debe tener no solo conocimientos respecto del ejercicio sino un discurso y propósito claro.

En los comienzos del Grupo Alhué, Delia Gachón y Horacio Correa fueron la pareja encargada de la recopilación. Visitaron en muchas ocasiones Peumo donde conocieron a “la Elianita” una señora ciega que cantaba en una casa de remolienda muchas veces acompañada de un piano y una guitarra. De ella, Eliana Droguett, aprendieron las canciones “Julia” y “El Nemesio” incluidas en el cassette “Imágenes de tierra nuestra” (1986). Delia cuenta anecdóticamente que la guitarra la tocaba otra señora que era sorda y que golpeaba el “poto de la guitarra” para llevar el ritmo que acompañaba el canto de “le elianita” quien además era ciega.

Además de Peumo, se recopilaban cantos de otras partes de Chile como: San Javier de Loncomilla, Petorca, Chillán, Alhué, Santiago, Ovalle, La Serena, Curicó y Rauco.

El quehacer folklórico es inspirado y aprendido por tres grandes figuras: Margot Loyola, Víctor Jara y Violeta Parra.



Fig. 87.
Grupo Alhué
cantando
“Julia” con
Margot Loyola
en programa
Chilenazo, 1985.
Fuente: colección
personal.

En el caso de Margot, cumple el rol clave de difundir la importancia de recopilación de las raíces folklóricas al impartir clases de recopilación en diferentes instituciones –como la Universidad de Chile y la Universidad Católica– de las cuales Delia Gachón fue partícipe. Este conocimiento de investigación profunda –de carácter formal y vinculado a lo académico– es fundamental para el trabajo en campo realizado por Alhué, le otorga una base metodológica que combinada con su amor por el arte y el pueblo (legado de Víctor Jara y Violeta Parra) los caracteriza como grupo.

Cabe destacar que Alhué identificaba en cada canción de sus repertorios publicados la autoría (con el nombre de “informante”) vale decir, la

Montaje musical

Una vez seleccionadas las canciones a presentar, se montan las voces y la instrumental. Para realizar este montaje se construyen y consiguen los instrumentos necesarios, además de ensayar y aprender las canciones. Juan Carlos Torrealba era el Director musical encargado de los instrumentos.

Eran de diversos orígenes, tanto campesinos como autóctonos de zonas específicas que buscarán representar. En las primeras fotografías del grupo se observan varios de estos como un instrumento llamado “charrango” que se construía con dos botellas de manera artesanal (fig.85). Junto a este, también se identifica un instrumento llamado “piano de botellas” utilizado por el grupo entre el año 1975 a 1985, principalmente en repertorios navideños. Este se afinaba a partir de la cantidad de agua que se vertía en cada botella (fig.86) y se tocaba con mazos de metalofono.

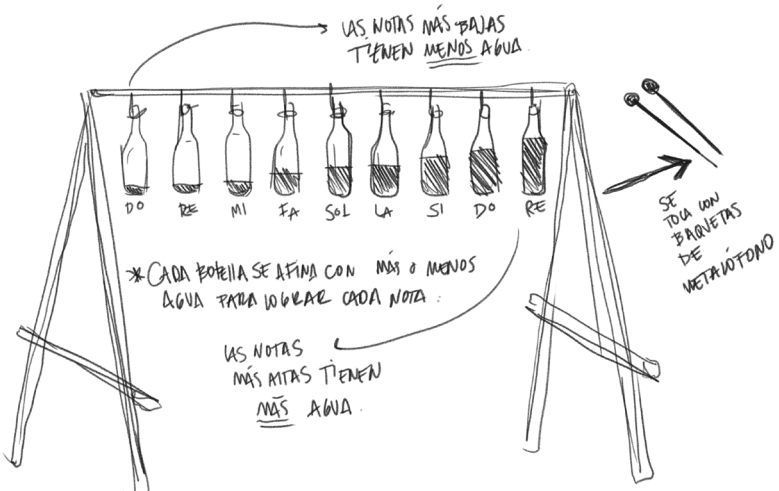


Fig. 88 Boceto del piano de botellas construido por Juan Carlos Torrealba. Elaboración propia a partir de esquema entregado por Juan Carlos.



Fig. 89 Ricardo Durán y Juan Carlos Torrealba sujetando un charango, de izquierda a derecha: 1971, 1973, 1971. Fuente: registro personal.

Además de estos, en diversos VHS de grabaciones de recitales, se pueden apreciar cantos (donde solo participaban hombres) acompañados únicamente de herramientas de percusión cotidianas como botellas de plástico, tarros, bidones, etc, tal como se hacía en algunos cantos campesinos.

133. Paulina carrasco, entrevista personal, 22-05-2023.

En conjunto al trabajo del montaje musical, donde se utilizaban instrumentos clásicos como la guitarra, el bombo chilote y los de construcción artesanal ya mencionados, existía un arduo trabajo de montaje de las voces. Para esto tuvieron—algunas veces al comienzo del grupo— ayuda de Victor Jara. Paulina señala que Victor era un adelantado para la época, el fue incluyendo formas de canto que hasta el momento no se realizaban en el tratamiento del canto folklórico, por ejemplo el contracanto en el estribillo, que en canciones de Alhué como “el palomo” le da un carácter “novedoso”¹³³.

Puesta en escena

Consiste en el conjunto de actividades que definen todo lo que será presentado sobre el escenario, desde la producción de vestuario hasta la dirección de luces y disposición sobre la tarima.

Los responsables de esta actividad fueron: Delia Gachón [Vestuario], Juan Carlos Torrealba [Luces], Guión: repertorio musical, discursos intermedios, diapositivas [Horacio Correa].

En el caso del vestuario, Delia Gachón buscaba colores intensos y saturados, que en conjunto fueran una propuesta llamativa, por ejemplo en la figura 87, que se puede ver como bajo un vestido color fucsia se utilizaba un beetle color turquesas, generando gran vibración visual y por ende una propuesta perfecta para el escenario. Además del color, Delia se preocupaba de que tuvieran bordados y detalles únicos (fig. 88). A partir de esta propuesta de vestuario de las integrantes mujeres, Alhué adopta una identidad visual propia, que permite distanciarse del folklore propio de un imaginario oligárquico; huaso y china, y de esta forma acercarse al movimiento artístico de la época.

El proceso de confección consistía, en primer lugar, encontrar una base de vestido o bien la tela indicada para enviarlo a coser, una vez adquirido el “lienzo” se bordan y agregan los detalles. Paulina comenta que Delia



Fig. 90 Recital de Invierno, 1980. Fuente: colección personal.

Fig. 91 Detalle de color y bordado de vestido. Fuente: colección personal.



siempre pensaba en cada una de las integrantes, sus formas de ser y gustos, cuando seleccionaba los vestuarios.

El tema de la indumentaria; del cómo mostrarse frente a un público, según Paulina y Delia generaba disputas, prejuicios y discusiones internas en el movimiento musical de la época. Por ejemplo, Delia cuenta que algunos de los integrantes del Quilapayún los interpelaban por vestirse “apatronados” ya que los hombres del Alhué utilizaban traje de huaso¹³⁴. Así, por influencias –y prejuicios– externos el traje de hombre de Alhué va mutando, pasa por ponchos azules (fig. 87), ponchos chilotes, traje formal, etc. Cabe aclarar que de todas formas los trajes eran escogidos en base a la temática de los recitales y repertorios, o bien, lo utilizado en la zona que se buscaba representar.

Otro elemento sumamente importante en la puesta en escena que caracteriza a Alhué, fue el uso de las diapositivas. Horacio Correa era apasionado por la colección de fotografías en diapositivas (fig. 89), por lo que cuando preparaba los guiones de los recitales, realizaba en paralelo un guión de diapositivas que señala las acciones: “tapar y cambiar” (fig. 90) y un nombre descriptivo de lo que se mostraba en la imagen (fig. 90).

134. Delia Gachón, entrevista personal junto a Paulina Carrasco, 29-04-2023.

Fig. 92 Diapositivas de Horacio Correa. Fuente: colección personal.



135. *Ibíd.* Delia comenta: “yo diría que fuimos los primeros en usar eso que después se llamó diaporama, ni siquiera el más famoso folklore que era el cuncumén hacía algo así”¹³⁵ a lo que Paulina complementa:

136. Paulina Carrasco,
entrevista personal
junto a Delia Gachón,
29-04-2023.

Si, fuimos los primeros en usar diapositivas, poemas y libreto. Porque se hacía super informal “ya, ahora vamos a cantar esto” “y ahora esta otra cosa”, pero entremedio no había una explicación sobre la canción, sobre como se había recogido, de quienes, que contenía, nada de lo que tu has escuchado en los vhs, nada de eso, cantaban nomas¹³⁶.

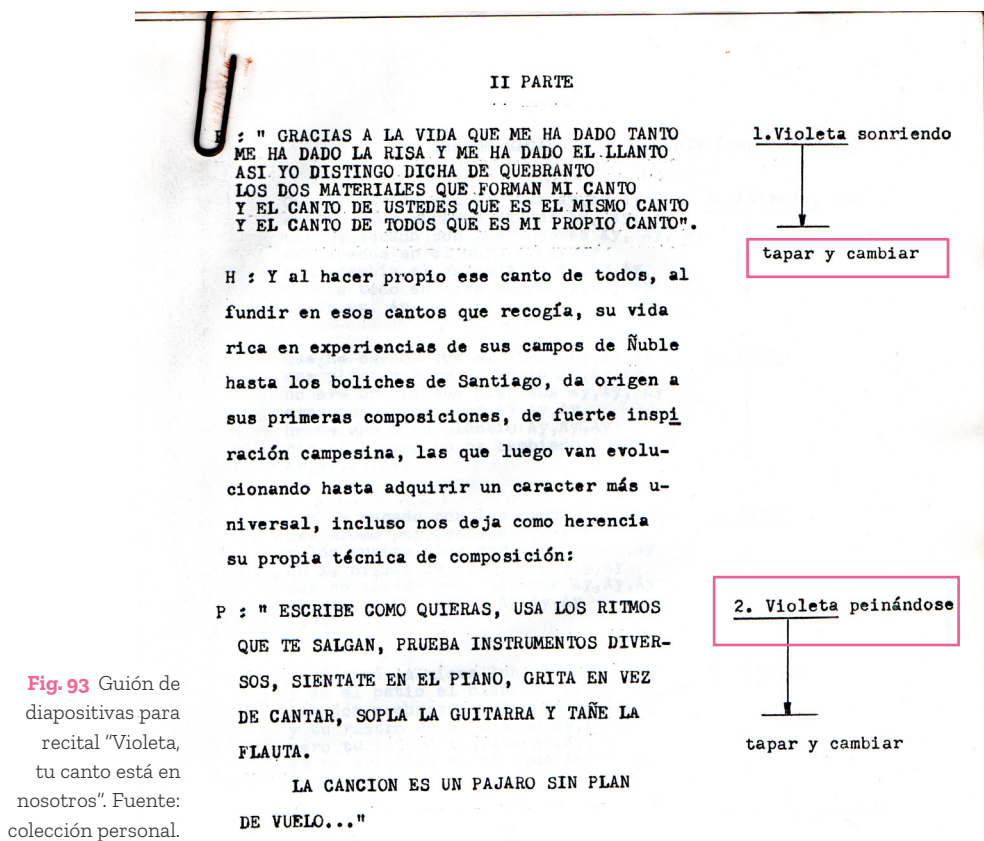


Fig. 93 Guion de diapositivas para recital “Violeta, tu canto está en nosotros”. Fuente: colección personal.



11. EL PROYECTO

DESCRIPCIÓN

El proyecto “flor de la quebrada” consiste en la creación de una animación experimental que narra, por medio de la ilustración y las imágenes de archivo, la memoria en su dimensión cotidiana, es decir, las diferentes expresiones y acciones que la mantienen viva.

Tal como se moviliza la memoria; de forma no lineal, afectiva y con estímulos que la activan desde el presente, este proyecto utiliza el material recopilado de archivo para, en primer lugar, evocar –a través del ejercicio de interacción– un relato espontáneo propio de la memoria de Paulina que permite la construcción de un guión no convencional. Y en segundo lugar, para la construcción de imágenes ausentes dando vida y movimiento a personas y experiencias pasadas que sin este ejercicio permanecerían únicamente en las fotografías estáticas, el recuerdo o el olvido.

De esta forma, la animación invita a inmiscuirse en la experiencia de recordar, a la vez que expone el archivo visual como parte del ejercicio de memoria y como un recurso estético/narrativo.

Se busca llegar a una audiencia amplia nacional, con el fin de seguir expandiendo la memoria fuera de los lugares explicitados y convencionalmente utilizados para su exposición y almacenamiento, y a la vez poner en valor las microhistorias como parte importante de esta.

Además, se apunta a una audiencia adulta, con el fin de contribuir a la desinfrantilización de la animación y así reforzar la premisa de la animación como medio para comunicar y expresar y no como un género limitado por la industria cinematográfica y su historia.

TÉCNICA

Se trabaja la *animación cuadro a cuadro* (también conocida como “animación tradicional” o en inglés “frame by frame”) debido a las posibilidades de experimentación que esta entrega en relación al uso de material físico y la compatibilidad de esta con la dimensión digital.

Es por ello, que en todo momento se utiliza una combinación entre la técnica analógica y digital, siempre respetando el ejercicio análogo cuadro a cuadro como técnica base.

El trabajo digital corresponde a las herramientas de ilustración (photoshop) que permiten la simulación de ciertos oficios, como lo es el grabado. Para este caso las máscaras de capa y los pinceles personalizados permiten replicar la experiencia del oficio; tallado de ilustraciones en negativo para la realización de los clichés.

Es fundamental esta herramienta digital ya que cada segundo de animación está compuesto por entre 12 a 24 cuadros, vale decir, 5 segundos de animación equivalen a aproximadamente 120 cuadros, lo cual sería un trabajo costoso y extenso de realizar en linograbado o xilografía real. De esta forma, el medio digital agiliza la producción



Fig.94
Detalle del trazo utilizado en el segundo plano de la animación.

permitiendo un resultado similar –nunca idéntico– al oficio del grabado. En el caso del trabajo análogo experimental, se realizan intervenciones al papel impreso (fig.95 y fig. 96) (rasgando, desgastando, puliendo, borrando, mojando, etc.) y se juega con la superposición de capas, utilizando material del acervo documental, o bien el mismo material impreso. Esta técnica es conocida como *mixed media* en la industria audiovisual, sin embargo en el universo de animación se conoce simplemente como *stopmotion* o bien animación cuadro a cuadro experimental.

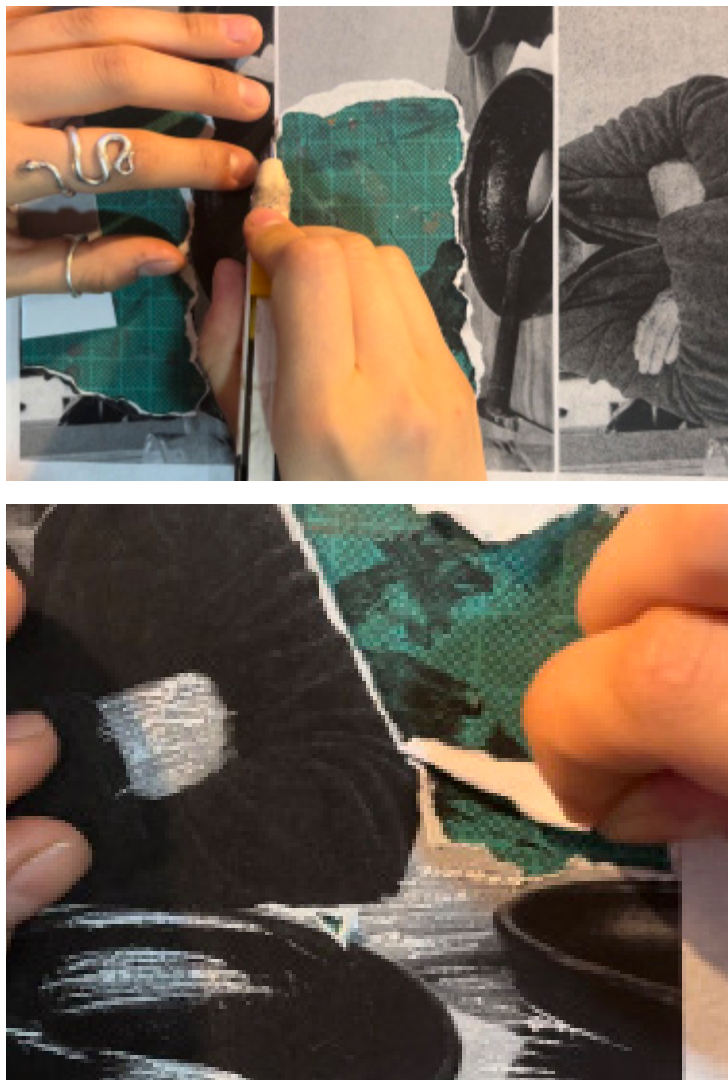


Fig.95-96
Detalle del proceso
de experimentación
con papel.

GUIÓN

El guión busca ser un recorrido por la memoria de mi abuela Paulina en la interacción con el acervo documental. Para su construcción, en primer lugar, se identifican ciertas acciones claves de un almuerzo cotidiano con mi abuela, con el fin de invitar al espectador a este lugar íntimo desde el cual afloran los recuerdos.

Así, el guión comienza introduciendo a Paulina desde conversaciones espontáneas en la cocina y el comedor, que dan paso a la acción ritual de “hojear” sus libros antiguos ubicados al costado de la mesa del comedor.

Desde este lugar se abren las posibilidades narrativas en torno a la introducción del grupo alhué al relato, ya que mi abuela comienza a interactuar con los libros antiguos que ella misma adquirió en el tiempo que trabajó en la Editorial nacional Quimantú —mismos años de nacimiento del grupo alhué— trayendo al presente recuerdos y, con ello, posibles conexiones al relato del grupo.

De esta forma, se comienza a construir el guión como un rompecabezas, con fragmentos que ondulan entre el presente de mi abuela y las imágenes pasadas que retratan los recuerdos surgentes.

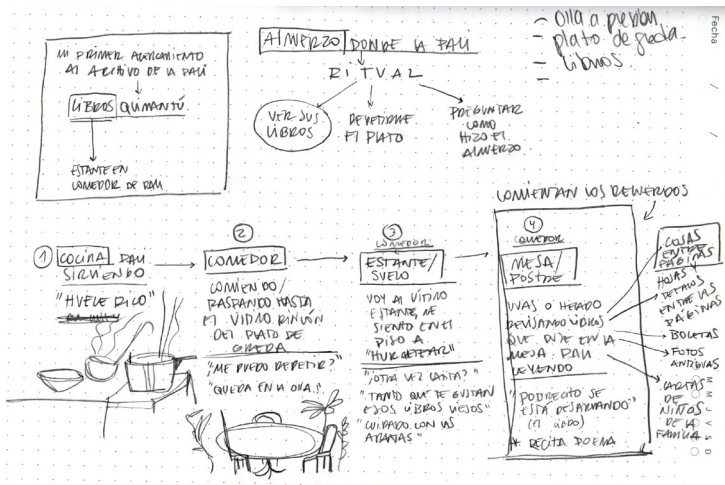


Fig.97 Identificación de acciones en un almuerzo con mi abuela. Primer acercamiento al guión. Elaboración propia.

PROCESO DE CREACIÓN

1. Construcción de guión

Story board.

2. Grabación

Audio y planos de video.

3. Montaje

Sonorización, planos de video para rotoscopía y animatic.

4. Animación

Cuadros de estilo, rotoscopía, impresión e intervención de cuadro a cuadro análogo, animación digital, mixed media.

5. Posproducción

Detalles y master

1.

Construcción de guión

Story board

Los primeros storyboards son bocetados en papel, donde se plasman las primeras ideas en torno al guión (fig.98 y fig.99). Posteriormente se ilustra digitalmente un story board que permite una mejor comprensión del ritmo narrativo que se está proponiendo (fig.100).

El desarrollo digital en alta resolución permite el uso del mismo storyboard para la realización del animatic, herramienta que permite la visualización en movimiento del ritmo narrativo, además este elemento es requisito para postular a la categoría de producción en los fondos concursables.

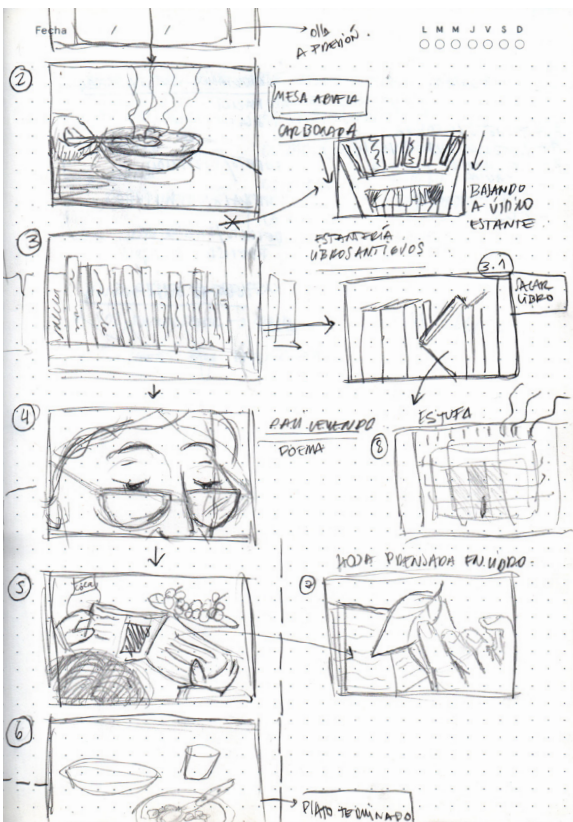
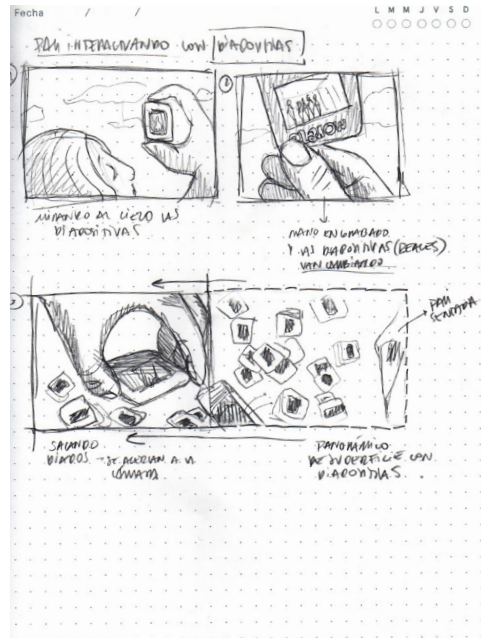


Fig.98-99

Storyboards en croquera de la animación. Elaboración propia.



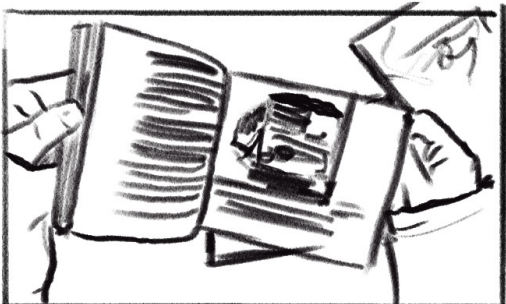
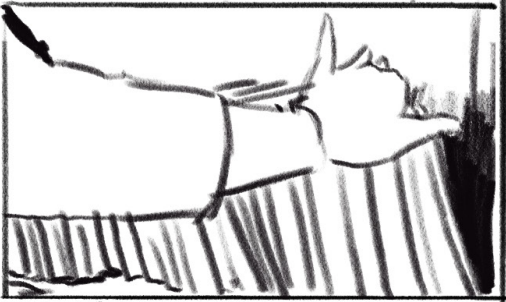
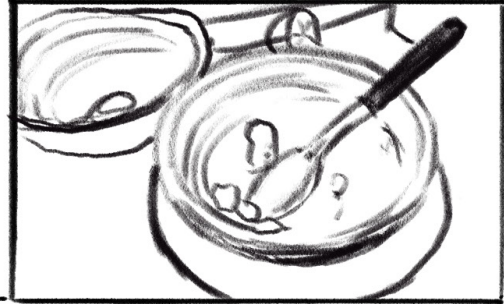
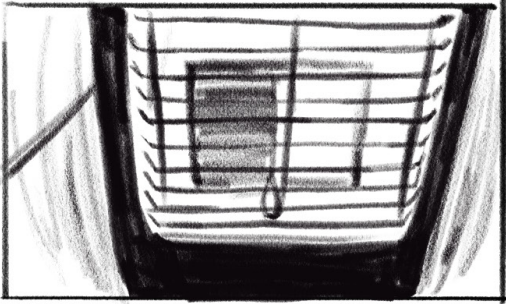
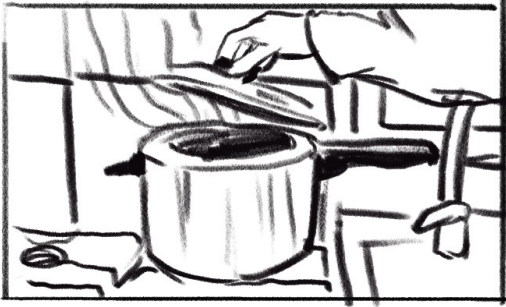
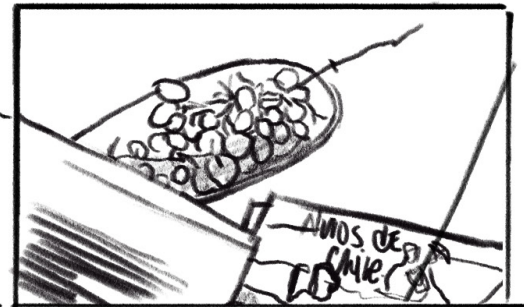
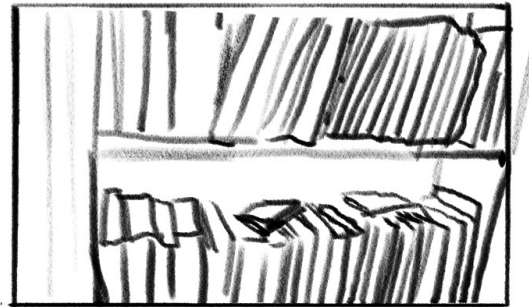
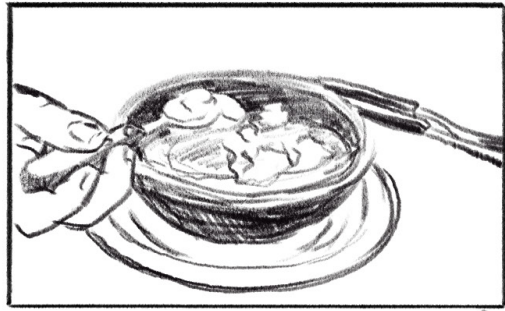


Fig.100

Storyboard digitalizado a partir del cual se construye el animatic. Elaboració propia.



2.

Video y audio

Grabación

Una vez desarrolladas a grandes rasgos las escenas que componen la animación con sus respectivos planos (o posibles planos) se procede a la siguiente etapa de grabación. Esta corresponde a la captura de videos que serán lienzo para los planos en técnica de rotoscopia y los audios que acompañarán dichos planos.

Así, una vez se comienzan a filmar los planos que se tenían previamente considerados, surgen muchos más en la práctica. Lo importante de este proceso es registrar todas las ideas que aparezcan en la instancia, ya que esto construye una base material contundente que permite una posterior selección.

Paulina Carrasco estaba completamente dispuesta a participar del proceso de grabación, esto permitió la directa referencia de la imagen con el relato propuesto.

En el caso de la grabación de audio, fue un poco más complejo, ya que el relato hablado debía ser espontáneo por lo que toda pauta debía ser aplicada sutilmente. Cada vez que mi abuela interactuaba con el acervo documental yo debía grabar. Así, se capturaron alrededor de 50 grabaciones que posteriormente son seleccionadas, editadas y montadas en una pista.

Para ambos casos, de grabación de video y audio, se utilizó como herramienta mi celular (iphone 13). La resolución y tipo de planos que logra era suficiente para la posterior producción, además de ser una herramienta pequeña y sutil que no intervenía a gran escala en la intimidad de los momentos capturados.

3.

Video y audio

Montaje

El proceso de montaje es sumamente importante ya que se toman las decisiones respecto del orden y ritmo de la narrativa visual. En este caso en vez de realizar un animatic –utilizado para la animación tradicional donde se montan los planos del storyboard que dan una idea de cómo se vería el movimiento de los bocetos– se realiza una maqueta de video. Esta sirve, en primer lugar, para construir la narrativa y poder ir evaluando: las velocidades de los planos, el encuadre, las transiciones, etc, (y en segundo lugar, para utilizarla como lienzo en el proceso de ilustración que significa la animación con técnica de rotoscopia, en otras palabras, es un proceso de calcado del video cuadro a cuadro.

Se realiza en el software de gráficos animados: Adobe After effects.



Fig. 101-102
Fotogramas de
capturas de video
en un almuerzo con
mi abuela Paulina
Carrasco.

4.

Animación

Cuadros de estilo

Una vez realizado el animatic (montaje del video) comienza la etapa de ilustración. Aquí, se realizan los “style frame” (también conocidos como cuadros de estilo), los cuales permiten visualizar la animación final sin tener que animar todo.

De esta forma se comienza a explorar (fig.109, fig.110, fig.111, fig.112) —a partir del estudio de referentes y la propuesta de color ya planteada— diferentes formas de materializar el proyecto hasta llegar a una resolución final de trazo, color, textura y técnica que guiará la producción de la obra.

La primera exploración fue en torno a los pinceles y tipo de trazo, pero el resultado carecía de identidad y no representaba la calidez e intimidad que significa comer donde mi abuela. Antes de descartar esta propuesta se transformó a escala de grises, lo cual exacerbó el carácter nostálgico de la imagen, no obstante esto se alejaba de una propuesta única del proyecto, que utilizará el imaginario visual presentado en los antecedentes y la construcción de identidad.

Por ello, la siguiente propuesta responde a este universo de referencias análogas y estilísticas de la época (donde se sitúa Alhuê), intentando una similitud con la litografía, el grabado y el alto contraste. También, se busca resaltar elementos puntuales del plano para así guiar la atención a estos actos simbólicos y materiales representativos de vinculación con el pasado.

A esta propuesta, se le agrega un tratamiento de color bitono, que por un lado sugiere una visualidad propia del proyecto (alejándose del blanco y negro dado por la técnica de grabado) y le otorga cromáticamente calidez. Además se le agregan materiales propios del acervo documental en este caso páginas del cancionero de Paulina, complementando los blancos con las escrituras de la mano de mi abuela, que se visualizan en pequeños tramos, como guiños del recuerdo que van apareciendo en la animación.

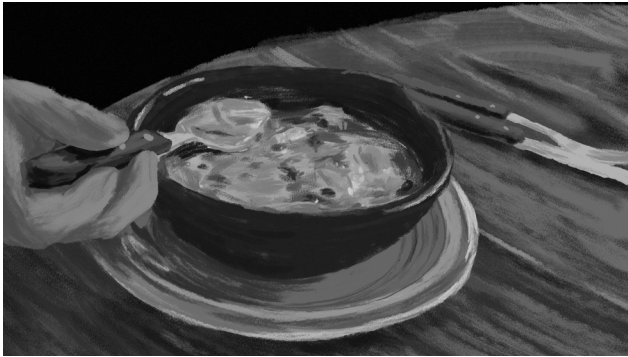


Fig.103-106
Proceso de
exploración de los
cuadros de estilo.

Animación

Rotoscopia /DIGITAL Y ANÁLOGA

La primera parte del proceso de animación se realiza con la técnica de rotoscopia (calco de video) la cual permite un desarrollo digital y análogo.

En el caso de la rotoscopia análoga: se realiza con un proyector, tal como se hacía en las primeras producciones de animación (como blanca nieves o betty boop) para las cuales utilizaban proyecciones, evidentemente menos modernas pero siguiendo la misma lógica. De esta forma, se exploran con el material físico y las posibilidades que este entrega.

En el caso del digital: se utiliza photoshop con una extensión que facilita el trabajo de animación. Aquí, se realiza cuadro a cuadro la ilustración del video según las directrices ya demarcadas por los cuadros de estilo, como se muestra en la figura 105.



Fig.107
Fotograma ilustrado digitalmente en photoshop.

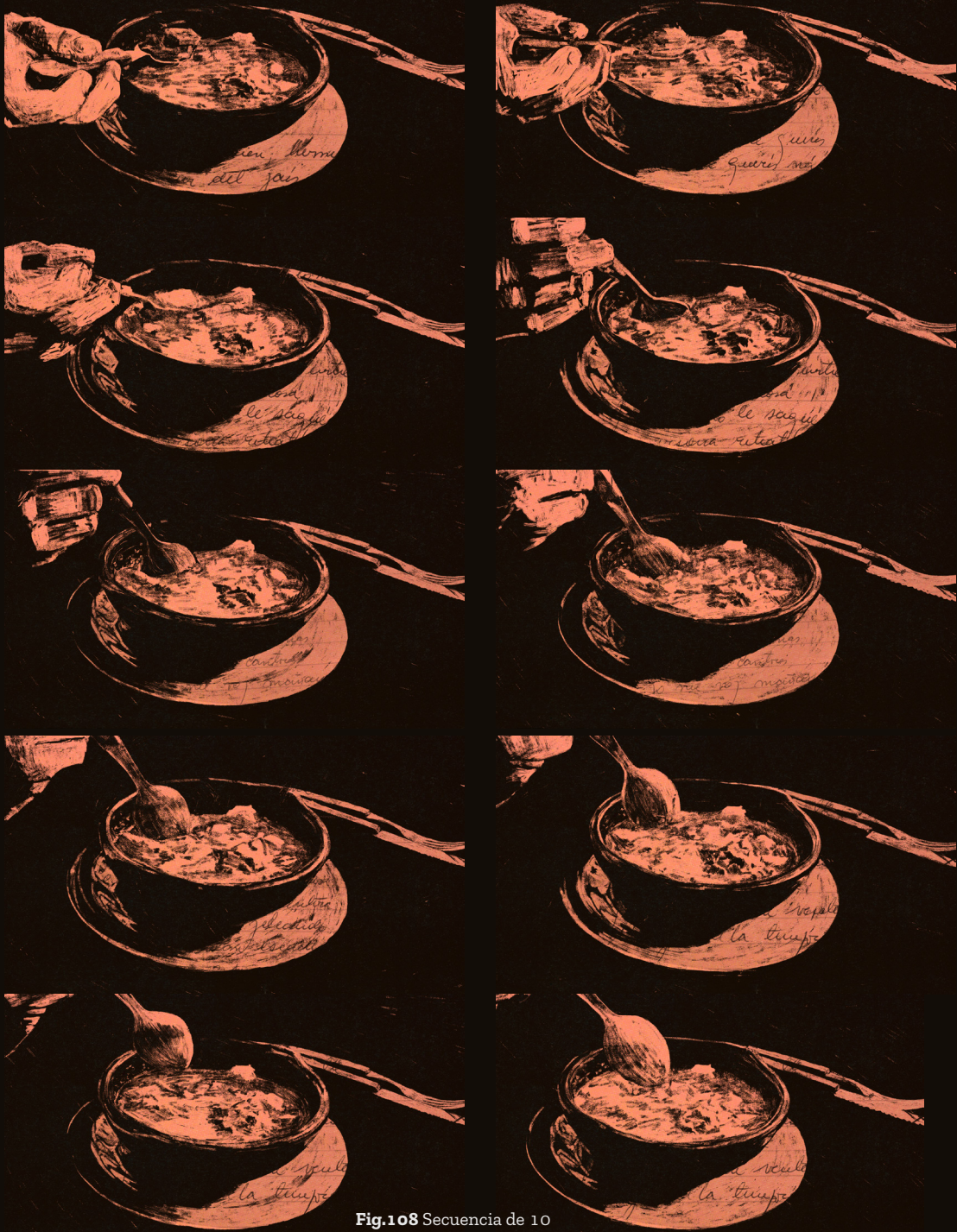


Fig.108 Secuencia de 10 cuadros con técnica de rotoscopia digital.

Experimentación con materiales

La experimentación con materiales fue principalmente intervenir los fotogramas impresos (rasgando, cortando fragmentos, desgastando, arrugando etc.) (fig.115), esta idea surge con el propósito de conjugar los lenguajes visuales: del trabajo digital (alto contraste y trazo de grabado) con el lenguaje del acervo documental (material físico, desgastado, con textura de impresión offset, escrituras a mano, etc). La combinación de estas técnicas (fig.114) produce un soporte coherente con el desarrollo anterior y la intención del proyecto, por lo que se toma como principal directriz para seguir experimentando y construyendo la narrativa visual.

En la figura 114, se puede apreciar como se troquela, en el fotograma impreso, la silueta de mi abuela para ser reemplazada por una página de su cancionero.

Fig.109
Fotograma
producido de
manera análoga.

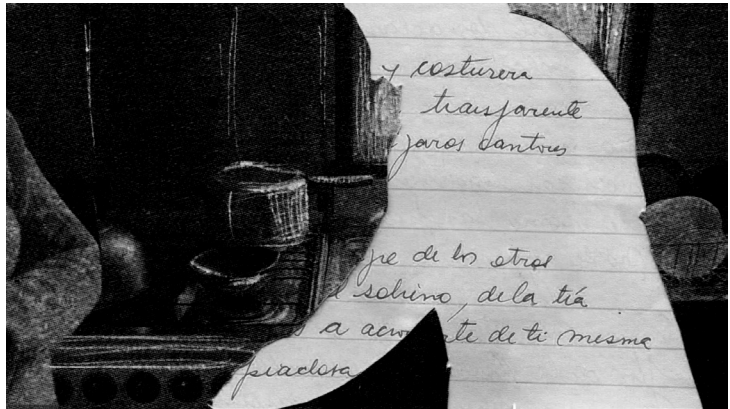
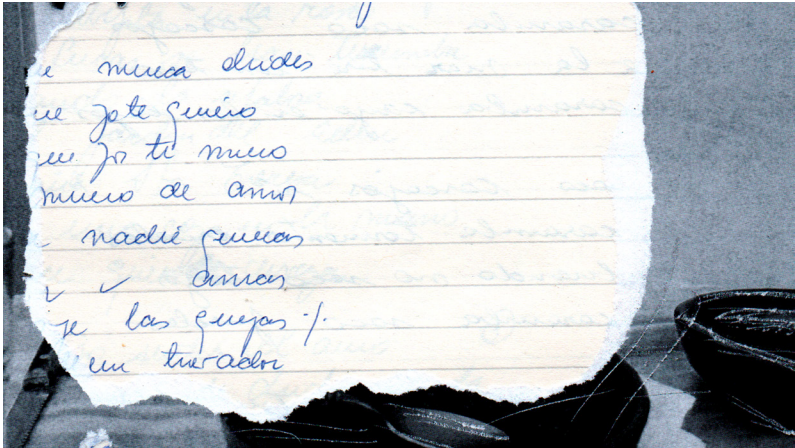


Fig.110
Proceso de
experimentación
con el material
impreso.





Fig.111-113
Proceso de producción, desde la captura del video, pasando por el trabajo análogo, hasta el montaje de todos los elementos (digitales y análogos).



de nueva dudas
que jote guiso
que jote guiso
mucho de amor
- nadie guiso
✓ ✓ amor
de las quejas /
en tu amor





Fig. 117-119
Fotogramas
finales sacados
directamente
del master de
animación.

Propuesta final

De planos digitales

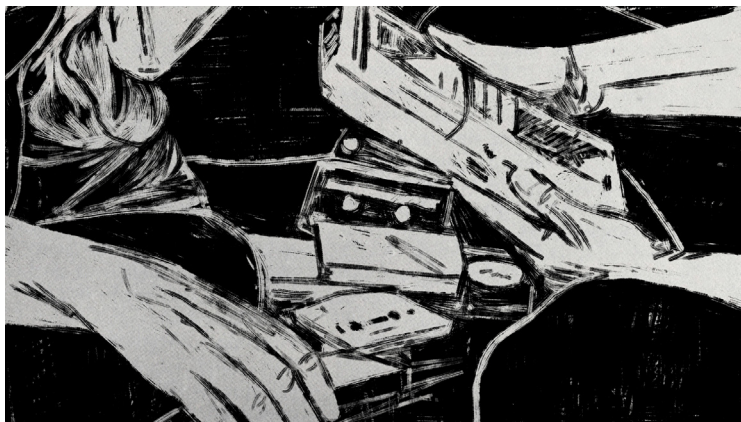


Fig. 120-122
Fotogramas
finales sacados
directamente
del master de
animación.

De planos análogos

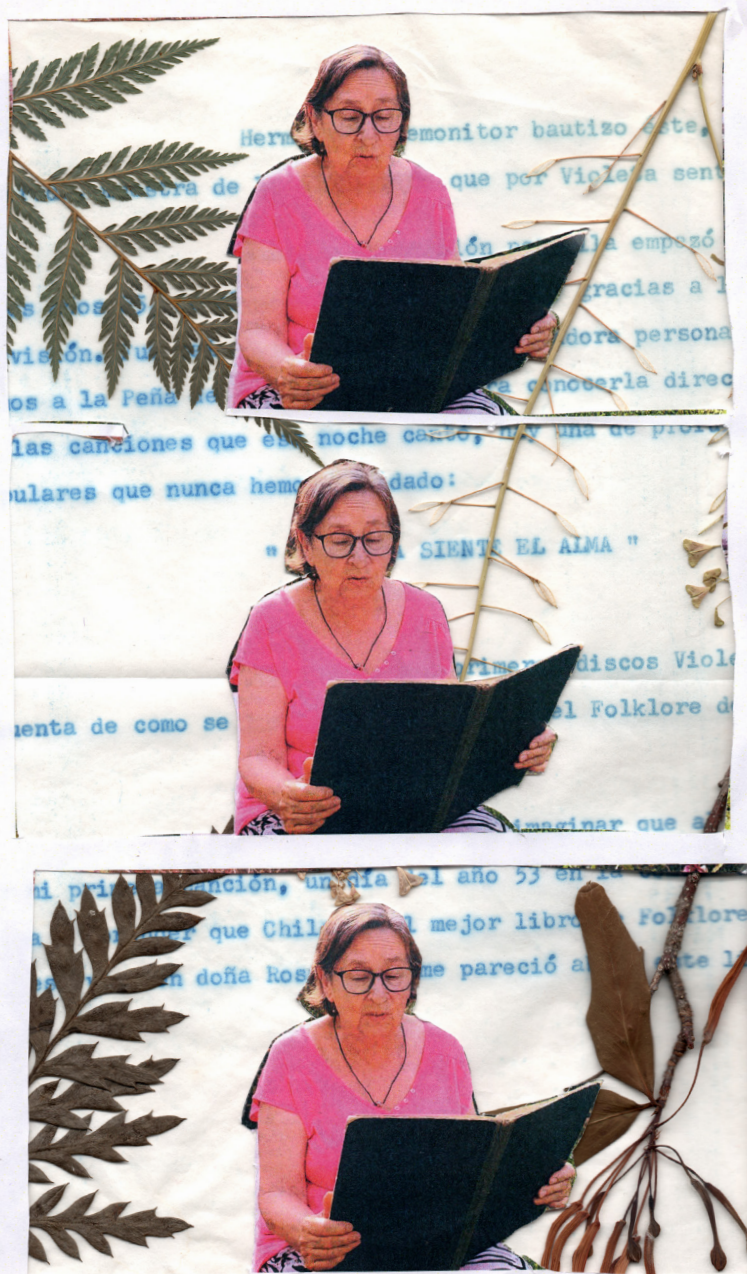


Fig.123
Página
escaneada
con tres
fotogramas
análogos.

Animación

Diseño de personajes

Como ya se explicó anteriormente, parte de la decisión de realizar el proyecto con la técnica de animación es la posibilidad que otorga de dar vida a la memoria; reconstruyendo imágenes ausente, en este caso a personas que ya no están. Para ello, primero se seleccionan las imágenes que van a conformar el movimiento del cuerpo de Maruja – fundadora y primera integrante de la agrupación en fallecer–, buscando fotografías donde aparezca su torso y rostro en diferentes ángulos permitiendo una base sobre la cual ilustra la rotación y con ello poder dar movimiento a estas imágenes del acervo estáticas.

Decidí comenzar con Maruja Espinoza debido a por un lado, los poco registros que existen de ella debido a su exilio en el año 1975, además de ser la primera integrante de la agrupación en fallecer, lo cual deja aún con menos registros de su vida. Maruja es un personaje mítico de esta historia, es la fundadora y poetisa, que de la mano con Víctor Jara formaron a muchas personas en torno al folklore y sus raíces. Cabe mencionar que también era compositora, por lo que existe una serie de poemas y canciones escritas desde su corazón y mano.

Síntesis visual de MARUJA



Fig.124
Proceso de
síntesis visual
del personaje
de MARUJA
ESPINOZA.



Fig.125
Primer
ejercicio de
síntesis visual
del personaje
de MARUJA
ESPINOZA.

Rotación MARUJA



Fig.126

Primera rotación construida a partir de las imágenes de archivo.

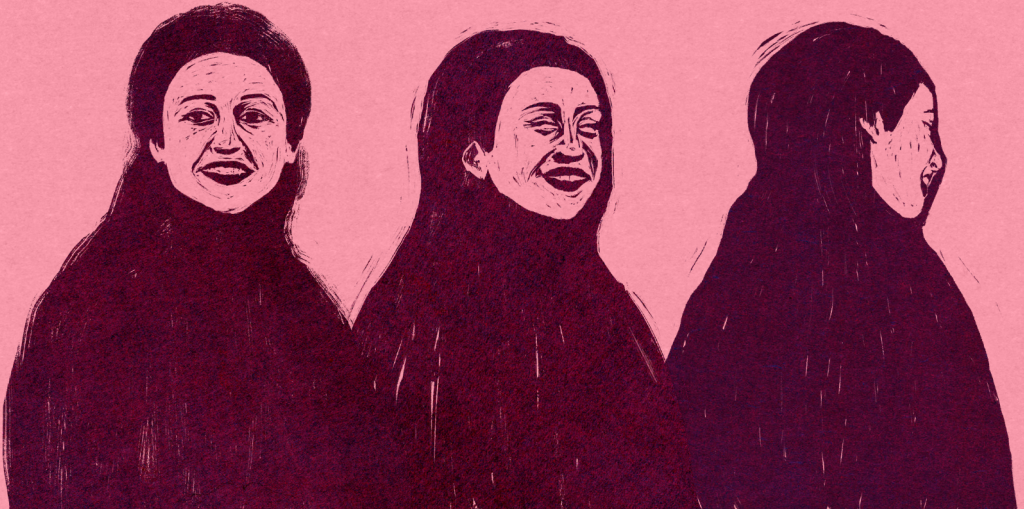


Fig.127

Rotación ilustrada para animación cuadro a cuadro

Desarrollo PAULINA



Fig.128
Primeras ilustraciones para el desarrollo del personaje de PAULINA CARRASCO.

EXPLORACIÓN FORMAL

para creación del título

La fuente utilizada en el primer logo del grupo Alhué (fig.130) solo fue encontrada en un logo realizado por el diseñador Santiago Nattino para “gala hotel” (fig. 131) por lo que se toma como una oportunidad –y desafío– diseñar las letras restantes del título del proyecto “Flor de la quebrada”. Para esto se utilizan herramientas de diseño de tipos, por ejemplo, la duplicación de ciertas formas para la construcción de otras letras. A esta construcción de letras se le agrega la identificación de códigos gráficos, con la intención, no solo de replicar un tipografía ya existente sino hacerla parte de la identidad visual del proyecto. A continuación se grafica el proceso de diseño con las propuestas resultantes.



Fig. 129 Detalle de primer logo de Alhué. Fuente: colección personal.



Fig. 130 Logo de “gala hotel” diseñado por Santiago Nattino. Fuente: Archivo Nataly Nattino.

<https://nattino.cl/portfolio/hotel-gala/>



Debido a la exacta reproducción de las letras (del diseño de Nattino) en el logo de Alhué, se cree que fueron calcadas de alguna gráfica publicada en los medios impresos, debido a, por un lado, que se encontró el desarrollo del último logo de Alhué con uso de papel mantequilla para el traspaso de dibujo, tal como se muestra en la figura. 125, y por otro lado, la coincidencia con el trabajo de Nattino, que concurría los mismos espacio-temporales de Alhué, revela una posible referencia directa a otro trabajo con un desarrollo de más caracteres, hasta el momento no ubicado.

Fig. 131 Material recopilado asociado al último logo creado para identificar al grupo Alhué. Fuente: colección personal.

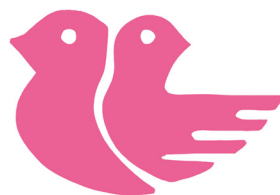
DESARROLLO DE LA PROPUESTA

En primera instancia se identifican los códigos de Alhué, que comparten el imaginario y símbolos utilizados por el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Las influencias tradicionales (como el grabado de la lira popular) conjugadas con la llegada de la digitalización, (observable en el último logo realizado) retrata una mezcla urbano/popular que aporta a la conceptualización de la identidad de Alhué.

grupo alhué



Códigos gráficos



Tipografía

grupo alhué

r

ae

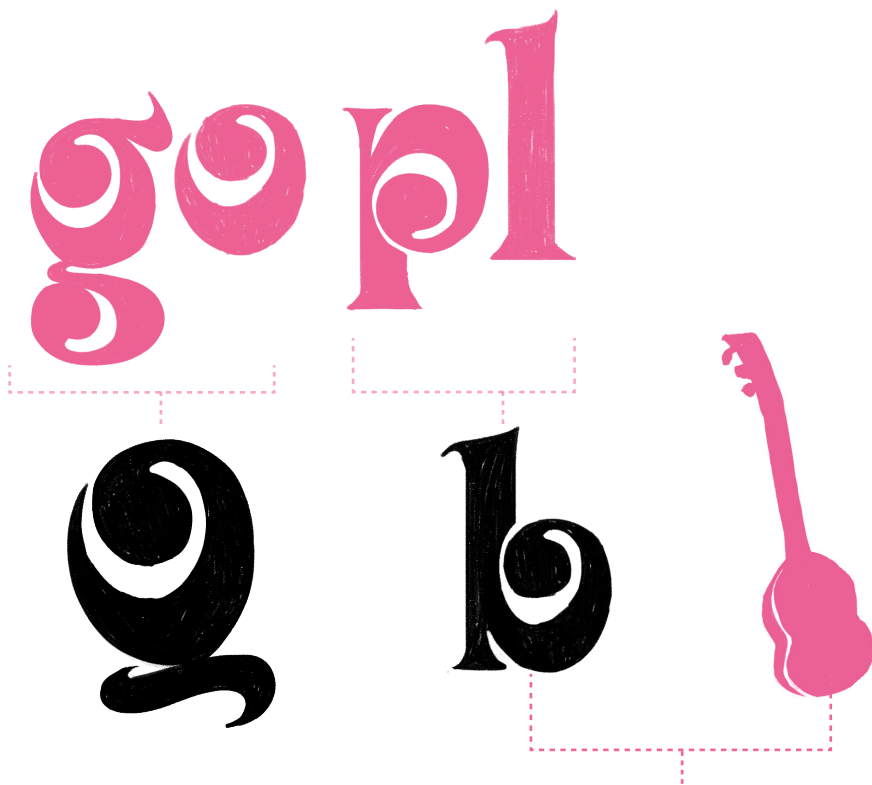
Para construir las letras se utiliza la herramienta de duplicación y edición de las formas, como es el caso de la “a” y “e”, aquí la letra “a” original era estéticamente distinta a la “e”, lo que generaba tensión visual, para determinar una línea estética puntual se combinan ambas letras y se construyen posibilidades, que posteriormente se evalúan según su compatibilidad y equilibrio con las demás letras que componen el nombre.

aaaaa

F

f f





De esta forma se va explorando: se construye la “F” a partir de las curvas de la “r” y las rectas de la “l”, se construye la “b” en una rotación vertical de la “p”, añadiendo detalles de la recta “l”, también la letra “Q” se construye a partir de la “g” y la “o”, y así sucesivamente se va explorando en la repetición, rotación y adaptación de las formas, para después complejizar los diseños; agregarles los códigos gráficos identificados.



Primera propuesta:

Flor *de la* Queborada

Segunda propuesta:



Flor
de la
Quebrada

12. GESTIÓN ESTRATÉGICA

CIRCULACIÓN

Al ser un cortometraje de corte experimental, se proyecta una distribución en circuitos cinematográficas nacionales como: Sanfic, Chile monos, Fic la Ventana y El día más corto, además de festivales internacionales como: Pixelatl(México), Festival Internacional de Animación Annecy (Francia), FIA - Festival Internacional de Animación (Uruguay), CARTÓN, Festival Internacional de Cortos de Animación (Argentina), Anima Mundi Festival (Brasil), Animadrid (España), entre otros.

Junto a estos, también se suman las redes feministas de cine internacional como: Femi Films y Tricky Women que son iniciativas levantadas con el propósito de difundir el trabajo de disidencias y mujeres directoras para, de esta forma, generar redes propias, autogestionadas, que abran puertas a las mujeres dentro de la industria.

Previo a lo anterior (exhibición y comercialización del proyecto) se crearán redes sociales que difundan y den a conocer esta obra, ya que su propuesta visual permite la elaboración de merchandising u otros contenidos dando origen a un producto transmedia (fanzines, prints, web serie, etc).

PRESUPUESTO

El presupuesto está pensado para la postulación al Fondo Audiovisual/ Producción Audiovisual de Cortometrajes/ Animación, 2025, para la realización de un cortometraje de 15 minutos. Corresponde a un programa de las siguientes actividades:

Descripción	Afluencia de Público	País, Comuna o Ciudad	Fecha Inicio	Fecha Término	May-2025	Jun-2025	Jul-2025	Ago-2025	Sep-2025	Oct-2025	Nov-2025
Diseño de arte		Chile, Santiago	01-05-2025	30-06-2025	X	X					
Diseño de BG											
Diseño de personajes		Chile, Santiago	01-06-2025	31-07-2025		X	X				
Cuadros de estilo		Chile, Santiago	01-07-2025	31-07-2025			X				
Animación		Chile, Santiago	01-08-2025	31-08-2025				X			
		Chile, Santiago	01-08-2025	30-11-2025				X	X	X	X

Resumen presupuesto

	2025	Total
Recursos Humanos		18.120.450
Gastos Operacionales		11.969.290
Gastos de Inversión		840.000
Total	30.929.740	30.929.740

13. CONCLUSIONES

En un comienzo, cuando entendí la relevancia de Alhué—al adentrarme en los estudios culturales e imaginario de la época—llegué a la conclusión de que el proyecto debía traer de vuelta a la memoria colectiva este patrimonio, poniendo en valor al grupo y su memoria. Así, el primer paso fue reconstruir la historia de Alhué, para dejar registro de su obra y trayectoria, a la vez que se recopilaban los archivos que fueron marcando el camino.

Teniendo toda esta información organizada y recopilada en un relato, cronología visual y catálogo, me hice la pregunta de cómo debía exponer esta información para cumplir con el objetivo de poner en valor la obra de Alhué.

Es aquí, donde me di cuenta que este trabajo de memoria tenía dos dimensiones. Una primera vinculada a la memoria colectiva y nacional. Y otra vinculada a la memoria propia de mi familia. Valorar y apropiarme de esta última me llevó a materializar la investigación desde un enfoque afectivo y significativo; ya no como primer pilar la historia y el patrimonio nacional, sino la microhistoria y la memoria familiar.

De esta forma, el proyecto se va armando y desarmado de la mano con mi formación en el campo y mis descubrimientos personales, llegando a un puerto cada vez más autoral y representativo de la memoria en su dimensión más afectiva, cotidiana y actual.

En relación al acervo documental, este permitió por un lado, el levantamiento de datos cuantitativos los cuales entregan información acerca de las diferentes muestras identificadas: papel, sonido, av, siendo el papel el soporte con mayor representación dentro de la colección, con un 87%. Así mismo, dentro de esta categoría se identificaron 3 muestras de mayor presencia: fotografías 33%, folleto 18,5% y prensa 17%. A partir de lo anterior se decide profundizar en las fotografías para la construcción de un catálogo, debido a su magnitud y su potencialidad como fuente de conocimiento en torno a la información contextual que entregan y las oportunidades de análisis desde el campo de la visualidad. Por otro lado, este último soporte también permitió una

vinculación directa con el pasado, siendo el principal medio de evocación del recuerdo de Paulina Carrasco y por lo tanto un levantamiento de información de carácter cualitativo.

En relación a la materialización de la investigación y datos levantados anteriormente, es importante señalar que la búsqueda del medio correcto para exponer esta información me lleva a la animación como una posibilidad prometedora, debido a las posibilidades que da en relación al uso no convencional del material en este caso documentos históricos. De esta forma, la animación invita a repensar las formas de vinculación con estos materiales, sacándolos de las lógicas del archivo institucional y situándose como herramientas en la expresión visual de representación de la memoria.

Además de lo anterior, la animación desde un aspecto más técnico, permite reconstruir ciertas imágenes que en movimiento cobran vida, trayendo al presente imágenes ausentes.

En definitiva, el proyecto es el resultado del diálogo constante entre los documentos recopilados, la memoria que estos evocan y la representación visual. Estos tres elementos constituyen la propuesta estilística, sonora y discursiva del cortometraje animado “Flor de la quebrada” que proyecta llegar a ser parte del repertorio de animaciones chilenas que mantienen viva la memoria.

14. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Argumendo, Alcira. *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 2004.

Blanco, Oscar. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

Candau, Joël. *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.

Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007.

Díaz-Inostroza, Patricia. *Yo no Canto por Cantar. Cantares de Resistencia en el Cono Sur*. Santiago: Ediciones Memoriarte, 2016.

Escobar, Ticio. *El mito del Arte y el mito del Pueblo*. Santiago: Metales Pesados, 2008.

García Canclini, Néstor. *Cultura Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1987.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Guasch, Ana María. *Genealogía, Tipología y Discontinuidades: Arte y Archivo 1920-201022*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra, 1995.

Hirsch, Marianne. *Marcos Familiares Fotografía, Narrativa y Posmemoria.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria.* Madrid: Siglo veintiuno editores, 2002.

Mateo Leivas, Lidia. *Imaginario de la clandestinidad. Complicidad, Memoria y Emoción en nueve tramas* Madrid: AKAL, 2022.

Richard, Nelly. *Crítica y política.* Chile: Palinodia, 2022.

Crítica de la memoria (1990-2010). Santiago:

Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Fracturas de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI

Editores, 2007.

Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural

sobre el Chile de la Transición. Santiago: Editorial

Cuarto Propio, 2000.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis.* Buenos Aires: Tinta limón, 2018.

Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limón, 2010.

Rose, Gillian. *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales.* Murcia: CENDEAC, 2019.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura.* Barcelona: Ediciones Península, 1988.

CAPÍTULOS DE LIBROS

Arfuch, Leonor. “Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global” en Arfuch, Leonor y Devalle, Verónica (comps.). En *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Ed. Prometeo. (2009): 15-39.

Curiel, Ochy. “Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial” en *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, (2014): 45-60.

ARTÍCULOS

Gimenéz, Gilberto. “La cultura como identidad y la identidad como cultura” *Revista Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, (2005): 1.

Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar” *Materia 5: Revista d’ art*, (2005): 157-183.

Kuffer Dinerstein, Paula. “Leer lo que nunca fue escrito: hacia una hermenéutica política”, *Revista Ágora: papeles de Filosofía*, vol. 34, n.º 1 (2015): 213-221.
doi: <https://doi.org/10.15304/ag.34.1.1759> .

Mirzoeff, Nicholas. “El derecho a mirar”. *Revista Científica de Información y Comunicación*, (2016) 29-65.

Larraín, Jorge “Identidad chilena y el Bicentenario” *Revista Estudios públicos* (2010): 1-30.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América latina”. *Dispositio* 24, no. 51 (1999): 137-148. <http://www.jstor.org/stable/41491587>.

Revista CENECA, “Seminario la canción popular chilena (1973 - 1979)”, (Santiago de Chile, CENECA, 1980) Introducción.

PONENCIA(S)

“II Encuentro de Pensamiento Situado: Des/ Constituyentes. Prácticas e imaginarios por-venir”. Conferencia, Cátedra Pensamiento Situado. Arte y política desde América Latina de la Universidad de Chile, 30 de junio de 2022.

A photograph of a person playing an acoustic guitar, overlaid with a semi-transparent red filter. The person is wearing a dark, textured sweater and a necklace with a circular pendant. The guitar is a light-colored acoustic model with a dark fretboard and a circular soundhole. The text '15.' is centered in a white box above the main title.

15.

ANEXOS

ANEXO 1:

Documentos de consentimiento informado

DOCUMENTO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Proyecto de Título "Flor de la Quebrada"

1. INFORMACIÓN

Usted ha sido invitado(a) a participar en la investigación para llevar a cabo el Proyecto de Título *Flor de la Quebrada*, a cargo de Catalina Ibañez Duran para optar al título de Diseñadora Gráfica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Su objetivo es: Poner en valor la memoria y obra del grupo folklórico Alhué (1970-2001) como vestigio del imaginario cultural nacional y regional mediante la creación visual autoral.

Usted ha sido invitado(a), debido a su participación directa con la agrupación cultural y musical Alhué, siendo su vivencia significativa para la realización de la presente investigación; creación del acervo documental de Alhué y la materialización de dicha recopilación de datos en una cortometraje animado.

Para decidir participar en esta investigación, es importante que considere la siguiente información. Siéntase libre de preguntar cualquier asunto que no le quede claro:

Participación: Su participación consistirá en el desarrollo de una entrevista semi-estructurada, de una duración de aproximadamente una hora, respecto a las temáticas que abarca tanto su participación en el grupo Alhué, como también sus vivencias relacionadas en otras esferas de la vida cultural (ya sea teatro, música, educación entre otros) entre los años 1970-2000 en Chile. Esta se realizará a través de una videollamada o en formato presencial, según su disponibilidad y preferencia. Se plantea la necesidad de grabar la entrevista en audio con el fin de realizar una transcripción parcial de lo conversado, con exclusivos fines de análisis posteriores.

Riesgos: La investigación no supone ningún tipo de riesgo, en tanto es una entrevista confidencial y con fines académicos, para la puesta en valor de todo lo que significó culturalmente el grupo Alhué durante los años 1970-2000 en nuestro país, y la revitalización de su memoria.

Beneficios: Usted no recibirá ningún beneficio directo, ni recompensa alguna, por participar en este estudio. No obstante, su participación permitirá generar información para la generación de la puesta en valor de todo lo que significó culturalmente el grupo Alhué durante los años 1970-2000 en nuestro país, y la revitalización de su memoria.

Voluntariedad: Su participación es absolutamente voluntaria. Usted tendrá la libertad de contestar las preguntas que desee, como también de detener su participación en cualquier momento que lo desee. Esto no implicará ningún perjuicio para usted.

Confidencialidad: Todas sus opiniones serán confidenciales, y mantenidas en estricta reserva. En las presentaciones y publicaciones de esta investigación, su nombre no aparecerá asociado a ninguna opinión particular, a menos que se autorice lo contrario. Los datos serán administrados por la investigadora responsable y una vez terminado el estudio, no tendrán otra finalidad.

Conocimiento de los resultados: Usted tiene derecho a conocer los resultados de esta investigación. Para ello, se le facilitará el producto final de esta investigación vía correo electrónico una vez concluya.

Datos de contacto: Si requiere más información o comunicarse por cualquier motivo relacionado con esta investigación, puede contactar a la Investigadora Responsable de este estudio:

Investigadora Responsable: Catalina Ibañez Duran


Teléfonos: +569 67240381

Correo Electrónico: catalina.ibanez.d@ug.uchile.cl

2. FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, Paulina Carrasco Torrealba, acepto participar en el Proyecto de Título *Fior de la Quebrada*, a cargo de Catalina Ibañez Duran para optar al título de Diseñadora Gráfica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

Declaro que he leído (o se me ha leído) y (he) comprendido, las condiciones de mi participación en este estudio. He tenido la oportunidad de hacer preguntas y estas han sido respondidas. No tengo dudas al respecto.



Firma Participante



Firma Investigadora Responsable

Lugar y Fecha: Santiago de Chile, 14 de Diciembre de 2023.

Información de contacto (número telefónico y/o email) 993698063

Datos de contacto: Si requiere más información o comunicarse por cualquier motivo relacionado con esta investigación, puede contactar a la Investigadora Responsable de este estudio:

Investigadora Responsable: Catalina Ibañez Duran

Teléfonos: +569 67240381

Correo Electrónico: catalina.ibanez.d@ug.uchile.cl

2. FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, Juan Carlos Torrealba, acepto participar en el Proyecto de Título *Flor de la Quebrada*, a cargo de Catalina Ibañez Duran para optar al título de Diseñadora Gráfica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

Declaro que he leído (o se me ha leído) y (he) comprendido, las condiciones de mi participación en este estudio. He tenido la oportunidad de hacer preguntas y estas han sido respondidas. No tengo dudas al respecto.



Firma Participante



Firma Investigadora Responsable

Lugar y Fecha: Santiago de Chile, 15 de Diciembre de 2023.

Información de contacto (número telefónico y/o email) 993698063

Datos de contacto: Si requiere más información o comunicarse por cualquier motivo relacionado con esta investigación, puede contactar a la Investigadora Responsable de este estudio:

Investigadora Responsable: Catalina Ibañez Duran

Teléfonos: +569 67240381

Correo Electrónico: catalina.ibanez.d@ug.uchile.cl

2. FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, Delia Gachón....., acepto participar en el Proyecto de Título *Flor de la Quebrada*, a cargo de Catalina Ibañez Duran para optar al título de Diseñadora Gráfica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

Declaro que he leído (o se me ha leído) y (he) comprendido, las condiciones de mi participación en este estudio. He tenido la oportunidad de hacer preguntas y estas han sido respondidas. No tengo dudas al respecto.



Firma Participante



Firma Investigadora Responsable

Lugar y Fecha: Santiago de Chile, 15 de Diciembre de 2023.

Información de contacto (número telefónico y/o email) 993698063

ANEXO 2:

Entrevistas

Entrevista 1

a Delia Gachón y Paulina Carrasco

Fecha: 29 de Abril 2023, Santiago de Chile.

Delia Gachón: Catita por muchos años nos fuimos rotando pa' los ensayos ¿Cuanto estuvimos pauli? ¿32 años?

Paulina Carrasco: 30 años estuvimos como grupo y ensayamos aquí, a ver, los primeros dos años fueron en ese lugar que nos prestaba la casa de la cultura—

D: —No pauli, era el club de huasos que presta el abelgachona

P: [ah] donde Juan Carlos se sacó la cresta y se dobló una pata, ¿ese era?

D: ahí mismo

P: quedaba aquí en ñuñoa. Después nos fuimos a ensayar la casa de Juan Carlos en seminario, estuvimos ahí harto tiempo.

D: sí, fue harto tiempo porque me acuerdo que hasta empezaron a caminar los niños. Nos turnábamos con la pali para cuidar los niños de Juan Carlos, porque sino a Juan Carlos no lo dejaban ensayar.

P: A Rodrigo le encantaban las cuecas, ¿te acordai? le hacía [movimientos chistosos con los brazos] si el chico se llegaba a ahogar.

D: había que tocar unas veinte cuecas pa entretenerlo hasta que se cansaba. Entonces con la pauli nos turnabamos, como nosotras ya habíamos criado lo hacíamos super bien.

P: nunca tuvimos problemas, ni pa' dejar el ensayo, ni pa' dejar a los niños. Y después nos vinimos a ensayar aquí. Cuando hacíamos fiestas las veníamos a hacer aquí y de repente abrían la ventana y era “uy ta claro ya” habíamos estado toda la noche cantando. El ensayo era en la pieza de allá, de la Delia y ahí entonces con ventana abierta porque sino nos ahogamos.

[La entrevista se mueve a la pieza de la cual se estaba hablando]

D: Mira catita, te presento al segundo hombre más importante de mi vida [apunta cuadro de Salvador Allende] después del Pato Correa, el presidente Salvador Allende.

P: Aquí había una mesita y aquí traíamos las cositas de la once y tomábamos “las choca” que la delia lo llamaba, era un pancito con mantequilla y tecito.

D: sí o cuando estábamos con “mucho” plata hacíamos un queque—

P: —o le poníamos un pedacito de queso.

D: Aquí entonces ensayabamos, ahí había un escritorio donde hacía los programas de la usach tu tío, después que terminó el Alhué fue lo que le salvó la vida mentalmente al pato correa.

[Volvemos al comedor donde había comenzado la entrevista con dos cajas con fotografías ampliadas para la exposición Rostros de Chile]

C: ¿Para hacer esto postularon a un Fondart?

P: Claro po', esa fue la exposición que se hizo, mira que cosa más bella.

C: ¿Son todas fotos tomadas por el pato?

D: Claro que por el Pato, no si tu tío una de las cosas que más amaba era tomar fotos.

C: ¿y como estaban dispuestas las fotos? porque veo que tienen números.

P: Estaban puestas a lo largo y había como un índice donde aparecía el numerito que está en cada foto con una explicación del lugar y la persona que aparece.

C: Que pena que no hayan fotos de la exposición montada.

D: Mira Catita, ese monstruo que está ahí al lado de la capital muestra el contraste del Santiago. [Señala una de las fotos]

D: tengo una cachá de vestidos que encontré para que lo veas catita

C: A ver, cuéntame sobre el proceso de confección y compra de los vestuarios.

D: La Pali, sacándose la cresta toda la vida pa alimentar a sus críos, pero yo era esporádicamente profesora de guitarra, entonces la Pali no tenía demasiado tiempo y ella que se dejaba guiar por mi, yo veía una cosa y decía "ah esta es pa la paulina", "esta pa la delia", "esta pa la macarena". Entonces yo me preocupaba de la puesta en escenario, que las flores, que lo verde, que el ponchito y el vestuario, el color que usabamos nosotras y el color que tenían que usar los chiquillos.

D: Siempre buscando algo que nos distinguiera, porque yo soy bien picota políticamente, eso significa que cuando íbamos ponte tu a una población, tu tío era profesor de ingeniería en química de tres del Quilapayún y de dos del Inti illimani, entonces muchas veces nos encontrábamos. Hicimos la campaña para el presidente Allende te acuerdas, con Victor Jara, arriba de camiones de basura, entonces andábamos muy de huasos, entonces ellos nos decía "cómo es posible que vengam a esta población mostrando los apatronados y que se yo" y con el pato dijimos, "no esta cuestión, cambiemosla".

P: Esque ahí hacíamos pura zona central, pero oye el vestuario de huaso era un sombrero, una chaqueta, un pantalon y unos zapatos, no había poncho, no había espuelas, no había de estas cuestiones que se cuelgan, no había nada de esa cuestión porque no había plata, pero ellos llegaban con sus ponchos negros y esas cajas enorme donde tenían sus guitarras.

D: Pero bueno, yo era picota, entonces cuando decidimos salirnos un poco más de eso, no centrarnos solo en la zona central que era la parte donde habíamos hecho el trabajo de terreno. Nosotros con el tío, el Pato no tanto por el tiempo, pero yo seguí los cursos en la chile vespertina, en la escuela de música, tu tío también, pero y yo por mi cuenta seguí con

cursos que dió en la católica la margot loyola. Estuve yendo un año y medio en semestre y pa mi fue maravilloso.

Eran cursos de cultura folklórica, para poder recopilar, los profesores hacían mucha diferencia porque por uso y costumbre una persona “taca taca ta, taca taca ta” te vestí de huaso, lo que sea y “ya soy folclorista” y nopo. Tu tienes que vivir, contactarte con la gente. A nosotros nos daban una ficha a llenar con educación de la gente, en qué trabajaba, cuantos hijos, si eran madres solteras o no, describir la parte geográfica, uso y costumbre, comida, leyendas, mitos, adivinanzas, todo lo que tu quieras. Entonces uno llenaba mientras iba en conversa con la gente. Nosotros no llegábamos “hola señora nos dijeron que usted canta” no, nos dabamos un rodeo bien grande.

P: Se hacían amigos primero.

D: Nos hacíamos amigos, ponte tú, allá donde estaba la Elienita, en Peumo. Tu tío era de Peumo, su familia tuvo mucha plata, no le toco casi nada, le alcanzó a la mamá de tu tío pa comprarse un auto y fue lo más lindo hermoso que le pudo pasar a la yayita. Entonces fuimos a peuco porque “como no vamos a encontrar” y “no no no no nadie” “no aquí no se canta” y una vieja bien siutica pituquita con nombre español dice “chiquillos ustedes no me vayan a echar al agua porque la tía rosita no quiere que su niño se vaya a contactar con gente que no corresponde” y nos llevó ella a la casa de la elianita. La elianita era una señora ciega con una voz preciosa, un encanto. Ella cantaba y la mamá vendía cazuela y por supuesto disfrazaban un jarrito de vinito, todo el mundo sabía.

P: Esa era la casa de remolienda en el fondo, ahí estaba el gallo del piano.

D: Claro, él era agente del banco del estado, los pacos no se metían. Lo que sí, le dijimos a la elianita, que no nos acomodaba que fuera el cura, para nada. El pato le dijo “elianita le puedo pedir un favor, sabe que me siento incomodo con este caballero” y ella “pero si es tan bueno el padresito, patito” “no invitelo otro día nomás”.

D: Bueno y ese era el trabajo de campo, uno tenía que llevar el cuestionario e informar después, de la historia del lugar, de geográficamente donde estaba. Fue un trabajo super lindo y ,más los años que estuvimos en la casa de la cultura de ñuñoa. ahí fue el gran empujón con nosotros.

P: andar en los camiones de basura cantando, que nos siguiera gente, eso era, eso era. esa fue idea de Víctor, lo de andar en los camiones de basura, a donde es peluo entrar ahora, lo hermida, a la santa julia, a todas las poblaciones de la zona central.

D: Nos esperaban, nos esperaba gente a la entrada de la pobla, para que nos dejaran tranquilos cuando no íbamos en camión, metiamos todo a la camioneta nuestra ¿te acuerdas pauli? y nunca nos robaron nada por eso mismo, porque nos esperaban felices. Nosotros cantábamos nomas.

P: y siempre nos tenían algo rico pa comer, que una empanada, que unas chichas, que un vinito.

D: Claro y después venía la parte política, pa 'que vamos a quitar eso, si estábamos en una campaña para el presidente.

C: Si, pongamoslo

D: Eso! pongamoslo, a no ser que haya algún problema, porque los unicos que no era de izquierda era Juan Carlos y victor peña

P: pero juan carlos fue siempre más bien neutro

D: aaaay paulinita!

P: Nopo si acuerdate que víctor era el más momio, el más pobre

D: si, victorio era el que era más pobrecito

P: Es que lo que pasa es que el Victor peña era muy miedoso, no se atrevía a inclinarse por nadie porque le daba susto. Igual que ahora.

D: si es cierto que juan carlos no era momio total. como decía el Miguel Cabran: oye Miguel te voy mirando pa arriba tomémonos un café, que le puso la peter pan a la antonia, esta es niña o niño.

Y eso lo hicimos por años, entonces así le fuimos dando cuerpo, y por supuesto, la pali todos nos metimos en esta dinámicas y nos resultaban las cosas porque trabajamos enserio, muy enserio catita. Pa nosotros, podíamos llegar muertos de cansados pero el ensayo miercoles y sabado, siempre.

P: lo que más le llamaba la atención a la catita era que todo lo hacíamos nosotros, teniendo nada que ver realmente con la música. Encontramos ese papel de cuando nos ayudó la monica, con las indicaciones de las luces, que está escrito con la letra de ella.

D: el diagrama de las luces!

P: eso, y que después Juan Carlos se subía donde el tipo de la música, de los micrófonos, de los cenitales, genitales que le decían, para que nos fuera a iluminar. como le explicaba yo a la cata, "aquí está cantando el oscar y la luz está sobre él y nosotros nos vamos atrás en el escenario"

D: Tuvimos mucha ayuda familiar. La abuelita Ana, la Raquel tu bisabuela, y la yaya mi abuela, un ser adorado por mi y yo creo que por todos porque la yaya era buena onda.

P:es que a nosotros se nos ocurrió hacer un programa com villancicos y con niños incluidos. todo los hijos, pero a esos niñitos había que cuidarlos po, mientras nosotros estábamos en el escenario porque abajo dejaban la cagá, entonces para eso estaba la mami y la yaya.

D: Siempre nos ayudaban pa todas partes

C: duda, en todas las presentaciones estaba presente el tema de las diapositivas, que eran todas fotos tomadas por el pato cierto?, eso era algo que se les ocurrió a ustedes por el interés del pato en la fotografía o era algo que se hacía ?

D: nono, nosotros diría que fuimos los primeros en usar eso, lo que se llamó después “diaporama”, ni siquiera el más famoso folklore que era el cuncumén.

P: si, fuimos los primeros en usar diapositivas, poemas y libreto. Porque se hacía super informal “ya, ahora vamos a cantar esto” “y ahora está otra cosa”, pero entremedio no había una explicación sobre la canción, sobre como se había recogido, que contenía, nada de lo que tu has escuchado en los vhs, nada eso, cantaban nomas.

D: Muchas veces fuimos criticados por eso, por hacer un programa, en que se hablaba y se explicaba, porque la gente estaba acostumbrada a que si tu vas a escuchar música, es pura musica po. pero nosotros le dabamos un contenido más completo, no era un par de seis giles tocando por hobby, el alhué nunca fue un hobby, nunca nunca nunca, lo tomábamos pero seriamente.

P: si, fijate que cuando nos tocaba ir a cantar en la noches la peña de leonardo farias, juan carlos, que trabajaba en la cuestión de computación, iba al banco, dejaba funcionando las máquinas, se arrancaba a cantar y volvía a lo de las máquinas y después volvía a la segunda pata que era como a las 5 de la mañana, porque el trabaja en la noche.

D: Como te dije, yo trabaja esporádicamente haciendo las clases, no como la pauli que tenía todos los días o tu tío con las clases en la usach o juan carlos que se sacrificó harto. Pero.. éramos jó-ve-nes (cantando) y eso que partimos un poquito grandecitos yapo pali.

P:Nopo delia, si nosotras nos casamos jóvenes, las guaguas estaban chicas.

D: a mi como que se me olvida eso oye, que nos casamos tan re jóvenes. No me arrepiento.

D: Ah, me acuerdo de una actuación que hicimos una vez en Peñalolén, no me acuerdo pa que, típico que hacíamos todo gratis, todo todo todo.

P: Nadaaa, no teníamos plata ni pa comprarnos las cuerdas de las guitarras.

D: Veníamos por Larrain y “ah no hay pan pal tecito”. entonces se baj ricardo, que andaba en una citroneta, y en la camioneta nuestra, que no se como cabíamos tantos ahí pauli

P: Atroz, con los instrumentos, con todo. Yo tenía un canasto de maleta, ¿te acordai?

D: sii, (risas) que se te abrió al frente de la moneda, delante de los pacos.

P: (risas) si, teníamos que cantar en la moneda pa la primera pascua, entonces yo me bajé y la maletita se me abre y se me caen las enaguas y el vestido y todas la wifa, al frente de los pacos que cuidan la puerta de la moneda.

C: muy pali.

D: No si la pali, ella es muy especial. Ya entonces se baja Ricardo, pa lo del pan, y el pato le dice cantemosle a las chiquillas la cueca del panadero. Entraron a la panadería, y así sin instrumentos ni nada, se ponen a cantar y nosotros muertos de vergüenza. “no hay que alegrarle la vida a estas chiquillas” decía, veníamos de un dieciocho o algo así.

P: pal dieciocho no parábamos, nos íbamos diecisiete, dieciocho y diecinueve de corrida, a que hora dormíamos, no tengo idea. pasábamos de fonda en fonda, de fonda en fonda. Una vez llegó Ricardo con los zapatos de huaso rotos, abiertos al frente de tanto que bailó cueca. Toda la noche bailando cueca, nos convidaban de todo, en todas las fondas.

D: Te acuerdas pali, que el pobre Ricardo, cuando fuimos al bicentenario del PC, allá en el cañaveral y Ricardo se empezó a sentir mal le dió un ataque de vesícula. pasó a meterse una inyección pa terminar cantando muerto de dolor en el estadio nacional.

P: Nosotros y el Quilapayún, si no era al lote la cosa, éramos los únicos invitados, con un Estadio Nacional de celebración de los cincuenta años del pc. había muchísima gente.

D: Y lo divertido es que ninguno era realmente, así verdaderamente comunista, excepto por la maruja, que militaba.

P: si la Maruja era comunista de partido

D: Y nunca logró que nosotros formamos parte de eso. porque yo personalmente, tengo claritos mis principios sociales y políticos y no necesito que nadie me diga como le decían a la Maruja, que andaba como en un matrimonio con el partido, peor que los católicos. Así que nunca logró que formáramos una cédula del partido.

P: Noo, yo tampoco, ni nadie nunca se quiso inscribir en los partidos. Y eso nos salvó después cuando acusaron al pato por el alumno que había hecho la bomba y pudo seguir trabajando en la universidad. Nos cagó la ida Australia y también a España que tampoco pudimos, pero el Pato se salvó.

D: Esa es una de esas historias que uno mira a la distancia y dice, por algo pasan las cosas. Acuérdate que el Pato antes del golpe, mucho antes del golpe, el pato hacía clases en el politécnico militar, cuando a uno no le daba ni cosquillas oye, “uy enseñarles a estos qué, daba lo mismo”. Fue que se supo a través del milico que pidió antecedente del pato, que un milico supo que estaban acusando al pato del ser el ingenioso de poner una bomba al milico que estaba de rector y este milico era rector de la U de Concepción a poner las manos al fuego por el pato, porque había sido su profe. Ahí al pato lo tuvieron suspendido como seis meses, pero no lo echaron, pero quedó relegado al último sucucho de ingeniería química, pero eso no importaba.

D: Te acordai pali, el 4 de septiembre, días antes del golpe, nos fuimos a cambiar al partido comunista la ropa, que tenían ahí en la esquinita la sede. Y resulta que en ese momento había salido un artículo del Quilapayún del Lota, de una entrevista a un minero, que dice: “compañero boces bonitas, potentes de macho, pero sabe, no le entendimos nada lo que dicen” entonces eso era comentario del mancilla el periodista, cuando nos encontramos a Willy Odró que mataron en la plaza Italia, le dice al pato “chuu, profesor, todavía andai vestido de patrón” “y a vo que te importa weón” le responde el pato, nosotros no representamos el apatronamiento, y ahí Mansilla dijo “esta es mi oporynidad, de poner los dos lados, de gente de izquierda, unos con los ponchos negros que se creen revolucionarios y este caballero que está vestido de huaso y cree que es dueño de fundo”, entonces el pato le dice, “nisiquiera dueño de fundo o una parcelita, vivo en una casa dfl2”. Entonces ahí les sacan una foto. La cosa es que cuando allanaron el siglo, se encuentran con la foto, este milico que te decía, y dice “este es mi profe!!”, agarra la foto, y como estaban quemando cuestiones, la quema toda. Después de muchos años se encuentran y le dice “yo nunca se lo dije profe, pero yo aprobé con usted, a pesar de que me podría haber aprovechado de eso”. Hubo gente, catita, que no pensando como nosotros se arriesgo y esto yo lo veo a la distancia y pienso: menos mal que la Paulina y el Alberto estaban tan adoctrinados que no podían abrir la boca de nadie que se quedara en la pieza chica, ahí tuvimos al Osvaldo más de un mes, al Sergio Olivares, después a la Maru.

P: Lo que pasa, es que la Maruja estaba casada con Sergio Olivares y Sergio Olivares, kinesiólogo, era subdirector del diario “el siglo”, que era el diario de los comunistas.

D: y era buscado en las listas. Y yo pasaba por ahí en Tobaralaba, donde se ponían los milicos, pasaba con mi bolsita con pan, aceite, cualquier cosa, uuu yo esto no lo he contado a nadie me doy cuenta, bueno pero la catita es de las nuestras. Yo pasaba con cartas que yo llevaba pa ir trasladando personas. Porque no podían estar más de una semana en los lugares,

P: Nunca más de una semana, tenían que ir teniendo diferentes hogares a donde moverse. Nosotros tuvimos un tiempo escondido a uno, al Pablo, en la casa, un cabro cubano.

D: Nunca más de una semana porque además aquí, este sector, era muy conocido, tanto que todavía nos dicen el rincón comunista, y yo jamás en mi vida he sido comunista. Esta casa y bueno todas las casa, la de la Pali, la de Juan Carlos, tienen todas historia paralela a nosotros, por eso duramos tanto tiempo yo creo.

Entrevista 2

a Jorge Durán

Fecha: 4 de Octubre 2023, Santiago de Chile.

Catalina Ibañez: Lo de la Casa de la Cultura...

Jorge Duran: Si había un, un letrero anunciando una, un lugar para cómo se dice...

Catalina Ibañez: vacantes?

Jorge Duran: vacantes para un grupo de teatro y academia de futbol... yo en realidad convide a Eduardo, y me dijo, porque dije que es eso del teatro, ahí lo convide para ver una pieza en Antonio Varas, con la madre muchas piezas de teatros, a lo largo de la vida en los veranos, al aire libre, pero en el teatro del Antonio Varas ya había ido 2 o 3 veces, fuera otra entretención que me gustaba mucho que era ver zarzuelas o peretas [recibe un vaso de cerveza] pa' soltar la lengua [risas]. Bueno entonces, lo convide al Antonio Varas y fuimos y la respuesta fue del mundo que vivíamos, re entretenida, fuimos él quedó y yo no, pero yo quede en el folklore. Entonces yo me quedé en folklore y al semestre siguiente, me aceptaron en el teatro porque era muy de la patota de ese grupo, entonces esa fue una época muy importante para mí, pero no solo para mí porque ahí estaba el Hugo Medina que fue premio nacional y estaba la Patricia Guzman, que era una actriz conocida y otras personas que fueron a parar a la escuela de teatro después. Sin mi vida menos en un ambiente político todavía, Victor no era del Quilapayún, ni era del Inti-Llimani, que en realidad, pero sí hacíamos teatro varias todos, varias veces en el año hacíamos presentaciones. Con el folklore, el segundo semestre yo empecé a hacer clases de segundo semestre por ahí, es porque yo terminé esos dos primeros años de teatro y entre a la Escuela de Teatro. Opté por entrar a la Escuela de Teatro y seguí ahí ya estaba dando clases de folklore, con el Victor, era la Maruja Espinoza, el Victor Jara director, la Maruja era directora también y yo era profesor. Yo hacía de profesor de expresión corporal, de danza.

Catalina Ibañez: ¿Cómo más ligada al teatro?

Jorge Duran: Lo mas próximo al teatro y también tenía, vamos a decir, gracia pa danzar, alguna gracia, entonces ese ambiente era muy rico, culturalmente para Eduardo tuvo que haber

sido mucho más para mí porque Eduardo era muy amigo de todos y yo no tenía relación casi con nadie, que se mantiene a lo largo de la vida. No es que se mantiene hostil a los otros, simplemente tengo esa, me interesa lo que me interesa a mí y el resto medio, no rechazo ninguna conversación pero también lo que me interesa.

El folklore era lo que menos me interesaba, yo nunca me interese en eso, pero era una cosa que para mí era, es una que sé yo, en algún lugar yo sabía que tenía importancia. La propia relación con la música en sí, era algo muy distante para mí, la idea del folklore como era con la Margot Loyola, de las masas mismas, y la recopilación eran pertenecientes a un nivel que no tenía que nada que ver conmigo, siempre encontré que había algo de artificial en eso. Sin embargo había gente con la que era muy orgánico, algunos de los colegas realmente, compañeros digamos eran muy, verdaderamente interesados en eso...

Catalina Ibañez: El mismo Víctor Jara po, que tenía su faceta de folklore

Jorge Duran: Sí, el no era un recopilador como la Margot Loyola o como la propia Violeta Parra, claro que él sus viajes porque él era sureño, era familia de Chillán o un lugar Parral, un lugar así. De un mundo muy pobre, no era una clase media, eran campesinos que yo sepa muy pobres. Entonces, y en esa época Víctor era aún era más del teatro, cuando empezó, por eso que era profesor de la Academia de Teatro, de, era profesor de la academia que yo creo que se ganaba una plata también haciendo las dos cosas y dirigiendo teatro, llegó a hacer otra además de una que fue un éxito que duro 1 año en cartelera. El ambiente cultural para mí era, el cine chileno era una cosa desconocida

Catalina Ibañez: Ah ya, ahí tu todavía no te adentrabas en el cine...

Jorge Duran: No yo en el cine, entré como espectador con 13 años por ahí y después pasé la mayor parte de mi educación viene de las películas, no viene del colegio. Entonces mi interés por el cine era mucho más como espectador, alguna cosa estaba aprendiendo, no sé porque mi gusto fue cambiando con el tiempo, no con el teatro. Con el teatro si, porque después entré a la Escuela de Teatro, me di cuenta que era muy ignorante. Muy ignorante de cuestiones esenciales para querer ser un director, yo no quería ser un actor, nunca me interesó, inclusive sufría mucho porque no tenía ese encanto del, que tiene el actor

Catalina Ibañez: Como la Moni, que le sale natural así

Jorge Duran: Si, le sale natural a ellos, como dice un director brasilero, yo no entiendo porque una persona trabaja, le gusta ganarse la vida siendo otro que no es el mismo, que es un personaje, siempre encontré una buena definición. Entonces, esa época por lo tanto, yo reparé que había algo cultural que la clase media con que yo vivía, no tenía ningún vínculo con ese mundo. No era porque fueran tontos, nada, porque todos fueron a estudiar a la universidad;

ingenieros, abogados, etc., y por tanto, pertenecían a una, tenían un conocimiento o algo de saber de su profesión, pero no tenía nada que ver con el mundo de ellos en relación a la entre comillas, “la cultura” y la educación no es exactamente la cultura, una cosa es el mundo cultural y otra cosa el universo de la educación, que las cosas, todos tienen que dialogar, es un diálogo que no se puede interrumpir nunca, que sino, en fin.

Entonces el ambiente cultural como te digo, en la Escuela de Teatro, empezó a mudar, para mí como alumno, porque yo noté que la mismísima política empezó a ponerse más caliente, porque ya estábamos, el 64’ entró el gobierno de Frei si no me equivoco y entró la Reforma Agraria, la reforma Universitaria, todas las reformas y eso fue un estímulo enorme para la Universidad de Chile, políticamente también empezó a cambiar, porque con la Reforma Agraria la cosa comenzó a calentarse, a mí la política me interesaba por ejemplo, mucho más que el folklore, no como militante, porque tampoco tengo esa vocación como militante, pero si...

Catalina Ibañez: Pero como motor

Jorge Duran: Si como motor, el asunto, yo soy de la generación del 42’, entonces yo viví la segunda guerra mundial muy cercanas a lo que yo vi en el cine, las películas trataban de la guerra, eran películas violentas, eran películas, fui reconociendo entre ellos los realizadores o los directores de talento, en un sentido, los dramas los entendía de otra manera cuando veía una película de cualquiera de los grandes directores de esa generación del cine norteamericano, porque sino las europeas eran muy extrañas, para quien nació viendo los dibujos animados de Disney y después, veía las series que pasaban y después los musicales, entonces bueno, en realidad el propio grupo de mi curso, empezó a cambiar durante los 3 años de la escuela, se sentía que la cuestión política estaba calentándose y cada uno formando partido de alguna manera, no era un asunto que se discutía, no era un asunto central. El asunto central era ser buen gran actor o ser un buen director.

Catalina Ibañez: Seguía siendo el arte en sí, más que lo político.

Jorge Duran: Más que lo político...

Catalina Ibañez: Osea me imagino que había gente que militaba, pero como que no lo...

Jorge Duran: No tengas duda, esa tumba mía, era por ejemplo, diría que en realidad, eso comenzó de la mitad de la escuela pa delante, porque comenzamos a trabajar dentro del teatro. El segundo semestre de la escuela ya empezamos a ser de extras en las obras, que fue re importante porque tu estas todas las semanas, en realidad uno se dedica la vida a eso, cuando no estás trabajando, estás dando clase en la Casa de la Cultura.