



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN

TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

Estética juvenil e identidad de izquierda en la imagen discográfica de la UP:

Las portadas de DICAP

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en

Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: Gory Soto Mella

PROFESOR GUÍA: Isabel Jara Hinojosa

SANTIAGO DE CHILE

JULIO 2014

AGRADECIMIENTOS

En el largo camino que ha significado el desarrollo de este trabajo, agradezco a mis padres, a mi familia santiaguina (mis primos Kathy y Diego) y a mis amigos (especialmente a Lucas, Caro y Marcela) que desde sus diferentes talentos permitieron que este escrito se fuera constituyendo. En este apartado, es necesario agradecer nuevamente a mi amigo Amaru, por su tiempo y dedicación en los aspectos logísticos de este trabajo.

Agradezco también a mi profesor y amigo Ítalo Fuentes por su apoyo incondicional a la hora de ingresar a este programa, dándome las palabras de aliento necesarias para iniciar este nuevo proyecto.

Por otro lado, quiero agradecer a don Antonio y Vicente Larrea que desde sus diversas perspectivas y opiniones entregaron un soporte testimonial importante para construir parte de la historia de DICAP y sus diseños.

Finalmente quiero agradecer a mi profesora guía, Isabel Jara, que con paciencia y mucha dedicación fue entregando los lineamientos necesarios para poder hacer el mejor trabajo posible. Quiero destacar acá, que su disciplina férrea y rigurosidad se convirtieron en un verdadero ejemplo para el trabajo académico e investigativo que comienzo a desarrollar.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Introducción	5
Objetivos: general y específicos	7
Metodología	8
Capítulo 1	
Elementos conceptuales y metodológicos	13
La imagen como retórica de una ideología	13
La imagen discográfica como estética cotidiana	15
Identidad	20
Identidad juvenil: 60 y 70	22
Diseño discográfico de los 60 y 70	29
Capítulo 2	
Los cambios de los años sesenta y setenta y el proyecto político-cultural de la Unidad Popular	31
Allende en el poder y el discurso cultural de la UP	41
Capítulo 3	
Proyectos políticos de la juventud chilena de izquierda entre 1970 y 1973	63
Identidad juvenil occidental en la década del sesenta	64
Capítulo 4	
Proyectos culturales y estéticos de la izquierda y la juventud	96
Capítulo 5	
Semántica visual de la discografía de DICAP	122
La discoteca del cantar popular	123

Carátulas de disco	128
El diseño discográfico de DICAP: mirada global	277
Autorías y temáticas	277
Recursos gráficos y estéticos	281
Simbólica	283
Conclusiones	286
Bibliografía	292

INTRODUCCIÓN

En Chile, la cultura se ha constituido en función de diversos mecanismos de inscripción social. Ya sea en los albores de la nación, dentro de los marcos de las influencias externas o en función de los dictámenes establecidos por las elites, la cultura se ha construido a partir de una dimensión vertical dentro de la población. Este hecho, hegemónico en gran medida, fue profundamente cuestionado a partir de la década de los sesenta, teniendo como momento álgido los acontecimientos acaecidos entre 1970 y 1973. Instalados en el escenario de la Unidad Popular (UP), ciertos grupos dieron un fuerte giro al orden cultural iniciando con ello un proceso de reconversión y rescate de la cultura popular. Este hecho significó, en gran medida, la instauración de nuevos códigos y una importante apertura a la entrada de nuevos actores sociales a la construcción de un poder popular.

La contribución de una izquierda juvenil y militante se comprendió como un elemento esencial dentro de las implicancias de la cultura y el arte como ente generador de nuevas instancias y símbolos políticos. Esta situación evidenció una fuerte vinculación que dio como resultado la tríada que demarcaría el proceso cultural en Chile. Arte, política y juventud se erigieron como elementos fuertemente apoyados por la UP, configurando diversos mecanismos de acción y difusión de esta situación. En este aspecto, la Unidad Popular supo aglutinar dentro de su proyección un sinfín de manifestaciones que encontraron un rápido asidero dentro de la juventud, convocando a parte importante de una generación politizada que veía en el gobierno (no sin sospechas) la posibilidad real de un cambio social. La cultura, que tuvo una relevancia fundamental, se expresó de variadas formas en relación a lo político y social.

La cultura como manifestación “ideológica”¹ no aparece expresada solo desde un proyecto institucional. Los artefactos culturales construidos con diversos fines (estéticos y comerciales) adquieren dentro de su relación con el contexto una espesura definida que se incorporan consciente o inconscientemente a una producción simbólica mayor. Sin estar definidos por una jerárquica intervención gubernamental, las diversas producciones culturales pueden participar de una relación simbólica mayor con el contexto. Bajo esta premisa, la ideología no siempre aparece como un discurso nítido, limitado o tangible sino

¹ Sobre ideología se hablará en el capítulo 1.

que es transversal a él adquiriendo en los diferentes constructos culturales una relación con el entorno. No todas las imágenes son conscientemente ideológicas, sino que se dejan permear por la ideología de un contexto e incluso por un contexto sobreideologizado como lo fue la Unidad Popular. Por ende la ideología no siempre aparece en ellas de manera nítida y tangible sino que se hace presente sosteniendo y acompañando su discurso estético.

Entre la multiplicidad de artefactos culturales² instaurados dentro de una sociedad, es interesante rescatar la relación entre la imagen discográfica y el mundo juvenil. La imagen del disco y la juventud han tenido desde los años sesenta una relación estrecha. Para algunos, una verdadera manifestación revolucionaria, el disco y sus entramados, configuran un soporte estético donde música, poesía y arte visual responden a ese mismo artefacto. Bajo esa lógica, la imagen como primera puerta de entrada al discurso acústico, evidencia un carácter que debe ser reconocible y que exprese definiciones concretas con respecto al texto y música que acompaña. En el contexto de Unidad Popular, la importancia que adquirió el diseño no fue menor e incorporó de manera importante elementos simbólicos que fueron rápidamente reconocidos bajo esa lógica.

La juventud, como actor importante del proceso, supo reconocer en aquel artefacto una relación que convocó directamente a parte de su propio relato e identidad. La pregunta que guía esta investigación intenta responder a esta vinculación entre identidad e imágenes culturales. En este sentido es posible proponer como hipótesis de trabajo que la gráfica de los discos de DICAP participó en la construcción de la identidad juvenil de izquierda, expresando, desde el diseño, la idealización de los valores generacionales (radicalidad y utopía) a partir de una serie de dispositivos visuales atractivos (colores, formas, montaje), que supieron sintonizar con el mundo juvenil. Vinculándose institucionalmente al proyecto cultural de DICAP, el contexto de la Unidad Popular fue el escenario discursivo y simbólico donde estas referencias se fueron explicitando, colaborando en la construcción de un imaginario social.

El dispositivo que vincula la identidad juvenil con la estética cotidiana es el diseño de las portadas de discos de los años 68-73. Se ha elegido este artefacto básicamente por las posibilidades analíticas que entrega en torno a la construcción de la identidad juvenil y

² Son aquellos productos destinados a participar del campo cultural.

política de izquierda. De hecho, la tesis de esta investigación se aplica a la realidad de la construcción identitaria a partir de los múltiples materiales del campo identitario juvenil. Las portadas de los años elegidos en torno a la Nueva Canción Chilena, expresarían las radicalidades de los elementos característicos de estas identidades en un contexto que como se ha mencionado, es la explosión y desarrollo de esta nueva cultura juvenil. La convergencia de los elementos políticos, gráficos e identitarios expresan el devenir simbólico de una generación que, estimulada por una contracultura, considera las manifestaciones culturales propias como garante de su sensibilidad.

Es importante destacar acá que el análisis formal del diseño no es el centro de la investigación sino que es un recurso para comprender la semántica global de la imagen discográfica de DICAP como parte de un imaginario político y juvenil.

Para investigar este problema se han dispuesto una serie de objetivos (general y específicos) para establecer una mirada holística del proceso.

OBJETIVO GENERAL

1. Analizar cómo la gráfica de discos de DICAP representa la construcción de la identidad juvenil y política de la izquierda entre 1968 y 1973.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar el contexto histórico general y la estética global de la izquierda en Chile haciendo énfasis en sus dispositivos culturales.

2. Identificar y caracterizar los elementos más importantes de la Unidad Popular en cuanto a su proyecto político y cultural.

3. Distinguir y caracterizar las formas en las cuales se presenta la ideología de izquierda.

4. Examinar la gráfica de discos considerando rasgos formales, autorías, estrategias narrativas e influencias.

5. Reconstruir la semántica global a partir del cruce de los recursos gráficos y narrativos identificados con las clasificaciones existentes sobre la gráfica de la UP.

6. Relacionar el discurso global de la gráfica de discos de izquierdas con la identidad juvenil de la época.

METODOLOGÍA

En relación al aspecto metodológico, este se desarrollará a partir de la recopilación y análisis de material documental, dividido en dos criterios claramente definidos con el fin de aproximarse de la manera más completa posible al objeto de estudio:

1. Imágenes: las imágenes serán el soporte principal de la investigación y por ende del análisis a realizar. Estas imágenes estarán dispuestas a partir de criterios temporales y espaciales en torno a los genéricos de Nueva Canción Chilena. El tratamiento analítico de la imagen seguirá las categorías básicas establecidas por Barthes en la “Retórica de la imagen” de su texto “Lo Obvio y lo obtuso”.

El primer elemento que reconoce Barthes es el mensaje lingüístico. Enraizado aun en el pensamiento moderno como forma de acceder al mundo, el mensaje lingüístico apela a la condición histórica de la sociedad escritural: “somos todavía, y más que nunca, una civilización de la escritura”³. Este primer mensaje, por tanto, está relacionado con los primeros elementos de la imagen que se hacen visibles para el receptor, respondiendo a las preguntas iniciales de la problemática ¿Qué es? ¿Para qué sirve? Bajo esta lógica, el mensaje lingüístico utiliza el “anclaje”⁴ de los sentidos como forma de acceder a la imagen, ayudando a establecer el modo de intelección adecuada para su lectura. La formalidad del mensaje como conocimiento, guía al receptor por el camino de las intenciones que la imagen intenta proyectar en él, generándose una relación ideológica entre el texto y quien lo recibe. Desde otra vereda, el mensaje lingüístico puede responder a la función de relevo, la cual se expresa en una relación complementaria entre imagen y texto, reconociendo a las palabras como fragmentos de un sintagma más general.

El segundo mensaje es el denotado. Este mensaje es aquel que borra los signos de connotaciones dentro de la imagen y establece una mirada que, en primera instancia, puede parecer inocente y objetiva en la representación visual: “se trata de una ausencia de sentido, llena de todos los sentidos”⁵. Es la intención de una imagen “purificada” que es aprehendida en el primer nivel de lo tangible, comprendiendo la composición en formas,

³ BARTHES, R. 1986. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces. Buenos Aires. Paidós. 3p.

⁴ En la propuesta de Barthes, el anclaje se puede entender como una función en la cual ciertos elementos de la imagen guían al lector entre ciertos significados donde se le hace evitar algunos y recibir otros, estableciendo una elucidación selectiva.

⁵ BARTHES, R.Op.Cit.5p.

figuras y colores. Aun así, las posibilidades son escasas cuando quien recibe la imagen proviene de una sociedad que establece las referencias comunes para la percepción de los objetos. En este sentido, lo denotado se ve reforzado por la idea de una fotografía análoga donde se establece, aparentemente, un mensaje sin código. La fotografía, como problema del siglo XX, se incorpora desde ópticas diferentes a la imagen dibujada donde las intencionalidades sociales y sus estructuras son diferentes en cuanto a los códigos presentados (es una imagen regulada en la representación de objetos). La fotografía se integra al modo denotado desde la imposibilidad de intervenir en el interior del objeto captado, el cual capturado desde una máquina, posibilita la objetividad de "obra"⁶. El mensaje denotado interpreta la imagen desde lo objetivo, desde la ausencia del código, naturalizando los elementos simbólicos de la representación. En otras palabras, la función de la imagen denotada es enmascarar y ocultar el objeto de un mensaje desde la naturalización de las intenciones de su sentido simbólico.

El tercer y último mensaje propuesto por Barthes es el mensaje connotado. Lo connotado se suele relacionar con lo cultural y por ende con los aspectos simbólicos de esta cultura: "la imagen simbólica es connotada"⁷. Así como el ser humano construye sus léxicos, la imagen posee una estructura que le permite establecer categorías dentro de su composición. Este mensaje es tributario de una ideología que se relaciona con los fenómenos y experiencias de una cultura determinada, construyendo una gama de posibilidades en la medida que dotamos de significación a los símbolos dispuestos en la organización. Esta relación connotada se asume en la retórica de la imagen como una estructura que establece semas cargados de sentido en el mensaje visual. Para Barthes lo connotado se entiende desde la lógica sistémica como constructor de sentidos para la interpretación del espectador, diferencia sustancial en el desarrollo de la imagen denotada que elabora su mensaje desde la naturalización del sentido simbólico: "la connotación no es más que sistema, no puede definirse más que en términos de paradigma; la denotación icónica no es más que un sintagma del mensaje denotado"⁸.

El análisis de la retórica de la imagen pretende establecer el discurso existente tras la imagen y su vinculación con imaginarios sociales, políticos y juveniles. En este sentido, la imagen discográfica luego de haber sido examinada de manera general en sus elementos

⁶ Obra bajo la perspectiva de producción y reflexión sobre materiales.

⁷ BARTHES, R.Op.Cit.2p.

⁸ *Ibíd.* 7p.

formales, volverá a ser tratada de manera integral como un solo bloque, pero en relación a la proximidad y posibilidad de la construcción de “mitos” como sistemas de significación y entendimiento dentro de la sociedad. Como ya dijimos, es importante destacar acá que el análisis formal y del diseño no es el centro de la investigación sino un recurso para comprender la semántica global de la imagen discográfica de DICAP como parte de un imaginario político y juvenil.

2. Textos: se realizará un análisis tradicional de bibliografía mediante la observación documental de bibliografía que apoye mediante citas los argumentos expuestos. Entre las fuentes bibliográficas primarias destacan diversos textos producidos bajo el contexto a estudiar que se relacionen directamente con las identidades juveniles. En este sentido, la orientación se entenderá a partir de la producción intelectual que modele las características del objeto de estudio. Entre las fuentes bibliográficas secundarias, se incluyen diversos textos que ayudarán a conceptualizar y contextualizar las ideas centrales del trabajo, tanto teóricas como históricas.

Los temas a tratar dentro de la investigación están orientados a establecer los elementos más importantes del sentido propuesto por el diseño discográfico, considerando sus variables contextuales, identitarias y simbólicas.

El primer capítulo está destinado a tratar los elementos conceptuales y teóricos que orientan la investigación, vinculando en su desarrollo la dimensión estética, identitaria e histórica. Para este caso, se ha constituido la mirada semiótica como fundamental para el análisis teórico y metodológico de los objetos. Su elección se legitima en el carácter social de sus postulados en concordancia con el estudio de imaginarios y representaciones como construcciones culturales. La semiótica de Roland Barthes, dado el carácter retórico que le otorga a la imagen, indaga en los discursos dispuestos y el grado que la ideología alcanza dentro de ellos. La connotación y la denotación son, en suma, mecanismos que coordinan las relaciones existentes entre la visualidad y la recepción de los discursos allí inscritos.

El segundo capítulo está orientado a reconocer los principales elementos políticos y culturales de la Unidad Popular como contexto de construcción simbólica. La importancia de la UP como referencia a una nueva sociedad y política (al menos en el papel) fue de vital importancia en la consideración de organizaciones que vieron en la cultura un

espacio de masificación y conquista ideológica. En este aspecto, el papel que la Unidad Popular jugó en la apertura de espacios y la dinamización de las formas de expresiones, posibilitó la instauración de nuevos referentes políticos y culturales. El programa cultural era, en definitiva, la expresión de una nueva filosofía de vida donde la democratización y la participación eran las bases fundamentales.

El tercer capítulo indaga en la importancia de los proyectos políticos de izquierda haciendo énfasis en el desarrollo de una matriz política y cultural juvenil. La organización de partidos juveniles como el MAPU y el MIR, y las juventudes de la izquierda tradicional, como el Partido Socialista y Comunista, desarrollaron (con matices) un conjunto de acciones políticas que desprendió una relación directa con el ámbito social. De esta manera, la importancia que el joven asumía se expresó desde diversas dinámicas que asumieron dentro de estas agrupaciones un valor que para muchos les significó ser los verdaderos dinamizadores dentro del proceso. Sus ideologías marcaron los puntos referencia para la producción cultural.

El cuarto capítulo busca explicitar las referencias estéticas y culturales de la izquierda en su búsqueda de un desarrollo cultural y político. La vinculación con expresiones artísticas y su apego a la matriz simbólica de los imaginarios sociales clásicos, evidenciaron las diversas maneras con la cual la izquierda y, especialmente, el Partido Comunista (dueño de DICAP), pudo relacionarse con el mundo social. La importancia de expresiones como el muralismo o la Nueva Canción Chilena (NCCH) estimularon al espacio público como lugar de encuentro entre cultura y política. También se abordan las referencias estéticas y técnicas del diseño de la época.

El quinto capítulo aborda al análisis de las carátulas de DICAP. Analizando sus 67 LP's⁹ se da cuenta de los principales elementos retóricos, narrativos y simbólicos con la

⁹ En este punto es necesario establecer algunas justificaciones metodológicas. En primera instancia, el análisis de discos de Jota Jota se justifica porque DICAP comenzó a funcionar con ese nombre y su catálogo oficial comienza ahí. En segundo lugar, se analizan los anversos porque su carátula es, según sus diseñadores, "las expresión visual de la música" (Entrevista a Antonio Larrea, septiembre 2013). Otro elemento que es importante señalar se establece en el análisis unitario de las carátulas en vez de un análisis transversal, el cual se reserva para el final del quinto capítulo. Esto se debe a que cada carátula constituye por sí misma una morfología y semántica propia que se vincula con el contenido musical. En este caso, se ha decidido analizar una por una y allí encontrar una relación que se establezca como transversal. Finalmente, se ha establecido el

cual el diseño quiere relacionarse dentro del contexto social. Utilizando la lógica barthesiana, se da cuenta de los discursos existentes dentro del diseño y las relaciones que sus símbolos establecen con la generación más politizada, así como también con el público en general. En este caso, la utilización de un análisis individual responde a las características particulares que se expresan en cada producto. Aun cuando el objetivo de esta investigación está orientado a las relaciones simbólicas de la producción, cada disco propone y establece sus propias referencias iconográficas. Por otro lado, la consideración de utilizar solo su anverso tiene que ver con la carga discursiva que la portada instala, como puerta de entrada, a las canciones que componen dicho material. La portada es sin duda alguna, la primera referencia a la cual apela el sentido humano al momento de relacionarse con el disco.

Finalmente, las conclusiones establecerán los lineamientos generales en torno a la importancia del diseño discográfico y su relación con el contexto. Aquí se explicitarán las vinculaciones existentes entre los recursos estéticos y semánticos utilizados por DICAP y la estética cotidiana e identidad juvenil de la izquierda chilena dentro de la Unidad Popular.

análisis de los LP`S (67 carátulas) y no de los EP (55), dada la amplitud del contenido musical y su relación con el mensaje visual que se establece en los discos publicados. Cuando la imagen disponible en internet, generalmente de mejor calidad que las digitalizadas o fotografiadas, tenga alguna intervención menor, se agregará la versión fotográfica del autor.

CAPÍTULO 1 ELEMENTOS CONCEPTUALES

Para la comprensión de esta investigación es necesario instalar la vinculación de una serie de conceptos que nos ayudarán a establecer de manera más clara los diversos mecanismos de construcción cultural. La relación con la imagen y la ideología, y sus implicancias dentro de un contexto político y generacional se evidencian (de una y otra manera) en las construcciones discográficas que circulan y se reproducen dentro de un contexto cotidiano: es la consideración de este espacio como productor y hacedor de ideología lo que evidencia el carácter “político” de ese artefacto.

LA IMAGEN COMO RETÓRICA DE UNA IDEOLOGÍA

El primer concepto que deberá abordarse para plantear el problema es el concepto de imagen. Según el historiador alemán Hans Belting la imagen es “más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen”¹⁰. Por otro lado y desde una perspectiva filosófica, la imagen implica ante todo una relación con la sociedad: “Las imágenes son así mismo, y según una de las retóricas comunes, un núcleo central de la comunicación y la cultura actual, y, de esta forma, un enclave básico para comprender e investigar las sociedades en las que nos movemos”¹¹. Considerando la naturaleza de las imágenes a analizar, se ha establecido como paradigma teórico y práctico el concepto establecido por Roland Barthes en relación a la imagen publicitaria. La intención de dicha perspectiva es lograr establecer una interpretación estética contextual con la imagen, visualizando en ella su carga simbólica y los posibles discursos que en ella subyacen, relacionados con la intencionalidad y su función dentro de ciertos contextos. Esencial en este sentido, es el capítulo “La retórica de la imagen” del texto “Lo obvio y lo obtuso”, que establece los elementos modélicos para el análisis visual y discursivo de las imágenes.

Para Barthes la imagen es “re-presentación”¹², la resurrección de una materialidad o idea trasplantada en otro escenario. En la imagen publicitaria, las funciones e intencionalidad de su materia se vuelven enfáticas en su actuar y con significados

¹⁰ BELTING, H. 2007. Antropología de la imagen. Madrid, Katz. 14p.

¹¹ GARCÍA, VARAS A. 2011. Filosofía de la imagen. España, Universidad de Salamanca. 11p.

¹² BARTHES, R.Op.Cit.1p.

generalmente claros que posibilitan una lectura adecuada por parte del receptor socializado en sus códigos. Como vimos en la metodología, la imagen publicitaria con el fin de ser enfática en sus posibilidades, establece tres mensajes que generan un cuerpo comunicativo para integrar los efectos deseados: el lingüístico, la imagen denotada y la imagen connotada.

La imagen juega un rol fundamental en la articulación de modos de comprensión del mundo representado. Por lo mismo, la comprensión de una imagen mediatizada por los parámetros ideológicos imperantes, no es una idea ajena a las intenciones de quienes las construyen. Ya sea desde ópticas confrontacionales, la publicidad y sus intenciones elaboran proyectos que evidencian sustancias políticas que intentan ser captados por aquellos a quienes sus lógicas han sido enviadas. La imagen, desde sus tres mensajes, considera la posibilidad de integrarse desde el discurso como facilitador de una ideología impregnada en toda su composición.

La imagen, como construcción social, se comprende a partir de la cosmovisión de quienes la conciben y la ponen en circulación; en definitiva, de una ideología. En virtud de ello, el segundo concepto que es necesario instalar, asociado a esta imagen discursiva, corresponde al concepto de ideología. Para Terry Eagleton suponer una definición de ideología es complejo dada las disímiles definiciones en circulación. A pesar de ello propone reconocer a la ideología, de manera general como “la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante”¹³. Esta legitimación se desarrolla en seis estrategias vinculadas “naturalizando y universalizando tales creencias para hacerlas evidentes y aparentemente inevitables; denigrando ideas que puedan desafiarlo; excluyendo formas contrarias de pensamiento; quizá por un lógica tácita pero sistemática y oscureciendo la realidad social de modo conveniente a sí misma”¹⁴. Foucault acuña el concepto de discurso para realzar el poder como una relación social y personal, en vez de una relación política clásica del Estado. La crítica de Terry Eagleton se establece justamente en el abandono que Foucault hace del concepto de ideología: “Foucault y sus seguidores abandonan sin más el concepto de ideología, reemplazándolo por el de “discurso”, de mayor alcance. Pero esto puede renunciar demasiado de prisa a una distinción útil. La fuerza del término ideología reside en su capacidad de discriminar entre aquellas luchas

¹³ EAGLETON, T.1997. Ideología, una introducción. Paidós. Barcelona. 24p.

¹⁴ *Ibíd.*

del poder que son de alguna manera centrales a toda forma de vida social, y aquellas que no lo son”¹⁵. Sin embargo, las imágenes también se mueven en relaciones sociales y personales de poder y no necesariamente expresan una ideología en el sentido clásico - en relación al Estado o como expresión directa y programática de una idea política- sino que pueden dar cuenta, a través de ideologías transversalizadas, en los discursos.¹⁶

LA IMAGEN DISCOGRÁFICA COMO ESTÉTICA COTIDIANA

Como para el público en general las carátulas de disco circulaban durante la Unidad Popular no solo como elementos de diseño sino como artefactos culturales que eran parte de la estética cotidiana de la izquierda, corresponde estudiar su imagen con relación a ella. Generalmente, al momento de hablar de estética, aún avanzados los estudios sobre ella, la tradición occidental de la teoría artística sigue relacionándola con lo expresamente bello, vinculada directamente con las llamadas bellas artes. A pesar de esta realidad, los estudios más interesantes en torno a la estética han ido apuntando justamente hacia la complejización del concepto, descubriendo nuevos elementos y re-significando las diversas definiciones en torno a él. Con respecto a esto, la teórica mexicana Katya Mandoki señala: “La estética es antes que nada una práctica, una actividad más que una cualidad. En otras palabras, la estética no es el efecto de lo bello o lo sublime en la sensibilidad humana sino un conjunto de estrategias constitutivas de efectos en la realidad”¹⁷. La estética, por tanto, no sólo es aquello entendido como lo bello, sino que

¹⁵ EAGLETON, T. Óp. Cit. 27p

¹⁶ La ideología como construcción intelectual moderna, se ha establecido desde el siglo XVII desde diversos aspectos que han moldeado los preceptos en cada pensamiento que la ha considerado. Por lo mismo, se ha elegido el concepto marxista de ideología en el sentido propiamente político que este establece. Tradicional en algunos casos, la ideología como expresión de la razón ilustrada, incorpora desde el aspecto clásico una idea de construcción explícita y formalizada que busca la intervención en el orden social. La retórica ideológica de Marx focaliza su razón de ser en lo que él llama el “ocultamiento” de las tradiciones sociales en un contexto capitalista con el fin de poder ser reproducidas. La ideología se establece desde el interés interno de ciertos discursos por establecerse por sobre otros y que, en el capitalismo, se expresan en el cuerpo social de las clases dominantes. “Sucintamente para Marx, una teoría o una idea es ideología cuando objetivamente oculta contradicciones sociales, lo que beneficia los intereses de las clases dominante. En este sentido, la ideología es pensamiento distorsionado, pero no se trata de cualquier distorsión, sino aquella que tiene que ver con el enmascaramiento de problemas sociales”. La ideología por tanto se construye políticamente como un concepto inherente a la lucha de clases. (LARRAIN, J. 2009, Ideología vol. 1, Santiago, LOM). Ahora, es necesario señalar que debido a la importancia de la definición marxista clásica y dado el carácter del contexto en los debates de los militantes de la Unidad popular es importante definirla, pero aquí no se convirtió en un eje teórico porque no se hace un análisis desde la perspectiva de la lucha de clases ni de intraclases.

¹⁷ MANDOKI, K. 2007. Estética cotidiana y juegos de cultura: Prosaica I, México. Siglo XXI. 154p.

también todo aquello donde las sensibilidades humanas conforman una realidad: “La estesis es una condición de los seres vivos. Mejor dicho, no es “una” condición sino “la” condición de vida. Vivir es estesis (lo cual no quiere decir que todo en la vida sea estesis)”¹⁸. La estética, como práctica social de la dimensión de lo sensible, se explica como una producción cultural discursiva, lo que expresa su participación en la construcción de realidad. En este sentido, la misma Mandoki establece que la estética va mas allá de lo bello, establece un discurso en la construcción y presentación de las identidades sociales. Es en este sentido que surge la llamada prosaica, la cual se define como “la estética cotidiana”¹⁹.

La estética cotidiana se entiende a partir de la construcción de la materialidad, del contexto, de aquello que se vivencia día a día, incluso frente a lo cual se entiende como obvio. Bajo esta lógica, la prosaica es todo aquello que se establece como aparentemente imperceptible ante nuestros ojos pero que está ahí, presente y cargada de un discurso, expresándose de distintas maneras, formas y fondos. Lo cotidiano y lo estético configuran un punto de encuentro, que puede ser político, y de fuerte carga identitaria, en el cual se ponen en evidencia discursos e imaginarios que generan la llamada prosaica.

La prosaica se establece en todo aquello que forma parte de nuestro diario vivir, es un estética que se expresa de diversas formas: “la diversidad de los procesos colectivos e individuales de presentación social por mediaciones estéticas”²⁰ “desde nuestra forma de vivir, en el lenguaje y el porte, el modo de ataviarse y comer, de rendir culto a deidades o a personalidades, de legitimar el poder, ostentar el triunfo o recordar a los muertos; pero el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales”²¹. La prosaica es la expresión estética de la vida común.

La estética es un espacio relacionado con el mundo político y social, el cual puede contribuir de manera importante en determinados discursos. Una de las tesis que maneja Mandoki es aquella que hace relación con la importancia de la prosaica en la construcción identitaria a partir de los Estados modernos: “el Estado se ha construido a partir de

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibid.* 149p.

²¹ *Ibid.* 9p.

estrategias estéticas”.²² Mandoki propone que el Estado construye y reproduce una estética cotidiana que genera realidad e identidad dentro de sus políticas públicas, evidenciada en 4 registros: léxico, acústico, somático y escópico.

El primer registro señalado por Mandoki es el léxico. El léxico tiene que ver con la forma en la cual se ejerce el discurso por “medio del material verbal y su repertorio de términos”²³. En este sentido, el léxico se construye en función de elementos contextuales que van supeditando su estructura a los componentes del acto comunicativo reconociendo “formación lingüística, qué tipo de lenguaje se utiliza, qué estilo se elige y qué actitud se despliega”²⁴. La palabra como canal se establece desde diversos aspectos y formas que evidencian intencionalidades y contextos de enunciación. El léxico se encuentra condicionado por situaciones externas que configuran sub-registros que se relacionan con los diferentes escenarios culturales de comunicación.

El segundo registro es el acústico. Cuando hablamos, nuestros sonidos van más allá de las palabras. Estas están producidas a partir de diversos sonidos que suponen una expresividad en la intención del mensaje: “son sonidos que conllevan cargas semánticas propias que pueden complementar o contradecir el registro léxico”²⁵. Estos sonidos, contrario a lo que se pensaba, no deben ser vistos como meros complementos del mensaje sino que también como espacios comunicativos propios en determinados casos. Las palabras por tanto se pueden expresar de modos diferentes. El tono de decir algo está asociado a entramados culturales que explicitan las intencionalidades de las formas acústicas dentro de un acto de comunicación. La acústica como registro debe interpretarse en función de esos contextos, que a veces pueden resultar totalmente contrarios al registro léxico. La voz por tanto interviene en el conjunto de la retórica de un discurso, ya sea como complemento a su forma o como una deliberada manera de establecer intenciones y objetivos propios dentro de su espacio comunicacional. En este caso la música puede jugar un rol de importancia al configurarse, ya sea en su texto o en su sonido, como soporte de un programa político, pero más aun, la música juega un papel

²² Id. La construcción estética del Estado y de la identidad nacional: Prosaica III. México, Siglo XXI. 3p.

²³ *Ibíd.* 25p.

²⁴ *Ibídem*

²⁵ *Ibíd.* 28p.

fundamental especialmente en la segunda mitad del siglo XX en la configuración de la identidad juveniles y política tanto a nivel de la música de masas, popular y de protesta.

El tercer registro propuesto por Mandoki es el somático. Tal como lo señalaron Derrida y otros, dentro del sentido del mensaje en el acto comunicativo, se suelen despreciar elementos que dotan de nuevas referencias lo que se quiere decir; “todo lo visible y espacial como tal (...) han sido excluidos del sentido”²⁶. Para Mandoki, el registro somático está asociado a todos los elementos visibles del cuerpo humano en su intención de comunicar, que de una u otra forma establecen una relación con el receptor de manera mucho más inmediata y de gran importancia en los espacios sociales. En relación a ello, el uso del cuerpo asume una importancia fundamental en cuanto a la utilidad que presenta en la intención de los discursos que subyacen en lo retórico. A partir de ello el cuerpo se convierte en un canal que dimensiona elementos que van más allá de su movimiento sino que también se expresa en los elementos que configuran el escenario de esta corporalidad; la temperatura, el olor, la talla, la humedad y la textura, todos son elementos que configuran parte del mensaje que se quiere entregar. Lo biológico por tanto también se integra a este orden comunicacional²⁷.

El cuarto y último registro señalado por Mandoki es el registro escópico. Este registro se preocupa de los objetos visuales dispuestos en los diferentes escenarios donde transcurre la cotidianidad, modificando su entorno y el discurso que en ellos subyace. Tiene que ver, por tanto, con los elementos que conforman la vista panorámica del acto comunicativo “artefactos, imágenes y espacios”²⁸ construyen un lenguaje que puede establecer mensajes propios a los dichos por el emisor.

Diversos son los elementos que construyen esta dimensión escópica: el primero de ellos es la arquitectura (que se establece como la escenografía de la acción del mensaje), la caligrafía (rasgos visuales de la escritura), la decoración de los espacios (cada objeto

²⁶ *Ibíd.* 30p.

²⁷ Las figuras retóricas del cuerpo también aparecen como lugares de apropiación en el espacio social: aliteraciones (movimiento del cuerpo de manera repetida), anacoluta (movimiento abrupto), catacresis (acariciar un objeto), elipsis (sub-actuación, evitar dar a conocer elementos a partir del cuerpo), hipérbolo (sobreactuación de ciertos gestos para remarcar ciertas ideas), ironía (establecer diferencias entre las gesticulaciones y lo dicho), la perífrasis (desviar gestos) y la suspensión (postergar gestos y acciones) son modos en que la somática se establece dentro de un orden que acompaña o refuerza el sentido de un mensaje en los espacios de comunicación visual. *Ibidem.*

²⁸ *Ibíd.* 33p.

en los espacios están ubicados con objetivos dentro del acto de comunicar), la disposición de lugares (cada lugar tiene un referencia especial que se establece en función de su intención), los sub-registros retóricos (ya señalados en el registro somático) e incluso categorías socio-topográficas (ubicación espacial de personas y los objetivos que portan) Todos los elementos sumados en el escenario aportan información sobre la cual actúan los elementos de la comunicación.

Los elementos retóricos de la comunicación, establecen referencias que subyacen en los discursos como acciones que intervienen la realidad cotidiana, comprendiéndose dentro de un orden “persuasivos, retóricos y por ende, estéticos”²⁹. Las retóricas se entienden como formas distintas de lenguaje que, con su autonomía, configuran sensaciones y experiencias propias. Bajo esta visión, lo cotidiano se incorpora como un espacio donde el lenguaje y sus intencionalidades subyacen de manera menos evidente (al ojo cotidiano), pero mucho más fuertes y condicionados en sus funciones. La prosaica por tanto es, a fin de cuenta, la evidencia de la relación en que lo cotidiano como espacio de funcionamiento, y el lenguaje, en sus formulaciones estéticas, crean un escenario de vivencias y prácticas por donde circulan los elementos políticos y sociales de un proyecto.

Lo cotidiano por lo tanto, dista de ser un espacio de construcción desideologizada, sino que por el contrario, es allí donde la reproducción de mecanismos y discursos ocurre, en los ritos del día a día. En lo que parece obvio, donde los discursos entran de manera diluida, lenta pero en constante desarrollo.

A pesar de esta importancia de lo cotidiano como espacio de producción estética e ideológica, hay que establecer justamente qué es lo que se entiende por lo cotidiano y cuándo nos enfrentamos a este espacio. Según Christian Lelive D'épinay, existen elementos claros que definen y caracterizan los diversos lugares donde lo cotidiano se distingue de aquello no cotidiano. Entre estos elementos destaca la carga simbólica asociadas a las prácticas y las situaciones: “lo cotidiano sería el conjunto de situaciones y de prácticas casi totalmente descargadas de simbolización (desencantadas, en el sentido de Weber”³⁰). Es por tanto, lo cotidiano con aquellos espacios comunes de vivencias y

²⁹ *Ibíd.* 35p.

³⁰ LALIVE, D'EPINAY, C. 2008. La vida cotidiana: construcción de un concepto sociológica y antropológico, *Sociedad Hoy*, núm. 14, 3p.

prácticas, donde los discursos atraviesan la vida de manera imperceptible. Lo que se considera banal y desafectado de lo digno de ser recordado, es donde se reproducen de manera más clara los elementos ideológicos integrados a una red de “naturalización” cultural. Lo cultural se vuelve “normal” y “común” en el espacio cotidiano.

A partir de ello, es posible entender la imagen discográfica como una variante escópica-acústica de la prosaica, que dialoga con mitologías, contribuyendo desde su lugar, en la generación y desarrollo de ciertos imaginarios sociales. La estética visualizada en la imagen, permite una comunión profunda y directa entre identidad-contexto e imaginarios producidos.

IDENTIDAD

La identidad es un concepto trascendental para reconocer la importancia que la esencia juvenil significó dentro del proceso de construcción cultural. Bajo este punto, la identidad como base y sustento teórico, se reconoce como el primer puente de entrada a la relación existente entre juventud, política y cultura.

Jorge Larraín contribuye de manera importante para despejar las primeras dudas en torno a qué se entiende por identidad y la importancia que se le atribuye en el momento de comprender las dinámicas sociales. Larraín señala que el concepto identidad se relaciona “con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse -"identificarse"- con ciertas características." En este sentido, es posible establecer que la construcción identitaria se relaciona directamente con la identificación que individuos y grupos sociales hacen de sus características, estableciendo elementos definitorios sobre sí. Bajo esta lógica, la identidad surge como una necesidad en el momento que se establece la posibilidad de relacionarse. Por lo mismo, es correcto señalar que la identidad es una construcción cultural que se origina justamente dentro de los parámetros de la necesidad de comunicación social. Siguiendo esta definición, Larraín sostiene que la identidad como proceso en construcción está constituida por tres elementos:

En primer lugar, la cultura es uno de los determinantes de las identidades culturales. Larraín sostiene que la definición que hacen los individuos sobre sí, surge en primera

instancia de las “categorías sociales compartidas”³¹ generando lo que él denomina “identidades culturales”³². Frente a este elemento, es clara la influencia que la cultura establece en el momento de la definición personal, constituyéndose como un producto social, interpelado y definido a partir de las categorías sociales impuestas (sexo, etnia, religión), cruzando por el sentido de permanencia dentro de la identidad individual.

El segundo elemento es el que se relaciona con el aspecto material que condiciona la identidad. Larraín sostiene que la materialidad cultural predispone la identidad personal y colectiva: “a través de este aspecto material la identidad puede relacionarse con el consumo y con las industrias tradicionales y locales”³³. La identidad en su contacto material cotidiano genera entonces elementos de condicionamiento social a partir de una relación directa con el sentido de permanencia. Bajo esta lógica, el cuerpo como materialidad supone una lectura identitaria en la cual establece patrones claros de permanencia y caracterización justamente a partir de de esa permanencia, ya sea por el color de ojos, de pelo, de piel, forma del rostro etc.

Por último, el sujeto se define en términos de cómo lo ven los otros: el tercer elemento se entiende justamente a partir de la relación entre identidades, la confirmación de una pertenencia y la constatación de ciertas características a partir de como esa identidad es percibida por otro, por aquel que es diferente de la identidad. A pesar de ello, Larraín es claro al señalar: “Sin embargo, sólo las evaluaciones de aquellos otros que son de algún modo significativos para el sujeto cuentan verdaderamente para la construcción y mantención de su autoimagen.”³⁴. Finalmente, lo que es considerado válido desde “el otro” es aquello que reafirma la mirada que el sujeto tiene sobre sí mismo.

La identidad colectiva, por lo tanto, se establece como una construcción social en constante desarrollo, vulnerable al condicionamiento material y cultural en la cual históricamente se establece, generada a partir de la necesidad de relaciones sociales entre individuos y grupos sociales, evidenciando la importancia que la mirada externa significa en esta construcción, así como la historia común.

³¹ LARRAIN, J. 2001. Identidad Chilena, Santiago. LOM. 23p.

³² *Ibídem.*

³³ *Ibídem.*

³⁴ *Ibídem.*

IDENTIDAD JUVENIL: 60 Y 70.

Es claro el hecho de que la identidad no es absoluta ni inmóvil, sino que por el contrario, se encuentra en constante formación estableciendo diferencias sustantivas a partir de las diversas etapas psicológicas de un individuo en relación a la percepción que se hace del medio en el cual se desenvuelve. Por lo mismo, resulta al menos interesante la importancia que esta construcción identitaria alcanza durante la juventud. Según la RAE, por juventud se entiende aquella “edad que se sitúa entre la infancia y la edad adulta”³⁵ estableciendo que se trata de una etapa intermedia. Así también aparece una segunda definición aún más enfática en cuanto a lo que comúnmente se asocia al sentir adolescente -“energía, vigor, frescura”- reflejando esta intensidad de la vida juvenil. Bajo esta lógica, la juventud se entiende como una etapa de crecimiento y conocimiento puesta en práctica a partir de una serie de transformaciones psicológicas radicalizada en estos sentires. La juventud por tanto es aquello que se origina justamente de una renovación que nace de la inquietud cognoscitiva y empujada por esta inyección de energía etaria. Para autores como Rossana Reguillo, el concepto sobre la juventud es por sobre todo un concepto histórico, que se constituye a partir de la segunda mitad del siglo XX: “se señala que la juventud, como hoy la conocemos, es propiamente una invención de la posguerra que hizo posible el surgimiento de un nuevo orden internacional que conformó una geografía política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores”³⁶. Este hecho, marcado por la consolidación de un mercado cultural, la constitución de derechos individuales y la tecnologización de la organización productiva ha generado la incorporación del joven como actor social a partir de la constitución de una identidad propia.

Por lo mismo, resulta interesante comprender la relación que se establece entre juventud e identidad y la importancia que subyace en ella como una manifestación cultural frente al contexto social, constituyéndose en ella parte importante de esta génesis identitaria. Teniendo en cuenta esto, es que comienza la primera pregunta directriz ¿qué entenderemos por cultura juvenil? O más aún ¿cuáles son los elementos que caracterizan esta identidad juvenil? Según Pere Oriol Costa en su texto “Tribus urbanas. El ansia de

³⁵ Ver página oficial de la RAE: <http://lema.rae.es/drae/?val=juventud>

³⁶ REGUILLO, R. 2003. Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. Revista brasileña de educación. N 23. 2p.

identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia”, es posible visualizar una serie de ideas básicas en torno a la cual comprender la configuración de la identidad juvenil durante el siglo XX.

La identidad juvenil está cruzada por una serie de situaciones que fragmentan y afectan esta construcción, se genera una “crisis de identidad, o una búsqueda de la identidad o la pérdida de la identidad (infantil) y otras versiones”³⁷. La identidad nunca antes es tan vulnerable, crítica y despojada, constituyendo en el adolescente una serie de situaciones radicales en su afirmación personal, que finalmente configuran parte de su desarrollo en la madurez. Pero así como la identidad juvenil se construye y deconstruye, este no es un proceso homogéneo, sino que por el contrario y como ya hemos señalado, se encuentra condicionado por una serie de elementos externos, históricos si se quiere, que definen finalmente el proceso en cuestión.

Un elemento a considerar tiene que ver con el medio social. El medio establece consideraciones en torno a cómo cada sujeto se comprende dentro de su realidad, generando una relación con su entorno más próximo “no es lo mismo un joven que crece en una zona campesina, al que crece en una zona urbana; las actividades del primero, involucran procesos de adultecimiento prematura, donde su madurez se define desde los cuadros del trabajo, mientras que en la zona urbana, es a partir de las ofertas de consumo”³⁸. En este sentido, es clara la situación en cuanto a la importancia que el medio social configura en el adolescente indicando patrones en cuanto a su construcción identitaria. Por lo mismo, si tomamos en consideración que la identidad juvenil es una identidad cultural es posible destacar la relevancia del contexto en el momento de su formación: “las identidades se constituyen, desarrollan y transforman en específicos contextos históricos culturales. En este sentido son siempre hijas de su tiempo y de su circunstancia, son siempre históricas, no pueden ser concebidas como autónomas”³⁹. Por lo mismo, la configuración de la identidad juvenil se establece en relación a su entorno y sus posibilidades materiales en torno a la cual se despliegan características que se dimensionan en el lugar en cuestión, bajo este prisma, la identidad juvenil no es una, sino

³⁷ CASTILLO, C. 2001. Transformaciones de la identidad juvenil. Artículo publicado en el boletín N 3 de la fundación Puertas abiertas.

³⁸ Ibídem

³⁹ Ibídem.

que por el contrario, son múltiples posibilidades de desarrollo identitario, así como múltiples son las posibilidades contextuales.

Otro elemento, es que la identidad juvenil (o las identidades juveniles), al igual que las otras identidades, no se desarrolla sólo de manera individual, sino que se conforma a partir de sus posibilidades, diversas formas de construcción social. Una de las formas más características y que más relevancia ha tenido a partir de la segunda mitad siglo XX, es la que guarda relación con la figura de la tribu. A partir de esto una nueva pregunta surge ¿qué relación se establece entre la identidad juvenil y la tribu como espacio social y cultural? Según la RAE, una primera definición de tribu es “grupo social primitivo de un mismo origen, real o supuesto, cuyos miembros suelen tener en común usos y costumbres”. A pesar de las distancias conceptuales que podrían generar esta definición y el estudio en cuestión, se establece una primera aproximación en torno a las similitudes materiales e inmateriales de cierto grupo de personas. Es que a partir de esto, una nueva definición aparece: “grupo grande de personas con alguna característica común” En este sentido, la tribu se explica a partir de este grupo identitario en torno a elementos materiales e inmateriales definidos pero a la vez en constante transformación, donde la violencia⁴⁰ puede cumplir un rol fundamental. Ahora, es necesario destacar que si bien durante la segunda mitad del siglo XX la tribu juvenil aparece vinculada a los ejes de la contracultura, la dimensión contracultural política de la izquierda en Chile se expresa desde una construcción identitaria diferente. Instalada desde la radicalidad política, la identidad juvenil de izquierda asume referencias que se vinculan a un proceso mayor: “el concepto de la cultura juvenil resulta cardinal para entender los “mayos de la década del 60”, debido a que encierra una diversidad de respuestas simbólicas y estructurales (de clase, género, territoriales y culturales, entre otras), donde las experiencias sociales de las y los jóvenes son expresados colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en los espacios intersticiales de la vida institucional”⁴¹.

⁴⁰ Violencia no tan sólo desde la perspectiva física o material, sino que violencia como una forma de oponerse a las dinámicas del sistema imperante, comprendido como la realidad construida por la adultez. Es por tanto una relación construida en base a la represión de un sistema “adulto”.

⁴¹ GONZALES, Y. 2010. “Sumar y no ser sumados”: culturas juveniles y revolucionarias. Mayo de 1968 y diversificación identitaria en Chile. Santiago, revista Alpha. 113-114p.

Estos elementos dotaron a la experiencia juvenil chilena de una espesura definida y los márgenes a partir de lo cual lo local se relacionó a una simbólica juvenil mayor, reconociendo un: “espacio de consumo diferenciado”⁴² en la experimentación de los sectores de la identidad juvenil. Para el caso del mundo de izquierda, el elemento transversal que constituyó la esencia de su propuesta fue la Revolución Cubana donde “la narrativa enquistada en el cambio social violento”⁴³ significó la máxima del compromiso y de la figura del joven militante: “el ser revolucionario como modo contemporáneo de ser joven”⁴⁴. Aun en las diferencias políticas y programáticas de las ideologías, la constitución de un proyecto político-identitario de izquierda, contrastaba con las incipientes identidades disidentes de la juventud posguerra.

Como profundizaremos más adelante, la construcción de la identidad juvenil, como fenómeno global, es un proceso que se evidencia de manera importante a partir de la segunda mitad del siglo XX⁴⁵ en el mundo occidental, momento en el cual se desarrolla una clara ruptura con otros agentes etarios. La identidad juvenil, como sistema de valores, formas y experiencias propias, inició su camino luego de poner fin a la Segunda Guerra Mundial. Esta dimensión identitaria se desarrolló a nivel global e interrelacionó elementos que desbordaron lo puramente biológico y psicológico, expresando un carácter por sobre todo histórico.

Hasta principios del siglo XX, el ser joven correspondía a una categoría utilizada en casos particulares. No correspondía, bajo ningún punto de vista, ser catalogado como un actor histórico masivo dentro de la sociedad. La juventud por tanto era vista como el paso que daba vida a la verdadera matriz del desarrollo humano, la adultez. A pesar de ello, las experiencias políticas generadas durante aquellos años, con las proliferaciones de movimientos sociales como el anarquismo y la nueva izquierda, ya avizoraba cierta proximidad a lógicas que no se relacionaban ni con lo infantil ni con lo adulto. La dimensión de una identidad juvenil comenzaba, muy débilmente, a iniciarse en este proceso de búsqueda de una matriz cultural propia. Sobre ello, el historiador Eric

⁴² *Ibíd.* 118p.

⁴³ *Ibídem*

⁴⁴ *Ibídem*.

⁴⁵ Anterior a la segunda mitad del siglo XX, existían grupos juveniles claramente identificados y rebeldes con su contexto adulto, que significaron las primeras evidencias del proceso ya mencionado.

Hobsbawm señala que “el auge de la cultura específicamente juvenil muy potente, indicaba un profundo cambio en la relación existente entre las distintas generaciones”⁴⁶, estableciendo de manera clara esta diferenciación. Bajo esta lógica, comenzaba a mediados de los años sesenta un desarrollo claramente articulado de los procesos que durante los cincuenta comenzaron a generarse.

Entre algunos de los procesos influyentes destacan la activación económica capitalista, a partir de la cual los jóvenes comienzan a generar un poder adquisitivo propio, la construcción de un mercado cultural y la fuerte producción material y comunicacional destinada a este sector juvenil, la centralidad de los medios de comunicación, la mayor escolarización, aumento de la matrícula universitaria, la emancipación de la mujer, la fuerte radicalización política dentro de un sector de la población y sus referencias en torno a los procesos donde los jóvenes fueron activos partícipes (Revolución Cubana, la Movilización Mexicana, Mayo del 68 Francés, Primavera de Praga etc.)

Estos procesos generarían movimientos sociales y preocupaciones transversales, en que los problemas de los jóvenes se entenderían desde una perspectiva global y no solo local. Esta idea de identidad común se vería reforzada por una serie de elementos culturales. El primero de ellos es lo reconocido como “la vida del héroe”, el cual alude a la radicalidad de la vida juvenil. El historiador Eric Hobsbawm establece en esta idea la expresión libertaria de una nueva identidad “la nueva “autonomía” de la juventud como estrato social independiente quedó simbolizada por un fenómeno que, a esta escala, no tenía seguramente parangón desde la época del romanticismo: el héroe cuya vida y juventud acaban al mismo tiempo”⁴⁷.

Como segundo aspecto, la radicalización política reconoce la impronta de transformación en la cual la juventud ha devenido en sujeto político autónomo: “la radicalización política de los años sesenta, anticipada por contingentes reducidos de disidentes y automarginados culturales etiquetados de varias formas, perteneció a los jóvenes, que rechazaron la condición de niños o incluso de adolescentes (es decir de personas todavía no adultas), al tiempo que negaban el carácter plenamente humano de toda generación que tuviese más de treinta años, con la salvedad de algún que otro

⁴⁶ HOBBSAWM, E. 2004. Historia del siglo XX. España. Crítica. 324-325p.

⁴⁷ *Ibíd.* 326p.

gurú”⁴⁸ En este sentido, la radicalización política vista bajo la lógica de una política más combativa y hacia la izquierda, no sólo representó una forma de acceder al entendimiento de una sociedad establecida, sino que también fue vista como una forma de desapegarse de la condición de conformismo de una generación adulta burguesa y conservadora

Un tercer elemento guarda relación con la estética. Los jóvenes concebían que bajo formas estéticas y de modas diferentes o extravagantes, también se podía hacer frente a un mundo pre-establecido, alejándose aún más de la imagen de sus padres como referentes de un mundo sistematizado.

En Chile esta situación se comenzó a evidenciar, si bien, no de manera generalizada, fue lo suficientemente importante. La identidad juvenil chilena fue un proceso que se nutrió de lo que sucedía a nivel global, pero permeado por los elementos nacionales, los cuales dieron un cariz propio.

Entre algunos de los elementos de esta construcción, destaca la masificación de la educación formal. Durante 1965, el gobierno de Eduardo Frei Montalva inicia una amplia reforma educacional donde establecen nuevas estructuras en el ámbito escolar. Este nuevo plan se sustentaba principalmente en cuatro bases: Expansión cuantitativa, diversificación y/o reestructuración del sistema de educación, mejoramiento cualitativo y nacionalización administrativa. Especial énfasis se puso en la ampliación de matrículas e infraestructura: “en el plan educacional, en dos años se aumentaron las matrículas de un millón 800 mil alumnos, a dos millones 300 mil, o sea, hemos abierto el sistema educacional (...) el país construía a un ritmo de 155 escuelas al año; en estos dos años y medio hemos levantado, con el auxilio de la comunidad, mas de dos mil 100 establecimientos de enseñanza”⁴⁹. Este hecho significó toda una complejización en torno a las políticas públicas educativas y el papel que los jóvenes comenzaron a adoptar.

Siguiendo la tendencia política occidental, la radicalización política comenzó a manifestarse de manera emergente. Como dijimos en un comienzo, la radicalización será un elemento trascendente para entender la consistencia de la cultura joven, tal como señala Gabriel Salazar y Julio Pinto en su “Historia Contemporánea de Chile”:

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ GAZMURI C. ARANCIBIA P. GÓNGORA A. 1996. Eduardo Frei Montalva (1911-1982). Santiago, Fondo de cultura económica. 424p.

“más de la mitad de los rebeldes fueron a engrosar las filas de las organizaciones disidentes nacidas del vientre convulso de los partidos tradicionales. Y así fueron apareciendo “agrupaciones rebeldes” como, entre otros, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y la Izquierda Cristiana, con jóvenes que venían de la Democracia cristiana, del Partido Radical, Socialista y Comunista, siendo la mayoría de ellos al momento de inscribirse en esos nuevos movimientos u organizaciones, menores de 24 años”⁵⁰

Como dijimos, otro elemento es el que guarda relación con la estética. La moda y estética corporal de los jóvenes de los sesenta rompe el esquema con respecto a las vestimentas tradicionales que hasta finales de los '50 es posible ver de manera masiva. Esta, a partir de trajes, ternos y otros, intentaba emular la imagen de los hombres adultos de la época, así como la ropa de las mujeres jóvenes imitaban los clásicos trajes de las dueñas de casa. Hacia la década del sesenta, y con clara influencia de los que sucede en Estados Unidos o Europa, los jóvenes chilenos comienzan a adoptar modelos estéticos foráneos y distintos de los adultos imprimiéndole una identidad distintiva que hará de su vestuario un modelo original, forjando de manera importante la identidad juvenil de aquel entonces:

“Los atuendos juveniles que hoy identificamos típicamente sesenteros proliferaron por esos días como un modo de expresar la diferencia, actitud que se refleja con especial fuerza en la moda unisex –toda una declaración de principios- , que igualaba a hombres y mujeres, al menos exteriormente. En cuanto a los peinados, las mujeres dieron rienda suelta a toda su originalidad, y los hombres, ¡horror!, ya no llevaban el pelo corto. Por la calle pululaban algunos hippies con ponchos y su infaltable charango. Muchos jóvenes se dejaban la barba”⁵¹.

La convergencia de estos elementos y la identidad juvenil se relacionaron al problema político de la juventud chilena, situación que abordaremos más adelante.

⁵⁰ PINTO J y SALAZAR G. 2002. Historia contemporánea de Chile: Niñez y juventud. Tomo V. Santiago, LOM. 130p.

⁵¹ Historias del siglo XX Chileno. 2008. Por BAEZA A “et al”. Chile, Ed. B. 237p.

DISEÑO GRÁFICO DE LOS SESENTA Y SETENTA

El diseño gráfico no estuvo ajeno al influjo de la estética juvenil de los 60 y 70. Entre algunos de los elementos que caracterizan este diseño podemos destacar la psicodelia como un referente visual importante. Según Mario Osses, por arte psicodélico podemos entender aquel arte “caracterizado por la evocación de experiencias que tuvieron su efecto en el uso de drogas”⁵². Al menos originalmente, las drogas no significaron sólo una forma diferente de sentir y percibir la realidad, sino que también fue una forma nueva de ver este sistema material. Siguiendo esta idea, el arte visual, influido por su contexto, comenzó un significativo trabajo al llevar esta “manifestación del alma”⁵³ a las formas de conocimiento estético. Según Mauricio Vico, la psicodelia llegó a Chile por diferentes caminos. Citando a Anna Calvera, Vico señala que el principal medio de difusión de la psicodelia en Chile fueron las carátulas de discos, visualizándose rápidamente como imágenes para posters y propaganda política: “grapus y el mayo del 68 son también una influencia pero hay que tener en cuenta a los hippies, las alucinaciones del LSD (*Lucy in the Sky with Diamonds*) y el redescubrimiento de la gráfica popular de la india. No creo que haya más”⁵⁴. Este hecho generaría que la psicodelia rápidamente fuera insertándose en la gráfica nacional, vinculándose con el hippismo (especialmente) y con el mundo de izquierda juvenil más progresista.

Por otro lado, la importancia del pop art es fundamental para reconocer las referencias gráficas dentro del diseño chileno. Este movimiento, que surge en Estados Unidos a mediados de la década del cincuenta, tiene como principal característica su oposición al expresionismo abstracto, haciendo énfasis central en la figura y la configuración de lo cotidiano, superfluo y banal como objeto de arte. A Chile, esta gráfica se integra inicialmente a partir del trabajo de diseñadores vanguardistas que tomaron referencias inglesas para articular parte de la producción local. Importante fue el diseño de la película *Yellow Submarine* que expresó de manera clara la fructífera relación entre pop y psicodelia. Esta película animada, de 1968, fue una síntesis icónica y testimonio visual de los ideales románticos de la revolución de las flores y el amor contra la violencia, simbolizada en Vietnam. En términos concretos, esta película significó la manifestación más clara de la

⁵² OSSES M y VICO M. 2009. Un grito en la Pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno. Santiago, OchoLibros. 24p.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.* 40p. Anna Calvera. Entrevista 2008.

estética y gráfica sicodélica y hippie que hasta ese momento era tan significativa; colores saturados, figuras geométricas (conocido como el movimiento del *Op Art*), círculos, ondas sicodélicas, personajes surrealistas etc. La película era un compendio onírico de un viaje lisérgico hecho por algún ser humano, su gráfica por tanto intentaba reflejar esa situación, convirtiéndose de esta manera en la vanguardia de la estética mundial. Este tipo de figuras y formas, lograron gran aceptación dentro del mundo del diseño chileno: “los dibujos del diseñador e ilustrador alemán Heinz Edelman para el film “El submarino Amarillo” en 1968, se transformaron en un referente casi obligado para toda una generación de ilustradores y diseñadores chilenos”⁵⁵, influencia que fue posible notar en posters, afiches, carátulas de discos etc.

También bajo una lógica revolucionaria, la Escuela Cubana tuvo un importante desarrollo posterior a 1959, debido a que se consideraba que hasta ese momento la propaganda estaba en manos de las fuerzas imperialistas, siendo el mismo Fidel quien señalaba: “el monopolio de la publicidad y de información se encontraba en manos de medios de producción con fuertes intereses de empresas transnacionales”⁵⁶. En este sentido, la gráfica que hasta entonces era un mero adminículo comercial, transforma su cariz poniéndose al servicio de la revolución. El cartel por tanto, se convirtió en un referente gráfico de alto contenido político, social y cultural.

Bajo este contexto, la gráfica chilena se verá influida de manera clara principalmente por dos corrientes estéticas: la sicodelia estadounidense y la escuela del cartel cubano. Aunque, es necesario señalar que no fueron las únicas corrientes que impulsaron la labor del diseño gráfico, existiendo además otras influencias tales como la letra *Sans Serif*⁵⁷ y los preceptos de la HfG Ulm⁵⁸, los cuales se tratarán más adelante.

⁵⁵ÁLVAREZ CASELLI P. 2004. Historia del diseño gráfico en Chile. Santiago, Universidad Católica.134p.

⁵⁶ MUÑIZ M. 2003. El Cartel Cubano, Cuba, Nuestra América. 7p.

⁵⁷ Se entenderá por letra Sans Serif a aquella tipografía iniciada en Chile hacia el año 1969, donde su principal característica será que las letras serán de palo seco donde se permitía a los diagramadores mayor flexibilidad en el diseño de títulos.

⁵⁸ Esta sigla hace referencia a la llamada Escuela de Ulm de Alemania, donde se instauró un diseño funcionalista, alejado de los tópicos tradicionales del arte, haciendo énfasis en una gráfica limpia depurada, libre de grandilocuencia y esteticismo artístico.

CAPÍTULO 2

LOS CAMBIOS DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA Y EL PROYECTO POLÍTICO-CULTURAL DE LA UNIDAD POPULAR

Luego del término de la Segunda Guerra Mundial en 1945, las tensiones ideológicas (comunismo-capitalismo) disipadas momentáneamente contra el enemigo común, aparecieron de manera clara una vez más. Las potencias vencedoras, Estados Unidos y la Unión Soviética, presentaban desde su origen una rivalidad esencial que con el paso del tiempo se fue presentando como irreconciliable. El capitalismo occidental y el comunismo oriental se disputarían el control geopolítico e ideológico del mundo en el escenario conocido como Guerra Fría, ubicando sus potencias en bloques de influencia política y económica.

A pesar de que la discusión duró hasta 1991⁵⁹, existieron variaciones a lo largo de los años que configuraron diversos momentos dentro del proceso. Desde su inicio, hasta finales de la década del cincuenta tuvo como protagonista la guerra de Corea. Durante la década siguiente se desarrollarían de manera aun más evidente fricciones de envergadura entre las potencias, así como también dentro de las orgánicas sociales y culturales de cada una de ellas. Mientras en la URSS se alzaron las primeras voces en torno al “socialismo con rostro humano”⁶⁰ como crítica directa a la lectura soviética del marxismo, en el bloque occidental la “edad de oro” desarrollada por el capitalismo, no lograba establecer un orden social coherente con su matriz económica, que tantos beneficios había traído a esta sociedad de consumo. Hacia la década del sesenta, Estados Unidos presentaría uno de los escenarios sociales y políticos más radicalizados en cuanto a la expresión de disconformidad con un sistema, en teoría inapelable, lo cual demostró la brecha existente entre el proyecto político-económico y la praxis de su funcionamiento. Era una vez más la modernidad⁶¹ puesta en jaque en relación a su teoría y práctica.

⁵⁹ Según la historiografía tradicional, es 1991 cuando finalmente termina el proceso conocido como Guerra fría, con el fin del comunismo soviético. Ver HOBBSAWM, E. Historia del siglo XX.

⁶⁰ LAS HERAS BONETTO, J. 2008. Mayo del 68 francés. Santiago. Universitaria. 11p.

⁶¹ La modernidad se establece desde la tesis propuesta por Marshall Bergman en “Todo lo sólido se desvanece en el aire” en cuanto a una crisis permanente, que se vislumbra en tres momentos: siglo XVIII, siglo XIX e inicios del siglo XX. La modernidad se ha desarrollado en función de un proyecto que en su teoría no logra articularse en los espacios prácticos de la sociedad, generando

Las tensiones que existían entre los dos modelos imperantes generaron una serie de transformaciones internas que afectaron de manera gravitante el funcionamiento de los bloques de hegemonía. Para el caso del capitalismo occidental, el abismo económico que significó la crisis del 29 parecía totalmente superado a partir de las nuevas prácticas de la organización económica que se iniciarían hacia la década del treinta y que se expresarían en todo su esplendor durante la década del cincuenta y sesenta: era la “edad de oro”⁶². El desarrollo de una economía mixta dentro de las políticas públicas estableció una serie de elementos (como los sistemas de protección social) que facilitó la planificación de los Estados europeos en pos de consolidar un sistema capitalista de largo alcance, donde la industrialización se establecería como el principal símbolo de la nueva economía. Estas dinámicas impactaron de manera clara en la población, estableciéndose un “compromiso con el bienestar y la desigualdad social”⁶³ que traería como consecuencia una estrechísima relación entre la sociedad, el mercado y el Estado.

Evidentemente, y en virtud de las relaciones existentes con el eje capitalista, América Latina asumiría estas prácticas desde la dependencia económica y cultural que le significaba este nexo con los Estados Unidos. América Latina asume como problemática principal la desigualdad social existente en la gran mayoría de sus países, generando como método de acción principal la Reforma Agraria⁶⁴. Aun cuando existía una fuerte discusión entre las partes involucradas, los gobiernos de derecha o moderados asumieron las reformas propuestas por la Alianza para el Progreso como prevención política: “lo que los modernizadores vieron en esta reforma, no era lo que representaba a los campesinos (...) sino exigencia concretas”⁶⁵. En este sentido, la Reforma Agraria (al menos inicialmente) responde al temor de que el impulso revolucionario se expandiera en el espacio latinoamericano y especialmente para Estados Unidos, el que, con el objetivo de evitar los conflictos armados por parte de los grupos más subversivos, apoyó la

una separación entre ambos lugares. A partir del siglo XVIII esa realidad se fue haciendo cada vez más patente constituyendo para los intelectuales más críticos una modernidad en constante contradicción (ver BERMAN, M. 1982. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia en la modernidad. España, Siglo veintiuno)

⁶² HOBBSBAWM, E. óp. cit. 261p.

⁶³ Ibíd. 272p.

⁶⁴ Siguiendo a Hobsbawm, se entenderá por reforma agraria al proceso iniciado durante la segunda mitad del siglo XX en América Latina en la cual se generaba un mecanismo de colectivización de las tierras por parte del Estado con el objetivo de acercar las brechas sociales existentes en el mundo rural y de modernizar la producción agrícola.

⁶⁵ HOBBSBAWM, E. Op. cit. 358p.

generación de un proceso que lograra acallar (en una primera instancia) las quejas de los más desposeídos. Desde 1959 Estados Unidos ya debía lidiar con Cuba como el elemento disidente dentro de su órbita de influencias, así que evitar una nueva experiencia socialista era fundamental para los objetivos de relaciones de dependencia con América Latina.

Estados Unidos vivenciaba desde adentro un proceso que significaba la articulación de dos espíritus enfrentados. Por un lado, la relación imperialista que estableció con los países latinoamericanos, y por otro, el fuerte movimiento ciudadano que contribuyó a la generación de una “revolución cultural” que re- modeló las bases de su tradición. Pero ¿Por qué fue Estados Unidos el escenario de estas transformaciones culturales? Básicamente por su incapacidad de integrar las nuevas experiencias de una sociedad civil que comenzaba un empoderamiento ajeno a las lógicas discursivas imperantes.

Durante la década del sesenta, las transformaciones sociales se evidenciaron en la construcción de identidades e imaginarios distintos a las que la cultura oficial estaba dispuesta a transar, que hasta ese momento había actuado obviando e invisibilizando parte de las demandas sociales que comenzaban a aparecer. En este sentido, la aparición de nuevos sujetos políticos-sociales en el Primer Mundo⁶⁶, promovió de manera importante la sucesiva oleada de movimientos que cuestionaban la estructura discursiva y ética de la “sociedad burguesa” de aquel entonces. Frente a esto, los proyectos políticos feministas, homosexuales, raciales y etarios significaron una interesante mirada, disidente para algunos, sobre el desarrollo y su real alcance dentro de un sistema social que a todas luces parecía desigual, provocando no tan solo el desarrollo de propuestas y alternativas sociales, sino que también generando una tensión en el ámbito cultural. Estas transformaciones generaron variantes socio-culturales reflejadas en lo que más tarde se

⁶⁶ Por primer mundo entenderemos a un grupo de países que históricamente han tenido un progreso tecnológico y económico importante. Ligado desde el siglo XV al capitalismo, en el siglo XX se identificó con el desarrollo industrial de las llamadas economías centro. Durante la guerra fría se diferenció el primer mundo (países capitalistas comandados por Estados Unidos), el segundo mundo (países socialistas ligados a la URSS) y el tercer mundo (países latinoamericanos, africanos y asiáticos que poseían problemas estructurales en sus economías). (Ver HOBBSAWM, E. Primer Mundo y tercer mundo después de la Guerra Fría. Revista de la Cepal N. 67. <http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/8/19218/Hobsbawm.pdf>)

conoció como “la revolución cultural”⁶⁷. Era la sociedad quien re-construía los códigos de la cultura popular frente al proyecto oficial del capitalismo occidental.

En relación a ello, es un hecho que gran parte de estas corrientes y movimientos enfrascados en la crítica sistemática, se basaba en la fuerte relectura marxista y anarquista que se desarrollaba, estableciendo una base teórica ampliamente difundida dentro de estas disidencias, sobre todo universitarias. Textos de Herbert Marcuse como el *Hombre Unidimensional* (1964) o *El Final de la Utopía* (1967) fueron sin duda catalizadores de las propuestas políticas y filosóficas de estos grupos, configurando espacios de discusión dentro y fuera de sus orgánicas. Quienes recibieron de manera más entusiasta las referencias de Marcuse fueron los jóvenes estadounidenses, los cuales veían en los planteamientos del autor no solo la generación de una crítica, sino que también propuestas absolutamente válidas en la reconversión política y social. Las radicalidades política-estéticas expresadas en Francia en el llamado Mayo del 68⁶⁸, en Tlatelolco, en California y Londres, así como las proyecciones identitarias en relación a una nueva cultura (o contracultura) como lo fue el hippismo a lo largo del mundo occidental, fueron en parte producto de las discusiones teóricas propuesta por Marcuse y otros grupos de intelectuales.

El Primer Mundo expresaba en sus fibras esenciales las diversas problemáticas de una historia configurada a lo largo de sucedidas crisis modernas. En esta situación, Latinoamérica no estuvo al margen y construyó, bajo sus posibilidades, diversos mecanismos que canalizaron las ansias de transformación que ya se vislumbraban, aunque no fueron iguales a las del mundo desarrollado.

En virtud de ello, las implicancias ideológicas de las relecturas del marxismo europeo y asiático fueron algunas de las bases teóricas para los planteamientos políticos latinoamericanos, convirtiéndose en una línea política identitaria y contextual para las tensiones y disputas que se generarían producto de los objetivos trazados. Latinoamérica como escenario político complejo y distinto, distinguió formas y métodos de discusión

⁶⁷ HOBBSAWM, E. Op. cit. 336p.

⁶⁸ Se llama mayo del 68 a una serie de protestas ocurridas en Francia durante mayo y junio de ese año. Este proceso se ha convertido, para muchos, en el inicio de la desilusión revolucionaria. El filósofo André Glucksmann ha entendido este proceso como la “asunción jubilosa de la crisis de la identidad”. Mayo del 68 marca definitivamente un antes y un después en la conceptualización del concepto revolucionario. (ver GLUCKSMANN, A y GLUCKSMAN R. 2008. Mayo del 68: por la subversión permanente España, Taurus. 32p).

diferentes, en la medida que su historia se comprendía de manera particular. Por lo mismo, la Revolución Cubana de 1959, establecía un proyecto en el que se aunaban criterios tanto foráneos como propios, aduciendo en su composición el enfrentamiento y consolidación de una visión particular sobre mundo latinoamericano: era la metáfora de un encuentro ideológico y cultural donde el marxismo era mirado desde una nueva posibilidad.

Bajo esta perspectiva, la Revolución Cubana se configuró como una posibilidad política y económica frente a la fuerza tradicional de la hegemonía estadounidense. Luego de la toma del poder por parte de los revolucionarios, el Estado y gobierno cubano asumen un proyecto que se aleja de la tradición política tanto de Cuba (en su continuidad histórica) como también del resto de los países de Latinoamérica, iniciando un claro camino hacia el socialismo clásico: “La transformación del orden económico y social de Cuba que puso en marcha la revolución de 1959 se concretó a través de la reforma agraria, la nacionalización de las empresas de capital extranjero y la nacionalización de la industria”⁶⁹. Esta acción no será menor dentro de un contexto de Guerra Fría, donde las potencias hegemónicas establecían una dependencia de estrechos vínculos con los países de sus órbitas. Por lo mismo, el alcance ideológico de este proceso estableció una posibilidad real y efectiva dentro de las intenciones del socialismo en América Latina. El modelo cubano inició la búsqueda de nuevas prácticas en cuanto al acercamiento del socialismo como modelo político, desarrollando en su interior un nuevo foco de resistencia amparado en la validación de la violencia como retórica de lucha: “La idea de la lucha armada, reinstalada a nivel continental por la revolución Cubana, contribuyó al resurgimiento de la llamada “izquierda revolucionaria” que se enfrentó desde entonces a la considerada “izquierda tradicional”⁷⁰. La creación de grupos guerrilleros, como organización de lucha contra lo que se entendía como imperialismo, se transforma en un proyecto de acción política que durante los años sesenta comienza rápidamente a incorporarse dentro del quehacer de la juventud más radical en la izquierda latinoamericana.

La juventud cubana por tanto se integró a la contemplación y creación de un proyecto político situado en la transformación de las instituciones y de los objetivos de esta,

⁶⁹ BUSTOS, F. La Revolución Cubana, 4p.

Ensayo publicado en <http://www.edhistorica.com/pdfs/13LaCubana.pdf>

⁷⁰ *Ibíd.*

construyendo para sí y su movimiento una nueva forma de organización estatal. Era esta la génesis de un nuevo estado político que ya no expresaba su esencia desde las antiguas dinámicas, sino que desde la reconversión del Estado y la violencia como método válido en su construcción: era el permanente estado revolucionario “la revolución cubana lo tenía todo: espíritu romántico, heroísmo en las montañas, antiguos líderes estudiantiles con la desinteresada generosidad de su juventud -el más viejo apenas pasaba los treinta años de edad-, un pueblo jubiloso en un paraíso turístico tropical que latía al ritmo de la rumba”⁷¹. La juventud como nuevo actor político y social encaminaba el proceso cubano hacia un posicionamiento ideológico marxista (foquista, guevarista e incluso maoísta⁷²), desde un contexto definido en su identidad latinoamericana y en el sentir de un mundo etario expectante. Era la creación de una nueva generación de rebeldes.

Así como en el primer mundo y Latinoamérica (con el caso cubano), ocurrían transformaciones estructurales, en Chile las cosas no fueron muy diferentes, experimentando variados procesos de re-configuración política, social y cultural: “desde la segunda mitad de la década de 1960, coincidente con la oleada revolucionaria que se

⁷¹ HOBBSAWM E. Op Cit. 439p.

⁷² Según Nestor Kohan, el foquismo hace mención a la concepción guevarista de la guerrilla como vehículo para la lucha de masas. Contrariando a Regis Debray en su definición “parcial y unilateral” (con respecto a reconocer el foco como una retórica contradictoria), Kohan señala (citando al Ernesto Guevara, que el foquismo es ante todo “la lucha del pueblo” (KOHAN, N. 2005. ¿Foquismo? (a propósito de Mario Roberto Santucho y el pensamiento político de la tradición guevarista), Cátedra Che Guevara, Colectivo Amauta. 18p). Por otro lado, el guevarismo hace mención a un pensamiento de izquierda, que asume parte del pensamiento político de Ernesto Guevara. Entre algunos de sus fundamentos esenciales podemos destacar “la lucha por la liberación nacional”, como elemento precursor en la toma del poder político, económico y social. (Contradicción, Viva el comunismo. 1990. Revista electrónica Marxista, leninista, maoísta. 3p). Es necesario destacar también el énfasis en el desprecio “pragmático por la teoría y a la vez del seguidismo intelectual de las líneas políticas”. El pensamiento de Guevara privilegia ante todo la acción consciente y organizada como creadora de realidades sociales. (MARTINEZ, F. 2001, Guevarismo, Santiago, Artículo publicado en Centro de Estudios Miguel Enríquez, 2p.). En relación al maoísmo, nos referimos al pensamiento ligado a Mao Zedong que expresa un espíritu anti-revisionista y fuertemente afianzado en el papel del partido comunista. Debido a la experiencia china (y dado su contexto rural) varios de sus elementos fueron integrados dentro de las dinámicas revolucionarias latinoamericanas, entre las que podemos destacar: la idea de establecer un gobierno democrático con nuevas características que preceda al socialismo, el papel del partido comunista en la guerra revolucionaria, el análisis de las clases sociales; el concepto de guerra popular; las tácticas de la guerra de guerrillas y la teoría de las contradicciones (CONNELLY, M. El pensamiento de Mao en América Latina. 217p.)

desencadenó tanto en Europa como en los Estados Unidos, la sociedad chilena se precipitó en un torbellino de agitación”⁷³

Los años sesenta en Chile, según algunos historiadores, pueden ser vistos como una “verdadera bizagra histórica”⁷⁴ en su articulación transformadora. A nivel general, los años sesenta estuvieron caracterizados por el ascenso de nuevos grupos políticos al poder, como es el caso de la Democracia Cristiana (DC) en el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1965-1970) y el surgimiento de nuevos sujetos políticos-culturales. En virtud de ello, esa década incorporó nuevos parámetros de integración social y de acción política, estableciendo el concepto de Revolución como hegemónico: “el concepto de revolución-entendido como la transformación rápida, decidida y cabal de los ordenes establecidos, deviniendo en un giro completo en las conciencias y paradigmas que sustentan una sociedad determinada (se convirtió) en la consigna que nutrió las propuestas puestas en vigor desde esa época, a saber: “la revolución en libertad” y “la vía chilena al socialismo”⁷⁵. Por lo mismo, políticas destinadas a la incorporación sistemática de grupos anteriormente invisibilizados del poder formal fueron parte de los programas de los gobiernos venideros, siendo el gobierno de Frei Montalva⁷⁶ el primero en generar este tipo de prácticas.

Bajo esta lógica es importante destacar la conformación de la juventud como estamento social “consolidado” durante el gobierno de la Democracia Cristiana. Las identidades que se generaron durante la década del sesenta, formaron una masa juvenil que produjo, especialmente en el mundo estudiantil, la construcción de un espacio propio y duradero. Esta situación posibilitó una nueva expresión generacional, dentro de la democratización de espacios sociales anteriormente vedados a la mayoría de la población.

Durante el gobierno de Eduardo Frei, la reforma educacional hecha por el Estado amplió los márgenes de acceso para parte de la población, que hasta ese momento poca o nula participación tenía en el sistema educativo: “Las estadísticas educacionales

⁷³ Historia del Siglo XX chileno. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 50p.

⁷⁴ *Ibíd.* 226.

⁷⁵ *Ibíd.* 239p.

⁷⁶ Al igual que el PRI mexicano, la Democracia Cristiana buscaba establecer la resolución de los conflictos sociales en el seno de su programa, evitando así la negociación de sus proyectos con otras fuerzas políticas. (ver Historia del Siglo XX chileno. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 250p)

indicaban que al iniciarse la década de los 60', quedaba al margen de la escuela un porcentaje algo superior al 10% de la población de niños entre 6 y 14 años de edad; de la población total de niños de 7 años, sólo 83,7% estaba matriculado; además, el 35% que ingresaba al primer año de primaria, la abandonaba. Por otra parte, algo menos del 2% de quienes iniciaban la educación primaria llegaba a la universidad"⁷⁷.

La expansión y masificación del sistema educacional durante Frei fue parte del proyecto de integración social y política de los grupos más desposeídos. Durante los años sesenta, el mundo popular se vio ampliamente favorecido en razón de las políticas públicas implementadas por el gobierno demócrata cristiano. El proyecto conocido como "promoción popular"⁷⁸ establecía la importancia que el desarrollo social adquiriría como base del proyecto político de la DC. La creación de diversos cursos de capacitación técnica y cívica, así como de centros de madres, centros juveniles, junta de vecinos y centros deportivos⁷⁹, expresaron el rol primordial que el Estado jugaría en el desarrollo de los grupos sociales más desposeídos: "se trató de uno de los mayores esfuerzos organizativos que se promueve desde el Estado sobre un sector de la sociedad"⁸⁰.

Esta situación, si bien no significó la expansión absoluta para todos los miembros, si implicó un crecimiento importante del acceso a la educación secundaria y universitaria: "el número de alumnos se duplicó entre 1957 y 1965, favorecidos por la gratuidad de la educación superior: en 1965, un 15% de los alumnos de la Universidad de Chile estaban

⁷⁷ HIDALGO, S. 2011. La reforma educacional de Eduardo Frei Montalva. Temuco, Universidad de la Frontera. 4p.

⁷⁸ La "promoción popular", se define en la creación de asociaciones populares que canalizaron su participación social y política a partir de las políticas definidas por el Estado. Tiene su origen en la elaboración socio-política de las jesuitas, quienes bajo la inspiración de Roger Vekemans, trabajaron sobre el concepto de marginalidad como alternativa al concepto marxista de lucha de clases. En este sentido, la "promoción popular" se define como el proyecto político y social establecido por el gobierno de la Democracia Cristiana en la búsqueda de una integración de los grupos populares en la construcción política de Chile (ver Historia del Siglo XX chileno. 2001. Por Correa Sofía "et al". Santiago, Sudamericana. 250p).

⁷⁹ Según el último informe presidencial de Eduardo Frei, se realizaron bajo su administración, 17.435 cursos a los cuales asistieron 666.316 personas, 3.417 juntas de vecinos, 6.072 centros de madres, 1.246 centros juveniles, 6.145 clubes deportivos, 1.978 centros de padres y apoderados, 973 organizaciones de otro tipo, mas 178 organizaciones intermedias, uniones comunales de los diversos sectores organizados en barrios y poblaciones (GARCÉS, M. 2003. La revolución de los pobladores. Treinta años después. Texto expuesto en LASA, XXVI International Congress, Dallas, Texas, 27-29 de marzo del 2003. Panel: la revolución social en el Chile de Allende. Treinta años después. 7-8p)

⁸⁰ GARCÉS, M. 2003. La revolución de los pobladores. Treinta años después. Texto expuesto en LASA, XXVI International Congress, Dallas, Texas, 27-29 de marzo del 2003. Panel: la revolución social en el Chile de Allende. Treinta años después. 8p.

becados, cifra que ascendía al 25% en la Universidad de Concepción y al 50% en la Universidad Técnica del Estado⁸¹. Esto significó en términos concretos que las universidades habían aumentado las matrículas, entre 1964 y 1967, en más de 5.000 estudiantes, aumentando la población estudiantil al menos en un 40%. Así, la juventud vivió un proceso de reacomodo en que las identidades y liderazgos se reconfiguraron en función de la identidad estudiantil y por sobre todo universitaria, aparecía como la vanguardia revolucionaria.

En su visión sobre la juventud, la campaña de 1964 de la DC, la llamada “Patria Joven”⁸² supo leer de manera bastante clara el contexto social de la época, considerando de manera oportuna estas sensibilidades transformadoras. Importante resulta resaltar en este caso la paradigmática “marcha de la patria joven”⁸³ de 1964, la cual visibilizó el apoyo que Frei tenía en parte de la juventud chilena a través de la cual se les proclamaba como los “principales artífices de esta nueva alborada”⁸⁴. Por otro lado, la “Revolución en Libertad”⁸⁵ era la puesta en práctica, al menos en su discurso, de la potencialidad transformadora del imaginario de una juventud cristiana y politizada. Esta “rebeldía moderada”⁸⁶ propuesta por Frei, enarbolaba la libertad como eje central de su proyecto en la diferenciación que se intentaba establecer con el proyecto socialista (supuestamente

⁸¹ Id. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 236p.

⁸² “Patria Joven” es el nombre con el que se conoció el proyecto político de 1964 al mando de la Democracia Cristiana. En él se estableció la importancia de la juventud en la construcción de un nuevo orden social, que diera paso a la superación de los problemas estructurales de la sociedad. Para Eduardo Frei Montalva, la juventud se entendía más allá de lo puramente político o partidista; como una nueva generación; “ustedes, jóvenes que han marchado, son mucho más que un Partido, son mucho más que un hecho electoral. Son verdaderamente, la Patria Joven que se ha puesto en marcha” (ver PINOCHET DE LA BARRA, Oscar. 1993. Eduardo Frei Montalva (1911-1983): Obras escogidas (periodo 1931-1982) Santiago, Centro de estudios políticos Simón Bolívar. 292p)

⁸³ La marcha de la Patria Joven consistió en una caminata de meses de cinco columnas de jóvenes provenientes de todo el país, quienes llevando el mensaje de candidato a los lugares más apartados de Chile, convergieron en junio de 1964 en el entonces llamado Parque Cousiño (Id. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 243p)

⁸⁴ Id. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 243p.

⁸⁵ La Democracia Cristiana, en virtud de las implicancias transformadoras del momento histórico, levantó la consigna de “revolución en libertad” con la intención de establecer sus diferencias de una revolución comunista, relacionada con la candidatura de Salvador Allende. La “revolución en libertad” por tanto pretendía establecer una revolución dentro de los márgenes de la libertad y la democracia liberal occidental (ver Id. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 243p)

⁸⁶ Si bien la Democracia Cristiana estableció un proyecto político con aires de revolución, su intención política tuvo un corte reformista que instauró un contexto moderado en cuanto a real proceso revolucionario se refiere, en comparación a otros proyectos políticos chilenos y latinoamericanos.

sin libertad) del candidato Allende. En este sentido, difícil aun resulta establecer la real connotación del proceso histórico en cuanto a sus reales implicancias con el sentido revolucionario. Evidentemente, las críticas surgidas desde la izquierda desestimaban el real carácter transformador del gobierno DC, calificando a las políticas implementadas como “timoratas en su actuación frente a la oligarquía y al imperialismo”⁸⁷. A pesar de ello, no se puede desconocer las transformaciones que el gobierno de Frei desarrolló en su ejercicio, estableciendo medidas que fueron en el largo en plazo la base para los cambios más profundos que la izquierda buscaría en el próximo gobierno.

En paralelo al desarrollo del gobierno de la “Patria Joven”, parte de la juventud chilena comenzaba a incomodarse con el mundo heredado por sus padres, demostrando su descontento hacia los valores institucionalizados. Esta situación posibilitó la búsqueda de una nueva identidad y por lo tanto de la creación de códigos propios que configuraron espacios culturales y políticos definidos en la proyección de su identidad. La juventud chilena, interiorizada en los cambios acaecidos en el mundo occidental, resuelve parte de su problemática con la articulación de un “proyecto”⁸⁸ que trasgredía los elementos centrados en lo político: se entendía una identidad en virtud de lo generacional. Por lo mismo, la política y cultura significaron una reconfiguración que se estableció en estas nuevas categorías discursivas. A pesar de ello, la juventud en esta época no alcanzó bajo ningún término un proyecto unitario en su correlación identitaria, sino que por el contrario, estableció una base a partir de la cual se fueron creando y desarrollando identidades juveniles variadas⁸⁹. En relación a ello, es interesante destacar la composición demográfica que constituía el mundo juvenil. Según el CENSO de 1970, el número de la población total del país era de 8.884.768 habitantes. De este total, 2.308.493 personas correspondiente al 26% de la población eran jóvenes de entre 15 y 29 años. Esta cifra en relación al censo de 1960, constituye una alza de al menos 1% en este grupo etario⁹⁰.

⁸⁷ Id. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 252p.

⁸⁸ Por proyecto juvenil se entenderá la configuración de una práctica simbólica en la cual la juventud establece desde sus identidades formas y acciones diferenciadoras en cuanto al mundo tradicional de sus padres. Traspasando el aspecto puramente político, la juventud y las identidades que se construyeron en torno a ella, adoptaron desde su esencia una categoría que estará centrada en un elemento común como lo es lo generacional.

⁸⁹ Se establecen identidades juveniles en virtud de las disonancias que existieron en cuanto a las experiencias políticas y culturales y el contexto en el cual se reafirman. Por lo mismo se han podido ciertas categorías identitarias que asumirán el rol de este sentido generacional.

⁹⁰ Ver Jóvenes en Chile. 2007, Estudios del SERNAM. 2p.

Es en este contexto de expectativas revolucionarias y de transformaciones sociales que la llegada de Allende fue posible, aún cuando desafiaba de manera importante las estructuras políticas y económicas del país. Hacia 1970 se iniciaba la maduración de las emergencias originadas en los años sesenta, en la cual el rol de la juventud sería clave para comprender la proyección política y cultural del gobierno popular.

ALLENDE EN EL PODER Y EL DISCURSO CULTURAL DE LA UP

La elección de Allende como Presidente de la República no fue un proceso fácil ni para la izquierda, ni para el candidato. Hasta las elecciones de 1970, este ya había contabilizado tres derrotas presidenciales desde el término del Frente Popular. Pese a eso, hacia finales de la década del sesenta un nuevo referente político se gestaba, el cual expresaría su propuesta hacia 1970 identificando a Salvador Allende como su candidato. La Unidad Popular concentraba en su composición las lecturas políticas radicales de la década anterior. Era, como dice Gabriel Salazar, la expresión política, empoderada e institucionalizada de la generación del 68⁹¹, tanto como de la izquierda tradicional.

La Unidad Popular se estructuró como un frente político que aunó los criterios de diversos partidos y agrupaciones en la búsqueda de una transformación profunda en la sociedad chilena. La Unidad Popular (UP) generada en 1969 estaba compuesta por el Partido Comunista (PC), el Partido Socialista (PS), el Partido Radical (PR), el Partido Social Demócrata (PSD), la Acción Popular Independiente (API) y el recién creado Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU). Todos estos partidos establecieron como punto en común la generación de un cambio estructural en todos los ámbitos, proyectando el socialismo dentro del marco democrático-liberal. A pesar de ello, los criterios comunes no disolvieron las problemáticas internas de la Unidad Popular, la cual a poco andar comenzó a mostrar las diferencias que existían dentro de su organización, generándose claros grupos y divisiones en torno a la velocidad que debía llevar el proceso político: “por entonces era posible distinguir dos posiciones contrapuestas al interior de la Unidad Popular. El Partido Comunista, apoyado generalmente por los

http://estudios.sernam.cl/documentos/?eMTQ0MDE1Mw==&J%C3%B3venes_en_Chile

⁹¹ Con respecto a esto, es necesario señalar que la generación del 68 siempre estableció bajo sus propuestas la lógica de toma de poder. Ya sea desde la configuración de partidos o movimientos, los jóvenes rebeldes de la generación del 68 ingresaron al Estado apoyando el proyecto político que significaba el programa de la Unidad Popular en la búsqueda y desarrollo de un Estado revolucionario.

Radicales y el MAPU, y el Partido Socialista, respaldado por los grupos más extremos dentro y fuera de la coalición, discrepaban respecto a cuanto debía avanzarse en el proceso revolucionario para llegar a una sociedad socialista”⁹².

Hacia 1970, los partidos se enfrentaron en las elecciones con una violencia inusitada al calor de los aires de cambio. Expresando las divergencias ideológicas existentes en el panorama político: “la campaña presidencial de 1970 estuvo caracterizada por la vehemencia con la que se enfrentaron los tres candidatos, que representaban visiones contrapuestas e irreductibles de cómo debía encararse el futuro del país”⁹³. Salvador Allende, de la Unidad Popular, Radomiro Tomic, de la Democracia Cristiana y Jorge Alessandri, del Partido Nacional, configuraban una triada representativa de las tendencias políticas del periodo, instaurando en sus proyectos políticos las definiciones de cada matriz ideológica. Era por tanto la evidencia ideológica de la Guerra Fría.

La elección de Allende es posible entenderla en la intención de establecer un modelo socialista que traspasaba los intentos reformistas del gobierno de Eduardo Frei. El interés allendista y del sector moderado de la UP buscaba realizar un proyecto revolucionario en el contexto chileno, estableciendo formas y prácticas que incorporaban una fuerte relación con el mundo popular, pero también con un gran respeto por la institucionalidad política vigente en el país. “La vía chilena al socialismo” expresaba en su génesis una lectura política-cultural sobre la ideología marxista pero también sobre la identidad chilena y sus prácticas en la tradición política que hasta ese momento imperaba. Esta situación se relacionaba directamente con la incorporación de los nuevos sujetos políticos a la escena política nacional, como los pobladores y, por sobre todo, la juventud.

En este aspecto es necesario destacar la tesis planteada por el historiador estadounidense Peter Winn, quien explica este proceso en la definición de dos revoluciones; una desde arriba y otra desde abajo. Dada la condición institucionalizada de la revolución, el programa de Allende contemplaba un proceso liderado por el Estado enmarcado en la legalidad vigente con cuatro reformas económicas: “la recuperación de las riquezas básicas, especialmente las minas de cobre, la nacionalización de los bancos, una profunda reforma agraria, y la socialización de las mayores empresas productoras y

⁹² Historia del siglo XX chileno. 2001. Por Correa Sofía “et al”. Santiago, Sudamericana. 257p

⁹³ ibíd. 261p.

de distribución”⁹⁴. Por otro lado, la fuerte politización de la población chilena generó una fuerte presión desde la izquierda vanguardista, configurando paralelamente una revolución desde abajo, sin el “legalismo”⁹⁵ de la revolución institucionalizada. Acelerada principalmente por obreros, campesinos, pobladores y jóvenes del MIR y otros grupos “anti-sistémicos”, esta revolución significó otra forma de avanzar hacia el socialismo.

Estas dos revoluciones dentro de la “vía chilena al socialismo” se debía al contradictoria dualidad en cuanto sus intenciones: en primer lugar, una reflexión marxista sobre la realidad local, y en segundo lugar, la utilización de los mecanismos de la democracia representativa: “El concepto Vía chilena al socialismo se refiere al proyecto político de la Unidad Popular para acceder al objetivo del socialismo dentro de los marcos de sufragio mediante el uso de la institucionalidad vigente, de democracia, el pluralismo y la libertad”⁹⁶. Allende y la corriente legalista, vieron el “socialismo a la chilena” como una alteración de la estructura socioeconómica por la vía electoral pacífica sin la revolución violenta de los cánones tradicionales de la acción política. La corriente anti-legalista optó por el enfrentamiento y la vía armada.

Para lograr dicho objetivo, Allende rápidamente puso en práctica su programa de gobierno de 40 medidas⁹⁷. Entre algunas de sus acciones es posible destacar la nacionalización de la gran minería del cobre⁹⁸, momento único por la unanimidad del Parlamento en su aprobación; la creación de tres áreas de la economía; pública, mixta y privada, en función de delimitar de manera clara las funciones que cada agente económico tendría en este sistema. Esto se haría mediante la intervención de las industrias a través de resquicios legales que se lo permitieran y la aceleración de la

⁹⁴ WINN, P. 2013. La Revolución Chilena, Santiago, LOM. 53p.

⁹⁵ *Ibíd.* 61p.

⁹⁶ GARRETÓN M. y MOULIÁN T. 1993. La Unidad Popular y el conflicto político en Chile. Santiago, Ediciones Chile América CESOC y LOM. 184p.

⁹⁷ Las 40 primeras medidas son, en suma, el programa de la Unidad Popular. En este programa se establecieron los puntos más importantes en cuanto al proyecto de transformación estructural de la sociedad que el gobierno pensaba establecer en virtud de una aguda y crítica lectura sobre la realidad nacional “Chile vive en una profunda crisis que se manifiesta en el estancamiento económico y social” se declara en sus primeras páginas (ver Programa de la UP. Las 40 primeras medidas versión electrónica 5p. <http://www.salvador-allende.cl/>)

⁹⁸ Una de las medidas que concitó el apoyo de todo el parlamento tuvo que ver con la nacionalización del cobre el 11 de julio de 1970. La ley 17.450 establecía como objetivo principal recuperar para todos los chilenos la principal riqueza en materia de recursos naturales “Chile va a nacionalizar su cobre en virtud de un acto soberano” señalaba Salvador Allende ante miles de mineros en la ciudad de Rancagua.

Reforma Agraria⁹⁹ iniciada débilmente por Alessandri y desarrollada con mayor fuerza por Frei. Allende y el gobierno de la Unidad Popular comenzaron a transformar de manera estructural las dinámicas políticas y económicas del país.

La “vía chilena al socialismo” interpretaba de manera importante a parte de la juventud más radicalizada de la sociedad, que vio en este proyecto la puesta en marcha de la revolución triunfante: por tanto estableció una relación estrecha con la figura de Allende, ya dentro o fuera de la UP.

Para el caso de la UP, la juventud política expresada en partidos como el Partido Comunista, el Partido Socialista y el MAPU significaron un apoyo importante en cuanto al desarrollo del programa de gobierno. Gran parte de esta relación se explica por la integración de estos sujetos al proyecto de transformación social. La juventud representaba, en un aspecto metafórico, el nacimiento de un nuevo orden nacional.

Es entonces interesante rescatar justamente esta relación entre el gobierno de Allende y la juventud politizada, la cual será uno de los motores de la puesta en marcha del proyecto cultural. Esta mezcla generacional-revolucionaria se puede explicar en la relación de tres conceptos claves: identidad, cultura y política. Esta juventud desarrollará en parte su identidad a partir de la concientización política, la cual tendrá como escenario principal el gobierno de la Unidad Popular. Esta acción conducirá y re-direccionará parte de estas prácticas hacia la creación cultural, asumiendo los artistas un rol único e irrepetible en la historia nacional. Sería la juventud de izquierda quien crearía parte de esta cultura para la nación.

Pero ¿En qué consiste este proyecto cultural? ¿Cuáles son sus principales características? Para entenderlo hay que explicar el pensamiento de la izquierda de la época expresado en el programa de gobierno.

El proyecto de la UP evidenciaba una matriz común de la tradición política de izquierda, la cual sin contrariar los postulados esenciales de cada colectividad, establecía

⁹⁹ La reforma agraria fue un proceso en el cual se generó una nueva distribución de las tierras por parte del Estado. Con la intención de mejorar los niveles de producción, diversos predios fueron expropiados y entregados a campesinos con el objeto de ser trabajados. Este mecanismo se estableció como un elemento más en la construcción del socialismo “en el plan global de la transformación económica capitalista en una economía al servicio del pueblo” (ver Los 20 puntos básicos de la reforma agraria del gobierno de la Unidad Popular en <https://www.marxists.org/espanol/tematica/agro/chile/chile-agraria.htm>)

elementos concordantes y estructurales dentro de un mismo proyecto político. Por lo mismo, era el resultado de una compleja y crítica lectura del contexto, en el cual la dependencia económica y política del poder hegemónico, parecía ser el problema de fondo de la situación: “Chile vive una crisis profunda que se manifiesta en el estancamiento económico y social, en la pobreza generalizada y en las postergaciones de todo orden que sufren los obreros, campesinos y demás capas explotadas”¹⁰⁰. Tales fueron las palabras iniciales del programa, en que la crisis aparece como la definición central de un escenario complejo. Más aun, conforme avanza el texto, aparece tal vez una de las frases decidoras en relación a las intenciones políticas del proyecto: “Los problemas en Chile se pueden resolver”¹⁰¹, reflejando en su estructura dos elementos claros: la crítica hacia un pasado negativo y sus soluciones, así como la posibilidad de un futuro promisorio hacia la resolución de esos conflictos. Era nuevamente el espíritu utópico y en cierta medida redentor el que aparecía en el discurso de la Unidad Popular. La transformación estructural era la solución.

La solución solo era posible en la medida que el gobierno fuera capaz de accionar contra los considerados responsables de esta situación: la burguesía nacional, el imperialismo y el capitalismo:

“Lo que ha fracasado en Chile es un sistema que no corresponde a las necesidades de nuestro tiempo. Chile es un país capitalista, dependiente del imperialismo, dominado por sectores de la burguesía estructuralmente ligados al capital extranjero, que no pueden resolver los problemas fundamentales del país, los que se derivan precisamente de sus privilegios de clase a los que jamás renunciarán voluntariamente”¹⁰²

El programa se posicionó desde la óptica de clase. La burguesía en relación al sistema predominante no era capaz o, en definitiva, carecía de una disposición política y económica que permitiera al Estado prevalecer las dificultades de las clases desposeídas. Por lo mismo, solo un auténtico gobierno revolucionario podría desarrollar las facultades que ampliaran en Chile las dinámicas necesarias para su total transformación.

¹⁰⁰ Programa de la UP. Las 40 primeras medidas. Versión electrónica. 35p. <http://www.salvador-allende.cl/>

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² ALLENDE, S. 1998. La vía chilena al socialismo, discursos de Salvador Allende. Caracas, Fundamentos. 152p.

La crítica del programa hacia el gobierno de Frei fue clara y significó la base desde donde el programa popular quería partir en su afán revolucionario “en Chile las *recetas reformistas y desarrollistas* que impulsó la Alianza para el Progreso e hizo suyas el gobierno de Frei no han logrado alterar nada importante”¹⁰³. Se perfilaba así la idea de que solo un proyecto realmente revolucionario sería capaz de desestructurar aquellos elementos problemáticos en el desarrollo real y efectivo que Chile requería. ¿Cómo lograr esto? En plena concordancia con el pueblo y su lucha contra los reaccionarios: “El aumento del nivel de lucha del pueblo, a medida que fracasa el reformismo, endurece la posición de los sectores más reaccionarios de las clases dominantes que, en último término, no tienen otro recurso que la fuerza”¹⁰⁴

El programa de la Unidad Popular generó su visión y diagnóstico sobre la realidad nacional en base a las problemáticas existentes en las clases bajas de la sociedad. El planteamiento del proyecto, que beneficiaba de manera importante a los sectores más desposeídos, generó divergencias y críticas desde los sectores conservadores de la sociedad. A pesar de ello, luego del triunfo de la Unidad Popular, rápidamente se comenzaron a instaurar las medidas señaladas.

Dentro del proyecto de la UP, la cultura también asume una importancia fundamental en la construcción simbólica que se buscaba. La educación¹⁰⁵ y la cultura asumieron dentro de estas nuevas lógicas un eje conductor y ejemplificador, siendo su ampliación y masificación hacia las clases populares la meta global. Puesto que el arte y la “alta cultura”¹⁰⁶ no solían ser referentes cotidianos ni asequibles para todos, su democratización y práctica comunitaria se vuelve una tarea estatal fundamental:

“el Estado debió hacerse cargo de una expansión en las demandas sociales incluyendo las culturales. Esta ampliación reorientó el concepto de cultura e hizo que el Estado durante este periodo fijara sus políticas fundamentales hacia la democratización del

¹⁰³ Programa de la UP. Las 40 primeras medidas. Versión electrónica. 13p. Ver <http://www.salvador-allende.cl/>

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ En el tema educacional, importante fue el proyecto emblema de la Unidad Popular de la Escuela Nacional Unificada (ENU). La ENU tenía como objetivo estructurar la educación de acuerdo a criterios igualitarios y equitativos dentro de la sociedad. (Ver RUBILAR, SOLIR L. 2004. La escuela nacional unificada ENU Febrero de 1973. En revista *Extramuros* N 3 de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación)

¹⁰⁶ Siguiendo la lógica de Piere Bourdieu, por Alta cultura se entenderá aquella producción, acción, costumbre que se reconoce como dominante en un determinado campo de acción.

campo cultural, permitiendo la incorporación de la vida cultural de otras formas de creación, como la cultura de masas y la cultura popular, hacia otros sectores de la sociedad que habían permanecido marginados de la cultura, como fue el caso de los sectores populares y rurales”¹⁰⁷

En otras palabras, se apelaba a la democratización de la cultura ilustrada, intensificando la relación directa con la población; “el sistema de cultura popular, estimulará la creación artística y literaria y multiplicará los canales de relación entre artistas o escritores con un público infinitamente más vasto que el actual”¹⁰⁸

La visión sobre la nueva cultura debía hacerse desde planteamientos teóricos diferentes que fueran capaces de asumir nuevas identidades y reflexiones para su desarrollo y masificación: “para la consolidación del socialismo en Chile, era fundamental la construcción de una nueva cultura. Una cultura que superara los valores burgueses y los fundamentos del capitalismo, para encaminarse a la génesis del nuevo hombre acorde con el sistema político-social que se quería instaurar”¹⁰⁹ La cultura, por tanto, asumió por sobre todo un rol político que buscaba “reivindicar la cultura chilena, democratizar su acceso y, fundamentalmente, estimular la adhesión a la vía chilena al socialismo”¹¹⁰

¿Cuál será entonces la real importancia de la cultura dentro del gobierno popular? Contribuir desde la creación artística-intelectual al desarrollo de la lucha de clases como eje articulador: cultura popular contra cultura imperialista. Paralelamente, colaborar en la generación de una nueva identidad nacional y de una nueva subjetividad: el “hombre nuevo” del socialismo.

En esta dinámica, resulta interesante destacar que la cultura, como arista política, contribuirá al desarrollo no solo de un fin sino que también de una retórica y de una estética particular. Si hacia los años sesenta la cultura hegemónica, según creían los intelectuales de la UP, se establecía desde los cánones estadounidenses o europeos,

¹⁰⁷ HENRIQUEZ MOYA, R. 2003. 30 años de políticas culturales: los legados del autoritarismo. Santiago. Artículo publicado en revista electrónica Sepiensa.

Ver http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2003/08_agosto_2003/20030801

¹⁰⁸ Programa de la UP. Las 40 primeras medidas. Versión electrónica. 14p. Ver <http://www.salvador-allende.cl/>

¹⁰⁹ PINTO, J. 2005. Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular. Santiago. LOM. 147p.

¹¹⁰ ERRÁZURIZ L y LEIVA, G. 2012. El golpe estético, Dictadura militar en Chile, 1973-1989. Santiago. Ocho libros. 13p.

para el inicio de la Unidad Popular, lo latinoamericano asumirá un rol destacado en el discurso oficial. El uso del referente latinoamericano se establece con el objetivo de crear un discurso contra las culturas colonialistas. Lo nacional también se reivindica, aunque instaurándose con una valoración distinta a la tradición local. Es la cultura popular quien asume la identidad nacional. En función de esta búsqueda de una matriz cultural, lo latinoamericano y lo indígena se incorporan de manera importante al proyecto cultural de Allende como referencias simbólicas de la práctica política. Tanto lo latinoamericano como lo indígena evidenció una forma de vincular a Chile con un proceso mayor dentro de la lucha social del continente frente al “imperialismo” cultural. En virtud de ello, el indigenismo y lo latinoamericano de la UP fueron la contraparte cultural de la descolonización anti-capitalista:

“América Latina y Chile descubrían su estrecha relación política y económica, y aún con los países del resto del Tercer Mundo, en una nueva y profunda identidad. De lo que se trataba, ahora, con la Unidad Popular, era de usar la fuerza de los débiles y tener una voz en el mundo. Pero Chile no podía hacerlo solo. Había que insertar a América Latina, lo que implicaba levantar cierta imagen del Continente: no como la tierra de las oportunidades del antiguo sueño del paraíso burgués del siglo XIX, sino la América de los pobres, de las masas analfabetas, de los indígenas marginados, que por fin lograban alcanzar el futuro y la construcción de una historia propia.”¹¹¹

La discusión teórica, por tanto, se expresó desde una posición marxista (y sus correspondientes familias) en la cual se pudo reconocer la influencia partidista de los sectores más radicales de la UP (socialistas, comunistas y mapucistas) mediante sus intelectuales. Por lo mismo, la visión sobre el “Hombre Nuevo”¹¹² fue fundamental para orientar las acciones a seguir: “el gobierno de la Unidad Popular influenciado por corrientes marxistas y del humanismo socialista, concibió al hombre nuevo como el

¹¹¹ PINEDO, J. 2000. La vía chilena al socialismo de Salvador Allende y su relación con la modernidad. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, nº 17. 136p.

¹¹² La teoría del nuevo hombre se origina en relación a la construcción de una nueva intelectualidad destinada a convertirse en “avanzada del proceso socialista” (ver CANTO, N. 2010. Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del “Hombre Nuevo” en la Unidad Popular. Santiago. Tesis de historia y teoría del arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile. 40p). Pero, sobre todo, se remonta a la teoría socialista y soviética de que el nuevo orden social requería un nuevo tipo de subjetividad y personas (FERRERO, A. 2012. La construcción del hombre nuevo: de la revolución de octubre al poscomunismo. Nómada, Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas número 33 vol.1)

gestador de los cambios necesarios para construir la vía chilena al socialismo¹¹³. La teoría marxista y su vinculación con un nuevo hombre constructor y empoderado en su realidad eran la base de la realización del nuevo Chile.

El Estado asume así un importante control en parte de esta producción artística y cultural, cuestión que supuso un debate en torno a la real reflexión de los artistas y sus espacios de libertad: “ser cuidadoso con la libertad creativa esencial en toda creación cultural”¹¹⁴. A pesar de ello, el sistema cultural estimulará de manera gravitante la creación y producción artística entre los creadores más comprometidos con el proyecto de la Unidad Popular, lo cual generará una serie canales para la relación entre creadores y la población educada en la cultura estatal. En relación a ello, el artista asumirá un rol no tan solo creativo sino que también ampliamente político, donde validará sus intenciones de aunar criterios y de invitar a través de su arte a comprometerse con el gobierno popular. Era la “invitación a trabajar por construir el nuevo Chile”¹¹⁵. Los artistas se reúnen en torno a un proyecto político e institucional, pero acorde a sus convicciones de un trabajo popular y de ampliación de las lógicas democráticas de la recepción del arte. Artistas visuales, músicos, bailarines, cineastas y escritores se reunieron tras propuesta común, reconociendo con ello al espacio público como uno de los elementos más importantes.

El gobierno, en su rol de asegurar esta democratización, estableció y fortaleció una serie de instituciones de carácter público que buscaban establecer un orden de cultura oficial y propia frente a los estímulos foráneos, dándole un carácter “más latinoamericanista y menos europeo y norteamericano”¹¹⁶.

La institucionalidad universitaria será uno de los pilares que sostendrá el desarrollo de políticas públicas relacionadas con el arte y la cultura, siendo la Universidad de Chile el espacio que adquirió mayor protagonismo en este objetivo.

La reforma universitaria de 1967 (en la Universidad Católica y posteriormente en la Universidad de Chile) ya había atraído la mirada de los intelectuales y artistas de

¹¹³ CANTO, N. 2010. Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del “Hombre Nuevo” en la Unidad Popular. Santiago. Tesis de historia y teoría del arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile. 40p.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ CALQUIN, J. 2011. El instituto de arte latinoamericano: un ejemplo de las políticas culturales durante el gobierno de la Unidad Popular. Santiago, Tesis magister en teoría e historia del arte. Facultad de arte. Universidad de Chile.

izquierda, generando en la Facultad de Bellas Artes un campo rico de experimentación y la integración de elementos ideológicos afines, siendo el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) una de las evidencias más concretas de esta situación. Creado el 29 de diciembre de 1970, tuvo como objetivo principal “abrir un camino a la búsqueda y difusión de la crítica al arte latinoamericano, lo que conlleva un mayor y acabado conocimiento de las creaciones de América Latina”¹¹⁷. El Instituto de Arte Latinoamericano se convirtió de esta manera en una de las aristas más importantes del llamado “arte oficial” chileno. En relación a ello, el IAL contrajo una serie de tareas en cuanto a la creación y reflexión de propuestas teóricas sólidas y propias en la búsqueda de la difusión de un pensamiento latinoamericano y por sobre todo identitario con el contexto vigente, generando para ello mecanismos de extensión, investigación, docencia y publicación.

Otro de los proyectos más ambiciosos proyectados en la Unidad Popular, fue la creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura (“crearemos el instituto nacional del Arte y la cultura”¹¹⁸ señalaba en el último apartado). Esta institución estatal debía establecer los mecanismos de difusión y masificación del arte como objetivo importante del desarrollo político y cultural de la población nacional. Si bien este espacio jamás vio la luz (debido a los continuos conflictos parlamentarios que hubo durante este contexto) simbolizó, uno de los ítems importantes en las políticas públicas sobre cultura y arte dentro de la UP.

En relación a los aspectos de difusión, el proyecto denominado Operación Verdad¹¹⁹ inicia su desarrollo para contrarrestar los factoides¹²⁰ circulantes en contra del Gobierno de Salvador Allende. Para ello se establece un estrecho vínculo con los artistas e intelectuales más destacados del ámbito internacional, con el objeto de evidenciar el

¹¹⁷ Programa de la UP. Las 40 primeras medidas. Versión electrónica. 14p. Ver <http://www.salvador-allende.cl/>

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ La Operación Verdad se refiere a la campaña política, social y cultural que organiza el gobierno del presidente chileno Salvador Allende en 1971 contra el boicot informativo de los medios de comunicación, de la política interior por parte de grupos de extrema derecha, consorcios económicos extranjeros y los aparatos de inteligencia del gobierno estadounidense. (Ver Operación verdad o la verdad de la operación en Revista Artishock, Revista de arte contemporáneo <http://www.artishock.cl/2011/10/operacion-verdad-o-la-verdad-de-la-operacion>.)

¹²⁰ Se entenderá por factoides aquel hecho falso que adquiere por el solo hecho de ser enunciado. Para autores como Anthony Pratkanis y Elliot Aronson, el factoides son los rumores y difamaciones que se convierten en falacias. Estos factoides, siguiendo a Pratkanis y Aronson, se establecen como rumores perjudiciales en personas o instituciones por lo cual su aceptación, incluso consciente, puede obedecer a necesidades psicológicas por parte de los receptores.

apoyo que el gobierno tiene en el resto del mundo y demostrar el real compromiso de un arte vanguardista y reflexivo.

En el plano museal, el Museo de la Solidaridad, creado en 1971, supuso un interesante acercamiento hacia el arte moderno a partir de las donaciones de artistas de distintas partes del mundo. A cargo de Mario Pedrosa, el museo contó con la colaboración de artistas destacados tales como Picasso, Calder y Miró entre otros. La importancia de este museo establecía una vez más la importancia que el arte contemporáneo tenía para la Unidad Popular, tanto como propaganda del apoyo cultural al gobierno como del compromiso de este con la “alta cultura”. Los artistas colaboradores presumiblemente asumen el compromiso de acercar su arte y reflexión a los principios de la UP. Con esta institución se intenta generar una cercanía y masificación de las artes para que sus lazos con la sociedad sean permanentes y fructíferos.

Tanto el IAL como el Museo de la Solidaridad significaron avances importantes en la función pedagógica e ideológica del gobierno de Allende. El interés por acercar la cultura y el arte a la población menos letrada, significó un amplio despliegue de fuerzas que motivó a artistas y teóricos de todas las tendencias de izquierda.

Por otra parte, la facilitación de cultura a los grupos más desposeídos, la masificación de la lectura fue una acción fundamental. En este sentido, resultó vital generar un canal de comunicación y difusión de las ideas del gobierno popular y de la lectura como evidencia del proyecto popular cultural en el chileno común. En virtud de ello se estableció una editorial de corte estatal capaz de difundir las lecturas esenciales para la educación del nuevo hombre que forjaría la Unidad Popular. De esta manera, la editorial Quimantú (en mapudungun, Sol del Saber) se convirtió en la normativa oficial del gobierno popular.

Quimantú pasa a formar parte del aparato destinado a la generación de una cultura nacional y popular como herramienta del proceso revolucionario. Otrora Zig Zag, Quimantú nace luego de la solicitud hecha por sus trabajadores en huelga de que fuera el Estado el que se haga cargo de ella. El 12 de febrero de 1971, luego de la resolución firmada por el Estado y los privados, editorial ZIGZAG ingresó formalmente a las filas del gobierno popular con el nombre de Editorial Nacional Quimantú. En este desarrollo, la editorial cumpliría un objetivo fundamental en la alfabetización, concientización y fomento de la reflexión intelectual en la población, utilizando para ello diversas colecciones bibliográficas de conocimiento universal, así como también revistas y publicaciones con

tópicos referentes al conocimiento general de Chile como espacio de convivencia común. Por lo mismo, colecciones tales como “Quimantú para todos” y “Letras hoy” fueron algunas de las propuestas generadas como mecanismo de información e ilustración. El mayor acceso no solo se consiguió con la masificación y el tiraje, sino que también con precios más baratos.

La arista teórica en la educación de los chilenos, se perfiló mediante colecciones como: “Clásicos del pensamiento social”¹²¹ (con un fuerte acervo en las obras de Lenin y Marx), que se convirtió en referencia obligada en la formación doctrinaria y el debate intelectual más politizado. Aún así, la línea programática central estaba ubicada en el conocimiento y comprensión del país en cada una de sus esferas. Con este fuerte acento pedagógico “Nosotros los chilenos” constituye, tal vez, una de los ejemplos más claros en la re-configuración de la identidad e historia nacional. La intención reivindicativa de los grupos sociales populares en el programa cultural de la UP, así como la búsqueda de reestructurar un nuevo relato político y social a la luz de este nuevo momento histórico, significó la construcción de mecanismos visuales y editoriales que pudiesen relacionarse con esa población receptiva y por ende con la imaginaria de izquierda al cual apelaba la Unidad Popular. Por eso es que “Nosotros los chilenos” se convirtió en uno de los artefactos masivos en los cuales se establecieron referentes temáticos y simbólicos en que la nación, como construcción política y cultural, y el mundo popular, como nuevo bastión del gobierno popular, eran justamente la base de la identidad de una nación socialista; “en la tarea reivindicativa de la cultura de masa popular, los obreros y los campesinos son los protagonistas, un impulso enunciado en la portada del primer número, para que ellos mismos se constituyen en creadores culturales”¹²². Con la misma intención educativa pero desde otra vereda, “Colección cordillera”¹²³ o “Letras hoy” apuntaban justamente a la diversificación y masificación de la literatura universal como elemento central en la formación cultural de los chilenos.

¹²¹ Colección dirigida por Alejandro Chelén Rojas donde se publicaban los clásicos del pensamiento marxista.

¹²² LEIVA, G. 2008. Transferencias estéticas y operaciones editoriales: Gráfica y política en Chile 1970-1989. En América territorio de transferencias. Santiago: Museo Histórico Nacional. 314p.

¹²³ Colección de textos clásicos de la literatura destinada al “descubrimiento de la literatura chilena y universal por parte de la población” (ver BERGOT S. 2004. Quimantú, editorial del Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970-1973). Revista electrónica de Historia, Pensamiento crítico N 4. 16p)

En virtud de ello, el libro como espacio de conocimiento se transformó en la puerta de entrada en el objetivo de democratización que buscaba Quimantú, instaurando el cuerpo discursivo de su retórica como un elemento fundamental en la solución del rol educador del libro y del Estado. Esloganes tales como “Una llave para abrir cualquier puerta” o “Libro Quimantú. Su mejor amigo, su mejor herramienta de progreso, alimenta su diaria lucha por un futuro mejor”, ejemplifican de manera concreta esta relación recíproca que se establecía en el libro como espacio de lucha social y el contexto revolucionario de la Unidad Popular. Mismo libro que hasta hacía unos años atrás “se ponía fuera del alcance de la población”¹²⁴ debido a su alto precio. El libro se proyecta políticamente en la medida que establece una relación con su contexto social y por ende que “haga entender el proceso que vive y que lo prepare (al receptor) a una nueva sociedad con nuevos valores y nuevas necesidades”¹²⁵, en la lucha por la construcción del socialismo.

Quimantú, por tanto, obedeció a las lógicas de un objetivo comunicativo y político que pretendió establecer puntos de encuentro frente a las disonancias del arte y la cultura con el mundo popular, acercándose desde una retórica estética y pedagógica a los ideales del gobierno socialista y expresando “la libertad creadora responsable con el proceso de cambio que se estaba llevando en Chile”¹²⁶. Quimantú por tanto responde a la materialización del proyecto de la Unidad Popular en su intención cultural: establecer un puente entre la “alta cultura” y el mundo popular como forma de iniciar el proceso politizador en los grupos sociales prioritarios. En este sentido, la lectura se instauró como una experiencia que intervendría en el registro léxico de la “prosaica” chilena, en la búsqueda de una educación intelectual, pero por sobre todo en la transformación del libro como cuerpo ilustrado, concreto y práctico en la realidad nacional no expuesto desde las altas esferas de la cultura formal, sino que como un objetivo de conocimiento que se instaura dentro del corpus social y cotidiano del mundo popular.

Otro espacio donde la cultura se presentó como un elemento central en el gobierno popular, fue la creación cinematográfica y televisiva. En la intención de incorporarse al proyecto revolucionario, el llamado séptimo arte generó diversas propuestas en su objetivo central de ser una herramienta cultural y política en el afianzamiento de los

¹²⁴ Ibíd. 1p.

¹²⁵ Ibíd. 5p.

¹²⁶ PINTO, J. Óp. cit.158p.

ideales allendistas. En este sentido, junto con el desarrollo de Chilefilms¹²⁷ (1970), como institución encargada de la realización y producción de cine chileno, cobró principal importancia el acto declarativo que algunos de los más importantes cineastas de la década establecerían en el contexto de la UP. El manifiesto de cineastas de la Unidad Popular, documento encargado de aunar los criterios en torno al posicionamiento frente a la realidad nacional, comprenderá los lineamientos claros en cuanto al rol que como políticos y artistas asumirán en su compromiso con el proyecto-país: “es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo”¹²⁸, fueron las palabras que iniciaron el manifiesto de 1971. En él, incorporaron la lógica artística al proceso revolucionario. La liberación nacional supone una construcción comunitaria del campo de acción artístico. En virtud de ello, resulta tremendamente significativo el realce de la figura política del artista como un ente útil en los proyectos sociales, trasgrediendo incluso esa misma condición artística autónoma (autorreflexiva) que tan afanosamente se había conservado: “antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea, la construcción del socialismo”¹²⁹ La sacralidad de un arte “ensimismado” daba paso a la reflexión y participación militante en el mundo que los rodeaba. El cine, por tanto, se comprendía en la utilidad y concientización mayor del proceso socialista.

Similar fue el caso de la televisión como espacio y medio de comunicación más masivo (junto con la radio) en la población chilena. En esta tarea, Televisión Nacional de Chile asumió su rol de canal público y estatal en la difusión de las propuestas políticas del gobierno, así como también en la creación de diversos espacios educativos en el ejercicio pedagógico que se estaba asumiendo. José Miguel Varas, encargado de prensa de Televisión Nacional durante la Unidad Popular, recuerda en una de sus últimas entrevistas: “La televisión en ese tiempo fue parte del conjunto de transformaciones que Chile experimentaba en temas sociales y económicos (...) una televisión cercana a la realidad, que reflejara los problemas y dificultades de la gente y la fuerza que se

¹²⁷ Si bien Chilefilms surge en 1942, durante el gobierno de Juan Antonio Ríos, es durante la década del setenta que establece una relación práctica e ideológica con el gobierno de la Unidad Popular.

¹²⁸ Manifiesto de los cineastas. Tomado de “Plano, secuencia de la memoria (veinticinco años de cine chileno)”. Jacqueline Mouesca. Publicado como Anexo en las páginas 70-72.

¹²⁹ *Ibíd.*

desprendía del movimiento de la Unidad Popular”¹³⁰ Esta situación, se evidenció en la producción de diversos espacios y géneros narrativos que explicitaron la intención comunicativa de la televisión estatal: programas como los teleteatros, donde se presentaban obras de dramaturgia de Arthur Miller, Oscar Wilde o Federico García Lorca, hasta series que intentaban rescatar elementos históricos en la conformidad de establecer vínculos de carácter identitario con lo propiamente nacional, como era el caso de Balmaceda. La televisión por tanto incorporó en su corpus teórico y práctico la búsqueda de retóricas en la conformación esencial de la nueva cultura.

Para el caso del teatro, además de la vigencia del teatro social, la relación generada entre la Central Unitaria de Trabajadores (CUT) y el Nuevo Teatro Popular estableció una cercanía estética e ideológica evidente con el gobierno. En esta experiencia, la importancia de la creación artística proveniente del mismo trabajador significó una diferenciación importante en cuanto a otros lugares generados por la cultura oficial. Acá, la proximidad del obrero con el arte no se establecía desde la recepción y la educación en los códigos del arte formal, sino que, por el contrario, se ubicó desde el posicionamiento teórico y práctico propio; “nuestro propósito fundamental es llegar a los trabajadores que hasta ahora han estado marginados del espectáculo. Se trata de realizar un teatro más identificado con la realidad nacional. Y queremos que sean los propios trabajadores quienes aporten ideas y sugerencias al contenido de las obras”¹³¹. La intención de una cultura imbuida en las problemáticas obreras no se comprendía desde un posicionamiento puramente formal sino que también desde la implicancia práctica de los trabajadores en el fenómeno creativo. Caso similar ocurrió en el ámbito rural, donde diversas agrupaciones relacionadas con la Confederación Ránquil¹³² establecieron espacios de creación artística y cultural destinados al teatro, pintura y periodismo popular, demostrando que la práctica cultural no se establecía solamente en el ámbito urbano.

Pero así como la cultura aparecía desde los espacios institucionalizados tradicionalmente en la masificación y divulgación del arte, el gobierno de la Unidad Popular incorporó en su acción y propuesta visual elementos que adquirieron un valor simbólico de suma importancia en la construcción unitaria del proyecto cultural. En

¹³⁰ HERMOSILLA K. 2011. Varas enjuicia la TV. Entrevista a José Miguel en periódico electrónico Punto final. N 743. Desde el 30 de septiembre al 3 de octubre. Ver <http://www.puntofinal.cl/743/>

¹³¹ PINTO, J. Óp. cit.152p.

¹³² Confederación sindical campesina.

relación a ello, el llamado Tren de la Cultura de 1971, se realizó dentro de un proceso expresivo y a la vez altamente atractivo en la convocatoria que se intentaba instaurar. Durante el verano de 1971, el Departamento de Cultura del Gobierno implementó una acción performática que consistía en una caravana que recorrió el país de norte a sur, evidenciando el apoyo que los artistas entregaban irrestrictamente al gobierno de Salvador Allende. Artistas, folcloristas y poetas presentaron sus obras y creaciones en lugares completamente alejados del centro cultural de aquel entonces, cumpliendo con el objetivo máximo de hacer partícipes a la mayor cantidad de personas en la experiencia artística y revolucionaria: “la idea era incorporar a la masa, haciéndola partícipe del proceso revolucionario incipiente”¹³³.

Junto con la creación y aprovechamiento de instituciones oficiales, existieron también experiencias fuera del espacio institucional. Estas poéticas estuvieron relacionadas políticamente con el arte visual de las brigadas muralistas y con la Nueva Canción Chilena. Aunque profundizaremos en ellas cuando expliquemos la prosaica del mundo juvenil, vale la pena señalarlas de manera general aquí en relación al proyecto cultural global de la UP.

A modo de ejemplo, las Brigadas Ramona Parra se establecieron como la acción militante y artística colectiva que evidenciaba en su obra las problemáticas político-sociales (bajo la línea del PC). Aun cuando su origen y propuestas eran anteriores a la UP, las brigadas se convirtieron informalmente en el garante estético, simbólico, propagandístico y más visible de la prosaica de la Unidad Popular. En este sentido, la utilización del muralismo como propaganda visual (que ya tenía experiencias importantes en otros lugares de América, como México) adquirió un rol político de manera paralela a la reflexión estética de su intención.

El muralismo como acción política trascendió el marco de izquierda y se ubicó en el seno de la masificación propagandística de todo el espectro político contingente, a partir de cinco brigadas muralistas: Brigada Ramona Parra de las Juventudes Comunistas, brigada Elmo Catalán de las Juventudes Socialistas, Brigada Inti Peredo del Partido Socialista, Brigada Hernán Mery de la Democracia Cristiana y Brigada Roberto Matus perteneciente al Frente Nacionalista Patria y Libertad. Todas y cada una de ellas

¹³³ PINTO, J. Óp. cit.152p.

comprendía un elemento crucial en el entendimiento político de la época: la masividad y la visualidad como recursos en la creación de una realidad. Sin embargo, fueron las brigadas izquierdistas las que imprimieron el sello al muralismo callejero de la época.

La Brigada Ramona Parra estableció sus objetivos políticos desde su origen. Llamada así en honor a la militante comunista Ramona Parra Alarcón (asesinada durante la llamada Masacre de Plaza Bulnes en 1946 de un disparo en la cabeza), incorporó en sus inicios¹³⁴ la mirada vanguardista de un proceso político revolucionario. Por lo mismo, las primeras voces críticas en torno a su real aporte artístico se emitieron desde la idea que la condición política de vanguardia imposibilitaba la real reflexión estética de su obra. La implicancia política de las brigadas comprendía todo el corpus de su actividad, por ende, las posibilidades de establecerse desde una profundidad autorreflexiva, en cuanto materiales y técnica, se disipaba en el discurso político que se presentaba como fundamento de su desarrollo¹³⁵. A pesar de ello, más interesado en politizar lo visual que en autonomizarlo, el colectivo incorporó a su discurso la matriz política como ente regulador y sostenedor de su producción pictórica:

“El arte brigadista se desarrolla y nace de la resistencia cultural (...) Es la alternativa visual plástica en las calles urbanas de los marginados (...) Desde su origen: la propaganda política del rayado de letras callejeras, de propaganda de ideas y de candidatos se transformaron en dibujos para ‘decorar’ (no en el vacío) o relatar o exaltar en sus entornos no sólo sus vidas y aspiraciones sino de los que la originaron en sus luchas y en el rescate permanente de la Memoria y como ven por delante la transformación del mundo: ‘el que queremos y soñamos’¹³⁶.”

Las brigadas muralistas surgieron con el fin político claro en su desarrollo cotidiano: hacer publicidad. Junto a ellas, hubo otras intervenciones que no solo se expresaron en el espacio público, sino que también trasgredieron la sacralidad del museo al mezclar arte institucional y callejero. Esta politización se evidenció fuertemente en las llamadas

¹³⁴ La brigada muralista Ramona Parra nacen con una finalidad absolutamente política donde la figura del “maestro y del artista” quedan supeditados a esta función propagandística. (ver SAÚL, E. 1972. Pintura social en Chile. Colección Nosotros los Chilenos. Santiago, Quimantú)

¹³⁵ Es necesario destacar la tensión existente en la obra de las brigadas muralistas en cuanto a una acción que se expresaba desde la propaganda política al servicio de un ideario y no desde la reflexividad de la obra, ideario fundamental de las vanguardias artísticas.

¹³⁶ DOMINGUEZ, P. 2006. De los artistas al pueblo: esbozo para una historia del muralismo social en Chile. Memoria de Licenciada en artes. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de artes. 59p.

“escenografías políticas”¹³⁷, que sirvieron como soporte para manifestaciones políticas de la Unidad popular, otorgando al arte un carácter de fuerte propaganda. En este aspecto, es necesario considerar la condición del arte dentro de la óptica de izquierda. Según Justo Mellado y Nelly Richard “la plástica izquierdista no hace más que ejecutar la función ilustrativa de un programa”¹³⁸, olvidando, en parte, su condición autorreflexiva.

Ciertamente, las brigadas muralistas fueron el canal de evocación visual y simbólica de parte de una juventud politizada, que estableció en esta experiencia una fuerte vinculación entre política y arte:

“las brigadas muralistas fueron la viva expresión de la vitalidad que expresaba la juventud activa y creadora que vivía protagonicamente la agitación visual (...) el espíritu de desmitificación, de desenclaustramiento, sin afanes estéticos o trascendentalistas, la lleva a conquistar la calle llena de mensajes, con el triunfo en las manos, reivindicando el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social, elevando el presente inmediato y cotidiano a primera instancia de motivación artística”¹³⁹

La calle y el museo se integraron en una misma metodología que insistía en un compromiso político que supeditaba la reflexión puramente estética al contexto revolucionario.

Por otra parte, dentro de la acústica y música socialista también se desarrollaría desde un proyecto musical definido con antelación, que asumiría en el gobierno revolucionario un compromiso definitivo a su discurso político. Este proyecto es la Nueva Canción Chilena (NCCH).

La Nueva Canción Chilena fue un movimiento musical de mediados de los años sesenta que surgió como una forma de establecer una relación directa entre la búsqueda artística y la expresión de la izquierda. Con una sonoridad y retórica folclórica, el movimiento disponía de las raíces nacionales, latinoamericanas e ideológicas de izquierda el contenido que posibilitaría la reflexión sobre las problemáticas del mundo popular. El

¹³⁷ Según José Balmes, las escenografía políticas eran “grandes paneles de 8 y 10 metros que se situaron, por ejemplo, entre el transcurso de la manifestación, entre ‘Plaza Italia y Plaza Bulnes, uno situado frente al teatro Normandie, el otro a los pies del cerro Santa Lucía” entrevista citada en: RODRIGUEZ PLAZA, P. 2011. Pintura Callejera chilena Manufactura estética y provocación teórica. Santiago. Ocho libros. 25p.

¹³⁸ MELLADO J y RICHARD N. 1983. Cuadernos de/para el análisis 1.

¹³⁹ AGUILÓ O. 1983. Propuesta neovanguardistas de la plástica chilena. Santiago. Ceneca.6p.

objetivo de la NCCH se desplegaba desde la crítica social. Por lo mismo, la importancia que adquirirá durante los años del gobierno de Salvador Allende será la consecuencia de este trasfondo: “(la Nueva Canción Chilena) acompañó por ello tanto la campaña como el gobierno de la Unidad Popular en su totalidad. No fue un producto del gobierno popular, sino el resultado de inquietudes políticas y culturales que terminaron construyendo el propio gobierno”¹⁴⁰.

En virtud de ello, el contexto que significó la Unidad Popular estableció el entramado político necesario para hacer de la NCCH la banda sonora que, desde la acústica y la estética cotidiana acompañará el proyecto socialista. La intensiva búsqueda que harán sus cultores en el contenido y la forma musical como canal de transmisión política, conducirá a su identificación con el gobierno popular:

“La Nueva Canción Chilena sirvió como plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 y contribuyó activamente en las actividades del gobierno de la Unidad Popular generando una producción de temas orientados a crear conciencia de la historia del movimiento popular, de las responsabilidades planteadas por la vía chilena al socialismo y de crítica y comentario de la contingencia en el periodo de la gestión de gobierno de Allende”¹⁴¹

La NCCH pretendió expresar la divulgación de la cultura propia y revolucionaria frente a proyectos foráneos “imperialistas” que mermaban la integración y construcción de una cultura nacional, asumiendo el compromiso de significar el sonido de un proceso político profundamente vanguardista.

En suma, la emergencia de un proyecto cultural tan marcadamente político, hizo del aspecto creativo y educativo un elemento central. El interés por una cultura viva, masificada y revolucionaria comprende la posibilidad de generar una democratización de valores y éticas propias de un gobierno que necesitaba de una relación más cercana con la población, que en muchos casos, se vislumbraba aun resistente a los cambios por hacer. Por lo mismo, la carga discursiva de ese proyecto cultural siguió con tres líneas: la

¹⁴⁰ PINTO, J. Óp. cit.149p.

¹⁴¹ ROLLE, C. “La Nueva Canción Chilena” el proyecto popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende, actas del III congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. 1P.
Ver <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>.

construcción de una identidad cultural, la publicidad de los beneficios del socialismo y la arremetida contra los supuestos elementos culturales que retardaban la naturalización de estas políticas.

Ciertamente, la expresión de una cultura crítica y politizada, recibió una serie de reclamos, tanto contemporáneos como posteriores desde la perspectiva que da la historia: ya que el arte y la cultura de izquierda proyectan la construcción del socialismo como proyecto ideológico, su expresión estética, en muchos casos quedaba supeditada a esas influencias externas que intervenían su condición reflexiva, es decir su condición misma de arte autónomo. Bajo este concepto, el respeto de la Unidad Popular al arte como escenificación libertaria estaba presente, aunque la práctica de un arte ligado al proyecto popular establecía los rangos de lo deseado. Por lo mismo, muchos artistas y cultores veían en la “cultura socialista” una confrontación con la real reflexividad que el arte debía proponer al anteponer la implicancia contextual y política por sobre el carácter crítico de la obra en sí. Este tipo de críticas estableció un intenso debate sobre las propuestas e ideas que debían imperar en el proyecto cultural de la UP. Así como la dimensión política del gobierno comprendía un sin fin de planteamientos en torno a cómo llevar el socialismo en Chile, la cultura también supuso un espacio de contrastes sobre la cultura popular y revolucionaria, expresándose dos claras tendencias en torno a uno de los problemas más urgentes de su proyecto; la identidad nacional¹⁴². Los sectores más moderados al interior del gobierno de Allende incorporaban dentro de su propuesta el eje de la identidad nacional como base de sus planteamientos políticos y culturales, como una forma de establecer la relación nación-cultura popular y que a la vez significaba una invitación a aquellos sectores “burgueses” a la cual se le consideraba “*crítica* del desarrollo cultural

¹⁴² Según Martin Bowen, existió una profunda revisión en torno al problema que significaba la configuración de una identidad nacional dentro de los límites de la Unidad Popular. Los dilemas a los cuales se enfrentará la izquierda expresarán diversas miradas sobre su importancia en el rol del socialismo como un asunto identitario “El proyecto de desvelamiento crítico sostenido por la izquierda chilena se aplicaba al ámbito del re-descubrimiento identitario y social del país. Esto en la medida en que tanto la identidad popular como la nacional habrían estado veladas por una capa culturalmente falsa, impuesta por agentes externos a su voluntad autónoma. Por ello, en cuanto al problema de *lo nacional*, la izquierda presentará su labor como una de independización definitiva” (ver BOWEN, M. 2008. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. Santiago. Artículo publicado en la revista electrónica Nuevo Mundo. <http://nuevomundo.revues.org/13732>)

local”¹⁴³ Por otro lado, los planteamientos de la izquierda más radical postulaban el abandono de nomenclaturas “nacionales” del proyecto cultural a las cuales consideraban como “puestos en vigencia por la burguesía local”¹⁴⁴. Para ella, una construcción cultural e identitaria se configuraba desde elementos simbólicos que emergían del mundo popular y de la clase obrera o trabajadora desde la cual se proyectaba “nacional”: “el proceso de liberación pasaba estrictamente por el trabajo cultural de la clase proletaria, en la medida que la burguesía estaba incapacitada para presentar un proyecto verdaderamente nacional”¹⁴⁵

Por otro lado, la urgencia de una cultura revolucionaria implicó momento de alta tensión e intolerancia. La puesta en escena de referencias artísticas vinculadas a una reflexión más estética que social, generó problemas y disputas entre los propios artistas. Paradigmático es el caso del artista nacional Gonzalo Mezza, quien durante 1972 montaría una de las obras más innovadoras hasta ese entonces llamada “El deshielo de la Venus 1 2 3”. Esta obra, vanguardista, no pudo ser expuesta durante ese año debido a que las matrices de ese trabajo fueron destruidas unos días antes de su inauguración por obra de unos desconocidos. El historiador Justo Pastor Mellado entrega una hipótesis de esta situación, vinculando la polarización política de la época como explicación fundamental: “en esa época, el compromiso del artista con la sociedad era un tema dominante en la sociedad chilena y se resolvía preferentemente de manera figurativa y orgánica. Obviamente, en esas condiciones, el desarrollo de un proyecto calificado como conceptual no podía tener lugar”¹⁴⁶. Sobre lo mismo, el investigador Sebastián Vidal entrega mas sugerencias “el incidente tendría relación con un acto de soberanía de cierto grupo defensor del arte figurativo de corte balmesiano, dominador por esos años de la escena nacional y que veía en las obras descomprometidas políticamente un motivo de sospecha”¹⁴⁷. La existencia de diferencias y tensiones era un elemento de importancia en la configuración del arte tanto en el aspecto político como material.

¹⁴³ BOWEN, M. 2008. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. Santiago. Artículo publicado en la revista electrónica Nuevo Mundo. <http://nuevomundo.revues.org/13732>.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ MELLADO J. 1991. Congelar, focalizar...la trama de la historia, en catalogo arte contemporáneo desde Chile. Nueva York, American society. 30-32pp.

¹⁴⁷ VIDAL S. 2012. En el principio, arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile. Santiago. Metales Pesados. 78p.

A pesar de las pugnas entre artistas y activistas culturales, fue evidente que el gobierno de la Unidad Popular comprendió que el quehacer revolucionario se debía hacer también desde las lógicas culturales. Democratizar la alta cultura y reivindicar (e institucionalizar) la cultura popular fueron los ejes. En el fondo, el proyecto cultural del gobierno socialista se sustentó en tres ideas claras: el papel democratizador de un arte ligado al ser humano en todos los aspectos de la vida; la visión pedagógica de la cultura como una herramienta útil y necesaria para el programa revolucionario y el rol fundante de una cultura nacional, que supiera hacer frente al aun amenazante fantasma del imperialismo cultural.

En virtud de ello, el arte y la cultura se expresaron desde ópticas ajenas a las tradicionales metodologías que se habían establecido, para incorporar a su praxis, formas de adentrarse en las experiencias cotidianas de las personas. La Unidad Popular inició un camino que evocaba una prosaica como sistema de unidad nacional pero, por sobre todo, revolucionario. Su proyecto direccionó la cultura revolucionaria (en su retórica) imaginando una sociedad que buscaba articular sus nuevos referentes nacionales. Por lo mismo, la búsqueda de esta construcción debía establecerse no solo desde una estética profesional o tradicional, sino que desde una visualidad también cotidiana y común.

En esta situación, no es posible incorporar a la identidad nacional esos artefactos y registros culturales sin la consolidación de una masa popular abierta a estas nuevas lógicas culturales. Experimentando este proceso, la juventud, como sujeto activo en el constructo social, inició un viaje político que desarrolló sus potencialidades para la construcción y recepción del socialismo. Considerando las diferencias identitarias del abanico etario juvenil, existió parte de una juventud politizada que ejerció su proyección en las directrices establecidas por la Unidad Popular: la posibilidad de crear una estética nacional era factible en la intención y compromiso de la juventud. En virtud de ello, en el próximo capítulo se expondrán la participación de la juventud en la construcción política y cultural de la Unidad Popular y la importancia que la prosaica adquirió en la integración de un discurso político, social y cultural.

CAPÍTULO 3

PROYECTOS POLÍTICOS DE LA JUVENTUD CHILENA DE IZQUIERDA ENTRE 1970 Y 1973

En octubre de 1963, Bob Dylan¹⁴⁸ saca al mercado su nuevo trabajo, *The times they are a changin* (Los tiempos están cambiando). La obra, identificada comúnmente dentro del movimiento de la canción protesta¹⁴⁹, surge en medio de diversos cuestionamientos hacia la sociedad de aquel entonces. Mientras el propio Dylan señalaba que “no tenía nada que ver con la época”¹⁵⁰, cientos de jóvenes visualizaban en aquella canción la declaración de principios de un momento particular, un momento juvenil.

Muchos fueron los sucesos que definieron los años sesenta, más ninguno tuvo la importancia que alcanzó la juventud como referente en la articulación de un sujeto histórico, político y social que definió, en gran medida, los diversos procesos que tenían como eje principal los grandes conceptos a releer y practicar: la revolución y la utopía.

La explicación de dicha situación, no se encuentra solamente a partir de fenómenos como el hippismo, la revolución social y el rock and roll¹⁵¹, que a todas luces guardan cierta relación epocal. La comprensión de esta manifestación histórica se debe establecer sobre todo en función de un eje articulador de esos procesos, expresión de un anhelo generacional dispuesto a protagonizar y cambiar la historia. En efecto, la identidad juvenil asume el papel de vincularse con proyectos de transformación social. El cambio es visto

¹⁴⁸ Bob Dylan, nacido bajo el nombre de Robert Allen Zimmermann es un compositor, músico y poeta estadounidense. Durante los años sesenta será reconocido como una “leyenda” de la música popular y su canción *The times they are de changes*, encabezaría parte de los movimientos de protesta. (ver La metáfora conceptual en la temática ideológica de Bob Dylan. Por Marta Martínez de Hurtado “et al”. Artículo publicado por Universidad Rey Juan Carlos)

¹⁴⁹ Según el compositor Eduardo Carrasco por canción protesta se entenderá “una canción que pudiera cantarse en las manifestaciones (...) una canción que dijera a su modo lo que la gente vivía en esas luchas lo que pensaba y anhelaba” (ver CARRASCO, E. 2003. Quilapayún: la revolución y las estrellas. Santiago, Ril). Para otros autores, el problema de la nueva canción debe abordarse a partir de cuatro características básicas: el canto como oposición, el canto como voz polisémica, el regionalismo ligado al sentido de identidad y su relación con la tradición (ver TORRES, R. 2005. Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico. Madrid. Artículo publicado en cuadernos de historia contemporánea vol. 27 por la Universidad Complutense de Madrid, Departamento de historia contemporánea).

¹⁵⁰ Blogspot Detrás de la Canción, consultado en abril de 2013.

<http://detrasdelacancion.blogspot.com/2009/02/times-they-are-changin-bob-dylan.html>

¹⁵¹ Se establecen estos conceptos en virtud del carácter simbólico y representativo que alcanzan como referentes de los años sesenta.

como el camino a seguir, para acabar con el mundo de una generación que no los representaba.

Fue durante parte de los años cincuenta y en gran medida los años sesenta, cuando la juventud desarrolló su potencial protagónico, consolidando una real identidad propia. Frente a esto, es necesario entonces profundizar sobre el contexto particular y el carácter cultural que definió dicha construcción identitaria

IDENTIDAD JUVENIL OCCIDENTAL EN LA DÉCADA DEL SESENTA

Según el historiador Eric Hobsbawm, en los años sesenta estamos frente “al auge de la cultura específicamente juvenil”¹⁵². El ideal de una cultura construida en base a lo que significa ser joven, evidenció transformaciones políticas y culturales respecto de la manera en que se le vivía y se le valoraba en la primera mitad del siglo XX.

Las manifestaciones identitarias juveniles se establecieron una vez superados los efectos de la Segunda Guerra Mundial y en pleno apogeo de la edad de oro del capitalismo occidental. En este contexto, así como gran parte de la población participó de esta revitalización económica, la juventud aprovechó fuertemente la ocupación generada en los sectores productivos terciarios. En el primer mundo, padres e hijos disfrutaban de una prosperidad económica importante (comparado con lo anterior a la guerra) lo que permitió acceder a mayores bienes de consumo. Estos jóvenes, por tanto, asumieron una mayor responsabilidad económica en función de sus propios intereses: “tenían mucho más poder adquisitivo independiente que sus predecesores, gracias a la prosperidad y al empleo pleno de la Edad Dorada; y gracias a la prosperidad mayor de sus padres, que tenían ahora una menor necesidad de la contribución de los hijos al presupuesto familiar”¹⁵³, señala el mismo Hobsbawm.

Esta situación generó un mercado específico en función de las demandas juveniles como sector económicamente activo y dispuesto a desarrollar dinámicas culturales

¹⁵² HOBBSAWM, E. Op. Cit. 325p.

¹⁵³ *Ibíd.*

propias. El llamado “teen age boom”¹⁵⁴ fue el cambio demográfico que facilitó que la juventud iniciara su camino en las demandas hacia un mercado que comenzaba a producirles artefactos culturales y económicos que presenta como significativos y diferentes, necesarios para su identidad en construcción. A esto, es importante agregar el mayor acceso a la educación secundaria y universitaria por parte de distintos tipos de jóvenes, lo que generó la posibilidad de reconocerse como iguales en espacios propios y lejanos a las consignas de sus padres.

En virtud de esta integración al mundo laboral, simultanea a la necesidad de diferenciarse y por ende de establecer símbolos materiales y culturales propios, las brechas con el mundo adulto no tardaron en acrecentarse. Las diferencias etarias, que hasta la primera mitad del siglo XX no fomentaban prácticas específicas de un espacio identitario juvenil, durante los años cincuenta se establecen como soporte en la construcción de esta nueva cultura. El mundo juvenil se fue alejando cada vez más de lo representado por la generación anterior y vinculándose sus valores “anquilosados”, anclados en la “ética del burgués”, concibió así una “nueva autonomía”¹⁵⁵ en el entramado cultural.

Bajo esta perspectiva, la radicalidad política y la consolidación de una cultura material y espiritualmente juvenil, expresada en la construcción y apropiación de artefactos culturales, fueron la base de un proyecto político-cultural que se desarrolló bajo la premisa de una interpretación epocal y generacional sobre la sociedad. Esta interpretación es llevada cabo en un marco referencial comprendido de lo que se ha entendido como contracultura¹⁵⁶.

La articulación de un proyecto contracultural, en el marco de análisis de la sociedad moderna, se explica en torno las disputas generacionales de proyectos culturales

¹⁵⁴ HOBBSAWM, E. Op. Cit. 329p.

¹⁵⁵ *Ibíd.* 326.

¹⁵⁶ Según Bennet, contracultura es un término que ayuda a entender la desilusión de los jóvenes acerca del control de la cultura parental y de la falta de deseo de no querer formar parte de la máquina de la sociedad. Por su parte Clark establece que otro elemento ligado al ataque suave de las instituciones que representan el esquema dominante y reproductor como lo son la familia, la escuela, los medios, el matrimonio etc. (Arce, Tania 2007 P263)

divergentes. La “confrontación generacional”¹⁵⁷ se estableció como el eje de esta nueva identidad juvenil expresada en lo que algunos han llamado “el traslado de la lucha de clases en el seno familiar”¹⁵⁸. Por lo mismo, la radicalidad política en el seno de una familia tradicional se expresó en la rebeldía generacional o vice versa. Hobsbawm señala: “la radicalización política de los años sesenta, anticipada por contingentes reducidos de disidentes y automarginados culturales etiquetados de varias formas, perteneció a los jóvenes, que rechazaron la condición de niños o incluso de adolescentes (es decir de personas todavía no adultas)”¹⁵⁹.

Desde esta perspectiva, la radicalidad como parte esencial de la identidad juvenil, inició una serie de experiencias y fenómenos que demostraron el interés de modelar su presente y proyectar el futuro. En ambos bloques de la Guerra Fría, los procesos llevados a cabo por un gran contingente juvenil no se hicieron esperar. La llamada Primavera de Praga de 1968 se entendió como símbolo de la radicalidad juvenil en la órbita del socialismo oriental. Si bien sus lógicas políticas y culturales desde lo identitario difieren de lo desarrollado en Occidente, el gran apoyo concitado en el mundo juvenil establece una importante relación con las transformaciones sociales y políticas en el plano generacional. Aun cuando se establece como un proceso de corte obrero y popular, una instancia política “renovadora”¹⁶⁰ dentro del socialismo soviético, estableció el compromiso de parte importante de la juventud más politizada “al igual que en Francia, también en Checoslovaquia los sucesos comienzan con los estudiantes ocupando la primera fila de la revolución popular”¹⁶¹.

A pesar de ello, las implicancias materiales e ideológicas en los países socialistas aún tuvieron que madurar un poco más para afianzarse en un proyecto histórico ligado a lo generacional. En cambio es en el bloque capitalista donde mayor repercusión y desarrollo tuvo el mundo juvenil más vanguardista. Allí, lo político y lo estético se fundieron, derivando en la consolidación de un mundo cultural propio, donde la identidad

¹⁵⁷ SOLÉ, J. 2007. Antropología de la educación y pedagogía de la juventud: procesos de enculturación. Tesis doctoral. Cataluña, Universitat Rovira i Virgili. Departamento de pedagogía. 257p.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ HOBBSAWM, E. Op. Cit. 326p.

¹⁶⁰ DUARTE, O y RABEY, P. 2008. La primavera de Praga, revisitada. La revolución política y el inicio del fin de la tercera vía. 1p.

¹⁶¹ *Ibid.* 3p.

generacional era el paradigma de la acción juvenil. En ello fueron importantes los movimientos sociales de la década del sesenta: las protestas contra la Guerra en Estados Unidos, las protestas estudiantiles y las reformas universitarias en Latinoamérica, y por supuesto, el símbolo de la subversión juvenil, el llamado Mayo del 68 en Francia. Estas experiencias fueron verdaderos íconos de una matriz que estableció nuevas dinámicas en la manera de hacer y construir la política en base a la transformación y la voluntad como retóricas del nuevo orden cultural de la juventud. En palabras de un autor: “Proponemos como centrales las figuras del *cambio* como transformación de la realidad y la *voluntad* como expresión de participación en la determinación de las decisiones, como motor y dirección de esa transformación. Inscriptas, por otra parte, en un contexto de fuerte *radicalización* política e ideológica, consecuencia de la disputa socialismo-capitalismo y de los procesos de descolonización y de liberación nacional (con Argelia, Vietnam y Cuba como paradigmas). Esta tríada define con toda claridad las características que asumía la participación política por esos años: *la voluntad como motor de cambios radicales*. La política era la voluntad. Y era, además, transformadora”¹⁶².

En virtud de ello, las manifestaciones favorables a los derechos civiles y sobre todo contra la Guerra de Vietnam (1964-1975) se establecieron simbólicamente como un proceso que aunó los criterios de gran parte del mundo juvenil politizado. Aun cuando se desarrolló principalmente dentro del espacio norteamericano, también se proyectó en otros espacios juveniles del mundo entero, tomándose esta problemática como bandera de lucha en cada lugar donde la juventud se comenzaba a radicalizar, “La importancia de la protesta contra la guerra, que actúa como trasfondo o hilo rojo unificador de la gran mayoría de las protestas estudiantiles de la segunda mitad de los sesenta en todo el mundo, es un hecho reconocido por todos los autores que se han ocupado de los movimientos sociales y de la cultura juvenil de esta época”¹⁶³ Es por esa razón que ya sea en el aspecto cultural o político, la juventud ocupó un lugar donde la reacción contra los problemas daba una identidad que cruzaba cualquier tipo de fronteras: “nos sentimos

¹⁶² BALARDINI, S. 2005. ¿Qué hay de nuevo viejo? Santiago, Revista de la Cepal N 86. 97p.

¹⁶³ FERNANDEZ, F. Entre mayo del 68 y la guerra de Vietnam. Universitat de Pompeu Fabra. 2p.

solidarios de los problemas que afectan a los jóvenes del Viejo Mundo”¹⁶⁴ señalaban, incluso en Chile, algunos jóvenes rockeros de la época.

Por lo mismo, las protestas contra la Guerra de Vietnam evidenciaron la crisis del modelo político estadounidense y de la moral de su Estado, al no concitar un apoyo constante ni construir los lazos afectivos de nacionalismo en la población: “La opinión pública se volcó contra la Guerra”¹⁶⁵ y también en gran parte del mundo, evidenciándose Estados Unidos como una potencia imperialista y agresiva. La ciudadanía y especialmente la juventud, desde sus universidades o desde diversas agrupaciones, realizó sucesivas manifestaciones contra la guerra. En ellas, la juventud expresó su disconformidad a partir de diversos mecanismos de desobediencia civil. Se quemaban públicamente cartillas de reclutamiento para manifestar política y simbólicamente su rechazo a una guerra que no los representaba en lo absoluto:

“la impopularidad del sistema de reclutamiento se debía también a que los jóvenes de clase media y alta eludían fácilmente ir a Vietnam. Allá eran enviados mayoritariamente los pobres y los miembros de las minorías raciales. Los afroamericanos que representaban el 11% de la población total, en cambio suponían el 31% de las tropas destacadas en Vietnam”¹⁶⁶.

La abstracta virtud de la “defensa de la libertad” no fue un sentimiento que tuviera eco en esta nueva generación.

Así como en Estados Unidos, en Europa las cosas no serían muy distintas. Radicalizados los ambientes universitarios, el mundo juvenil político comenzó un interesante camino en cuanto a sus potencialidades como generación; lugares como Alemania, Italia, España, Portugal e Inglaterra serían solo algunos de los espacios donde la eclosión de la identidad política juvenil se haría notar. Es en virtud de ello que durante 1968 se dio inicio a uno de los momentos políticos, sociales y culturales más intensos y utópicos de la segunda mitad del siglo XX: el Mayo Francés. Durante 1968, París se

¹⁶⁴ Revista Ritmo N 97 4-5p.

¹⁶⁵ RIVERA R. 2007. El año histórico de 1968. Diez acontecimientos que cambiaron el mundo. Artículo publicado en el diario digital Elfaronet. 11p.

http://archivo.elfaronet/Secciones/opinion/20061211/opinion7_20061211.asp

¹⁶⁶ Ibid.

convirtió en el “epicentro de un levantamiento estudiantil de ámbito continental”¹⁶⁷ e ícono de la rebeldía política juvenil. Atrincherados en el mundo intelectual y burgués por antonomasia, mediante la universidad el mayo del 68 como proceso y momento histórico significó la entrada de lleno de los nuevos actores a la escena política nacional y europea. Iniciado entre mayo y junio de 1968, el levantamiento juvenil-popular respondía a una acción de carácter “revolucionario” que se estableció como expresión contraria hacia una sociedad de consumo desatada y deshumanizada, así como también hacia las prácticas políticas del entonces gobierno de Charles De Gaulle: “la rebelión estudiantil estaba causada por un creciente y ya insostenible malestar de la cultura europea”¹⁶⁸. Inicialmente configurada por los estudiantes y jóvenes “burgueses”, a medida que las retóricas de protesta fueron tomando forma, el movimiento concitó el apoyo de gran parte de la población trabajadora, llegando a lograr huelgas de más de 9 millones de personas. A pesar de ello, el mayo del 68, como expresión de un momento particular, generó una extensión de la radicalidad juvenil que configuró elementos estéticos que muchas veces se vieron antepuestos frente a los elementos políticos dentro de la escena política francesa, y por ende, es valorada más “como una gran revolución simbólica”¹⁶⁹ que como una verdadera revolución social.

A pesar de ello y de las visiones cortoplacistas que algunos críticos establecen¹⁷⁰ en función de los logros a largo plazo, es un hecho que la experiencia del Mayo del 68 marcó un hito estético, simbólico e identitario dentro mundo juvenil: “(Mayo del 68) distó mucho de ser una revolución, pero fue mucho más que “el psicodrama” o el teatro callejero” desdeñados por algunos observadores”¹⁷¹. Fue la manifestación de la utopía, de la radicalidad y de las desilusiones de un proceso inmaduro pero altamente significativo en la emergencia de la juventud como actor político y social.

Pero así como las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam y el Mayo del 68 se establecieron como los grandes referentes en el camino de la actividad política juvenil mundial, en América Latina el sentido revolucionario se inspiró en el proceso cubano y en

¹⁶⁷ HOBBSAWM, E. Op. Cit. 301p.

¹⁶⁸ FÓSCOLO, N. 2008. Mayo 68: acontecimiento y huella en la obra de Jean-Francois Lyotard y Michel Foucault. Artículo publicado en la revista La lámpara de Diógenes, Revista de filosofía N 16. 101p.

¹⁶⁹ *Ibíd.* 99p.

¹⁷⁰ Raymond Aron habla del “teatro callejero” sobre las revueltas del mayo del 68.

¹⁷¹ HOBBSAWM, E. Op. Cit. 301p.

la revalidación de un sentimiento anti-imperialista y anti-estadounidense. Iniciándose en el mundo universitario, las reformas fueron la forma que adquirió (al menos inicialmente) la expresión política juvenil latinoamericana y que asumía a la universidad como el espacio de luchas y rebeldías por excelencia: “la universidad es, a un tiempo, el objeto y la condición de la crítica juvenil”¹⁷² Instaurándose bajo el fracaso de la Alianza para el Progreso, variados fueron los momentos y lugares donde se expresó la acción radical juvenil: Argentina, México, Brasil, Colombia y Chile, fueron solo algunos de los países donde las manifestaciones se hicieron presentes.

En relación a esto último, paradigmáticos y violentos fueron los hechos acontecidos en México durante 1968. Conocido mundialmente como la Matanza de Tlatelolco, el proceso de rebelión mexicana generada días antes de las Olimpiadas, fueron la confirmación de dos elementos en tensión frente a la disputa ideológica del contexto de Guerra Fría: la ampliación y radicalidad del movimiento juvenil como un proceso continuo y masificado y la real mirada de aquellos actores que harían lo que fuese (incluso matar) para evitar el posicionamiento de esta nueva generación. Iniciada como una manifestación entre universitarios, el movimiento estudiantil expresó la contradicción de un Estado fuerte y moderno frente a las carencias de un país “conmovido y aterrado por la violencia gubernamental”¹⁷³. La radicalidad de un movimiento liderado por jóvenes universitarios, a los que posteriormente se les unirían trabajadores y dueñas de casa, rápidamente asumió una postura confrontacional y profundamente política en razón de las demandas hacia un gobierno enraizado en una tradición de conservadurismo cultural, opuesto simbólicamente a las prácticas de una generación en ebullición. Con cifras que van desde los 20 muertos, según datos oficiales, hasta los 200 muertos según algunos protagonistas, la matanza de Tlatelolco fue la afirmación de un orden que no permitiría la posibilidad de cambio tan fácil¹⁷⁴.

América Latina, por tanto, conoció la radicalidad revolucionaria como acto de una juventud generalmente de izquierda, que en su vanguardismo, supuso que con una

¹⁷² PAZ, O. 1994. El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a el laberinto a la soledad. México, Fondo de cultura económica. 471p.

¹⁷³ *Ibíd.* 473p.

¹⁷⁴ PARODI C. 2009. México álgido, las voces de la resistencia en la ciudad: La noche de Tlatelolco, nada, nadie y amanecer en el Zócalo, México, Artículo publicado en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/10585/1/ASN_11-12_19.pdf 127p.

política rebelde y contestaría destruiría el orden político regional, anclado en las relaciones de dependencia con Estados Unidos.

Es en este contexto que Chile vio como las antiguas ideas de izquierda rejuvenecieron en el impulso de la rebelión juvenil. Esa juventud politizada operó específicamente desde el mundo estudiantil y militante. Desde la reforma universitaria de 1967, seguía un camino que radicalizaba las transformaciones del gobierno de la Democracia Cristiana, y su rol como actor protagónico del proceso histórico. La juventud asumió la posibilidad de construir la cultura, la nación y el Estado, desde la militancia en diversos partidos políticos adultos.

La extensión del poder a la prédica juvenil se establece en un contexto de una sociedad que le pide al Estado que asuma roles en todo orden. Ya sea desde el desarrollo económico a la construcción de una nueva sociedad, el Estado conduce el proceso de desarrollo e integración social dando como resultado una inminente “explosión de las expectativas”. La combinación de los partidos políticos y de la revolución popular, posibilitó la actuación política desde diversos lugares: desde la universidad, la calle o el partido, el sujeto juvenil emergería en la política nacional. La ampliación de la educación fue uno de los elementos más significativos en la ascensión del estudiante como sujeto político y social, y de la universidad, como espacio rebelde de la emancipación juvenil.

La ya mencionada Reforma Universitaria de 1967 fue la gran manifestación de las ideas juveniles en la segunda mitad del siglo XX: “(la) democratización de la universidad e incorporación mayor de las reivindicaciones obreras y populares”¹⁷⁵ eran las consignas de aquel proceso.

La Reforma Universitaria, como elemento de un proceso de movimientos estudiantiles, tiene como primer protagonista a la Universidad Católica de Valparaíso y de Santiago. Históricamente referenciada como espacio del conservadorismo chileno, la Universidad Católica fue el foco principal de la primera gran manifestación política-social de la juventud universitaria y no en el plantel autodefinido como “progresista”, que era la

¹⁷⁵ MUÑOZ, G. Cuando los universitarios estuvieron de pie. Experiencias y lecciones del movimiento por la reforma universitaria (1967-1973). 5p.

Universidad de Chile. La explicación de dicho proceso aun sigue siendo tema discutido, aunque los principales planteamientos convergen en el papel de la Iglesia Católica como un factor determinante: “la conformación ideológica de los jóvenes comprometidos, casi todos cercanos a la Democracia Cristiana y su singular programa político, mezcla de socialismo democrático y un claro signo cristiano, sumada a los vientos de cambio en la Iglesia Católica, junto con la voluntad de concretar dichos cambios, fueron los ingredientes principales de este escenario”¹⁷⁶. La intención de una radicalidad “condicionada” por los ideales cristianos permitió la generación de una rebeldía juvenil que buscaba iniciar el camino hacia las reformas políticas y administrativas dentro de la Universidad. La permanente crítica hacia la extrema profesionalización en desmedro de “la creación de una ambiente de pensamiento”¹⁷⁷, así como la desvinculación del espacio académico con la sociedad¹⁷⁸ fueron las críticas que abrieron el camino hacia una discusión mayor acerca del real rol y compromiso de la universidad con la sociedad. Era por tanto una crítica a la estructura misma del sistema educacional e intelectual chileno.

Caso interesante de destacar en esta experiencia es la férrea oposición de los grupos conservadores a la reforma universitaria. Comúnmente tildándolos de “comunistas” o “extremistas” medios de comunicación como El Mercurio, representante de la opinión pública de la derecha, fue uno de los principales enemigos de las discusiones formuladas dentro de la universidad. Su ataque generó uno de los sucesos más alegóricos y visualmente atractivos del conflicto universitario cuando en 1967 un grupo de estudiantes colgaron en el frontis de la UC de Santiago un cartel con la frase “El Mercurio Miente”. Todas estas prácticas reflejaron las nuevas dinámicas políticas y culturales que configuraron el “ascenso como sujeto social”¹⁷⁹ del estudiantado.

En el caso de la Universidad de Chile, la reforma fue compartida por estudiantes y autoridades, las cuales intentaron crear diversos espacios de difusión y masificación intelectual dentro del mundo universitario y público. La creación de colegios

¹⁷⁶ BAEZA, A. óp. Cit. 244p.

¹⁷⁷ Ibíd. 245p.

¹⁷⁸ Muy utilizado fue en esa época la frase “poner la universidad al servicio del país”

¹⁷⁹ CORREA. S. Óp. Cit. 236p.

universitarios¹⁸⁰ en provincias y las reformas a los planes curriculares¹⁸¹ de las principales carreras fueron algunas de las evidencias de este plan transformador que intentaba acercar la academia a los problemas reales del país. La democratización de la educación pública estaba en desarrollo con la finalidad de “dejar atrás el concepto tradicional de extensión universitaria, según el cual los planteles de educación superior irradiaban en forma unilateral hacia la comunidad parte de su acervo cultural, para dar cabida, conforme al anhelo democratizador y a la voluntad de cambios imperantes, al desarrollo de un dialogo fructífero entre universidad y sociedad”¹⁸².

La llamada “generación chilena del 68” asumió y expresó como propias las categorías de una generación occidental marcada por la desilusión ante un mundo imposibilitado de satisfacer sus demandas: intensificando en parte su discurso por la “liberación exterior”¹⁸³: “(la generación del 68) halló a su paso estéticas que caminaban en el mismo sentido (muralismo, música, poesía); arquetipos históricos notables (la revolución rusa, la revolución china, la cubana etc.) y arquetipos personales nítidos (Che Guevara, Juan XXIII, Fidel Castro, Nguyem Giap etc.)”¹⁸⁴ La prosaica, por tanto, contribuyó en la construcción identitaria pero también en la intensidad de la política juvenil.

Pese al patrimonio cultural común, hubo una serie de diferencias dentro en la, hasta ahora, relativamente homogénea cultura política juvenil. Por ejemplo, las divergencias en torno a las posibilidades en la toma del poder dieron por resultado identidades políticas divergentes. La aparición de “agrupaciones rebeldes”¹⁸⁵ así como metodologías de acciones directas, significaron la búsqueda de alternativas a posibilidades que la izquierda tradicional podía entregar.

¹⁸⁰ Implementación generada durante la rectoría de Juan Gómez Millas e impulsada por la profesora Irma Salas. Estos colegios creados en Temuco, La Serena, Osorno y Antofagasta se convirtieron en 1981 en universidades autónomas públicas.

¹⁸¹ La escuela de derecho reformó su plan de estudio para lograr un mayor conocimiento de la realidad jurídica del país. También existieron reformas en la facultad de ciencias económicas donde se crearon carreras intermedias para personas que trabajaban.

¹⁸² CORREA. S. Óp. Cit. 238p.

¹⁸³ A diferencia de la generación del 20, la generación del 68 no tuvo que luchar a tientas por su liberación interior, pues actuó con un potente apoyo teórico para la liberación exterior: desde la teología de la liberación a las diversas variantes del liberalismo histórico.

¹⁸⁴ PINTO, J. y SALAZAR, G. 2002. Historia contemporánea de Chile. Tomo V Niñez y Juventud. Santiago, LOM. 211P.

¹⁸⁵ Ibíd. 132p.

En virtud de ello, la re-lectura hecha por una parte de la juventud politizada sobre el proceso organizativo de la izquierda, comprendió la posibilidad de establecerse en lógicas partidarias o movimientos que supusieron un componente generacional diferente a las propuestas anteriores (Generación del 38). La aplicación del partido político joven y “la toma” como acción directa, supuso una nueva interpretación del poder y de su ejercicio en la praxis política. A menudo acusadas de “infantilismo político”¹⁸⁶, ciertas organizaciones políticas juveniles adquirieron un espesor claro dentro de los proyectos de la izquierda tradicional, entrando en conflicto con otras “juventudes políticas” adherentes a partido de izquierdas tradicionales.

La radicalidad política juvenil se expresó en una multiplicidad de miradas que no necesariamente concordaron en la forma y que significaron una permanente tensión entre ellos. Si bien la Unidad Popular asumió desde su génesis la vía “pacífica” como eje de su proyecto, dentro del mundo juvenil “la cuestión de las vías”¹⁸⁷ nunca fue una discusión totalmente cerrada y significó la generación de diversos cuestionamientos por quienes asumieron la “vía armada” como metodología en la acción política. En este sentido, la UP, como proyecto revolucionario, se instauró como el contexto de subjetivación de los diversos debates y afirmaciones en tensión por parte de cada grupo. La organización de grupos políticos propios, así como la importancia que asumieron las juventudes de los partidos de izquierda, significaron la entrada de lleno de la juventud como constructora del proyecto revolucionario en Chile.

Dentro del Partido Comunista y Partido Socialista, las juventudes militantes fueron sumamente importantes en la experiencia de la UP como canalizador del sentir juvenil. Siguiendo en gran medida los postulados de sus partidos matrices, cada joven asumió como propio el proyecto político partidista instaurándose de lleno en el debate revolucionario. En función de ello, dentro del Partido Comunista, la juventud-asumió de manera clara la moderada radicalidad que propuso el partido en el proceso revolucionario. Esto, expresado desde un radicalidad teórica y retórica pero que en la práctica suponía un

¹⁸⁶ *Ibíd.*

¹⁸⁷ GOECKE, X. 2005. Juventud y política revolucionaria en Chile de los sesenta. Este trabajo recoge parte de la investigación realizada para la tesis para optar al grado de licenciada en Historia, titulada: “Nuestra sierra es la elección. Juventudes revolucionarias en Chile”. Santiago, Universidad Católica de Chile. 17p.

proceso pacífico¹⁸⁸. En el Partido Comunista y sus juventudes¹⁸⁹ se estableció como elemento central la generación de alianzas para el acceso al poder de manera institucional. Por lo tanto “gobernar en conjunto con aquellas fuerzas que estuvieran dispuestas a realizar cambios estructurales”¹⁹⁰ era parte de las premisas básicas de un partido que optaba por un camino que muchas veces generaba críticas de parte de la izquierda más dura al reconocer su colaboración con partidos “burgueses”¹⁹¹. Dentro de la Unidad Popular, el Partido Comunista y sus juventudes establecieron un grupo político de importancia conformado con los Radicales y con el MAPU en la búsqueda de la “unidad popular democrática”¹⁹², que se configuraba para ellos como el único camino viable en la construcción del socialismo en Chile. El objetivo de “abrir el campo de la izquierda a las nuevas fuerzas”¹⁹³ se entendió como algo que impedía asumir la vía “armada”. A pesar de ello, y del plan central del partido, sus juventudes participaron de experiencias en las que la violencia tuvo cierto peso, lo que en muchos casos significó una desestabilización de la línea central del Partido y de la Unidad Popular. Por otra parte, al apoyar a veces acciones directas tales como tomas de terreno, ocupaciones de fabricas y fundos, huelgas ilegales y manifestaciones callejeras, los comunistas contribuyeron a profundizar el conflicto político y social¹⁹⁴. La radicalidad de las experiencias juveniles comprendió parte de su identidad política dentro del proceso.

La ampliación y masificación de la Federación de Estudiantes Secundarios (FESES), como vertiente política de los más jóvenes, significó la entrada de lleno de la juventud secundaria dentro de la Unidad Popular. Generalmente relegados ante el protagonismo universitario, los estudiantes secundarios también asumieron como propio el objetivo de llevar a cabo el proyecto socialista en Chile. Aun cuando la FESES existía con anterioridad, es durante la UP que incorporó en extremo las posibilidades políticas que el contexto y las experiencias revolucionarias entregaban, comprendiendo su militancia en

¹⁸⁸ En 1961 Luis Corvalán, histórico dirigente del Partido Comunista de Chile, escribe el primero de sus textos denominado “Acerca de la Vía Pacífica”. En este texto, establece un fundamento basado en el propio Marx acerca de la posibilidad de establecer transformaciones sociales a través de otros medios “los obreros pueden lograr sus fines por medios pacíficos” (Tomás Moulian, 45, 2005)

¹⁸⁹ Las juventudes comunistas fueron fundadas en 1932. Tuvo la antesala de su origen en 1922 con la creación de la Federación Juvenil Comunista en 1924.

¹⁹⁰ CORREA. S. Óp. Cit. 238p.

¹⁹¹ ARRATE, J y ROJAS, E. 2003. Memorias de la izquierda chilena (1850-2000). Santiago, Ed. B 427p.

¹⁹² Ibídem.

¹⁹³ Ibíd. 431p.

¹⁹⁴ CORREA. S. Óp. Cit. 257p.

todo el crisol de partidos y movimientos existentes hasta ese momento. Con el triunfo de la Unidad Popular, la juventud secundaria se involucró en las diversas campañas que el gobierno estableció como vitales de su proyecto: “(los estudiantes) rápidamente se incorporaron a los trabajos voluntarios, desde noviembre de 1970, con la tarea explícita de participar en la construcción de plazas de juegos infantiles”¹⁹⁵. Esta fue la primera acción de una colectividad que ya mostraba una importante facultad organizativa. En este sentido, la FESES si bien asumió un apoyo que se expresó durante gran parte de la UP, también generó polémicas por su una posición más radical o más moderada en virtud de la orgánica partidista que guiaba cada elección interna. A pesar de ello, los diferentes partidos de izquierda y enfáticamente el Partido Comunista, generaron una lectura ideológica y práctica propia sobre aquellos estudiantes secundarios que comenzaron a instalarse y posicionarse políticamente desde el marxismo.

Bajo este punto, el condicionante valórico e ideológico del Partido Comunista, se estableció como elemento central en todo ámbito para aquellos jóvenes que veían en esta organización el pináculo de la revolución social. Las Juventudes del Partido Comunista (JJCC) comprendieron en su organización el sentido político de la revolución desde una mirada que entendió el mundo juvenil desde una lógica diferente y hasta cierto punto conservadora. Como plantea el historiador Rolando Álvarez, la juventud dentro del Partido Comunista era un elemento fundamental en la consolidación de un proyecto político que luchara por la conquista de esos espacios generacionales: “el joven comunista debía demostrar en todas sus facetas su condición de tal”¹⁹⁶. Esta máxima, correspondía a una unidad política que se comprendía como superior a las dinámicas propias de la identidad juvenil. La cultura propiamente juvenil fue vista desde una perspectiva militante como al verdadero joven consciente y trabajador del comunismo clásico. El consumo de la marihuana, vista como una “hierba maligna”, el desarrollo de una cultura y estética “hippie” y sus prácticas culturales como el festival de Piedra Roja, correspondieron para el comunista promedio, a prácticas enajenantes imperialistas de jóvenes que “estudian mal y que casi no trabajan”¹⁹⁷, imagen opuesta al disciplinado joven de izquierda.

¹⁹⁵ *Ibíd.* 475p.

¹⁹⁶ ÁLVAREZ, R. 2007. La tarea de las tareas: luchar, unir, vencer. Tradición y renovación en el partido comunista de Chile (1965-1990). Tesis doctoral. Escuela de posgrado Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. 61p.

¹⁹⁷ *Ibíd*em

Frente a eso, la posibilidad de consolidar una identidad política dentro de las Juventudes Comunistas en función de los valores como el trabajo, el respeto y la disciplina, fue de importancia fundamental en el establecimiento de su organización. El origen y desarrollo de los Trabajos Voluntarios, estuvieron fuertemente ligados a esta ética del esfuerzo y desprendimiento en función de la sociedad y especialmente de los más necesitados. La convicción de la construcción de una sensibilidad y el fortalecimiento de los valores políticos propios, concretó en este tipo de actividades una experiencia de formación política y social evidente: “(durante los trabajos voluntarios) se aprendió a convivir, a compartir el pan, a luchar contra las malas formaciones, contra la choreza mal entendida. Pero muchos de esos jóvenes, rajas p’al garabato algunos, flojones otros, son los héroes que se van forjando e la nueva sociedad...Así se forma el hombre nuevo, solidario, dispuesto al sacrificio”¹⁹⁸. El sentido de una identidad juvenil construida desde las bases del partido, se consolidaba en función del sometimiento de sus juventudes a prácticas políticas, alejándola así de los vicios y anti-valores más propios de la juventud “enajenada” en las proclamas de una libertad mal entendida.

En este sentido, la situación del segundo gran partido de izquierda no fue diferente en cuanto a la integración de actores políticos, más si lo fue en los recursos y métodos que se trazaron como líneas generales de su concreción ideológica. El Partido Socialista de Chile, creado en 1932, resolvió durante la Unidad Popular seguir un método que difirió en gran medida con las propuestas del Partido Comunista y quienes lo secundaban. La condición de un partido “abierto a métodos revolucionarios”¹⁹⁹ abrió el debate en torno a los ejes políticos y a las acciones a realizar en la búsqueda del proyecto revolucionario, generando desacuerdos importantes dentro de la colectividad: “dentro de la cúpula conductora del movimiento popular, las divisiones y subdivisiones se hicieron pues, inevitables. Sin embargo el problema era más profundo que la superficial dicotomía entre rebeldes de “reformismo adulto” y rebeldes de “infantilismo revolucionario”²⁰⁰. La utilización de recursos revolucionarios asentados en la violencia política fue un elemento que se cuestionó dentro de la colectividad popular y que separó las aguas entre los diversos partidos de izquierda. Aun cuando el Partido Socialista convenía en un propósito organizativo basado en el respeto a la institucionalidad y la legalidad, su giro hacia un

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ CORREA, S. *Óp. Cit.* 258p.

²⁰⁰ PINTO, J. y SALAZAR, G. *Óp. Cit.* 225p.

discurso más radical supuso integrar la violencia a su métodos: “a fines de noviembre de 1967, el PS celebra en Chillán su XXIII Congreso, en el que radicaliza la línea política al definirse como “marxista-leninista” y postular el carácter inevitable y legítimo de la violencia revolucionaria” para la conquista del poder”²⁰¹. La aproximación hacia métodos basados en una experiencia revolucionaria como lo fue la Revolución Cubana introdujo dentro del Partido Socialista la alternativa para Chile. Esta situación generada en las bases del partido se relacionó con las propuestas establecidas en las juventudes: “después del XX Congreso General del PS, efectuado en febrero de 1964 en Concepción, surgen ciertas críticas hacia la conducción del Partido, especialmente entre militantes de la FJS. Un importante grupo de dirigentes juveniles del Regional Concepción, al ver derrotadas sus posiciones, decide retirarse del PS, para formar la llamada Vanguardia Revolucionaria Marxista”²⁰². Los planteamientos radicales de las juventudes ya asomaban de una u otra manera en la política general del partido que se perfilaba con una matriz diferente en el desarrollo de sus metodologías de acción.

Para inicios de la Unidad Popular, el PS había accedido al poder con las herramientas que entregaba el sistema democrático existente, haciendo de Salvador Allende el primer socialista elegido Presidente de la República democráticamente. A pesar de ello la postura radicalizada del socialismo chileno no se hizo esperar y generó una ruta de acción contraria a las “grandes mayorías” trazadas por el Partido Comunista. Esa convicción se expresó en la imposibilidad de generar alianzas estratégicas con aquellos considerados como burgueses en las alianzas y acuerdos del mundo sindical: “el Partido Socialista repudió permanentemente eventuales acuerdos con partidos calificados de burgueses e insistió en fortalecer una alianza exclusiva de la clase trabajadora”²⁰³. La preocupación de alcanzar los objetivos políticos con rapidez justificaron la presencia y la acción directa junto a trabajadores de las distintas agrupaciones existentes, como una forma de posibilitar la relación directa entre vanguardia y pueblo.

Dentro de este contexto, las Juventudes Socialistas miraron inicialmente con recelo la victoria de Allende debido a la instalación institucional de su poder. A pesar de ello, una

²⁰¹ ARRATE, J y ROJAS, E. Óp. Cit. 425p.

²⁰² 77 años de la juventud socialista. Artículo publicado en página web Partido Socialista de Chile: <http://web.pschi.cl/index.php/partido-socialista/noticias-psch/310-77-anos-de-la-juventud-socialista>

²⁰³ CORREA. S. Óp. Cit. 258p.

vez en su cargo, Salvador Allende fue enfático en señalar la importancia de las juventudes y de sus rol como catalizadores del proyecto revolucionario: “creo que el futuro de Chile descansa en la Juventud Socialista, y creo que esa es la gran responsabilidad que significa ser joven y ser socialista, en este minuto de Chile y en esta hora del mundo”²⁰⁴. Por lo mismo, la asimilación de una parte de las juventudes dentro del proyecto institucional revolucionario significó la entrada hacia métodos más cercanos a los señalados por el Partido Comunista y la vertiente más moderada de la Unidad Popular. En este sentido, la ubicación de las Juventudes Socialistas en todos los espacios de poder se hicieron cada vez más notorios, estableciendo presencia política en todas las discusiones y ejes donde las organización juveniles configuraban estrategias y orgánicas propias: “la Juventud Socialista del período desarrolla una gran actividad política y orgánica: actividades de solidaridad con el pueblo vietnamita, los trabajos voluntarios en Cabildo y en la reforestación de la Pampa del Tamarugal, un encuentro nacional de estudiantes secundarios y las Conferencias Campesina y Sindical, destinadas a organizar a los jóvenes obreros del campo y la ciudad, fortaleciendo de paso a la Central Única de Trabajadores”²⁰⁵ Por lo mismo, y tal como el partido lo estableció, las juventudes integraron un sistema de alianzas de carácter estratégica con los trabajadores como motor de sus propuestas y acciones donde la transformación real debía establecerse con la fuerza activa del mundo sindical.

De esta manera, las Juventudes Socialistas generaron propuestas y estrategias que siguieron un curso distinto a las del Partido Comunista y sus juventudes aun conviviendo dentro de una misma alianza. En cualquier caso, la consideración de juventudes políticas dentro de los partidos tradicionales de izquierda evidenció la seriedad con la cual eran incorporados los jóvenes al proyecto político.

En otra vertiente, durante la década del sesenta y durante la UP, la crítica hacia la política de carácter tradicional significó para algunos grupos la necesidad de generar orgánicas propias que consideraran un relevo de las lógicas existentes. En virtud de ello, la aparición de partidos políticos juveniles así como la transformación de la Iglesia Católica hacia un sello social significaron medidas diferentes a las optadas por las

²⁰⁴ 77 años de la juventud socialista. Artículo publicado en página web Partido Socialista de Chile: <http://web.pschile.cl/index.php/partido-socialista/noticias-psch/310-77-anos-de-la-juventud-socialista>

²⁰⁵ *Ibidem*.

juventudes de los partidos históricos de la izquierda chilena. La fundación del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario), El MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria) y la IC (Izquierda Cristiana) fueron algunas agrupaciones significativas dentro de la aplicación de modelos distintos a los referidos por los partidos centrales. Por otro lado, agrupaciones de carácter más universal como el Humanismo también supusieron diferencias sustanciales en la mirada de la izquierda tradicional como referente político único.

La primera de estas experiencias fue el MIR, que significó no solo el primer partido juvenil creado en virtud de su componente generacional, sino que también consistió en la orgánica más radicalizada en cuanto al carácter revolucionario del proceso político-social que se comenzaba a desarrollar en Chile.

Los historiadores tienden a establecer el nacimiento del MIR en 1965 como una organización relacionada con su momento histórico, hija de su generación. Es necesario por tanto constatar la importancia que adquiere la revolución cubana como hecho significativo y explicativo de su aparición. Como proceso histórico y como retórica política significó la entrada de nuevos actores, de nuevas metodologías y de nuevas sensibilidades en el que hacer revolucionario. Estableció una nueva visión sobre la resistencia hacia el capitalismo occidental y hacia las prácticas del comunismo soviético. Esta producción política e intelectual condujo en definitiva a la génesis de la acción guerrillera como posibilidad para la toma del poder. Difundió sus ideas y acciones por toda América latina, de las cuales también tributaron los fundadores del MIR. Más allá de las implicancias políticas y de lucha que significó la violencia como práctica válida en la conciencia revolucionaria, es interesante destacar su importancia como un fenómeno que desarrolló una nueva visión del proceso socialista en América Latina:

“el ejemplo de la revolución cubana no solo tiene que ver con el desarrollo de la lucha armada como estrategia para la toma del poder sino que tiene que ver fundamentalmente con una inflexión que se realiza en la teoría a objeto de definir un programa político distinto que en este caso marcará la diferencia entre lo que había sido la construcción tradicional teórica de la izquierda en América Latina”²⁰⁶.

²⁰⁶ GOICOVIC, I. 2000. El contexto en el que surge el MIR. Trabajo publicado en revista CEME. 4p.

De esta manera, diversas agrupaciones comenzaron a surgir, emulando la relación teórico-práctica de la revolución cubana: el Movimiento de Liberación Popular Tupamaros (MLN-T) en Uruguay, el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) de Argentina y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en Venezuela, Colombia, Perú y Bolivia. La creación del MIR, por tanto, respondió a esta referencia sobre las nuevas posibilidades que la izquierda estaba asumiendo como gestadoras de un campo político revolucionario. En relación a ello, fue significativa la proyección que estas prácticas adquirieron dentro del cuerpo político de la izquierda chilena más vanguardista.

Antes de la UP, a lo largo de los años sesenta, la imposibilidad de aunar criterios en función de un solo proyecto común instó a que nuevas agrupaciones disputaron sobre la real construcción del socialismo en Chile, lo que finalmente desembocó en fracturas al interior de los principales partidos de izquierda. La generación previa de la Vanguardia Revolucionaria Marxista y sus acercamientos con el Partido Socialista Popular fue vista por muchos como el primer intento de significar la izquierda desde lógicas visiblemente opuestas a las integradas en el discurso de la izquierda tradicional y para muchos el germen de la “futura vanguardia popular revolucionaria”²⁰⁷. Este germen nació por de una visión política que desbordaba las prácticas “anquilosadas” de la izquierda institucional y que tendría como consecuencia la manifestación concreta de una oposición metodológica.

Por ejemplo, la mencionada JS había manifestado en los sesenta su política y ruptura:

“Al acercarse un nuevo proceso electoral, en 1964, los jóvenes socialistas fueron los más escépticos respecto de las posibilidades de un triunfo frapista, manifestando duras críticas a la postura electoralista del partido, las que llegaron a un punto culmine en el XX Congreso General Ordinario del PSCH celebrado en febrero de ese mismo año. Allí, un grupo importante de los dirigentes universitarios socialistas de Concepción rechazaron abiertamente la línea política aprobada por el partido y decidieron renunciar al mismo”²⁰⁸

Estos universitarios, asumieron desde su lejanía de Santiago (en relación al siempre excesivo centralismo) una propuesta que integró las experiencias políticas novedosas que tanto eco habían generado en aquellos grupos decepcionados del sentido pacífico de la

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ GOECKE, X. 2005. *Óp. cit.* 17p.

revolución social. Para los ex miembros del Partido Socialista, las vías democráticas de la superación del capitalismo no solo se destruían en su propia imposibilidad²⁰⁹ sino que tampoco se situaba en una real lucha de clases para la concreción revolucionaria. Por otro lado, el Partido Comunista que desde mediados de los años cuarenta venía mostrando pequeñas fracturas internas en la fuga de miembros, hacia los años cincuenta y sesenta presentó la escisión que dio como resultado a dos grupos disidentes: el Partido Comunista Revolucionario (PCR) y el grupo Espartaco²¹⁰. En este sentido, tanto al interior del Partido Socialista como del Partido Comunista, para ciertos jóvenes las prácticas hegemónicas caían en desuso en virtud de los procesos revolucionarios que en Latinoamérica se venían sucediendo. La formulación de un proyecto político pacífico no interpretó el sentir de toda esta nueva generación que ansiaba la posibilidad de una reformulación teórica y práctica del suceso revolucionario: para ellos, “la “vía pacífica se ha mostrado como la pantalla revisionista para encubrir la colaboración de clases, el sometimiento a las instituciones democrático - burguesas y la seguridad de un gobierno no socialista, sumiendo de este modo al movimiento popular en un cretinismo electoral”²¹¹ Era por tanto, la evidencia de la desidentificación con el proyecto de la izquierda tradicional, de una parte de la juventud.

La búsqueda de la resolución de este nuevo itinerario fue la organización conocida como Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), que condensó en una sola instancia las sensibilidades y proyecciones de esta nueva rebeldía político-juvenil. En relación a ello, el MIR consideró en su establecimiento ciertas prácticas y metodologías que hiciesen de su existencia un modelo de militancia y de interiorización revolucionaria propia e independiente de la praxis tradicional: “la vanguardia marxista-leninista de la clase obrera y capas oprimidas por Chile que buscan emancipación nacional y social”²¹² fue el camino que condujo el itinerario de su proyecto social.

Por lo mismo, resultan significativas en la conformación del MIR la seguridad y conciencia existente en relación a la configuración de un proceso revolucionario que

²⁰⁹ Imposibilidad en el sentido de un proceso revolucionario que no se condice con un pacifismo de las acciones en la toma de poder.

²¹⁰ El grupo Espartaco, estaba liderado por el estudiante de Medicina de la Universidad de Concepción, Luciano Cruz Aguayo. Poseía una inspiración pro - china, esperando a través de la acción directa y de la insurrección armada lograr el acceso al poder.

²¹¹ GOECKE, X. 2005. Óp. cit. 17p.

²¹² *Ibidem*

situase metodológicamente la violencia como espacio de construcción política. El carácter de lucha armada, adquiere una categoría simbólica y política que trasunta todo el entramado práctico y teórico de su acción de “tomar el cielo por asalto”²¹³. En este sentido, el fracaso de los referentes políticos de la izquierda tradicional, según los nuevos grupos, establecieron la posibilidad de aunar criterios en virtud de una vanguardia revolucionaria que asumiera la violencia como solución política: “el MIR consideraba que en Chile el etapismo había cooptado a la izquierda tradicional y distraído al pueblo con promesas incumplibles a través de un pacto de clases y del gradualismo, todo lo cual había impedido la realización de las urgentes transformaciones socioeconómicas que eran necesarias, y para las cuales, solo resulta eficaz la insurrección popular armada”²¹⁴. De esta manera, el MIR tuvo como objetivo reconocer las experiencias obreras y políticas de Recabaren como el verdadero espíritu de la izquierda chilena “el MIR intentó rescatar la tradición de izquierda revolucionaria previa a la política de Frentes Populares o de conciliación de clases”²¹⁵.

Durante los sesenta, la Universidad de Chile se expresaba como el gran referente político-juvenil. Por esta razón, el MIR no tardó en expandir sus influencias, convocando al Instituto Pedagógico como su primer lugar de acción fuera de la Universidad de Concepción, estableciendo más tarde redes de apoyo y fraternidad en diversos lugares de Chile “el MIR logró crecer orgánicamente en Concepción, Santiago y asentarse en nuevas regiones como Coquimbo, Valparaíso, Ñuble, Temuco y Valdivia”²¹⁶. De la misma forma, la configuración de medios propagandísticos propios, como el diario El Rebelde, continuo la educación ideológica y política de sus militantes²¹⁷. Tres elementos caracterizaron la identidad del MIR.

El primero corresponde a la carga simbólica de su discurso y estética. El MIR, fuera de entenderse como un partido revolucionario, apeló a elementos que supieron sintonizar

²¹³ GREZ S. 2008. Historiografía y memoria en Chile. Algunas consideraciones a partir del manifiesto de los historiadores. Artículo publicado en revista digital HAOL. N 16. 180p.

²¹⁴ GOECKE, X. 2005. Óp. cit. 17p.

²¹⁵ TORRES, O. 2012. Democracia y lucha armada. MIR y MLN Tupamaros. Santiago. Pehuén.95p.

²¹⁶ GOICOVIC, I. 2012. Movimiento de izquierda revolucionaria. Santiago. Ed. América. 23p.

²¹⁷ Según Goicovic “se comenzó a reeditar El Rebelde, esta vez como órgano oficial de la organización y se realizaron escuelas de cuadros orientados a formar política e ideológicamente a las estructuras de direcciones regionales y locales y a desarrollar conocimientos y capacidades en el plano militar” (Ver GOICOVIC, I. 2012. Movimiento de izquierda revolucionaria. Santiago. Ed. América. 23p.)

con el carácter rebelde de la generación a la cual convocaban, aludiendo al sentido romántico del héroe político: “el MIR no es solo un partido de cuadros, con una férrea línea política, sino que es una comunidad de personas, con sentimientos, emociones y quereres individuales, los que mancomunados les constituía un grupo de personas “amantes de la vida” y es eso, lo que les determinaba soñar, trabajar y luchar por la construcción de un Chile mejor”²¹⁸. El discurso del despojo²¹⁹, de hacerle frente al capitalismo mediante los sueños y el trabajo social expresó el carácter romántico de un ejercicio político: “el fuego abrasador”²²⁰ de las convicciones pareciera ser mucho más fuerte que las implicancias individualizantes del sistema existente. Teniendo como referente directo de la revolución cubana, el carácter romántico del MIR testificó discursiva y filosóficamente un sentir político que comprometía en el proceso revolucionario no solo los aspectos materiales sino que también espirituales: “la revolución sería el acto de recuperación de la humanidad perdida”²²¹.

Siguiendo esta idea, el proyecto político se relacionó directamente con este sentir “heroificador” que el compromiso revolucionario implicaba, configurándose como el segundo elemento de la imagen política del MIR. La Tesis Político-Militar de 1967 del MIR fue la primera declaración de principios en torno al rechazo de la vía pacífica y el etapismo en la construcción del socialismo en Chile. Esta tesis, derivada de la experiencia revolucionaria cubana, expresó la idea de una situación revolucionaria permanente, conducido en una primera instancia por el foco guerrillero. El foquismo por lo tanto, se presentó como una táctica que requería la concentración de población que conformara las bases de apoyo para la toma del poder. Por lo mismo, la integración de la violencia como práctica concreta no presentó mayores divergencias en la medida que su accionar estuviese bajo la lógica de “combate social”²²² contra el poder burgués. A pesar de ello, la demanda del proyecto revolucionario estimó la configuración de una violencia mediada y focalizada que supiese convivir con el proyecto revolucionario más institucionalizado dentro de la lógica de partido político. Esta misma situación, llevó al partido hacia 1969 a configurarse finalmente desde la posición de cuadros políticos. Esta estructuración como

²¹⁸ PINO, R. 2007. Teoría Violencia política y romanticismo revolucionario de la mano de la construcción del poder popular. Publicado por Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

²¹⁹ El discurso del despojo se entiende en la idea de una revolución romántica donde el revolucionario es capaz de dejar sus bienes y sus deseos personales en pos de un bien común.

²²⁰ PINO, R. Óp. Cit.

²²¹ Ibídem.

²²² GOECKE, X. 2005. Óp. cit. 17p.

partido de cuadros buscaba alcanzar la “especialización del trabajo revolucionario”²²³ en virtud de una acción que supiese alcanzar cuotas de poder dentro de la territorialización política formal e informal. En este sentido, la estipulación de espacios legales e ilegales alcanzó una importancia significativa dentro de la política del MIR, comenzando ya a visualizarse como peligrosos para los grupos que detentaban el poder, y después molestos incluso para la propia UP²²⁴.

El tercer elemento, establece que la figura del militante adquiere una dimensión protagónica que lo sitúa como referente de la construcción identitaria y política del MIR. Para entender esta condición, no se puede olvidar la figura más prominente y destacada del partido y del proyecto revolucionario juvenil, que fue Miguel Enríquez. Comprometer la figura de Enríquez como parte del proyecto político-identitario del MIR no es bajo ningún punto de vista confundir ambas historias (“Miguel no es el MIR y el MIR no es Miguel”²²⁵) sino que, por el contrario, es identificar en su figura el modelo del militante comprometido con el proyecto revolucionario en Chile, desde la vertiente de la lucha armada.

Miguel Enríquez era para el MIR el líder que expresaba la decisión y la firmeza que el partido necesitaba en su intención de organización popular de masas. Esta definición fue ampliamente aceptada y difundida entre sus pares que veían en Enríquez el militante que la revolución necesitaba.

“Miguel era un dirigente con una gran formación político-ideológica, sus conocimientos de marxismo-leninismo eran amplios. Dominaba la historia de las luchas libradas en nuestra América con el convencimiento de que los pueblos latinoamericanos, con un liderazgo

²²³ *Ibíd.*

²²⁴ Este hecho expresó la singularidad del MIR en cuanto a sus prácticas políticas y paramilitares dentro de su dirección revolucionaria que estableció la creación de grupos armados para la creación de espacios de base popular. Entre estas organizaciones es posible destacar los Grupos Paramilitares (GPM), las Estructuras Centralizadas, los Frentes de Masas Estratégicos (FER) entre otros subgrupos. La disposición de fuerzas del MIR significó la completa entrega y convencimiento de sus militantes, los cuales fueron capaces de concretar su proyecto dentro de un plan que condujo, como ya lo dijimos a la búsqueda de fuerzas dentro de lo legal e ilegal. La validación de la violencia como medio de acción, no supuso problemas para los más radicalizados, en la medida que configuró bases de apoyo para sus planteamientos mayores. La convicción de un sentido vanguardista, estableció la importancia de auto-crearse como referente en el cual las masas populares adquirieron un sentido protagónico en la construcción de condiciones para el proceso revolucionario.

²²⁵ Miguel Enríquez y el proyecto revolucionario en Chile. 2004. Discursos y documentos del Movimiento de izquierda revolucionaria, MIR. Mario Garcés “et al”. Santiago, LOM.

firme, decidido y honesto y verdaderamente revolucionario, algún día irían transformado la vida miserable en la que vivían. La solución para Miguel no era otra que el socialismo”²²⁶.

En virtud de ello, resulta destacable la relación intelectual de Miguel y su compromiso revolucionario. No es secreto para nadie que la capacidad oratoria e intelectual de Enríquez lo convirtió en el símbolo del MIR en cuanto discurso y proyecto revolucionario. Por lo mismo, la capacidad reflexiva, como modelo militante, estableció parte importante del componente simbólico e ideológico del MIR, que se expresó en el mundo cotidiano, que sin quererlo y desafiando incluso la matriz política del partido, configuró en Miguel Enríquez la cara visible del proyecto revolucionario. Miguel Enríquez, en su aproximación cotidiana, sí era el MIR. Este modelo del “buen revolucionario” explicó en gran medida la disciplina del mirista que se construyó en virtud de esa reflexión política²²⁷.

La relación del MIR con la UP fue de una permanente tensión que valió críticas importantes de ambos lados, especialmente por parte del PC. A pesar de ello y de los momentos de ilegalidad que vivió el MIR anteriormente, este conglomerado aprovechó de manera importante el contexto para establecer sus propuestas en la población, logrando durante este periodo “mayor desarrollo político e inserción en el movimiento de masas”²²⁸. De esta manera, las relaciones entre el MIR y la UP presentaron altos y bajos hasta 1973²²⁹.

²²⁶ ESTRADA, U. 2003. Miguel Enríquez. Mártir y ejemplo de la juventud chilena. Santiago, Intervención de Ulises Estrada Lascaille, director de la revista tricontinental el día 4 de octubre del 2003 en la casa memorial Salvador Allende, en la ocasión de la conmemoración del XXXIX aniversario de la muerte en combate de Miguel Enríquez. Publicado por Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME). 2p.

²²⁷ En este sentido, el romanticismo militante del cual Miguel Enríquez tributó, simuló la relación directa entre su quehacer y el proyecto político. Las acciones de Enríquez, establecieron de manera clara las referencias políticas y estéticas del MIR. Ya sea desde la configuración de una tesis de lucha popular, “la conquista del poder por la vía insurreccional” o desde las acciones de protesta hacia Robert Kennedy, Miguel supuso la concreción de una vida entregada a voluntad a la revolución social. En este sentido, su imagen y reflexión política alcanzó grados de madurez importante, que se volcó en la dimensión teórica y práctica del MIR durante la Unidad Popular.

²²⁸ AMARILLA, F. 2008. MIR y PRT: Una evaluación preliminar de su praxis revolucionaria. 12p.

²²⁹ Como sostuvieron algunos militantes del MIR: “la conversaciones entre la UP y nosotros se originaron a partir de una iniciativa fundamentalmente de Allende, que precipitaba una exigencia que la realidad política cada vez mas exigía. Entre diciembre del 70 y junio del 71 hubo un periodo de conversaciones que fueron unilateralmente rotas por la UP y en especial por el PC. En diciembre del 71 hubo otro corto periodo de conversaciones, que se cortaron de la misma forma que las anteriores pero esta vez por el conjunto de la UP, en enero de 1972”. (ver Miguel Enríquez y el proyecto revolucionario en Chile. 2004. Discursos y documentos del Movimiento de izquierda revolucionaria, MIR. Mario Garcés “et al”. Santiago, LOM. 153p)

Esta tensión permanente se radicalizaría aun más durante 1972, cuando las discrepancias prácticas e ideológicas entre ambos grupos se hicieron cada vez más evidentes a partir de dos hechos puntuales. La represión por parte del gobierno a los grupos de ultra-izquierda luego del asesinato de Edmundo Pérez Zucovic, a manos de la Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP), y del sabotaje de los infiltrados del ejército durante una manifestación originada por Osvaldo Romo (posterior torturador durante la Dictadura Militar), significó un duro golpe para los miristas. Esto aceleró el quiebre que ya se venía dando con el gobierno y que se acrecentó con el proceso de clandestinización del partido que terminó incluso con la muerte de algunos de sus miembros²³⁰

Por otro lado, la creación de la Asamblea Popular²³¹ en Concepción ocasionó quiebres y rupturas dentro de esta ya compleja relación. La intención de establecerse como “el prototipo del futuro poder popular en Chile”²³² generó dentro de la UP discrepancias con respecto al proyecto que se estaba llevando de manera institucional porque, “los críticos de izquierda de la Unidad Popular, veían en la Asamblea Popular de Concepción, un punto de partida para la formación del “poder popular” capaz de llevar a la dualidad de poderes en Chile”²³³ Las aproximaciones de ambas organizaciones no se conciliaron, como en algún momento el mismo Allende quiso. Sus diferencias teóricas y metodológicas generaron un muro indisoluble que no se derrumbó sino hasta el Golpe Militar de 1973.

²³⁰ “Luciano Cruz, que era uno de los líderes, dejó el lugar donde estaba viviendo y se fue a una pieza con un colchón y una estufa y se quedaba dormido con la estufa prendida...y se murió” (ver GOECKE, X. 2005. Juventud y política revolucionaria en Chile de los sesenta. Este trabajo recoge parte de la investigación realizada para la tesis para optar al grado de licenciada en Historia, titulada: “Nuestra sierra es la elección. Juventudes revolucionarias en Chile”. Santiago, Universidad Católica de Chile. Revisa entrevista con Kiko, 17 de diciembre 1996. 25p).

²³¹ El jueves 27 de Julio de 1973, se realizó en Concepción, la llamada “Asamblea del Pueblo”, la cual tenía por objetivo “*denunciar el carácter contrarrevolucionario del parlamento y para rendir homenaje a la gloriosa revolución cubana*” (Miguel Enríquez (MIR): Conferencia de prensa sobre los acontecimientos de Concepción y la situación política general”) Fue apoyada por el PS, MAPU, MIR, IC y el PR (grupo de los 5), participando conjuntamente con alrededor de 139 organizaciones sindicales, estudiantiles y de masas, *5 partidos políticos, 61 sindicatos, 6 organizaciones campesinas, 32 instancias poblacionales, 27 centros de madres y 17 organizaciones estudiantiles*. En términos específicos, los que convocaron a la “Asamblea plenaria” fueron, la CUT provincial, el Consejo Provincial Campesino, el Comando Provincial de Pobladores, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción (FEC), la Federación Provincial de Estudiantes Secundarios (FEPRESCO) y el Instituto Chileno Cubano. Estas organizaciones de masas convocaron a través de la prensa como el diario El Sur.

²³² GOECKE, X. óp. cit. 18p.

²³³ KOROLIOV, Y y KUDACHKIN, M. 1987. América latina: las revoluciones en el siglo XX. Moscú, Progreso. 180p.

Pero así como el MIR se consolidó como el primer partido juvenil de izquierda, revolucionario, existió también una segunda gran organización que estimuló la radicalidad juvenil, aunque de una vereda diferente. Siguiendo el referente revolucionario, la construcción del MAPU significó otra mirada juvenil sobre el proyecto revolucionario, la de comprender el espacio de la institución y del Estado como un espacio a ganar y de materializar el socialismo en Chile

El MAPU se convirtió por tanto en el segundo partido juvenil que convergió en un proyecto donde lo generacional y revolucionario se establecieron como parte central de su sentido. Con la intención de convertirse en el “tercer partido de izquierda”²³⁴, el MAPU implicó una óptica diferente de los grupos juveniles para la integración del proceso revolucionario. En este sentido es necesario destacar en la colectividad elementos diferenciadores del MIR que explicaron en gran medida su integración plena al gobierno de la Unidad Popular. Desde su condición de ex DC y sus relaciones con la Iglesia Católica (de la cual posteriormente se distanciarían), su conducción de elite “iluminada”, (que no la distingue de los demás grupos marxistas), y su respeto hacia las instituciones democráticas, el MAPU se convirtió en una orgánica que asumió una retórica política ya conocida dentro de la tradición izquierdista chilena.

En este sentido, el primer elemento a destacar dentro del MAPU se establece en virtud de la escisión existente dentro de la DC, que confluyó en la aparición de dos nuevos partidos políticos: el MAPU y la Izquierda Cristiana. Difícil es establecer un punto exacto dentro de la conformación del MAPU como colectividad autónoma dentro del espectro político chileno. Para muchos, el MAPU responde principalmente a las condiciones históricas de un momento que en la práctica se visualizaba como revolucionario. La generación de la Teología de la Liberación como proceso autorreflexivo de la Iglesia en virtud de las posiciones sociales existentes en Latinoamérica, influiría enormemente en aquellos grupos políticos apoyados directa y indirectamente por esta institución. A pesar de ello, la interpretación social de la iglesia establecería puntos de desencuentro para aquellas juventudes que han virado hacia la radicalidad cristiana en la efervescencia socialista “es importante no obstante, señalar que en algunos casos, estas organizaciones mantuvieron la preeminencia de su Fe y solo ejercieron una reinterpretación de la misma

²³⁴ MOYANO, C. 2009. MAPU o la seducción del poder y la juventud. Los años fundacionales del partido-mito de nuestra transición (1969-1973). Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

sobre la base tanto de la nueva actitud de la iglesia católica frente al mundo como una teología de la liberación; otras en cambio, renunciaron a una identidad cristiana para hacer prevalecer en sus programas el modelo marxista de cambio social”²³⁵. Justamente, esta última postura fue la de la juventud mapucista disidente de la Democracia Cristiana.

El primer antecedente de esta escisión fue el triunfo electoral de Eduardo Frei en 1964. La conquista del poder por parte de la Democracia Cristiana confluó en la masificación de las bases del partido y por ende en la amplitud de las miradas reunidas dentro de la colectividad: “la ampliación violenta de sus bases tras el triunfo de Frei significó un grave trastorno para la unidad ideológica del mismo, comenzando pronto a manifestarse al interior del partido una serie de tendencias que diferían en lo esencial respecto de lo que debía ser el rol del partido y del gobierno demócrata cristiano”²³⁶. La participación de grupos sociales y culturales diferentes del tradicional espectro demócratacristiano estableció problemáticas significativas que irrumpieron en la generación y apropiación de nuevas tendencias políticas. Muy ligados, en un principio, a la Teología de la Liberación y a las propuestas de la Promoción Popular impulsadas por el gobierno de Frei, diferentes sectores dentro de la DC comenzaron a establecer diferencias concretas con respecto a ciertos aspectos prácticos y teóricos que ya no los representaban. De esta manera, el desarrollo de miradas que diferían de los planteamientos centrales del partido no se harían esperar y las pugnas políticas al interior darían como resultado finalmente tres líneas de acción definidas en los marcos de la proyección que debía establecer desde ahí la Democracia Cristiana.

La primera línea era la declarada oficial o freista y suponía la continuidad y reforzamiento de aspectos que convocaran a un pluralismo político dentro de los márgenes que el partido y el gobierno en curso ya habían estipulado. En esta línea se “abogaba por un desarrollo evolutivo de las estructuras sociales hasta alcanzar un orden liberal, humano y justo para todos los estratos del pueblo”²³⁷. O sea, la reforma de las estructuras pero manteniendo el capitalismo como sistema predominante. Hacia 1965 aparece una segunda línea que se desmarcaría rápidamente de los anuncios señalados por la corriente oficial. Este segundo sector, también llamado “rebelde” se estableció

²³⁵ GOECKE, VANESSA, Op cit. 19p.

²³⁶ ibídem

²³⁷ HOFMEISTER, W. 1995. La opción por la democracia: democracia cristiana y desarrollo político en Chile, (1964-1994). Santiago, Konrad adenauer .56p.

como un grupo crítico dentro de la colectividad y sobre todo hacia el gobierno de Frei. Conformado preferentemente por sectores de la Juventud Demócratacristiana, sostenía que la colectividad no cumplía con los elementos básicos de una democracia acusándola continuamente de ser una organización “cupular” y poco democrática. Este grupo crítico y juvenil sería la base para lo que luego se conocería como el MAPU. Finalmente, en 1966 aparece el tercer grupo que daría como resultado a una tercera tendencia, conocida como “los terceristas”. Críticos hacia el planteamiento del gobierno de Frei, consideraron que las debilidades se presentaban en la falta de decisiones políticas con respecto a la incorporación de grupos populares dentro del gobierno. En una primera instancia, este grupo focalizaría sus intenciones en evitar una escisión del partido, estableciendo un proyecto de criterios en conjunto. La imposibilidad de llegar a acuerdos que defendieran la representatividad de todos, obligó a que se generara una segunda ruptura que finalmente dio paso en 1971 a la Izquierda Cristiana.²³⁸

Entonces el MAPU responde al posicionamiento crítico hacia las posturas de una colectividad que a su juicio no logró satisfacer las demandas políticas con respecto a ciertos grupos sociales. La aceleración de un proceso revolucionario instó a que sectores como él tomaran partido por posiciones más de izquierda. La autorreflexión del MAPU le permite sobrepasar su pura actitud de ruptura: “El MAPU demuestra el aporte “transformador/innovador” de élites iluministas, que pasan de la ruptura a jugar un rol fundador de nuevas coaliciones”²³⁹. La autoconciencia de “elite iluminada” expresa su tendencia a valorar las vanguardias políticas como motor en el proyecto transformador. La discusión sobre organizarse como partido o movimiento produce fuertes pugnas entre sus miembros. En este sentido, el carácter vanguardista se vincula al elemento característico y fundamental del MAPU que fue el fuerte acervo intelectual de sus miembros. Aun cuando los mapucistas han sido calificados de intelectuales y ambiciosos, poseedores de la verdad superlativa desde el discurso mesiánico e iluminista, es un hecho que su arsenal cultural e intelectual los dotaba de una capacidad política diferente al de sus antiguos compañeros demócratacristianos para atraer a la juventud. El MAPU concitó el apoyo necesario como para incorporar a su praxis debates y propuestas que le

²³⁸ MOYANO, C. Op cit.

²³⁹ VALENZUELA, E. 2011. El MAPU y el rol transformador de las élites iluministas: revolución, pragmatismo y disidencia. Pontificia Universidad Católica de Chile.

significaron impresiones ideológicas importantes, lo que finalmente los definió como un partido marxista²⁴⁰.

El interés por el mundo popular iniciado durante el gobierno DC significó el primer acercamiento hacia aquellos espacios donde el sujeto revolucionario y de vanguardia debía hacerse presente mediante la integración de los procesos radicales de estas primeras experiencias:

“La reforma agraria y la llamada "promoción popular" en la "Revolución en libertad" son claves para el despertar de actores sociales para una política radicalizada. Óscar Garretón testimonió que el grueso de los cuadros políticos del MAPU había trabajado en esos ámbitos bajo el Gobierno de Frei, produciéndose la radicalización al conocer la exclusión y vivenciar el poder de organizar a los pobres del campo y de la ciudad”²⁴¹

Su misma visión e interpretación marxista significó la entrada de lleno al gobierno de la Unidad Popular y por ende a establecerse dentro de su orgánica de poder, evidenciando el cariz institucional del MAPU como directriz política. El MAPU compartió la subjetividad del “redentorismo”²⁴², que comulgaba con la actitud mesiánica del marxismo²⁴³.

Ciertamente, la legalidad que pretendió la Unidad Popular para su proyecto, estableció la lógica para sus grupos políticos, en cuanto al respeto a la vía legal democrática aun incluso cuando la radicalización ideológica fuera parte de la identidad política y simbólica

²⁴⁰ “A partir del I Congreso del MAPU, de noviembre de 1970, se aprobaría el uso del materialismo histórico como método de interpretación de la historia, por lo que el discurso del MAPU adquiriría una orientación clasista proletaria. Esta concepción se combinaría con una visión idealista, en la que el socialismo es una sociedad del “hombre nuevo”, libre, creativo, crítico y fraternal. Más adelante fue acordada la inscripción legal del Movimiento como Partido, para poder ejercer el derecho a participar en las elecciones” (ver RUIZ, C. 2009. El MAPU y la vía al socialismo como construcción democrática. Chile, Revista Izquierda, año 3, N 4. 2p.)

²⁴¹ VALENZUELA, E. 2011. El MAPU y el rol transformador de las elites iluministas: revolución pragmatismo y disidencia. Santiago, Revista de ciencia política. Vol. 31, n 2. (Ver http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-090X2011000200002)

²⁴² VALENZUELA, E. Óp. Cit.

²⁴³ “Los jóvenes y parlamentarios de orientación socialcristiana que querían la "unidad del pueblo", terminaron construyendo el MAPU para unirse a la izquierda, pero aislando toda posibilidad de construir una mayoría sólida por los cambios. Eran los tiempos de la polarización en los que, el rostro ahora organizado de los excluidos y las ideas revolucionarias de la época (de vaticanas a cubanas), fueron el campo fecundo para los discursos redentoristas que se apoderaron de sindicatos, fundos, universidades y parroquias. La sensación política es de límites desbordados y la revolución se implanta como una utopía al alcance del pueblo organizado” (ver VALENZUELA, E. 2011. El MAPU y el rol transformador de las elites iluministas: revolución pragmatismo y disidencia. Santiago, Revista de ciencia política. Vol. 31, n 2).

de algunos de sus miembros. En esta situación, el MAPU instó el uso de espacios legales que sirvieran de base para el triunfo del proyecto socialista, desarrollando organismos que permitieran un trabajo directo con los sujetos populares: “el MAPU se comprometió fuertemente con la creación y sostenimiento de los Comités de la Unidad Popular (CUP) en todos los frentes: sindicales, estudiantiles, poblacionales, culturales etc”. Los CUP se convirtieron en espacios donde el MAPU comprometió su apoyo a la UP pero donde también se establecieron elementos significativos en relación al proyecto personal-partidista en virtud de la organización de política de cuadros²⁴⁴. A pesar de ello, las diferencias dentro de la UP así como dentro del MAPU, en torno a las diferentes acciones a realizar, comprometieron tensiones en aspectos formales y teóricos. La superación de la democracia burguesa supuso la línea divisoria entre quienes aunaban sus criterios en función del poder popular como actividad política dentro de la institucionalidad y entre quienes expresaban una movilidad más pausada del proyecto: “las mayores diferencias se encontrarían no tanto en el discurso de cada partido de la UP, sino en las prácticas generalizadas por su accionar dentro del proceso de cambios ejecutado por el gobierno popular”²⁴⁵. En este sentido, el MAPU siguió una línea clara y definida en torno a los planteamientos revolucionarios más moderados que más tarde confluyeron en disputas ideológicas que marcarían una nueva escisión dentro del partido.

En efecto, la dirección marxista y revolucionaria que ya comenzaba a visualizarse en el MAPU comprometió en gran medida las confianzas de algunos miembros aún apegados al ideal de un socialismo de cariz más cristiano. Esta misma situación expresó divergencias que en agosto de 1971 se hicieron más evidentes, generando una primera ruptura dentro de la organización.

Este hecho provocó ajustes no solo dentro del MAPU sino que también dentro del PDC. La renuncia de algunos miembros del MAPU, así como de parlamentarios de la DC provocó la ruptura de fuerzas políticas y la configuración de un nuevo bloque escindido de la Democracia Cristiana. La aparición de la IC definió en gran medida la disposición de un

²⁴⁴ La política de cuadros se entiende como “la columna vertebral de la revolución”. Según Ernesto Guevara un cuadro “es un creador, es un dirigente de alta estatura, un técnico de buen nivel político que puede, razonando dialécticamente, llevar adelante su sector de producción o desarrollar a la masa desde su puesto político de dirección”. Es en definitiva la suma de la organización política e ideológica dentro de un partido o institución. (ver GUEVARA, E. 1962. El cuadro, columna vertebral de la revolución. Artículo publicado por Archivo Chile. Centro de estudios Miguel Enríquez. 2p.

²⁴⁵ RUIZ, C. 2009. Óp. Cit. 2p.

conglomerado aun dispuesto a asumir las propuestas establecidas en función de la Teología de la Liberación y de Cristianos por el Socialismo como soporte de un proyecto socialista fuertemente enraizado en una cultura cristiana, definiéndose como "un destacamento revolucionario de inspiración cristiana y humanista"²⁴⁶ durante su Asamblea Constituyente en octubre de 1971.

La configuración de la IC estableció un nuevo bloque de carácter juvenil. Diferenciándose se hacia la izquierda, el MAPU, que ya se concentraba en la consecución de lo que sería el tercer partido de izquierda²⁴⁷, abrazó su posición marxista y revolucionaria. Esta misma situación generó dentro de la colectividad nuevas tensiones en virtud del procedimiento político que hasta ese entonces había llevado Salvador Allende. Si desde un inicio el MAPU definió su apoyo a la UP desde su "colaboración crítica"²⁴⁸, durante inicios de 1972 su actitud se asumió más agresiva en cuanto a los cuestionamientos políticos del gobierno. Al igual que el MIR parte de sus integrantes señalaban que era necesario crear un "poder popular" que fuese anterior a la organización del Estado, asumiendo en ello las implicancias de un proceso de masas y revolucionario. En este sentido es importante destacar que la posición crítica del MAPU no se estableció solo en una visión política-ideológica sino que también práctica, cuestión que los hacía diferenciarse de otros grupos políticos-juveniles: "el MAPU durante este periodo reúne en su crítica elementos visibles de la práctica político-administrativa generada a partir de lo que sus propios militantes realizan. Esto es importante por cuanto la crítica del MAPU no solo es doctrinaria sino que también práctica, derivada de su propia participación y experiencia, cuestión que los diferenciaba del MIR"²⁴⁹.

Los posteriores acuerdos de ciertos sectores del MAPU con una política más ofensiva en virtud de un movimiento popular, alejó de manera importante los acuerdos políticos existentes con el gobierno de Allende y por ende radicalizó la postura del partido. El discurso de líderes como Oscar Guillermo Garretón supuso en gran medida la declaración

²⁴⁶ Asamblea constituyente 1971.

²⁴⁷ El 12 de agosto de 1971 el MAPU se inscribió como partido formal luego de reunir 34.000 firmas.

²⁴⁸ Dicha colaboración crítica se caracterizó por el aporte de importantes cuadros técnicos en la administración del Estado, entregando al gobierno de Allende un importante contingente universitario que a muy temprana edad se encontraban ejerciendo cargos públicos importantes. a pesar de ello, las críticas generadas a la UP no se hicieron esperar focalizando espacialmente en la lentitud del proceso revolucionario.

²⁴⁹ MOYANO, C. Óp. Cit.

de principios de la organización más crítica y menos colaborativa frente a la UP: “el MAPU va articulando una línea de crítica pública al gobierno que va perdiendo la idea de colaboración manifestada en los inicios de la UP”²⁵⁰. Esta situación finalmente desencadenaría, hacia mayo de 1973, el quiebre definitivo del MAPU, lo que complejizaría aún más el grupo de apoyo al Presidente Allende. Mientras el grupo más moderado persistía con el nombre inicial, el grupo comandado por Flores y Gazmuri eligió un nuevo nombre para establecer diferencias con su antigua colectividad. El MAPU Obrero-Campesino (MOC o MAPU OC) asumió los planteamientos radicales y el rol fundante que se daba a los sujetos populares, elementos que a su juicio se disipaban en el partido inicial. Sin embargo, el MOC bajo ningún caso estableció el distanciamiento total con respecto a la UP sino que, por el contrario, instó a colaborar desde nuevas propuestas. Su diferencia principal, por tanto, se sustentaba en la generación de un proceso revolucionario dentro de las posibilidades que entregaba la “democracia burguesa”²⁵¹. La institucionalidad seguía siendo el mecanismo de acción incluso para los rebeldes del MAPU.

En definitiva, como en los partidos anteriores la búsqueda de un frente revolucionario motivó a aquellos jóvenes a buscar no solo formación política-intelectual sino que también la trasgresión de la acción política tradicional. El MAPU desde sus inicios se originó como un partido diferente de las organizaciones clásicas de la izquierda en Chile. Construido desde el universo intelectual y juvenil, se desarrolló desde las disidencias al continuismo, de los proyectos oficiales del PDC. Por lo mismo, desde ese momento el MAPU emprende un camino de no retorno desde el catolicismo progresista hasta las variantes moderadas del marxismo. Como en el MIR, la categoría de partido joven fue un rasgo importante en él.

Si bien el MIR, el MAPU y las juventudes de los partidos de izquierda suponían un rango etario común, es un hecho que sus identidades se construyeron de manera diferente en virtud de sus orígenes y de los sentires de cada uno de sus miembros. Lo político alcanzó un gran protagonismo y profundidad dentro de cada organización y

²⁵⁰ MOYANO, C. Op. Cit.

²⁵¹ TORREJON, C.2001. “Brumas: El MAPU-OC bajo el autoritarismo y la clandestinidad”. Del golpe militar a la extinción de la Unidad Popular (1973-1979). Santiago. Tesis de pregrado de Historia. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.

comprendió la expresión de un momento histórico único. La juventud, por tanto, que durante un buen tiempo se había mantenido ajena o siguiendo los cánones de las generaciones anteriores, por primera vez aparecía desde lógicas distintas dentro de sus propuestas políticas. Por lo mismo, es en virtud de esa categoría identitaria específica que la postura diferenciadora adquiriría una función de importancia frente al mundo adulto, pero también en relación a sus propias significaciones. Con todo, la comprensión de un proyecto juvenil político homogéneo y general es en el mejor de los casos, cuestionable. Las construcciones de agrupaciones de diversa índole posibilitó la emergencia de diferentes miradas en torno a un mismo proceso, lo que generó un sinfín de intencionalidades políticas y militantes dentro de la izquierda juvenil. Los problemas en función de la generación de un frente común se vio dificultado por sus propias obsesiones y convencimientos que a la postre significaron la fragmentación total del proyecto revolucionario. En este caso, es importante señalar la relación existente entre las juventudes y el gobierno popular. Mientras las Juventudes Comunistas y el MAPU reconocían los acuerdos y la figura del presidente, el MIR y las Juventudes Socialistas generaron importantes críticas a la coalición. Allende, quien se veía a sí mismo como “una voz adulta que buscaba orientar a los jóvenes”²⁵², se refirió a la juventud más radicalizada señalando que “la revolución no pasa por la universidad, y esto hay que entenderlo, la revolución pasa por las grandes masas, la revolución la hacen los pueblos, la revolución la hacen esencialmente los trabajadores”²⁵³. Es más, intentó que lo revolucionario no fuese solo una cuestión juvenil: “ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica, pero ir avanzando en los caminos de la vida y mantenerse como revolucionario, en una sociedad burguesa, es difícil”²⁵⁴. En suma, la integración del mundo juvenil al espacio político, expresó no tan solo la propia radicalidad de la juventud, sino que la radicalidad del proceso político en Chile, la constatación de un momento histórico donde “hacer lo imposible” si era posible.

²⁵² Respecto a los mensajes de Allende a la juventud ver ALLENDE, S. 1990. Las tareas de la juventud. Estudio, trabajo, compromiso. Volumen 2. Ciudad de México. Universidad Pedagógica Nacional.

²⁵³ Salvador Allende, discurso en la Universidad de Guadalajara, 1972.

²⁵⁴ *Ibíd.*

CAPÍTULO 4

PROYECTOS CULTURALES Y ESTÉTICOS DE LA IZQUIERDA Y LA JUVENTUD

La realización política de la generación juvenil que durante los sesenta y setenta protagonizó la política del momento, no implicó solo un empoderamiento político. Los aspectos ideológicos de su discurso revolucionario traspasaron dichas barreras y tomaron ribetes que supusieron la utilización de diversos campos. En virtud de ello, la cultura se incorporó al debate sobre la identidad nacional y juvenil.

Cuando hablamos de cultura, la mirada sociológica de Pierre Bourdieu establece algunos puntos esenciales. Entendiendo por cultura, de manera básica e instrumental, a aquellas prácticas de significación y de continua producción, originan las estructuras materiales y de significación que organizan la acción humana. En este sentido, existe una continua disputa a nivel social por la significación y las distinciones que organizan una determinada distribución social de los capitales económicos, políticos y simbólicos. La cultura se entiende como un espacio de tensión donde el campo²⁵⁵ explicita la intencionalidad de los agentes²⁵⁶ dominados y dominantes dentro de la configuración de poder, generándose un choque de posturas antónimas donde los proyectos asumen una dimensión cotidiana.

Es por tanto interesante constatar dentro de la intencionalidad política de la juventud de izquierda, la particularidad que la cultura asume como espacio de tensión y de disputas ideológicas entre ellas y frente a un agente cultural oponente. La cultura fue un campo que la juventud también vislumbró como posible espacio para la revolución, a través de los dispositivos cotidianos y artísticos. Por lo mismo y así como el campo cultural concierne elementos de producción y reproducción material, su incorporación al proyecto socialista es una acción importante dentro del proyecto revolucionario en el sentido y creación de una nueva cultura independiente de las prácticas burguesas. La creación de referentes simbólicos supusieron una actividad cultural única e irrepetible constituida en gran parte por las proyecciones de la identidad política juvenil. La cultura creada durante

²⁵⁵ Espacio social estructurado y estructurante compuesto por instituciones, agentes y prácticas. Está estructurado en la medida en que posee formas más o menos estables de reproducción del sentido, desplegando así un conjunto de normas y reglas no siempre explícitas que establecen lógicas de relación entre los agentes adscritos.

²⁵⁶ Sujetos que se hallan inscritos en espacios sociales estructurados o dinámicos, a los que responden y son capaces de modificar mediante la constante transformación del *hábitus*.

la Unidad Popular es, en gran medida, la orientación propuesta por la juventud como expresión directa de su poética política e identitaria como nuevo actor social. Para la izquierda, sin cultura y sin apropiación cultural popular no era posible una real construcción ideológica y praxis revolucionaria. Pero sin cultura juvenil, tampoco.

La actividad cultural de los grupos juveniles políticos, si bien fue anterior al gobierno de la Unidad Popular, compartió en este contexto una mayor concreción y visibilización de sus proyectos culturales. La estética cotidiana de la Unidad Popular fue constituida, en parte, por las interacciones que el campo de la cultura estableció con el mundo juvenil, instaurando diversas experiencias visuales, sonoras y somáticas que ampliaron las manifestaciones materiales existentes, así como también la capacidad de transformación de una “cultura de resistencia” en una cultura oficial.

En este sentido, es interesante destacar la importancia que ciertas experiencias estéticas lograron dentro del proyecto cultural oficial constituido por el mundo juvenil como entidad identitaria fundamental. El mundo juvenil intervino y capturó los registros estéticos que jugaron un rol preponderante en la configuración de la identidad revolucionaria en Chile. Siguiendo la categorización señalada por Mandoki, la prosaica institucionalizada por la Unidad Popular se intensificó en la medida que lo cotidiano también se asumía como un campo de acción importante de las disputas ideológicas.

Como ya dijimos en el registro visual, el muralismo callejero comprendió toda una carga simbólica y política que permitió la posibilidad de incorporar la gráfica y el arte a un proyecto revolucionario mayor. En este sentido, el afichismo también evidenció las particularidades contextuales y simbólicas del planteamiento ideológico del gobierno y de la izquierda en general, asumiendo el rol propagandístico que se le solicitaba. En el registro acústico, las capacidades ilustrativas de la Nueva Canción Chilena (NCCH) expresaron la crítica social y el compromiso con el socialismo musicalizando la atmósfera del proceso revolucionario. Finalmente, el aspecto somático fue de suma importancia en virtud de la concreción material del cuerpo y estética del joven revolucionario. La construcción de la imaginería juvenil de izquierda condensó dentro del orden corporal una serie de tradiciones propias que combinó con otras tradiciones identitarias. Así, la imagen del obrero, del campesino y del indígena, como actores reivindicados por el pensamiento de izquierda, convivieron dentro del mismo espacio juvenil con imaginerías que no provenían del imaginario marxista o popular latinoamericano. En este sentido la imagen del hippie, como retórica de un proceso paralelo (aunque sumamente relacionado con el

mundo juvenil rebelde), la imagen del intelectual (identificado con el mundo “beatnick”) y la imagen del revolucionario romántico (relacionado con la Revolución Cubana) aportaron nuevos elementos visuales a la conformación del imaginario juvenil revolucionario y dotaron a este cuerpo de una estética que traspasó lo puramente político, articulándose como una declaración informal de la simbólica de una generación politizada.

La prosaica del mundo juvenil correspondió en gran parte a la estética cotidiana y el carácter cultural global de la UP, antes descrito. Aquí profundizaremos, el muralismo se asumió en primera instancia como uno de los soportes iniciales de la retórica estética visual de la Unidad Popular. La capacidad creativa y formativa de su materialidad, así como su carga discursiva, hicieron del muralismo, en muchos casos, la reedición del vanguardismo de inicios del siglo XX. A pesar de no ser un entramado puramente de izquierda o nacional, sus propuestas se universalizaron y sirvieron para los fines prácticos y teóricos de quien lo utilizaba, convirtiéndose finalmente en el arte popular y combativo ejemplificador del “compromiso político”²⁵⁷.

Como es sabido, durante el pleno desarrollo de la Revolución Mexicana, la conjugación de lo político con lo artístico estableció la constatación real y efectiva de un arte activamente asociado con la vida social. A pesar de las críticas que señalaban la confusión del proyecto vanguardista artístico con la vanguardia política, la relación entre ambos procesos fue un elemento que integró todos los espacios posibles dentro de esta cotidianidad: “la pintura mural fue una respuesta a algo, y entre sus efectos transformó la fisonomía de las ciudades y cambió la visual de quienes habitan en ella”²⁵⁸ La relación entre ambas dimensiones se adquirió producto de una intervención que situó lo visual como una totalidad dentro del régimen de las imágenes.

Este proyecto que durante los años 20 alcanzó notoriedad visual y política, se insertó dentro de los proyectos estéticos y culturales de izquierda, sumándose así a las herramientas del proceso revolucionario. Este mismo hecho que se expresó en el contexto vanguardista latinoamericano, se entroncó con el mundo marxista, estableciéndose desde allí como retórica de su expresión política. Esta situación, provocó

²⁵⁷ CORREA, S. Óp. Cit. 233p.

²⁵⁸ ABETT DE LA TORRE, P. y ACUÑA, M. 2004. El arte muralista de las brigadas Ramona Parra 1967-1973. Santiago, Tesis de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

que la visualidad de la izquierda se construyera en parte en función del ordenamiento simbólico del muralismo, originando una relación de identidad estética y política con el movimiento muralista.

Además de restaurar el muralismo de izquierda y de replantear la noción de arte desde el problema del arte callejero, las brigadas replantearon la relación entre obra y artista y la noción misma de artista. Esta acción provocó que dentro de su organización las funciones, tan delimitadas en el arte tradicional, convergieran acciones horizontales que difuminaban a los agentes como maestros y aprendices: “no hubo en ellas ni un maestro ni un grupo de artistas. Todo lo que saben lo aprendieron trabajando. Todo lo que han realizado lo hicieron aprendiendo”²⁵⁹. La implicación autónoma y la “recreación espontánea”, se configuraron como elementos centrales del desarrollo pictórico de las Brigadas, que dotaron, a su experiencia, de una realización que a ratos pasaba por alto y desmantelaba los tan canónicos rituales²⁶⁰ de la tradición pictórica. A esto, se suma que los elementos técnicos empleados eran de bajo costo debido al bajo presupuesto y al poco tiempo empleado para cada actividad: “los materiales empleados por la brigada en sus inicios era de un costo bajísimo, recurrieron por mucho tiempo a la dextrina, material de desecho con propiedades aglomerantes obtenido en los molinos, el cual era mezclado con tierra de color”²⁶¹. La clandestinidad no dejó de ser un elemento esencial de su trabajo, aunque durante la UP hubo murales mas institucionales.

En función de lo anterior, la calle asumió una importancia relevante como escenario del interés artístico y político de la Brigada. La calle se visualizó como el espacio de tensión y de lucha entre quienes expresaban una intencionalidad política adversa. Durante los años sesenta, la Brigada tuvo que conseguir una rapidez técnica que se intensificó en la medida que sus adversarios procuraban mayores amenazas para este grupo. Por lo mismo, el espontaneísmo y la simbólica de fácil reconocimiento fueron hechos que caracterizaron de manera clara el quehacer artístico de este grupo. La necesidad pedagógica fue otra razón.

²⁵⁹ *ibidem*

²⁶⁰ El rito del maestro y aprendiz se hizo crítico en las nuevas dimensiones que el arte pictórico desarrollaba en esta modalidad muralista.

²⁶¹ CASTILLO, E. Puño y letra. 2010. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago Ocholibros. 80p.

La creación de una gráfica “rápida, directa, simple”²⁶² que se desarrolló de manera clandestina durante los años sesenta, concretizó una serie de figuras, algunas universales en la iconografía de la izquierda, que establecieron una identidad visual definida dentro del grupo: “la paloma, la mano, la espiga, la estrella, son como el lenguaje de una nueva fe que por mucho tiempo se divulgó en la clandestinidad de la noche”²⁶³. El reconocimiento fácil y su alta convocatoria dentro del espectro social y cultural de la izquierda, significaron la expresión de una identidad que traspasaba las dinámicas políticas. La paloma como símbolo de una paz por venir, la mano empuñada, vínculo con la lucha incesante en la construcción del socialismo, la espiga como proceso germinal de una etapa y la estrella en el interés de relacionar el proceso socialista con la identidad nacional, comprendieron una serie de figuras e imágenes que se instituyeron como elementos visuales contemporáneos y altamente significativos dentro del proyecto cultural.

La identificación de la BRP con la Unidad Popular significó convertirse en el rostro gráfico visible- junto al afiche- del proyecto cultural, convirtiéndose a fin de cuentas en la visualidad cotidiana del gobierno popular. Durante la campaña presidencial, el rol que jugó la Brigada fue fundamental en el espacio que la propaganda asumió como método de luchas simbólicas y estéticas. En virtud de ello, la intencionalidad purista (como arte por el arte) que en muchos casos buscaba el arte tradicional se vio desmantelado por el objetivo único e inicial de las brigadas (vinculación política y gráfica), sometiendo el interés vanguardista de la obra bajo la intención política de la vanguardia revolucionaria. Sus técnicas se ponían al servicio de las condiciones materiales del contexto político²⁶⁴.

En este sentido, la condición del momento revolucionario demarcó los lineamientos del accionar de las Brigadas muralistas en un sentido pictórico y discursivo. La transmisión de mensajes sociales y políticos fue el carácter fundamental de esta actividad que supuso un traspaso desde la marginalidad inicial a un espacio de institucionalidad visual dentro del gobierno de la Unidad Popular. Por lo mismo, el sentido discursivo de murales como

²⁶² *Ibíd.*

²⁶³ *Ibíd.*

²⁶⁴ “hacíamos rayado al ancho de la brocha, a la altura del brazo y de un solo color. Eran trabajos que nos quedaban chorreados, sin ninguna visión estética. Entonces vimos que podíamos hacer cosas mejores. Empezamos a hacer letras más anchas, bien alineadas. Usamos dos colores y pintamos el fondo de las murallas que estaban sucias. Hasta que finalmente llegamos a usar tres colores: un fondo, un filete y la letra de otro color” ERNESTO, S. óp. cit. 91-92p

“Venceremos”²⁶⁵ estableció una relación comunicativa, política y visual del entramado cultural que en ese momento se configuraba como referente del mundo cotidiano.

La serie *Nosotros los Chilenos*, de la editorial Quimantú, ofrece algunos lineamientos generales en torno a la importancia que las brigadas asumen en la transformación social a través del arte. Bajo el título *La Pintura Social en Chile*, el autor Ernesto Saúl sugiere que las brigadas construyeron un canal de participación político entre agentes culturales y sociedad.

En relación a ello, la posterior inclusión de colores y trazos mas definidos no comprendió bajo ningún punto de vista la vuelta hacia el “recto” camino del arte. A medida que las brigadas se consolidaban, el desarrollo y profundización de esta estética “sin visión estética” se fue convirtiendo en su identidad artística. Sus “rayados” se hicieron cada vez más frecuentes y reconocibles, construyendo una comunicación político-visual con la causa socialista reconocible durante todo el periodo.

El asunto de “trabajar y hacerlo diariamente”²⁶⁶ fue la columna vertebral de la producción artística, lo cual no supuso cambios profundos en su desarrollo técnico aunque sí en la conformación de las brigadas. La integración de universitarios, obreros y secundarios dentro de las brigadas, expresó la profunda relación popular que dentro de su propuesta existía, como una forma de validar este espacio como encuentro de grupos de luchas políticas. En este sentido, la operatividad de estos sujetos “externos” al arte no mermó la capacidad productiva del grupo, desarrollando una organización eficaz: “dividimos el trabajo entre trazadores, fondeadores y rellenadores. El trazador dibuja el mural. Lo que se deja a la iniciativa de cada uno son los colores. Cada compañero tiene un color que ubica a su gusto”²⁶⁷. La posibilidad de ejercer una creación libre para cada integrante, estableció dentro de la propuesta pictórica una multiplicidad de elementos que expresaban la actividad horizontal y democrática del grupo.

Pero a pesar de esta “libertad”, la intención política siempre se vislumbró como el eje central de su constitución. El espontaneísmo inicial y la praxis creadora siempre estuvieron condicionados por la necesidad de establecer los nexos discursivos y propagandísticos con el pueblo. La posibilidad de instaurar reflexiones estéticas dentro de

²⁶⁵ Mural de 1971 en Avenida Grecia

²⁶⁶ *Ibídem.*

²⁶⁷ *Ibídem.*

la gente común y corriente no fue un objetivo final dentro de la propuesta gráfica, aun cuando el interés de algunos artistas podía ir hacia esa dirección. Era importante la agilidad del mensaje pictórico de sus obras “si los murales los leen los peatones, que no tienen muchos conocimientos, deben ser muy directos, donde se entienda claramente lo que se quiere decir. Tenemos muchos interés en que la gente vaya adquiriendo conocimientos plásticos, pero es toda una campaña planificada”²⁶⁸. La comprensión discursiva de un mensaje definido era lo fundamental. El mural realizado en 1971 en los tajamares del río Mapocho fue una manifestación ejemplar del muralismo de la UP²⁶⁹.

La construcción del relato político dentro de la obra pictórica aludió directamente a la identificación del pueblo con la historia de las luchas sociales del sujeto obrero. La realización de una historia explicativa comprendió en su discurso el uso de un recurso pedagógico que intervino la continuidad de la sociedad chilena. En virtud de ello, la premisa de un futuro promisorio no era sino el resultado esperado de una lucha sistemática y progresiva de la clase trabajadora, del cual el pueblo de Chile debía hacerse cargo. Por lo mismo, la compleja red de entramados políticos y pictóricos que significó la realización de estas acciones, supuso para muchos artistas el inicio de una nueva búsqueda en la realización de un arte comprometido y resistente a las lógicas burguesas²⁷⁰. La posibilidad de participar de una experiencia que se integró como parte esencial del movimiento popular comprendió una veta importante en los artistas y académicos más comprometidos. Aun así, las críticas de ciertos sectores más puristas

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Comprendido en dos partes, la obra de 200 metros de largo, describió iconográficamente la historia del movimiento obrero y del Partido Comunista. Inicialmente esta escena se pintó durante la campaña de Salvador Allende, considerándose hasta ese momento como la obra mural más importante de la propaganda política. Una vez Allende en el poder, la obra tuvo un nuevo interés a partir de 1971, comprendiendo en su relato un sinfín de figuras y retóricas pertenecientes al campo simbólico tradicional de la izquierda. Interesante resulta en este caso la relación temporal existente entre la lucha del mundo obrero, sus disputas, problemas y la final realización del proyecto socialista en Chile. La narrativa empleada instó a establecer un vínculo directo entre el pueblo chileno y las manifestaciones obreras como parte de una misma clase social:

“la obra tenía una primera etapa donde se intentaba sintetizar la lucha de la clase obrera: las primeras huelgas, el nacimiento del Partido Comunista, la represión, hasta llegar al triunfo popular. Luego se presentaba una interpretación del presente, destacando los logros y construcción del futuro de los trabajadores y su gobierno, donde la batalla por la producción y la nacionalización del cobre constituían los ejes temáticos”. PINTO, J. *Op. Cit.* 167p.

²⁷⁰ La participación de alumnos y profesores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y artistas como Pedro Millar, Hernán Meschi, María Luz Donoso, Alejandro González, Moncho Meneses, José Balmes, Pedro Briones, Francisco Brugnoli, Mario Castillo y Cesar Hologaray fueron el ejemplo concreto de una manifestación que no solo actuaba en los márgenes de la calle sino que también atraía a exponentes de la academia.

señalaban que el real aporte estético de estas obras no era lo suficientemente importante al considerarse por debajo de la función propagandística y política del contexto.

Con todo, la posibilidad de una integración política-artística que supusiera de una reflexión estética diferente se estableció en la medida que el trabajo y el compromiso de ciertos artistas con la Unidad Popular se hicieran más evidente. Caso paradigmático es el trabajo conjunto que tuvo la Brigada Ramona Parra con el artista surrealista Roberto Matta, en el cual el juego arte-política asumió una condición diferente y profundamente estética. El *Primer Gol del Pueblo Chileno*²⁷¹, pintado durante 1971, significó la posibilidad de establecer un entramado visual que asumiera en su composición la tradición de dos vertientes artísticas. La academia y la pintura popular comprendieron una posición estética en la cual la utilización de elementos surrealistas, abstractos y callejeros hicieron emerger una comunicación pictórica que involucraba la reflexión política sobre el quehacer artístico. Para Matta, la posibilidad de desarrollar esta relación, ubicaba una nueva intención del artista y de su espacio: “(el trabajo con la BRP) tiene un valor político, es como la primera chuteada de un juego. La BRP tiene que jugar no solo conmigo sino que con otros pintores. Sacar a los artistas de esa especie de aislamiento”²⁷². La integración del artista académico en la lucha visual y cultural fue un elemento de importancia en la acción brigadista. En este caso, la reflexión estética del *Primer Gol del Pueblo Chileno* significó desde su génesis la apología de la instalación democrática del socialismo en Chile: “se mete el primer gol en una elecciones democráticas para elegir un presidente socialista”²⁷³ Por lo mismo, aun cuando su factura asumía una condición “abstracta”, su intencionalidad política seguía manifestándose en relación al proceso político que se desarrollaba, impregnando de manera clara y directa el aspecto estético y técnico del trabajo brigadista.

Otro registro visual fundamental de la prosaica juvenil fue el afiche, inspirado en parte en el afiche cubano. El cartelismo cubano consideró en su origen prestar servicio a campañas de orientación social o de bien público, como el uso del agua, la limpieza de las

²⁷¹ Obra creada por la BRP y Roberto Matta, durante noviembre de 1971 en las afueras de Santiago en la comuna de la Granja. Fue creada para conmemorar el primer aniversario del gobierno de la UP y solo fue exhibida por tres años producto del golpe de Estado de septiembre de 1973.

²⁷² PINTO, J. Óp. Cit. 167p.

²⁷³ Ver blog de Alejandro “Mono” González.

http://monogonzalez.blogspot.com/2008_11_01_archive.html consultado en septiembre de 2013.

ciudades, la asistencia social y la prevención de enfermedades. Un segundo eje temático del cartel cubano fue el anuncio y publicidad de actividades culturales que se organizaban a precios populares en los diversos espacios públicos de las ciudades cubanas. El tercer y último eje temático estaba orientado a los contenidos de corte político: proclamación del vencedor y denuncia de aquellos “antirrevolucionarios” que cuestionen la transformación impuesta por el nuevo.

Este modelo, fue de gran influencia en la construcción y consolidación del cartel chileno durante la UP: “la época del compromiso político durante la Unidad Popular, que va desde septiembre de 1970 a septiembre de 1973, lo consolidó como un potente recurso comunicacional”²⁷⁴. Tal como en la revolución cubana, el proceso democrático en Chile vislumbró un cambio de paradigma en las relaciones políticas y culturales en la sociedad, que se cimentó y se expresó en el desarrollo de una fuerte propaganda cultural y visual. En este sentido, el cartel como soporte técnico y discursivo se estableció en función de sus recursos propagandísticos como herramienta útil en el proceso revolucionario y de campaña de Allende.

La campaña de Allende contó con la participación de importantes diseñadores y artistas que pusieron sus recursos al servicio de este proyecto político. El triunfo de la vía chilena al socialismo supuso en primera instancia la rápida proliferación de estos diseños como una forma de evidenciar la victoria alcanzada, la cual se puso en marcha durante el primer día del gobierno popular: “desde el mismo día del triunfo en las elecciones presidenciales del 4 de septiembre de 1970, se le encargó a uno de los miembros del comité de propaganda tener preparado un cartel con la imagen de Allende con el texto “vencimos” ya que el slogan de campaña había sido *venceremos*”²⁷⁵ La importancia del cartel se manifestó desde el primer momento, lo cual incentivó a varios artistas a sumarse a esta tarea.

La envergadura del trabajo cartelista en Chile no se planteó desde un proceso puro en relación a una identidad estética chilena. La contribución de importantes influencias tanto extranjeras como nacionales, dieron un dinamismo propio a la experiencia desarrollada. Como dijimos antes, tanto el estilo tipográfico internacional, la letra *Sans Serif*, los preceptos de la *Hochschule für Gestaltung* (HFG ULM) y la Escuela Cubana dieron a la

²⁷⁴ VICO. M y OSSES. M. Óp. Cit. 12p.

²⁷⁵ Ibíd. 88p.

imagen de izquierda un soporte estético vinculado a elementos vanguardistas del diseño internacional, la cual se integró de manera completa al entramado discursivo e ideológico de la época.

El Estilo Tipográfico Internacional²⁷⁶ toma como elemento central la claridad y el purismo de las formas representadas, haciendo énfasis en la eliminación del exceso decorativo: “(el Estilo Tipográfico Internacional) presenta una unidad lograda a partir de una grilla que dividió el plano racionalmente; fotografía objetiva que trataba de presentar la información en su esencia, dejando afuera los excesos decorativos; uso de una tipografía de palo seco; configuración del diagramado de textos marginado tanto a la derecha como a la izquierda”²⁷⁷. La intención de una gráfica orientada hacia la objetivación de ciertos aspectos visuales permitió a varios diseñadores chilenos adoptar esta técnica en función de los aspectos que se querían entregar. La simbolización de sujetos populares representados en las fotografías iniciales expresó la importancia de una imagen “pura” donde el discurso pudiese ser transmitido sin interpretaciones.

Este tipo de narrativas gráficas se instauró en los trabajos de ciertos diseñadores. Los hermanos Larrea²⁷⁸ integraron a sus composiciones esta nueva tipografía con la cual se desarrollaron una serie de facturas visuales que tuvieron como lugar de operaciones el Departamento de Extensión de la Universidad Técnica del Estado (UTE). Los aplicaron dotándolos de cierta novedad: “el uso de los bloques de texto “justificados”, como también marginados a ambos lados o centrados, que no pertenecían propiamente a dicha escuela, pero con el uso de fuentes de palo seco o *san serif*, presentaban los bloques de texto como algo nuevo”²⁷⁹. La técnica del estilo internacional produjo elementos significativos en

²⁷⁶ El estilo tipográfico internacional surgió en la década de 1950 y fue conocido igualmente como Escuela de Suiza o Escuela de Basilea. Su llegada a Chile coincidió con una serie de cambios ocurridos durante los años sesenta, especialmente en el mundo universitario de la época, que a su vez marcó el desarrollo futuro de la carrera de Diseño en las sedes de Santiago y Valparaíso de la Universidad de Chile. (ver VICO.M y OSSES. M. Óp. Cit. 88 p)

²⁷⁷ VICO.M y OSSES. M. Óp. Cit. 90p.

²⁷⁸ Los hermanos Vicente y Antonio Larrea Mangiola nacieron en Linderos, localidad rural en la comuna de Buin, cerca de Santiago de Chile. Hijos de un matrimonio de inmigrantes de origen español e italiano que se radica muy luego frente al mar, en San Antonio. Los hermanos Larrea diseñaron más de cien caratulas de discos y muchas de ellas para el DICAP, así como también cerca de 250 carteles entre los años 1964 y 1973, folletería, revistas, logotipos, papelería, etc. (ver ESCUDERO, J. La imagen de la música en Chile. Hermanos Larrea y el desarrollo del diseño discográfico nacional. Trabajo de diseño gráfico. Universidad Católica de Valparaíso. <http://wiki.ead.pucv.cl/images/4/45/Capitulo2pres.pdf>).

²⁷⁹ VICO.M y OSSES. M. Óp. Cit. 91p.

la composición estética del trabajo que fueron orientadas de manera importante a los condicionantes propagandísticos que se querían expresar.

Otro elemento novedoso en el trabajo gráfico se establece en relación a las implicancias del diseñador como sujeto creativo. Tal como se ha mencionado, el Estilo Tipográfico Internacional comprendía la objetivación del cartel en relación a sus funciones prácticas: “el orden, la geometría, el uso de la línea, el uso de la línea recta virtual, que armaba muchas veces una cantidad de textos demasiado extensos para lo que requería un cartel; corto y breve en su legibilidad”²⁸⁰ Esta situación modificó de manera importante el rol del diseñador. La expresión personal como elemento esencial del trabajo artístico fue sustituida por una actitud “más científica”²⁸¹ en función del trabajo que se planteaba en dicho contexto. El artista, por tanto, se convirtió en un técnico que manejaba herramientas que le permitieron entregar al usuario un mensaje definido, claro y conciso.

Si bien esta escuela se estableció como esencial en el ordenamiento de ciertas propuestas estéticas, la gráfica de las letras *San Serif*²⁸² se abordó como un elemento trascendental en el trabajo de algunos autores, complementando los sistemas ya señalados.

La rigidez del diseño clásico se vio, en parte, equilibrado por el impulso que tuvo la letra transferible o móvil. Junto con los cambios sociales de los años sesenta, la tipografía moderna desarrolló relaciones estéticas con la industrialización como camino hacia al progreso. El uso de las letras *san serif* supuso la aprobación de esa modernidad como elemento fundamental del diseño orientado hacia el público juvenil: “evidencia de ese empuje modernizador en lo gráfico lo constituyeron los títulos de portada de las revistas Ritmo (1965) y Paula (1967), con la aplicación de la Helvética médium en letras bajas

²⁸⁰ *Ibíd*em

²⁸¹ *Ibíd.* 92p.

²⁸² Hacen su aparición en Inglaterra durante el siglo XX y se caracterizan por no tener remates en sus extremos, existe poco contraste entre sus trazos gruesos y delgados, poseen vértices rectos y sus trazos uniformes, ópticamente ajustados en sus empalmes. Representan la forma natural de una letra que ha sido realizada por alguien que escribe con otra herramienta que no sea un lápiz o un pincel. Según los diseñadores éste tipo de fuente crea el efecto de modernidad, sobriedad, alegría y seguridad, es más neutra y aunque son muy populares, dificultan la lectura de textos largos, por lo que se usan sólo en casos de textos muy cortos donde existiera una razón para ello. (ver Fuentes tipográficas serif y sans serif, artículo publicado en página digital: 4 Puntos Diseño. Revolución digital. <http://4puntos.com/noticias/disenio/151.html>)

para su portada”²⁸³. Este intento modernizador visibilizó la utilización de esta tipografía, estableció al diseñador como eje de la construcción gráfica. La utilización del “gesto individual”, más que entenderse como oposición a la mecanización propuesta por la gráfica clásica, implicó la posibilidad de incorporar sus intenciones a una misma identidad gráfica que dio como resultado una suerte de “coexistencia pacífica”²⁸⁴ entre las diversas escuelas existentes.

Esta innovación del diseño lo validó profesionalmente en función de su rol modernizador: “los diseñadores, al realizar los carteles con estas fuentes y aplicarlas en la ejecución de los soportes mas “duros” como revistas, folletos y libros, le dieron ese aire de renovación y de modernidad que tanto buscaban, y de este modo, la emergente profesión de diseñador comenzaba a legitimarse en la sociedad”²⁸⁵. La actividad gráfica de los jóvenes diseñadores chilenos, les otorgó una función modernizadora que comprendió una interesante vinculación entre la estética y la sociedad de aquel entonces. En virtud de ello, la relación que construyó el mensaje gráfico y el mundo juvenil derivó, en parte, de la intención renovadora que la estética gráfica propuso. Esta pareció concretar el sentir de un momento histórico donde “lo nuevo” adquirió un valor agregado, manifestado en las relaciones existentes entre la juventud y la política.

Los preceptos de la HfG Ulm²⁸⁶ en Chile, que ya se habían consolidado en Europa y Estados Unidos, entraron rápidamente al campo gráfico chileno, siguiendo los mismos objetivos modernizadores que la tipografía san serif. Dentro de los mecanismos de una renovación gráfica, la Escuela de Ulm potenció la creación de un diseño útil y limpio, fuera de todo orden decorativo²⁸⁷. La intención de establecer una imagen depurada y fuera de todo orden estético llevaron a parte de la gráfica chilena a una fuerte tendencia al

²⁸³ VICO.M y OSSES. M. Óp. Cit. 94p.

²⁸⁴ Ibídem.

²⁸⁵ Ibídem.

²⁸⁶ La HFG fue una conocida escuela de diseño originada en 1953 en Ulm, Alemania. La creación de esta escuela estuvo orientada en la contribución moral y social después de la segunda guerra mundial siguiendo los lineamientos originales de la escuela Bauhaus. En este sentido, la capacidad de incorporar al trabajo cuestionamientos de orden sociopolíticos fueron bien recibidos y reforzados en la intención de contribuir a una nueva sociedad democrática.

(ver artículo publicado en

hfg ulm <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise1204/files/2009/06/ulm.pdf>)

²⁸⁷ “(la escuela de Ulm deseaba) promover activamente la inserción del diseño en los procesos industriales, de manera que se creara una fuerte relación entre academia e industria, enfocada a la producción y un lenguaje de la forma impregnado por lo esencial; e insistir en eliminar toda especulación artística y decorativa respecto del diseño. VICO.M y OSSES. M. Óp. Cit. 97p.

racionalismo funcionalista de la arquitectura alemana. Esta intención funcionalista y objetiva que se intentaba implementar en función de la modernización e industrialización occidental, tuvo implicancias en relación al sentido ideológico de dicha práctica. Las posibilidades de establecer consideraciones con elementos de la cultura popular fueron mermadas por las preocupaciones anti-comerciales: “en el plano ideológico, el modelo de la Ulm difundió la estandarización fría y distante del diseño, al poner al funcionalismo como único denominador cultural, haciendo abstracción de las idiosincrasias, desvinculándose de los aspectos relacionados con la cultura popular, y desestimando el marketing como herramienta de apoyo al diseño”²⁸⁸. A pesar de las implicancias ideológicas de la escuela de Ulm, sus postulados teóricos fueron tomados en cuenta de manera importante. Aun cuando durante la dictadura militar esta gráfica se posicionaría como trascendental, durante la Unidad Popular fue lo suficientemente utilizada en relación a algunos preceptos de simplicidad y legibilidad tipográfica que algunos jóvenes diseñadores como los hermanos Larrea, la dupla González y Quiroz²⁸⁹, Moreno y Messina²⁹⁰ tomaron como claves en sus propuestas. Esta utilización, integradora de aspectos clásicos y vanguardistas, fue de enorme importancia para el diseño que comenzaba a desarrollarse en Chile, generando una importante cercanía con los receptores locales: “el uso de trazos irregulares, y una gama de colores cálidos que se opusieron frontalmente a la líneas recta, el uso del gris y a la depuración racionalista, le permitió al cartel una mayor cercanía con los receptores”²⁹¹.

Por otro lado, el interés que los diseñadores pusieron en gráficas de moda como la iconografía sicodélica y pop fue de gran impacto en el desarrollo del cartel político chileno (que caracterizaremos después). En la búsqueda de ejercer una vinculación con la

²⁸⁸ Ibíd. 98p.

²⁸⁹ Mario Quiroz y Waldo González fueron una importante dupla de diseñadores gráficos iniciadores de la relación política y afiche dentro de la Polla Chilena de beneficencia. Entre algunos de sus elementos centrales destacan la “recuperación del dibujo y la iconografía característica del mundo popular a través del grabado, dando en imágenes como: multitudes proletarias, madres, campesinos, niños, etc. donde muestran la pobreza, el desamparo y la protección de los más débiles” (El legado cultural del cartel chileno de la polla chilena de beneficencia. Un legado gráfico. 2012. Artículo publicado en

http://cartelismochileno.blogspot.com/2012_01_01_archive.html)

²⁹⁰ Fueron dos socios que dieron origen a la primera oficina de diseño en Chile. (VICO, M y OSSES, M. 2008. Aproximación a los carteles de la Unidad Popular. (1970-1973). Artículo publicado en la Revista Cátedra de Arte N 5. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. 26p.

²⁹¹ VICO.M y OSSES. M. Óp. Cit. 99p.

modernidad visual, ciertos diseñadores tomaron las influencias del mundo psicodélico como parte de un entramado estético global. En la intención de captar al mundo juvenil, incorporó a sus obras elementos icónicos que entablaron una comunicación con esa cultura generacional. Por lo mismo, y a pesar del objetivo político que existía tras varios encargos, ciertas metáforas y técnicas sirvieron para ampliar el diálogo con el campo cultural. En función de ello, el cartel político asumió dentro de sus intenciones la ocupación de estas vertientes configurando una red de símbolos e iconos que fueran de enorme impacto visual para el espectador. Característico en este caso, es el cartel del Primer Congreso Nacional de Científicos de Vicente Larrea del año 1972. En él, las referencias sicodélicas se hacen notorias: “(Larrea) utiliza el mismo esquema del perfil de una cabeza, pero en este caso será una escultura griega donde introduce una serie de objetos dibujados con colores planos y saturados que se asemeja a las influencias temáticas y compositivas del film *El Submarino Amarillo*”²⁹² Las simbólicas generadas a partir de las referencias pop del mundo inglés y estadounidense fueron un elemento de enorme importancia para la creación de una identidad visual ligada al espíritu juvenil universal.

Por otro lado, la Escuela Cubana, que ya se erigía como la escuela gráfica predominante en Latinoamérica luego de la Revolución Cubana, inició un proceso de profunda masificación. La relación profunda entre gráfica y compromiso revolucionario ya se veía en Cuba como trascendental luego de la supresión de la publicidad tradicional. Se generó, por parte del gobierno cubano, una profunda reinención de la gráfica y el diseño cubano, estableciendo una clara vinculación entre el objeto y el discurso político. El interés que la gráfica y la publicidad concitó en el gobierno revolucionario fue un claro ejemplo de las implicancias y alcances políticos que el diseño generaba dentro de la sociedad: “el cartel, como un soporte de comunicación renovado, con nuevos contenidos, se convirtió en un referente gráfico de alto contenido político, social y cultural, en medio de una comunicación relevante, al servicio de la entrega de las directrices del proceso revolucionario”²⁹³.

Por lo mismo, el sentido político del diseño gráfico de Cuba fue una influencia de enorme importancia para las experiencias del afichismo “revolucionario” en Chile. El

²⁹² Ibíd. 124p.

²⁹³ Ibíd. 101p.

contexto de un gobierno socialista fue el momento cuando las referencias de izquierda se establecieron como un valor cultural dentro de la sociedad. Tal como la BRP, el afichismo político chileno acogió la influencia cubana para su tarea en la consolidación y masificación de las propuestas de la UP. El sentido de un trabajo en equipo fue sin duda la expresión de esta realidad compleja en la que los actores sostenían un proceso en función de sus intereses colectivos en la acción del proyecto revolucionario. En Chile esta situación se consolidó en función de un trabajo que en el mundo visual de la izquierda ya consideraba corporativo. A pesar de esta relación, en Chile el corporativismo de los grupos artísticos de izquierda estuvo asentado más en vinculaciones de orden partidista, que expresaron el carácter democrático del proceso chileno, que en grupos gremiales como fue el caso cubano. En relación a ello, la importancia del Partido Comunista en la generación de material visual fue alta. Las “órdenes del partido” manifestaban la dirección que la programación visual del afichismo debía seguir en la defensa de las acciones del gobierno popular. Sin embargo estas órdenes apuntaban al mensaje y no a la solución visual cuestión en la que predominó la libertad de los diseñadores²⁹⁴. Esta situación se expresó de manera clara en el continuo ataque hacia personeros importantes de la derecha, siendo Jorge Alessandri uno de sus blancos predilectos.

La llegada del cartel cubano no solo supuso la consolidación de una gráfica que ya se vislumbraba, sino que también moderó las propuestas técnicas funcionalistas, integrando elementos latinoamericanos a este trabajo. Para este caso, el uso de la serigrafía hizo más dinámica y flexible el diseño, impregnándole espontaneidad, frescura y creatividad al cartel. A pesar de ello, las imposibilidades de establecer una diversidad en el plano técnico producto de la precariedad económica, marcó el estilo de varios diseños “el sello del cartel se consolidó, surgió la simplificación del mensaje textual, la aplicación de una gama de colores restringida, el uso del color plano, la reducción y estandarización de los formatos y la preeminencia del fondo blanco del papel; de hecho el uso de fondos sin color permitió un ahorro importante de tinta”²⁹⁵.

A pesar de la dificultad material de un país subdesarrollado y en crisis, la importancia del cartel cubano en las dinámicas del afiche en Chile significó un avance para sus posibilidades estéticas. La utilización de retóricas visuales asentadas en metáforas, la

²⁹⁴ Entrevista a Antonio Larrea (Santiago, 21 de agosto 2013).

²⁹⁵ *Ibíd.*

apelación al simbolismo icónico, la combinación de estilos y la economía de elementos tuvo una equivalencia directa en el contexto de la UP. El interés en las retóricas visuales significó la generación de una cultura estético-política relacionado con el proceso revolucionario y la reelaboración de una identidad nacional.

Ciertamente, el contexto chileno otorgó un significado y una temática específica al cartel político, tanto como lo hizo el muralismo: “tanto el cartel como el mural político al desarrollarse en forma paralela, se potenciaron u permitieron la consolidación de ambas expresiones”²⁹⁶. Acontecimientos como la reforma agraria, la masificación de la educación o la reforma universitaria dotaron al cartel de una serie de contenidos y simbolismos que finalmente evocaron a la aparición de metáforas visuales y narraciones que se constituyeron como iconos de la imagen política de izquierda.

Los conceptos y figuras asociadas a la nueva cultura evidenciaron el carácter reivindicativo de la estética, cultura y simbolismo que se ofrecía a la nación chilena. El “hombre nuevo”, como sujeto del proceso, pasó a representar al sujeto revolucionario y a formar parte del entramado de imágenes gráficas. En este sentido, la repetición de ciertos estereotipos fue un elemento decisivo: obreros, jóvenes, estudiantes secundarios, universitarios, dueñas de casa, mineros y campesinos, fueron algunos de los sujetos que aparecieron en las visualizaciones estéticas del afiche. Otros elementos simbólicos de fácil acceso y alto reconocimiento para el mundo de izquierda, configuraron una serie de signos evocadores de la tradición marxista y popular; las palomas, las banderas, las manos empuñadas, las estrellas, la cordillera, el copihue, la guitarra, las flores, etc, fueron finalmente los símbolos que dotaron de “cuerpo y sustancia visual”²⁹⁷ a los constructos iconográficos.

Por supuesto, la imagen como referente simbólico se complementó en el campo de la prosaica con la dimensión acústica. Dentro de esta, la música asociada al gobierno popular cimentó su desarrollo en la conjunción de elementos tradicionales y modernos que supieran interpretar aquel momento histórico. En este sentido, la NCCH se convirtió rápidamente en la expresión musical más concreta de la relación política/cultura de la música folclórica con elementos del “pop” (en menor medida).

²⁹⁶ Ibíd. 126p.

²⁹⁷ Ibíd. 126p.

Desde 1969 hasta 1973, la NCCH sirvió de plataforma musical a la campaña y posterior presidencia de Salvador Allende a partir de la creación de canciones que revelaron el carácter crítico y participativo del gobierno popular. Ella también manifestó de manera clara el planteamiento de un arte comprometido con el proceso socialista, desde un cantar propagandístico y de denuncia social. La NCCH, se comprendió a sí misma como canal de comunicación a la vez que expresión artística “(la NCCH se entendió) como un importante vehículo de expresión de los protagonistas de la historia”²⁹⁸.

La NCCH, considerada como un movimiento musical, tuvo elementos que la definieron en el límite de lo tradicional y lo innovador tanto en el sentido artístico como político. El mundo tradicional del cual emergió gran parte de su espíritu, consideró al folclor como pilar base y fundamental de la búsqueda de una música con identidad popular, haciendo énfasis en su capacidad “reivindicadora”²⁹⁹. El folclor, como producto de una comunicación sonora-identitaria, fue asumida por la NCCH en la medida que expresaba el sentir del otro “oprimido” socioeconómicamente. La instalación de figuras del mundo campesino y del trabajador manual como expresión de esa otredad, expresó el interés sobre aquellos marginados de los sistemas capitalistas. Esta situación generó la amplitud de temáticas donde lo social adquirió un carácter esencial en sus construcciones artísticas. El discurso se convierte en algo de importancia dentro de esta propuesta estética.

A diferencia de lo planteado por otros cultores del folclor, la NCCH gustó del folclor de crítica social y se mostró abierta al vínculo con modelos modernos de producción musical. En este sentido, es posible establecer dos elementos que configuraron el entramado neo-folclórico de la Nueva Canción. Por un lado, aunque minoritarios, hubo vínculos con estilos característicos del mundo pop. Cierta interés por propuestas estéticas del rock expresó el interés de algunos por acercar el folclor a las nuevas identidades juveniles. Por lo mismo, experiencias como las desarrolladas por Los Blops con su colaboración a Víctor Jara en la canción *El derecho de vivir en paz*, o de Quilapayún y sus versiones de

²⁹⁸ ROLLE, C. La nueva canción chilena” el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación internacional para el Estudio de la Música Popular. 1p.

²⁹⁹ Historia Social de la música popular en Chile, 1950-1970. GONZALEZ, J. 2009. Santiago, Ediciones UC. 371p.

canciones de los Beatles (posteriormente), son un ejemplo interesante en la mixtura hecha con elementos de la música de masas, aunque no fueron lo común en la NCCH.

Una segunda dimensión de las experiencias modernas incorporadas por la NCCH, fue su relación con la industria discográfica. Es claro que la NCCH no funcionó bajo los marcos del mercado con la intención de conseguir una masividad a costa de su mensaje política; “(la NCCH) se desenvuelve a partir del desarrollo de un proyecto político y social desde el que se implementa un sistema de propagación o propaganda más que difusión: y donde disminuye la mediación comercial pero aumenta la mediación ideológica”³⁰⁰. A pesar de esta disposición, es interesante destacar elementos que comprometieron e integraron la sutil relación entre industria y movimiento político que vincularon su proceso creativo con la realidad “juvenil”. La utilización de medios de tiraje nacional como revistas permitió un vínculo con la imagen, por lo que a pesar de poseer una exposición menor, la NCCH era parte de una “industria identitaria juvenil”. Este hecho debe ser medido desde una variante donde, como se ha señalado, el aspecto masivo de la NCCH se restringió a lo ideológico. Si bien la exposición de sus artistas no se comparaba con las “estrellas” de la “Nueva Ola”, si alcanzaron una notoriedad que los incluía en el mundo identitario juvenil. Revistas como Ritmo y Rincón Juvenil dieron espacio a este movimiento, sobre todo a sus cultores más conocidos como Inti-Illimani y Víctor Jara.

La evocación de la tradición folclórica se vio complementada por gráficas foráneas y a veces con algún toque musical innovador que generaban un sentido modernizante de ese folclor. En este sentido, el diseño discográfico planteó elementos donde la retórica jugó un papel fundamental en este vínculo entre lo propio y lo externo, lo musical y lo visual, dando un cariz distinto en las composiciones. Esta situación, marcó la importancia paradójica del diseño al facilitar a la venta de los discos y al mismo tiempo dar argumentos artísticos a un discurso contracultural y antimercado. La NCCH respondía a quien desdeña, la industria musical, desde una inserción menor en ella (pero no ajena a ella). A pesar de ello, estableció la importancia del diseño discográfico como una medida de relaciones entre imagen y público. Este hecho, en todo caso, es necesario visualizarlo con calma. La tensión evidente entre la inserción al mercado y la politicidad de la NCCH recurrió al diseño discográfico como el elemento mediador, porque el diseño cumplió con

³⁰⁰ Ibíd. 370p.

su misión publicitaria, pero por sobre todo cumplió con su misión política: “la necesidad combinar publicidad y propaganda: venta de un producto y de una ideología”³⁰¹

La ideología y la propaganda en la cual se instaló la NCCH trajo como consecuencia situaciones que hicieron revisar su condición de música popular. Hacia la década del sesenta y comienzo de los setenta el gran medio de comunicación era la radio. Aun cuando la televisión ya comenzaba a adquirir cierta importancia, la radio era hasta ese momento el medio de comunicación más importante y de mayor accesibilidad para la población. Durante el gobierno de Allende, las radioemisoras cumplieron un rol importante, explicitando directamente su posición frente a él. Por ende, la creciente politización, fue un elemento significativo a la hora de hablar de ciertos temas y dar o no masividad a ciertos grupos musicales. El fuerte vínculo de la NCCH con este gobierno, significó la limitación de la difusión este tipo de música: “de las 134 radioemisoras que había en Chile en 1971, señala Osvaldo Rodríguez, cerca de 100 eran lejanas al gobierno de Salvador Allende, que fomentaba la Nueva Canción, lo que restringía aun más la difusión de esta música”³⁰².

Esta relación de tensiones con la radiofonía oficial, generó la necesidad de una nueva forma de establecer vínculos con la población, comprendiendo en esa labor la aceleración de prácticas culturales que ya iniciaban su desarrollo hacia mediados de los sesenta. El festival musical y la peña folclórica fueron la base de la propagación popular del movimiento de la NCCH, insertando en aquellos espacios caracteres publicitarios y políticos. La Peña de los Parra³⁰³ y los festivales musicales universitarios fueron las experiencias que divulgaron a la NCCH entre el pueblo allendista y los espacios públicos. Este circuito de origen de la NCCH, continuó una vez que ciertas radios comenzaron a difundir a algunos de sus principales artistas. Esta acción marcó la doble dimensión en la cual se ejerció este movimiento: algunas radios como medios de difusión publicitario y los espacios públicos como medios de una conciencia política.

³⁰¹ MONTEALEGRE, J. 2004. La memoria en colores. Artículo publicado en revista Pausa, N 2, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 39p.

³⁰² GONZALEZ, J. Óp. Cit. 372p.

³⁰³ La peña de los Parra, establecida en 1965 por Ángel e Isabel Parra, fue el espacio en el cual artistas e intelectuales se dieron cita durante la década de los sesenta. En esta casona, se desarrollaban talleres de arte, academias de canto, así como también era lugar de encuentro para comer y tomar. Convertida en centro bohemio de amplia concurrencia, la peña ofrecía un público atento a los hermanos Parra, a Quilapayún, a Víctor Jara, a Patricio Manns y a otros artistas, nacionales o extranjeros.

Para la Nueva Canción el escenario que configuraba la elección de Allende representaba el símbolo de una realidad política convergente y producto final de una nueva sociedad. Para la UP, las relaciones con la NCCH ejemplificó el compromiso - anticipado durante su campaña- con las artes y la cultura chilena para la emergencia de una nueva mirada sobre la identidad nacional.

Esta vinculación dio como resultado la elaboración de importantes obras que dotaron a la UP de un registro musical propio que contribuyó al discurso político existente. Por ejemplo el himno de la Unidad Popular, “Venceremos”, se situó como uno de las canciones más importantes del repertorio de la Nueva Canción. Plagada de referencias políticas, “Venceremos” se configuró como una canción que apelaba a la unidad de la izquierda y al pueblo como sujeto activo en la construcción del socialismo: “el sujeto que canta y que protagoniza la canción es colectivo, es el pueblo”³⁰⁴. Esta edificación del pueblo como referente del gobierno popular, estableció a la vez una nueva relación con quien los dirige. El primer Mandatario evoca una imagen que hace énfasis en su rol de líder y cara visible del proyecto a desarrollar, apareciendo como “el abanderado de la causa popular”³⁰⁵. En este sentido, “Venceremos” se establece como un discurso en sí mismo que, desde su condición artística musical, sirve a la propaganda de la vanguardia política.

Siguiendo una línea similar aunque con mayor independencia, diversos grupos y solistas continuaron componiendo con las referencias que formaban parte de la cultura de la UP. La comprensión de los problemas del mundo popular, la integración de Chile en el contexto americano y la lucha contra Estados Unidos se establecieron como categorías dentro del discurso oficial de la NCCH. Canciones como “Luchín”³⁰⁶, de Víctor Jara, o el disco “Canto al Programa”³⁰⁷ de Inti-Illimani, demostraron de manera clara la resolución

³⁰⁴ ROLLE, C. Óp. Cit. 4p.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ Luchín es una canción del cantautor chileno Víctor Jara que fue publicada en el año 1972 en el disco “La Población”. Durante la promoción de su disco, el propio Víctor Jara definía a Luchín de la siguiente manera “este es un “bandido” chiquitito, un “cabrito” como decimos allá en Chile. Era un cabrito chiquitito de de 3 años, era un “bandidito”. Imagínese, así con la cara sucia y “embarradito”, que juega con su pelotita de trapo, juega con los perros que andan siempre alrededor de él y un caballo también”. Ver Víctor Jara en Perú año 1973:
http://www.youtube.com/watch?v=OoFdv_AnHG8

³⁰⁷ Es el quinto álbum de estudio de Inti-Illimani publicado en 1970. Las letras del disco están escritas casi en su totalidad por Julio Rojas y la música compuesta por Luis Advis y Sergio Ortega. Este disco hace expresa difusión y propaganda de las intenciones del gobierno de Salvador

que el discurso musical asumió dentro del contexto popular. Mientras “Luchín” hacía eco de los problemas sociales del bajo pueblo en la metáfora de un niño, el “Canto al Programa” se vislumbraba como vía de propagación del proyecto socialista. Estas canciones ejemplificaron hasta el último día de la UP el compromiso adquirido en la vinculación arte/vida a través de la música.

Por otro lado, la cultura latinoamericana fue crucial para la re-construcción de la identidad chilena acorde al ideario de izquierda. América pasaba a formar parte de una visión política en que el quehacer revolucionario aparecía como elemento central de este proyecto. La promoción en Chile de líderes como Camilo Torres o el Che Guevara, así como la revitalización de la Revolución Cubana, evidenciaron unas relaciones dinámicas entre la identidad popular chilena y el sentido revolucionario latinoamericano. La UP incorporó a su retórica la concreción de una unidad en torno a “la existencia de problemas y desafíos compartidos”³⁰⁸ dentro del continente. Canciones como “Si somos americanos”, de Rolando Alarcón, ya aventuraban, desde mediados de la década del sesenta, la mirada americanista. Frente a esto, es interesante destacar la propagación de las ideas anti-estadounidenses como sistema de creencias y unidad frente al enemigo común. La elaboración de una identidad latinoamericana, se forjó en contraste a la oficial de masas, de Estados Unidos, a partir de la promoción del patrimonio histórico propio. Esta temática alcanzó gran notoriedad dentro del discurso político de la NCCH, instaurando una serie de elementos que se consideraron parte de la resistencia a las políticas imperialistas de aquel país. Canciones como *La segunda Independencia*, de Rubén Lenna, se consideraron parte de un repertorio de composiciones latinoamericanas que definieron su identidad desde la resistencia cultural.

Ahora bien, la disposición “anti-imperialista”³⁰⁹ de la Nueva Canción, significó no solo atender los problemas latinoamericanos sino que también los acontecimientos acaecidos en lugares como Asia y África. Se destaca en este caso la importancia que tendrá la Guerra de Vietnam como fenómeno político dentro del escenario cultural de la NCCH. La crítica a la conducta estadounidense tomará al conflicto de Vietnam como caso ejemplar de su práctica imperialista. La fuerte identificación del mundo juvenil y popular con la

Allende. algunas de sus canciones más conocidas son: Canción del Poder Popular, El Vals de la profundización de la democracia, Canción de la Reforma Agraria, entre otras.

³⁰⁸ ROLLE, C. Óp. Cit. 6p.

³⁰⁹ *Ibíd.*

crítica a la violencia ejercida en Vietnam será caldo de cultivo para la propagación de una serie de manifestaciones en apoyo al pueblo vietnamita y repudio a las acciones de Estados Unidos. Discos como *Por Vietnam*³¹⁰, de Quilapayún, el *Derecho de Vivir en Paz*³¹¹, de Víctor Jara o *Por Cuba y Por Vietnam*³¹², de Rolando Alarcón manifestaron el sentir de parte de la juventud que ante el sufrimiento del pueblo asiático. La “dimensión de interés y solidaridad por las causas revolucionarias del mundo y no solo de América”³¹³ hicieron de la idea de revolución como un concepto amplio y universal que se resistía al enemigo común.

En suma, la UP supo considerar a este movimiento musical como parte de su propuesta. La Nueva Canción se desarrolló catalizando el apoyo al cambio socialista y la rebeldía, siendo la proclama “no hay revolución sin canciones” el paradigma de aquella relación político-estética.

Por otro lado, en el registro somático de la prosaica izquierdista, la imagen del cuerpo de la juventud de izquierda, adquirió especiales connotaciones a partir de la relación entre política y estética ya que la ideología y el estilo convivían con la mixtura entre tradición y modernidad. El cuerpo, sus acciones y accesorios concentraron parte de esa imaginaria de izquierda y constituyeron su visualidad más próxima. Debe resaltarse la importancia que la ropa, los gestos y el cuerpo significaron para la estructuración de una base identitaria. Dos fuentes conformaron el “cuerpo revolucionario”: por un lado, una matriz clásica de izquierda y por otro los nuevos símbolos revolucionarios, confirmado una doble dimensión sobre la revolución.

En efecto, la masculinidad³¹⁴, como valor superior de la época, se reforzó a través de simbólicas precedentes del sentido tradicional de la izquierda. La materialización de una

³¹⁰ Es el tercer álbum de estudio de la agrupación Quilapayún, salido al mercado durante 1968. Su dirección musical estuvo a cargo de Víctor Jara y se presentó como una obra en apoyo al pueblo vietnamita durante la Guerra de Vietnam.

³¹¹ Es el sexto álbum de estudio del compositor y cantautor Víctor Jara, lanzado al mercado en 1971. El nombre del disco así como la canción homónima se establece como una canción a favor de la paz en Vietnam.

³¹² Es el noveno álbum de estudio del cantante Rolando Alarcón, el cual salió al mercado durante 1969. Sus canciones están íntegramente dirigidas a la revolución Cubana y a las víctimas de la Guerra de Vietnam. participaron en este disco Carlos Valladares, Enrique San Martín y Los Emigrantes.

³¹³ ROLLE, C. Óp. Cit.5p.

³¹⁴ Siguiendo las palabras de Micheal Kimmel se entenderá por masculinidad a un “conjunto de significados siempre cambiantes, que construimos a través de nuestras relaciones con nosotros

“doble hombría”³¹⁵ del trabajador, se estableció como parte de un discurso donde el trabajo y lo político se comprendían en una sola comunión. En este caso, figuras como el obrero, el campesino y el indígena establecieron esta relación con la tradición política desde esta perspectiva masculinizante. El obrero se trocó en la imagen patente de aquel valor y ética del trabajo como esencia del proceso productivo. Este hecho, significativo, comprendió una variante que implicó la utilización de ciertos elementos en la construcción de la imagen final: el casco, la pala y la picota fueron dispositivos utilizados por los jóvenes de izquierda en escenarios públicos donde la validación se hizo más urgente. La presencia de estos objetos dentro de la marcha política, acción característica de izquierda y de la época, explotó tales accesorios como sinécdoques de la clase trabajadora y, en particular, obrera.

El aspecto campesino constituyó otra matriz estética, para el cuerpo masculino, como parte de la centralidad que los sujetos populares tenían para la estética de la izquierda juvenil. Dentro del marco de Reforma Agraria, la intertextualidad entre política y estética se concretó en la utilización de vestimentas que rindieron homenaje a aquella matriz. Los ponchos fueron vistos como objetos otorgaban un cariz popular. Su utilización hizo referencia a la relación entre trabajo y sujeto popular, como una forma de conceder vitrina a aquellos destinados a convertirse en el “Hombre Nuevo” del proyecto socialista. Más aun, la utilización de ponchos y otras vestimentas similares, simbolizaron el trabajo colectivo y manual donde la tradición se hizo presente una vez más. A esto, es necesario sumar la importancia que el color negro asumió dentro de su composición, como una forma de establecer el vínculo entre trabajo y sobriedad, muy contrario a la moda de otros grupos juveniles. Además, el negro ya cargaba con la connotación histórica que los anarquistas le habían dado a ese color: “la bandera negra, negra en su totalidad, representa la uniformidad de la oscuridad, simboliza la tierra fértil y el color verdadero, el color que nunca se ensucia. Así también se representa el internacionalismo, donde se

mismos, con los otros, y con nuestro mundo. La virilidad no es ni estática ni atemporal; es histórica; no es la manifestación de una esencia interior; es construida socialmente; no sube a la conciencia desde nuestros componentes biológicos; es creada en la cultura”. (Ver KIMMEL, M. 2008. Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. Artículo publicado por Biblioteca virtual de Ciencias Sociales. <http://www.caladona.org/grups/uploads/2008/01/homofobia-temor-vergüenza-y-silencio-en-la-identidad-masculina-michael-s-kimmel.pdf>

³¹⁵ Historia contemporánea de Chile: Niñez y juventud. Tomo V. 2002. PINTO, J. “et al” Santiago, Ed. LOM, 82p.

niega cualquier tipo de límites entre naciones, se podría decir que esta es una anti bandera”³¹⁶.

A su vez, la imagen indígena, se incorporó desde la sensibilidad latinoamericanista, estimulando a la izquierda juvenil a sumarse a proyectos que sobrepasaran las fronteras nacionales y que valoraran las culturas amerindias. La utilización de bordados alusivos a las culturas indígenas como los incas o la elección de ropajes de hilo o lana (tejidos a mano) supusieron un sentido estético que interpretó estéticamente la construcción de un sentido político mayor.³¹⁷

La integración del estilo “tradicional” de la izquierda dentro de la imagen juvenil, obedeció a la matriz popular que ya venía desarrollando en las relaciones entre lo estético y lo político. A pesar de ello, la modernización que la identidad revolucionaria alcanzó durante los sesenta y setenta, aportó al imaginario de izquierda variaciones respecto de ese posicionamiento clásico. De hecho, la imagen del revolucionario romántico, del hippie y del intelectual (beat) supuso la configuración de nuevas simbólicas que invirtieron el sentido político tradicional de la imagen para establecer una referencia, que frente a todo, reforzó el factor generacional.

Las implicancias juveniles, dotan a esta imagen de izquierda de un nuevo cariz donde el símbolo del “héroe”³¹⁸ se hace cada vez más presente, especialmente después de la Revolución Cubana. La aparición del héroe, como metáfora política, correspondió a una sensibilidad donde el arrojo y el compromiso orientaban las acciones y la apariencia estética. El elemento juvenil integró elementos que complejizaron el carácter puramente político, para asociar una imagen con los nuevos valores de su generación. Las barbas y el pelo algo más largo significaron la apertura hacia una nueva mentalidad y conducta más informal pero más auténtica que la formalidad adulta. Estas prácticas se establecieron de manera clara en parte importante de la juventud política de izquierda durante finales del sesenta en Chile, suministrando una particularidad a la ya tensionada

³¹⁶ GAVIRIA, J. El color de los símbolos libertarios anarquistas. 1p.

<http://coyco.files.wordpress.com/2009/11/el-color-en-los-simbolos-libertarios-anarquistas.pdf>

³¹⁷ MONTALVA, P. 2004. Morir un poco. Moda y sociedad en Chile (1960-1976). Santiago, Sudamericana. 99p.

³¹⁸ Para la semióloga Pampa Arán “la caracterización del héroe romántico se apoya en la encarnación de cierta idea en un contexto y un desarrollo simbólico” reconociendo el carácter histórico de su composición. (Ver ARAN, P. 2006. Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtin, Argentina, Ed. Ferreyra.)

imagen juvenil. Militantes jóvenes de izquierda siguieron aquellos signos corporales, evidenciando que la juventud traspasaba el carácter puramente político para erigirse desde una condición identitaria.

Frente a esta relación moderna entre estética e izquierda, un elemento menos masivo, pero que también ilustró la internacionalización del joven militante, fue el avance sostenido de la imagen hippie. Vistos por izquierdas y derechas como jóvenes alienados o vagos, el aspecto hippie, como retórica de una identidad y de un discurso, significó la puesta en escena de una serie de valores (amor, paz, libertad) que iban más allá de las fronteras nacionales y latinoamericanas suponiendo la implicancia de una identidad juvenil occidental. La importancia que sus propuestas alcanzaron dentro de la imagen de la izquierda juvenil, se evidenciaba en que de una u otra forma este incluyó más de algún elemento hippie a su construcción estética. Entre estas, la utilización del pelo largo, la vestimenta informal y el uso de una gráfica psicodélica fueron elementos que se incluyeron a la imagen y cultura del mundo de izquierda, aunque de manera “filtrada” por su misma tradición.

Finalmente, un tercer elemento que se estableció dentro del referente juvenil político fue la figura del bohemio o intelectual heredado de la contracultura *beat*. La simbólica del *beat* como construcción estética fue de relativa importancia entre aquellos militantes de izquierda que asumieron el compromiso social desde el ambiente académico al del mundo universitario. Es así que elementos como los lentes de marco grueso y la ropa negra evidenció la cercanía entre sobriedad e intelecto en una manifestación somática de izquierda. En virtud de ello, militantes de partidos como el MAPU asumieron de manera clara estas prácticas como elementos significativos dentro de su construcción estética. La importancia que la universidad tuvo dentro del MAPU originó una coherencia visual que concentró elementos que el mundo *beat* ya había asumido como parte de sus manifestaciones culturales. Sobre esto, es necesario destacar que si bien esta influencia fue menor, fue significativa en la medida que equilibró la pasión revolucionaria y el intelecto como parte de la identidad de izquierda. La imagen del intelectual sirvió como un contrapeso al sentido más romántico y heroico de la identidad visual del joven de izquierda.

¿En definitiva cual fue el papel de la identidad cultural para la izquierda juvenil de la UP? En un escenario ante todo político ante todo, la cultura se vinculó a un uso propagandístico que tuvo como elemento central un sentido militante. Las prácticas

culturales durante el gobierno de Allende intensificaron el sentido de denuncia y de construcción utópica que las caracterizaba. Pero la importancia que asume la juventud como referente de la transformación social, también se proyectó hacia la acción cultural y artística. La intervención que tuvieron las Juventudes Comunistas y Socialistas en expresiones pictóricas y musicales, confirmaron la importancia que el campo cultural tuvo en la creación de discursos de apoyo a la Unidad Popular. De esta manera, la lucha política dentro del mundo cultural no solo intervino el entramado “tradicional” del arte y la gráfica sino que incluso se trasladó a la dimensión corporal del sujeto, haciendo del cuerpo una manifestación más de la interacción entre política y estética cotidiana.

CAPÍTULO 5

SEMÁNTICA VISUAL DE LA DISCOGRAFÍA DE DICAP

La estética cotidiana o prosaica de la UP, se desarrolló en función de una experiencia social que supuso la lucha política como esencial, revelando su fuerte carga ideológica. Este hecho supuso una cotidianidad reproductora y hacedora de ideología como parte de una realidad politizada. La cotidianidad no solo produjo ideología sino que también generó mecanismos de propagación de marcado carácter práctico.

La juventud como protagonista y destinatario importante del proyecto político, fue constructora y receptora de la estética de izquierda. Ciertos productos industriales y culturales dirigidos a aquel rango etario cumplieron una labor significativa, siendo el diseño discográfico uno de los más reconocidos.

El estrecho margen en el cual convivían la práctica propagandística y el sentido comercial establecieron la importancia del sentido “estético” y del diseño discográfico. Lo visual destacó por su intención política pero también por su oportunidad comercial que puso en evidencia las diferentes relaciones existentes dentro del mundo discográfico. El sentido político y combativo convivió con aquel sentido práctico de la propaganda y la publicidad.

La disposición comercial y política existente en la discografía, enmarcó la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) y el diseño icónico de los hermanos Larrea. Tanto DICAP como la obra de los Larrea agudizaron el sentido práctico en la producción de dispositivos que llevaron el programa y discurso oficial del gobierno popular, a aquellos espacios donde lo ideológico aparece desde márgenes distintos. La discografía ocupaba no solo espacios artísticos sino cotidianos, participando tanto de la producción cultural profesional como de la estética cotidiana. La configuración de espacios cotidianos fue altamente significativa en la apreciación visual que ambas experiencias estimularon desde la conformación de entramados culturales simplificados, generando tensiones políticas que desarrollaron dicho interés.

Además, el desarrollo discográfico en Chile fue gravitante en la producción cultural destinada a la juventud. Luego de la entrada directa de la industria musical durante la década del cincuenta, los años sesenta serán un periodo de gran auge y consolidación de una industria musical. Producto de los nuevos soportes discográficos y del incipiente mercado juvenil sellos como EMI Odeón y RCA Víctor, se convirtieron en la cara visible de

esta producción que rápidamente logró posicionarse como una verdadera industria de la entretención. De la misma manera, sellos más pequeños también formaron parte de esta actividad, aunque casi siempre con el apoyo de los sellos principales: “junto a los dos grandes sellos que operaban en el país, de acuerdo a los cuatro pilares fundamentales propuestos por Héctor Urbina, existían también compañías subsidiarias de sellos internacionales y pequeños sellos independientes que se apoyaban en RCA y Odeón para grabar y prensar el disco, distribuirlo y realizar parte de su promoción”³¹⁹. En esta situación, el desarrollo de una industria claramente definida, monopolizó ciertas experiencias musicales bajo el alero de la exclusión de otras manifestaciones, debiendo estas buscar otras instancias de difusión “las expresiones musicales que se adecuaban menos a las normas de industria establecida, como sucedía con el rock y la canción de contenido social, debían buscar modos alternativos de distribución de sus producciones”³²⁰. Este hecho fue una de las causas que dio origen al sello musical DICAP, el cual albergaría por coincidencia política gran parte de la producción de la NCCH.

LA DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR

La industria discográfica hacia mediados de los sesenta en Chile estaba mediada en gran parte por los cantantes juveniles de la Nueva Ola³²¹. Tanto rankings, como discos estaban al tope de cada semana, generando una masificación importante de este tipo de música. Este hecho significó que la cabida de otro tipo de manifestaciones musicales fuera menor o nula en virtud de la expectativa comercial que la Nueva Ola significaba. El descontento de quienes no veían con buenos ojos la homogenización que la Nueva Ola hacía de la juventud, fue un hecho destacado dentro de la juventud más politizada. Los cantos al amor y a la felicidad de artistas considerados “imperialistas” o escapistas sin preocupaciones sociales, no respondía al escenario político que ellos sentían, lo cual generó la aplicación de una propuesta que supiese coincidir con el espíritu de la época.

³¹⁹ Historia social de la música popular en Chile. 2009. ROLLE, C. “et al”, Santiago, Ed. Universidad Católica.106p.

³²⁰ *Ibíd.* 109p.

³²¹ Reconocido movimiento musical latinoamericano que tuvo su versión local en Chile. A partir de las influencias del bolero, la balada italiana y principalmente del rock and roll surge a inicios de los sesenta. Con una marcada tendencia juvenil y despreocupada, la Nueva Ola se convirtió en el primer gran fenómeno de ventas de la música popular en Chile (ver http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lanuevaola)

En 1968 y por parte del Departamento de Cultura de la Juventud Comunista de Chile, nace la Discoteca del Cantar Popular, DICAP³²². La intención de generar una propuesta propia en función de un sentido político del quehacer cultural popular, propició el establecimiento de una casa discográfica que pudiese hacerse cargo de toda aquella música que no tenía propagación por los medios tradicionales de la industria musical por considerarse “excesivamente ideologizada”³²³. La amplitud y libertad con la cual trabajó DICAP, permitió una serie de propuestas artísticas conscientes en la resistencia cultural como elemento central. Se convirtió así en el principal soporte discográfico de la Nueva Canción Chilena.

La rápida integración de artistas de izquierda al sello significó, la estructuración de un programa discursivo sólido y coherente para el objetivo propagandístico que se quería lograr, la estableció como un referente importante. Su primera publicación X Vietnam³²⁴, del grupo Quilapayún, ya expresaba el interés de vincular el discurso político con la resistencia cultural. Compensar la poca difusión de grupos musicales de izquierda fue el elemento fundamental en el interés político existente dentro de DICAP, generando una importante relación con los artistas emergentes de la época. Discos de artistas como Inti-Illimani, Víctor Jara, Quilapayún, Rolando Alarcón, Ángel Parra, Isabel Parra y Trío Lonqui fueron algunos de los artistas producidos por DICAP hasta 1973.

La relación de DICAP con el aspecto comercial, tuvo variantes importantes en relación a otras casas discográficas. Al tratarse de un sello independiente, gran parte del trabajo realizado por DICAP fue generado a partir del apoyo político, estableciendo condicionantes que beneficiaran al Partido Comunista y no a personas en particular “Como no era una disquera tradicional, DICAP funcionaba según un sistema bastante peculiar. No había fines de lucro, sino que las ganancias quedaban para la dirigencia del Partido Comunista”³²⁵. El sentido partidista del sello establecía desde el principio la labor

³²² Inicialmente DICAP llevaba por nombre Jota Jota, nombre con el cual se alcanzan a producir una serie de discos hasta 1969, año en que cambia definitivamente su nombre.

³²³ http://patrimonioculturaldechile.cl/nuestro/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm

³²⁴ Es el tercer álbum de la banda chilena Quilapayún, publicado en 1968. Su dirección musical estuvo a cargo del cantautor Víctor Jara, y fue el primer álbum que publicó el sello DICAP. Este disco, que fue enviado al IX festival mundial de las juventudes y los estudiantes por la solidaridad, la paz y la amistad, significó un hito en nuestro país y la primera manifestación musical fraterna con Vietnam “teníamos ganas de enviar un regalo que significara la inquietud de la juventud chilena” señaló Hernán Briones, coordinador general del sello.

³²⁵ Ver http://patrimonioculturaldechile.cl/nuestro/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm

colaborativa en beneficio de la causa política y de los participantes. Frente a ello, la importancia del Partido Comunista dentro del proyecto generado por las juventudes no fue menor. Asistiendo como ente regulador, el PC comprometió su apoyo financiero y fiscalización a toda la obra existente, estableciendo orientaciones generales en virtud de la coherencia discursiva que debía entregar. Este hecho no fue un elemento menor en su relación con el medio artístico. Las condiciones del partido dentro del entramado discursivo de los artistas de DICAP no se hizo esperar, generando tensiones por ambos lados. Eduardo Carrasco, líder de Quilapayún señala:

“surgieron, además, algunos problemas políticos acerca del contenido de las canciones: fuimos citados varias veces para discutir los textos, que eran puntillosamente analizados para que no fuera a haber en ellos contradicciones con la línea del partido. Una de las canciones motivaba particular inquietud, la “Canción fúnebre al Che Guevara”. El Che era en Chile un símbolo mirista, y se corría el riesgo de hacerle propaganda al enemigo. Como los dirigentes de la Juventud no se ponían de acuerdo, el problema se llevó a la dirección del Partido. El texto fue sometido al Secretario General, Luis Corvalán, quien dio su aprobación: el Che era un comunista y los ultras no tenían por qué apropiarse con exclusividad de su imagen”³²⁶

Esta tensión si bien fue “regulada” no terminó. Las frecuentes críticas de los artistas como Quilapayún a la conducción del sello, que en teoría era cultural pero en la práctica económica, se debía a que consideraban que dicha conducción mermaba la calidad de los artistas.

En función de la regulación política, el proyecto cultural de izquierda puso categorías claras para los contenidos. La posesión de una calidad artística afianzada en los valores americanistas de la izquierda tradicional, expresó la dirección del sentido estético. Lo folclórico por tanto se convirtió en el estilo musical del sello, generando una “ortodoxa similitud”³²⁷ en el discurso de los artistas producidos. La producción de discos ligados al espíritu latinoamericanista e indigenista de la NCCH fue *in crescendo* a medida que el programa oficial de la Unidad Popular se iba desarrollando. A partir de 1970, títulos tales como “Amerindios”, “Curacas”, “Música Andina”, “Instrumental Andino” y “Pisagua” fueron parte de la discografía emergente de los nuevos cantores. De la misma manera, grupos

³²⁶ CARRASCO, E. 2003. Quilapayún La revolución y las estrellas. Santiago, RIL. 129p.

³²⁷ http://patrimonioculturaldechile.cl/nuestro/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm

como Inti-Illimani, Quilapayún, Curacas, Amerindios, Illapu y Huamarí se fueron haciendo cada vez más característicos del interés por visualizar lo indígena como elemento trascendental de la identidad cultural chilena.

Aun así, es importante destacar que, si bien se reivindicó lo latinoamericano como paradigma de la cultura popular, no fue el único discurso válido para DICAP. De manera excepcional, DICAP también tuvo espacios (pequeños por cierto) para estilos musicales que no convergían necesariamente con el sentido indigenista que se quería desarrollar, dando cabida ocasionalmente a estilos extranjeros como el rock. Los Blops sacaron al mercado su primer disco en 1971, "Blops", el cual se estableció como el primer disco de rock del sello DICAP. Este hecho, más la colaboración de Víctor Jara³²⁸ en coros y guitarras significó una vinculación única y fundacional en la relación entre la NCCH y el rock nacional. Ahora, es necesario destacar que por parte de DICAP esta relación no fue fácil³²⁹ y su instalación dentro del catálogo oficial se debió más a relaciones familiares que a una apertura cultural. Gonzalo Planet destaca en su libro *Se oyen los pasos* la vinculación existente entre DICAP y Los Blops, "entusiasmados por sus vínculos con artistas y militantes de izquierda, los directores del sello DICAP ofrecieron producir el primer álbum de Los Blops. Conocían el contacto del grupo con Víctor Jara y Ángel Parra, y sabían que Carmen Silva, madre de Juan Pablo, trabajaba con el entonces senador socialista Carlos Altamirano, quien a su vez era tío de los Orrego"³³⁰. Esta sospecha hacia la música rock no fue un elemento aislado por parte del Partido Comunista y tuvo una respuesta del propio Pablo Neruda. Durante un acto del Partido, y con el grupo de Eduardo Gatti como invitados, el poeta hizo la siguiente presentación: "acá los dejo con uno de estos grupos extranjerizantes, que solo vienen a distraernos de nuestra causa"³³¹. Este hecho demuestra que el rock no fue una cuestión menor para las autoridades culturales de izquierda.

³²⁸ La buena relación entre Víctor Jara y Los Blops tuvo dos momentos de colaboración. En 1970 Víctor Jara colabora en el disco Blops en guitarras y en 1971 los Blops colaboran instrumentalmente en la canción El Derecho de vivir en Paz.

³²⁹ Los directores de DICAP desconfiaban de los Blops. Sus letras no eran fácilmente entendibles ni aludían directamente a la lucha revolucionaria. Más aun, su apartidismo era sinónimo de sospecha por parte de algunos. (Ver PLANET, G. 2013. La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la sicodelia al folk rock (1964-1973). Santiago, La Tienda Nacional, 213-214p.

³³⁰ PLANET, G. 2013. La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la sicodelia al folk rock (1964-1973). Santiago, La Tienda Nacional, 213p.

³³¹ GARCÍA, M. 2013. Canción Valiente 1960-1989, tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago, Ed. B Chile, 2013. 78p. Entrevista a Eduardo Gatti.

Por otro lado, el folclor tradicional seguía siendo el gran referente cultural de la canción popular que DICAP masificó. La presencia de cantautores consagrados como Violeta Parra, Roberto Parra y Margot Loyola así como artistas emergentes como Ángel e Isabel Parra, Tito Fernández y Rolando Alarcón la ejemplificaron. Discos como “La Peña de los Parra” (1971), “De aquí y de allá” (1971), “Las cuecas del tío Roberto” (1972) y “Canciones del 900” (1972) fueron solo algunos de los títulos que expresaron la consolidación de la experiencia folclórica como elemento característico del proyecto estético de DICAP.

En la dimensión estética y política alcanzada por DICAP, el compromiso ideológico se estructuró como elemento vertebrador. La alta convocatoria generada por los artistas que cantaron al programa de la Unidad Popular y a sus referentes próximos, supuso un significativo del trabajo artístico y su posibilidad de manifestarse en virtud de una experiencia política. Temas relacionados con los valores del socialismo internacional, las políticas públicas del gobierno de Allende, las implicancias ideológicas e incluso la ironía sobre quienes se opusieron, formaron parte de las temáticas que se integraron al registro artístico de la NCCH. En este sentido, discos como “Canto al programa” (1970) y sencillos como “Marcha de la Producción/ La Producción” (1971), “Venceremos” (1971), “La Internacional/La Segunda Declaración de la Habana” (1971), “La Bala/Que lindo es ser voluntario” (1972), “Himno de las JJCC/La Internacional” (1972) y “Las Ollitas/Vox Populli” (1972), fueron representativos del vínculo existente entre la dimensión poética y el compromiso con Allende.

La exaltación de figuras y símbolos de tradición marxista fue otro elemento significativo en la búsqueda de educar en la política revolucionaria. Discos tales como “Y diez años van” (1969), “Canta a los poetas soviéticos” (1971), “Saludo Cubano” (1971), “Conjunto de canto y danza del ejército soviético” (1972) y sencillos como “Cuba va/Vamos subiendo la cuesta” (1972), pusieron en relieve la importancia que los procesos de Cuba y la Unión Soviética significaron en la construcción del sentido universal de socialismo para las JJCC. En este mismo sentido, resulta importante establecer el rol pedagógico que este registro expresó en DICAP: la educación informal vinculada a la cotidianidad del disco musical.

Por otra parte, la crítica social también originó un registro temático que se integró de manera plena al programa cultural de DICAP. Ejercicios vinculados a temáticas como los niños, la pobreza, la población, los obreros y el campesinado fueron parte de los motivos

utilizados en esta relación con la música popular. Discos como “Santa María de Iquique” (1970), “El derecho de vivir en paz” (1971), “La Población” (1972), “Oratorio de los trabajadores” (1972), “la Fragua” (1973) y sencillos tales como “Plegaria a un labrador/Te recuerdo Amanda” (1969), “El Ferroviario/Cuando amanece el nuevo día” (1971) y “El barco fantasma/Los textiles” (1972), fueron algunas de las obras orientadas a establecer el sentido de clase en la producción musical comprometida.

La particularidad de DICAP, como soporte sonoro del discurso de izquierda favorable a la Unidad Popular, fue considerar que la música debía ir acompañada de un diseño gráfico en la carátula que apoyara, definiera y ampliara el mensaje. Frente a esta idea, el objetivo y construcción de la imagen no será menor, expresando visualmente el contenido ideológico que el disco expresaba musicalmente. En la dimensión que la imagen establece con el discurso político, la carátula se convirtió en el referente estético que expresó la conjunción de diversos medios.

CARÁTULAS DE DISCOS

La carátula correspondió a la suma de un sentido político donde la resistencia y el compromiso se vislumbraban como esenciales: “las carátulas se pueden considerar como una muestra significativa, son afiches en miniatura que muy bien representan la gráfica chilena de la época. La producción musical de este período tuvo las mismas características formales e ideológicas que identificaron el movimiento gráfico y por ende estaban estrechamente vinculadas entre sí”³³²

En virtud de ello, paradigmático en este caso fue la producción artística generada por los hermanos Larrea y por Luis Albornoz, verdaderos íconos del diseño discográfico en Chile. La carátula como tal significó una nueva manera de dar forma al discurso de la cultura de izquierda en Chile, generando una potente relación entre el símbolo y el espectador: “cada carátula- como cada disco, cada canción, cada interpretación, cada vestuario- nos habla de su tiempo y contribuye a una opinión sobre su época”³³³.

En esta situación, es necesario comprender el sentido de la carátula como una creación ante todo estética donde se visualizaban elementos de la ideología en cuestión:

³³² Silvia Caracuel Ponce, Victoria Droguett Pozo, Lorena Machuca Pino “Diseño discográfico: Clasificación de las carátulas de discos (1968 -1973) del libro 33 1/3 RPM de Antonio Larrea”

³³³ LARREA, A. 2006. 33 1/3 RPM. Santiago, Nunatak. 9p.

“las carátulas deben representar un mundo cultural diverso y alternativo al tradicional”³³⁴. Este hecho fue determinante para la creación de una “imagen corporativa”³³⁵ de DICAP que inevitablemente se relacionó con la Unidad Popular. La ubicación del discurso político apareció en la medida que sus iconos eran importantes para la publicación. Si bien el elemento comercial era un elemento considerado, la carátula era sobretodo un manifiesto de protesta social, en relación estrecha con la NCCH, asumiendo estrategias para expresarla: “Sin sacrificar la belleza y la poesía”³³⁶, el diseño discográfico supo apropiarse el carácter combativo de la música a la cual daba visualidad. Esta situación generó que la carátula adquiriera, como producto, un valor más artístico que comercial.

El trabajo de los hermanos Larrea y Luis Albornoz comprendió, ambas discursividades. Tanto lo político como lo estético alcanzaron un alto grado de expresión y supuso la creación de diversas imágenes, constituyendo parte de la historia “pop”³³⁷ de la izquierda chilena³³⁸. Así como la NCCH confirmó una re-interpretación del folclore chileno desde las perspectivas izquierdistas y juveniles, el diseño discográfico que acompañó dicha experiencia, comprendió desde este sentido una nueva formulación de las retóricas del diseño. La utilización de los elementos del diseño moderno confirió a esta imagen un aire distinto y renovador de la propia realidad gráfica en Chile: “las canciones fueron reinterpretadas en su gráfica por los jóvenes diseñadores que se hicieron cargo de renovar una visualidad, tratando de expresar ese giro a través de un nuevo concepto gráfico tanto en su imagen como creando muchas veces el título del disco o el nombre del grupo, dándole una consistencia semejante a una marca”³³⁹. Por lo mismo, la incorporación de la carátula como un elemento de importancia reconoció interdisciplinariedad entre la gráfica y la música: “la música no solo entra por el oído, sino también por la vista”³⁴⁰. La carátula se configuró como una verdadera unidad estética. Al

³³⁴ LARREA, A. y MONTEALEGRE, J. Rostros y rastros de un canto. Santiago, Ed Nanutak. 11p.

³³⁵ ROLLE, C. Óp. Cit. 373p.

³³⁶ VICO, M. y OSSES, M. Óp. Cit. 65p.

³³⁷ Pop en el sentido dado como historia de masas y relacionado con los artefactos culturales de la época.

³³⁸ Con respecto a la relación entre los iconos creados por los hermanos Larrea y su vinculación con la Unidad Popular, Vicente Larrea es claro “lo de “iconos” de la Unidad Popular, fue sin buscarlo. Simplemente nos pusimos hacer una gráfica que fuese entendida por la mayoría de los chilenos. Temas simples, graficados simplemente y con muy poco texto”

³³⁹ VICO, M. y OSSES, M. Óp. Cit. 66p.

³⁴⁰ LARREA, A. y MONTEALEGRE, J. Óp. Cit. 11p.

respecto Vicente Larrea señala que la importancia de esta radica en su relación como “complemento visual de la música y las palabras”³⁴¹

En esta situación, icónicos fueron los casos que dieron inicio a esta vinculación entre el compromiso político y la expresión moderna estética dentro de la carátula discográfica. Uno de los primeros discos lanzados por el sello DICAP (Jota Jota) durante 1968 y que tuvo a los hermanos Larrea como diseñadores fue X Vietnam del grupo Quilapayún. En esta primera experiencia se establecieron de manera definitiva dos orientaciones entrelazadas hacia un mismo objetivo social. El sentido político del discurso y la imagen, comprendió diversos mecanismos gráficos que establecieron el aspecto simbólico del discurso político de izquierda. Este hecho tuvo como elemento fundamental la organización que en la propia música se comenzaba a difundir y el carácter que la estética alcanzaba en ese propósito: “su éxito se debe a que generó un cambio significativo tanto en la música como en el tipo de gráfica que llevaba la carátula”³⁴².

Esta relación entre música y política fue asumida por el diseño y supuso como elemento central la reinterpretación de ese mismo discurso dentro de los márgenes que la estética moderna proponía. Este hecho provocó por tanto la utilización de modos de trabajo diferentes a los propuestos con anterioridad: “en general hasta ese momento se había utilizado la fotografía del intérprete o del cantante, usando modelos visuales que en un periodo de cambios y experimentaciones ya no producían gran impacto. La sensibilidad del mercado ya no era la misma”³⁴³. La puesta en práctica de un sentido donde lo político y lo moderno se vinculaban era, en cierta medida, el camino que la propia propaganda política comenzaba a generar. En este sentido, una imagen atractiva pero re-interpretativa del discurso político fue central.

La carátula del disco “X Vietnam” se constituye como un claro ejemplo de esta situación. En su imagen principal aparece de manera concreta la directriz del trabajo que hará del diseño de los Larrea un sello indeleble de esta integración cultural. Levantando un fusil con su mano, un soldado vietnamita se presenta como el personaje principal de la composición. Fragmentado y con alto contraste entre blanco y negro, la superposición de fotografía se hace evidente. Desde la sencillez de su gráfica, el sentido de esa sobriedad

³⁴¹ Entrevista a Vicente Larrea. (Santiago, 20 de agosto 2013)

³⁴² VICO, M. y OSSES, M. Óp. Cit. 66p.

³⁴³ Ibid. 67p.

y posición se hace evidente en el “llamado implícito al levantamiento, a la rebeldía, a la revolución”³⁴⁴ que “refleja el tema social y la guerra que se está viviendo en ese momento”³⁴⁵. Esta gráfica tuvo a su haber el sentido de una lectura política a través de su propia estética. El éxito alcanzado por “X Vietnam”, dio por sentado el apoyo que este tipo de expresiones tendrían dentro del contexto de la Unidad Popular.

El trabajo hecho en el cartel, consideró la amplitud de técnicas que comenzaron a ser utilizadas de manera formal dentro de la conformación de estas carátulas, generando en esta última experiencia una demostración más fuerte de ese lenguaje revolucionario: “el cartel para el disco vino a repetir con mayor énfasis la imagen del joven combatiente, pero ahora alzándose en cuerpo completo”³⁴⁶. La utilización de la carátula como soporte discursivo del relato revolucionario, supuso la generación de símbolos de reconocimiento diseñados a un público específico. En este caso, el joven como referente de cambio social se convirtió en el modelo al cual la producción cartelista y discográfica iba dirigida. Con respecto a ello, Vicente Larrea señala: “los jóvenes, por su emocionalidad, por su ausencia de miedo son los primeros que “prendieron” con esa gráfica”³⁴⁷. Aun cuando su aceptación fue positiva en el público en general, el mundo juvenil se vio rápidamente conectado y representado por un dispositivo que vinculaba estrechamente música, texto y gráfica.

Frente a ello, la relación entre el diseño y las cúpulas partidistas fue bastante diferente a su relación con otro tipo de expresiones. Contrario al caso de la música, la gráfica de discos no tuvo ningún tipo de censura o “consejos” que pudiese entorpecer el trabajo. Tanto Vicente como Antonio son enfáticos en este aspecto “los gestores de DICAP nunca solicitaron ningún tipo de diseño”³⁴⁸, reconociendo en ello el carácter autónomo con el cual trabajaron. Vicente destaca además que su buena relación con Juan Carvajal (director artístico del sello) establecía la focalización del trabajo en el tema de la música y su intención de comunicación, sin mediar con “problemas de ego”³⁴⁹.

³⁴⁴ *Ibíd.*

³⁴⁵ PINTO, M. 2007. Proyecto editorial: Carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca. Santiago, Tesis Universidad de Chile, Santiago. 20p.

³⁴⁶ VICO, M. y OSSES, M. *Óp. Cit.* 68p.

³⁴⁷ Entrevista a Vicente Larrea. (Santiago, 22 de agosto de 2013)

³⁴⁸ Entrevista a Vicente y Antonio Larrea (ambos, por separado, fueron enfáticos en este punto)

³⁴⁹ *Ibíd.*

En relación a la tipografía utilizada, permitió que las figuras tuvieran un sentido dentro de la configuración, dotando a esta producción de una estrategia discursiva, publicitaria y estética dentro del entramado cultural de la juventud. El alto contraste, la utilización de colores “serios”, mas la influencia de elementos externos como la Escuela Cubana y de Ulm, consideró la importancia de una iconografía que “inconscientemente” pudiese relacionarse en la semiósfera de la época. Este hecho, marcado en primera instancia por X Vietnam, instauró el sentido de la mixtura a tres frentes, donde lo social, lo comercial y lo estético, fueron enfrentados en una relación “paradojal”³⁵⁰ pero altamente fructífera.

La relación que se produce en la carátula del disco no solo asume un rol práctico como cubierta de un objeto sonoro, sino que por el contrario, subyace en él un sentido que abarca dimensiones que incluso el objeto central no posee. Esta situación se expresa en la operación existente en virtud de tres registros que se aplican y conviven en lo que podría ser la contradicción de sus esencias. Lo político como referente de una expresión revolucionaria, lo comercial como objeto diseñado para funcionar dentro de un mercado y sistema de valores, y lo estético como retórica de una poesía explicitan por separado y en conjunto sus intereses. En esta imbricación es donde el sentido de lo cotidiano se hace presente. La carátula se presenta en el registro de lo “prosaico” para generar desde el espacio de transacciones económicas, una interpretación del contexto en el cual se expresa. En la compra y venta del objeto más allá de una imagen decorativa, se expresa un sentido que en la mediación de una estética aparece fuerte y clara la intromisión de la ideología. Es esta implicancia la que se busca abordar, la forma que la ideología alcanza en la configuración de la imagen y los medios que utiliza para la conformación de esta cotidianidad.

³⁵⁰ Paradojal vista en la relación comercial en la cual se establecía la carátula como producto social.

1. X VIETNAM



Ficha técnica

Nombre: X Vietnam

Intérprete: Quilapayún

Año: 1968

Diseñador: Antonio Larrea

Títulos de canciones: Por Vietnam, Que la tortilla se vuelva, Canción funebre para el Che Guevara, Mamma mia Dami cento lire, La zamba del riego, Cueca de Joaquin Murieta, Himno de las juventudes del mundo, El tururururú, Qué dirá el Santo Padre, Canto a la pampa, La bola, Los pueblos americanos.

Tercer disco de Quilapayún y primer disco del sello Jota Jota, X Vietnam fue publicado en 1968. Con la dirección musical de Víctor Jara, este disco tuvo como motivo principal el repudio a la guerra de Vietnam y al imperialismo de Estados Unidos. Con canciones propias como “X Vietnam” o adaptaciones como “Que la tortilla se vuelva” y “Que dirá el santo padre”, la retórica combativa se expresa como elemental dentro de la configuración discursiva del disco.

Esta carátula aparece sin mensaje lingüístico, salvo el logo del sello Jota Jota. El mensaje denotado expresa sobre un fondo blanco la imagen repetida de un guerrillero vietnamita. Con fusil en mano levanta su brazo mientras mira hacia el cielo. Este soldado, quien utiliza una vestimenta típica militar, es posicionado en la carátula desde tres perspectivas. La primera de medio cuerpo y adelante, la segunda desde los muslos hacia

el costado derecho y la tercera, atrás y diluido haciendo énfasis en su expresión facial. Todo este recuadro organizado pictóricamente en blanco y negro.

En el uso pictórico, el bicromatismo se hace presente en la utilización de dos colores: blanco y negro. En base a fotografía, el fotomontaje emplea el uso de diversos contrastes que generan una secuencia visual en la figura central, cercana a la fotogenia señalada por Barthes. La imagen, sacada de una revista de propaganda china³⁵¹, fue trabajada en una resolución de alto-contraste y en una secuencia de positivo y negativo. En este punto, la articulación espacial establece una construcción secuencial que configura una percepción en tres áreas de la carátula (izquierda, derecha, centro) que recubre gran parte de este espacio. Finalmente en el ámbito semántico, la imagen se permite reconocer la lucha y resistencia del pueblo vietnamita en la imagen de un solitario pero decidido guerrillero.

En relación a estos elementos, el mensaje connotado de la imagen puede presentar la siguiente interpretación. Eco de las protestas por la guerra de Vietnam, la imagen se presenta como expresión de un sentido humanitario contra el implacable ataque estadounidense contra el pueblo vietnamita. El primer disco de DICAP fue la expresión de la canción de protesta, bajo esa lógica, la imagen de “X Vietnam” intentó expresar el carácter de resistencia. El guerrillero, metáfora del pueblo vietnamita, es presentado de frente, dispuesto a lucha y el combate. Por lo mismo, la utilización del arma, signo de la lucha armada, podría ser la expresión de la decisión combatiente contra el enemigo imperialista.

³⁵¹ Bajo la foto periodística se indica “desarrollando el espíritu de luchar decididamente y alcanzar la victoria, los combatientes del ejército popular de Vietnam asientan severos golpes a los bandidos aéreos yanquis” (ver LARREA, A. Óp. cit. 18p)

2. POR LA CUT



Ficha técnica

Nombre: Por la CUT

Intérprete: Varios intérpretes

Año: 1968

Diseñador: Vicente Larrea

Títulos de canciones: La huelga, La lavandera, Zambita de los humildes, La plusvalía, Cueca de la CUT, Ta llegando gente al baile, Porque los pobres no tienen, La paloma, El Salvador, Cuatro jerarcas de la escoria, El imperialismo va, La CUT.

Publicado en agosto de 1968, “X la CUT” fue un álbum de estudio que contó con la participación de varios cantantes y grupos chilenos entre los que destacan Inti-Illimani, Quilapayún, Los Pirquineros y Lucy Díaz. Con canciones tales como “La Huelga”, “La lavandera” y “Cueca de la CUT”, esta obra fue un registro de defensa y apoyo a la Central única de trabajadores de Chile, como ícono del sindicalismo chileno.

Sin poseer mensaje lingüístico (salvo el logo del sello), la carátula desenvuelve su discurso esencialmente en el espacio visual. Por lo mismo, su mensaje denotado expresa con fuerza el sentido discursivo. Sobre un fondo rojo, una mano empuñada hace su aparición. Blanca, con marcados trazos y hacia adelante, el puño se posiciona de manera central en la carátula. Alrededor de él, un remarcado cuadrado se origina alrededor de la imagen central.

En los aspectos técnicos, el color planteó la utilización de un cromatismo expresado en los colores negro (líneas gruesas), rojo (fondo) y blanco (puño). En base a dibujo, la imagen fue sacada de un mural del artista Pedro Lobos ubicado en la planta siderúrgica Huachipato³⁵². En el tratamiento, es posible evidenciar el uso de impresiones a color y de fuertes trazos que dan notoriedad al puño y su encuadre. La construcción espacial está articulada para que la mirada se dirija al puño, figura central, que ocupa casi toda la carátula. En este caso, y en relación al aspecto semántico, el puño deviene en símbolo al considerar en su representación la síntesis de una lucha social y política. Motor fundamental del sindicalismo, el carácter revolucionario adquiere en el mundo trabajador la fuerza física que el puño manifiesta.

La fuerza del puño es la expresión simbólica de la fuerza física y social. Como eco del mundo sindical, “X la CUT” expresa connotativamente la fuerza de los trabajadores organizados. Sin diferencias de clase, el mundo del trabajo es la fuerza del progreso humano. La mano empuñada sería la evidencia revolucionaria de la lucha de los trabajadores contra las injusticias y la pobreza del mundo. En este sentido, la imagen actuaría como la síntesis de esa reivindicación.

³⁵² En el mural realizado en 1967, destaca la figura de Luis Emilio Recabarren y alegorías relacionadas con el dolor y las rebeldías del pueblo chileno.(Ver LARREA, A. Óp. cit. 20p)

3. PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS



Ficha técnica

Nombre: Pongo en tus manos abiertas

Intérprete: Víctor Jara

Año: 1969

Diseñador: Antonio Larrea

Títulos de canciones: A Luis Emilio Recabarren, A desalambrar, Duereme duerme negrito, Juan sin tierra, Preguntas a Puerto Montt, Movil oil special, Camilo Torres, El martillo, Te recuerdo Amanda, Zamba del “Che”, Ya parte del galgo terrible, A cochabamba me voy.

En junio de 1969 sale al mercado el cuarto álbum de estudio del cantautor Víctor Jara titulado “Pongo en tus manos abiertas”. Con canciones tales como “A Luis Emilio Recabarren”, “A desalambrar”, “Juan sin tierra” y “Movil oil special”, Jara estableció un discurso de importante protesta política y social que lo sindicaría más adelante como el gran referente de la Nueva Canción Chilena.

En el mensaje lingüístico, en la zona central e inferior aparece el texto “Pongo en tus manos abiertas” (nombre del disco), estableciendo la función de anclaje entre el mensaje y la imagen.

En su mensaje denotado, la imagen hace notar los siguientes elementos. Con los juegos estéticos propios de la fotografía, el blanco y negro y las sombras de la imagen muestra las manos de un hombre vestido con un viejo chaleco de lana. Estas manos

están abiertas, curtidas y con las palmas hacia adelante. Los surcos de las manos se encuentran con tierra y con claros signos de arduo trabajo. Centradas ocupan casi toda la imagen.

Los aspectos técnicos empleados, expresan el uso del bicromatismo a partir de los juegos fotogénicos hechos a la imagen. En base a una fotografía “pura”, es posible observar una articulación espacial en profundidad que establece diversos planos estructurados en un juego de luz y sombra. La fotografía, realizada por Mario Guillard, estuvo inspirada en la fotografía de Antonio Quintana que representaba las manos de un trabajador de la salitrera María Elena. Para esto, Mario Guillard se dirigió a una feria y escogió a un viejo cargador de papas, quien accedió ir al Laboratorio central de la Universidad de Chile para sacarse esa fotografía³⁵³. En este caso, la imagen posee una estructuración en profundidad, dividiendo los elementos en diferentes planos pero estableciendo la mirada del receptor en el punto axial.

En relación al aspecto tipográfico, es posible establecer la utilización de una letra *san serif* que se enmarca en el mensaje lingüístico. Ubicada en la zona inferior central de la imagen expresa el nombre de la obra.

En su mensaje connotado, la imagen puede presentar la siguiente interpretación. Bajo esa lógica, la imagen expresa la intención social del discurso de Víctor. Las manos de un viejo cargador de papas de la feria son la figura perfecta en la síntesis popular que el autor quería expresar. Las manos del trabajo, el hombre pobre que día a día gana el pan con el esfuerzo de una clase históricamente maltratada. Hacia fines de la década del sesenta Víctor Jara lanza su primer disco como solista, allí con títulos como *Te recuerdo Amanda* ya se posicionaba como icono de la música protesta latinoamericana.

En suma, la semántica evidencia una imagen que se construye en el orden de lo simbólico. Como metáfora del mundo trabajador, el discurso generaría un vínculo entre fuerza laboral (heroificada en el nuevo hombre) y contexto social, expresión de la pobreza existente como consecuencia de la injusticia social. Las manos como sinécdoque visual del trabajador, dispara esta cadena de simbolismos.

³⁵³ LARREA, A. Óp. cit. 22p.

4. Y DIEZ AÑOS VAN



Ficha técnica

Nombre: Y diez años van

Intérprete: Carlos Puebla y sus Tradicionales.

Año: 1969

Diseñador: Vicente Larrea

Titulos de canciones: Hasta siempre, La cuarentena, Como dice el refrán, Yankees go home, Y en eso llegó Fidel, Después de un año, Canto a Camilo, Que pare el son, Ya ganamos la pelea, Para el que no oye consejo, El son de Fenge Corria, Cinco puntos de la dignidad.

Este álbum de estudio del cantautor cubano Carlos Puebla y sus Tradicionales es sacado al mercado durante 1969 y se convierte en el primer disco cubano lanzado por el sello DICAP. Con títulos como “Hasta Siempre”, “Yankees go home”, “Y en eso llegó Fidel”, “Ya ganamos la pelea” y “Canto a Camilo” este disco hace un homenaje a los primeros diez años de la revolución cubana y sus principales figuras.

En el mensaje lingüístico empleado, aparece en la zona superior central la frase Y diez años van. Este texto es operativo en la función del anclaje al refrendar con palabras la referencia a Cuba a través de su bandera. Además de esto, se ve el logo del sello y una diminuta frase en la base inferior que dice Jota Jota.

En relación a su mensaje denotado, la imagen expresa los siguientes elementos. Sobre un fondo negro y de manera central, una bandera de Cuba flameante y de tamaño

pequeño hace su aparición. Sobre ella, cinco siluetas blancas aparecen con los brazos levantados empuñando un fusil y ubicadas hacia el ribete derecho de la bandera.

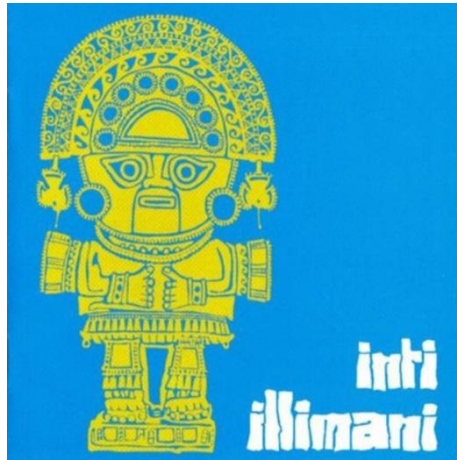
En los aspectos técnicos, la imagen presenta una estructuración del color basado en un policromatismo básico. Utilización del negro para el fondo, azul, rojo y blanco para la bandera cubana y el blanco para los guerrilleros que están sobre ella. La imagen, construida en base a dibujo e impresión³⁵⁴, está articulada en una solución plana, que establece diferencia en el cromatismo sin expresar un contexto definido y orientando una percepción axial por parte del espectador. En el aspecto tipográfico, la letra utilizada corresponde a un tipo trazado ubicándose sobre la imagen central.

Finalmente en su aspecto semántico, la imagen expresa su gráfica en la resolución de una simbólica ligada al proceso político y social cubano. Como referente de un proyecto socialista latinoamericano, la imagen se presenta y rinde homenaje a la nación caribeña.

La importancia del proceso cubano, como paradigma de la revolución socialista en latinoamericana, fue expresado desde diversas aristas. En este sentido la imagen de una Cuba rebelde, guerrillera y profundamente revolucionaria fue la imagen con la cual el mundo de izquierda chileno quiso dialogar. La imagen presentada en la carátula evidenció esa matriz. La nación cubana como ejemplo de un proceso político amparado en su pueblo y su lucha como retórica del triunfo frente al enemigo imperialista.

³⁵⁴ Vicente Larrea diseña la portada y la contraportada donde aparecen los tres líderes de la revolución cubana, Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y Ernesto "Che" Guevara. (Entrevista a Antonio Larrea. Santiago, 20 de agosto 2013)

5. INTI-ILLIMANI



Ficha técnica

Nombre: Inti-Illimani

Intérprete: Inti-Illimani

Año: 1969

Diseñador: Vicente Larrea.

Titulos de canciones: Juanito Laguna remonta un barrilete, El canelazo, Vasija de barro, Sikuriadas, Zamba de los humildes (o la de los humildes), Lárgueme la manga +el músico errante, Fiesta de San Benito, Simón Bolívar, Jenecheru, La naranja, Inti-Illimani, Carta al Ché, Una lágrima.

El tercer álbum de estudio del grupo Inti-Illimani es lanzado en 1969. Con nombre homónimo, el disco posee una dirección que establece la cultura popular e indígena como elementos centrales dentro de la construcción identitaria latinoamericana. Entre las canciones es posible destacar “Vasijas de barro”, “Sikuriadas”, “Fiesta de San Benito” y “Simón Bolívar”, entre otras.

El mensaje lingüístico hace aparición con el nombre “Inti-Illimani”. Haciendo referencia al nombre del grupo y del disco, esta frase expresa una función de anclaje.

El mensaje denotado evidencia sus elementos en la ubicación de dos zonas específicas. Sobre un fondo celeste y a la izquierda de la carátula, la imagen de una figura incaica se posiciona frontalmente. Esta figura, ubicada de extremo a extremo, posee una

serie de elementos añadidos entre los que destacan collares, aros, coronas y brazaletes. La figura representa al dios Inti.

En los aspectos técnicos, la carátula expresa las siguientes definiciones. Utilizando el cromatismo, la imagen resuelve su contenido en tres colores: amarillo para la figura principal, blanco para el mensaje lingüístico y azul para el fondo. Construida morfológicamente en base a dibujo e impresión, la imagen presenta la utilización de una figura religiosa del mundo incaico³⁵⁵, “Vicente Larrea toma un elemento de las antiguas culturas andinas, el tumi, y hace su propia interpretación gráfica”³⁵⁶. En este caso, la carátula presenta una articulación espacial focalizada que instala la visión del receptor en la zona izquierda de la composición, sin plantear profundidades de planos más allá de las diferencias cromáticas.

Por otro lado, la tipografía empleada expresa una letra trazada en el mensaje lingüístico que interviene visualmente en los aspectos decorativos. Simulando “construcciones de piedras incaicas”³⁵⁷, es posible observar una vinculación directa entre letra e imagen en función del discurso latinoamericano.

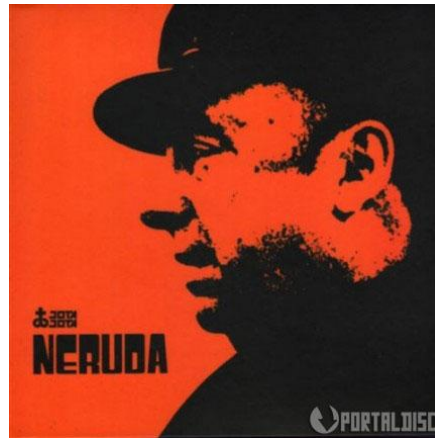
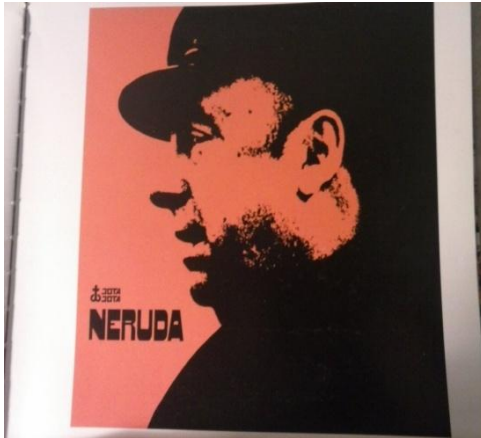
Por último, semánticamente expresa un sentido simbólico al reconocer en la figura representada una metáfora visual que expresa la articulación de una identidad indoamericana, (buscadora de una raíz indígena como elemento unificador de la sociedad americana). Con un discurso centrado en la intención latinoamericana e indigenista, la imagen evidencia el interés identitario hacia una nueva América. Con el dios Inti como protagonista, la relación con la identidad del grupo se hace presente. Inti es sol, Illimani es montaña. En esta variación lingüística se intenta expresar el carácter nominal del grupo vinculándolo con su interés discursivo que expresa en este disco el rescate por la memoria cultural de la América más prístina

³⁵⁵ La figura utilizada, el tumi, es un cuchillo ceremonial utilizado para el descuartizamiento de “El onze capitán Rumi Ñai”. Esta imagen fue sacada del libro “el primer nueva crónica y buen gobierno” de Felipe Guamán Poma de Ayala. (Ver LARREA, A. Óp. cit. 32p)

³⁵⁶ LARREA, A. Óp. cit. 32p.

³⁵⁷ *Ibidem*.

6. NERUDA



Ficha técnica

Nombre: Neruda

Intérprete: Poemas recitados por Pablo Neruda

Año: 1969

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de poemas: Barrios sin luz, Maestranzas de noche, Explico algunas cosas, Canto a Stalingrado, Nuevo canto a Stalingrado, El empalado, Lautaro, Américas, Oda a la poesía, Oda a los poetas populares, Oda a la manzana, Las aves del caribe, Cuando de Chile.

El primer álbum de poemas de DICAP, salió al mercado durante 1969. Conformado por 13 poemas de Pablo Neruda y carente de toda musicalización, este disco es uno de los pocos registros discográficos con la voz de Neruda. Con poemas tales como “Américas”, “Lautaro”, “Canto a Stalingrado”, “Nuevo canto a Stalingrado” y “Barrios sin luz”, el disco hace un recorrido por algunos de los principales tópicos literarios del poeta, ligado a la cultura discursiva de izquierda, de la cual fue ferviente militante.

El mensaje lingüístico, de la imagen, hace alusión al nombre del disco, “Neruda”. Ubicándose en la zona inferior izquierda y de color negro, el texto aparece en relación a una función de anclaje a partir de su carácter nominativo.

En su mensaje denotado, se expresa sobre un fondo rojo la imagen de Pablo Neruda. Mirando de perfil hacia la izquierda, la figura del poeta aparece con un fuerte contraste pictórico que acentúa sus rasgos como nariz, mentón, boca y ojos. Con la boca semi-

abierta y los ojos entrecerrados, la figura luce su garbo desde el cuello hasta mitad de cabeza, la cual se encuentra adornada por la ya clásica boina porteña.

En el aspecto técnico, la imagen presenta un uso bicromático en la utilización de dos colores: negro para la figura central y rojo para el fondo. Morfológicamente construida en base a fotografía retocada³⁵⁸, previa utilización de la técnica “kodalith”³⁵⁹ y el alto contraste, la articulación espacial establece una figura central que se proyecta de derecha a izquierda.

En la tipografía se evidencia el uso de una letra trazada, deformada, para acrecentar el juego visual. Esta se encuentra ubicada en la zona inferior izquierda y de estricto color negro.

Finalmente, la semántica establece el uso de una figura icónica que es presentada en una solución gráfica que haría énfasis el carácter “combativo”³⁶⁰ del poeta y de su lírica. Con un rojo intenso, la imagen expresaría el carácter político de la poesía nerudiana. La figura de Neruda recordaría al comunista intelectual entregado a la lucha social como mecanismo para la igualdad.

³⁵⁸ El trabajo gráfico fue hecho en base a una fotografía de Fernando Opazo en la que aparecía el poeta de perfil y utilizando su clásica gorra de mariner. (Ver LARREA, A. Óp. cit. 36p)

³⁵⁹ Esta técnica consiste en que el negativo original se copia sobre una película de alto contraste, logrando un positivo de tonos endurecidos, este paso se repite varias veces hasta la desaparición total de los tonos grises. Entre cada paso la película es retocada minuciosamente para eliminar detalles indeseables. Con el negativo final se copia en papel la imagen definitiva, con blancos y negros absolutos. Se llama también “contratipo”, “foto endurecida” y “foto quemada”.

³⁶⁰ LARREA, A. Óp. cit. 36p.

7. BASTA



Ficha técnica

Nombre: Basta

Intérprete: Quilapayún

Año: 1969

Diseñador: Hermanos Larrea y Luis Salinas.

Títulos de canciones: A la mina no voy, La Muralla, La gaviota, Bella ciao, Coplas de baguala, Cueca de Balmaceda, Por montañas y praderas, La carta, Carabina 30-30, Por qué los pobres no tienen, Patrón, Basta ya!.

El quinto álbum de la banda Quilapayún fue publicado en 1969. Con una recopilación de canciones populares internacionales, más creaciones personales, el disco contó con un marcado discurso social. Asentado en interpretaciones de cantantes como Violeta Parra o Atahualpa Yupanqui y canciones como “Por que los pobres no tienen” o “Basta ya”, Quilapayún evidenció su intención política como parte de una retórica que la imagen también supo expresar.

En el mensaje lingüístico evidenciado, la palabra “Basta” aparece con una relevancia fundamental. Escrita con rojo es ubicada en la zona superior central de la carátula. Expresada en una función de anclaje, la palabra complementa la imagen, pero a la vez adquiere por sí misma un carácter profundamente retórico y visual, configurándose como una figura más dentro de la composición.

La imagen presenta una división figurativa centrada en dos ámbitos. Con un fondo blanco, en la zona superior central aparece el mensaje lingüístico que actúa como texto y figura. En la zona inferior, la imagen de una paloma muerta se hace presente. Ubicado con sus alas verticales y su cuerpo horizontal, el cuerpo yace con claros signos de una muerte violenta.

Los aspectos técnicos empleados expresan las siguientes características. Utilizando una perspectiva cromática, la imagen resuelve su contenido en tres colores: blanco para el fondo, negro para la paloma y rojo para el mensaje lingüístico. La morfología corresponde a una construcción en base a impresión y tinta. Durante el proceso creativo, esta carátula pasó por altos y bajos considerándose un proceso de interesante experimentación: “la primera impresión de esta carátula sufrió un traspie al no lograrse las sutiles sombras y colores que constituían la fotografía original”³⁶¹. Finalmente se decidió por una composición más simple recortando el pájaro en un fondo blanco y tinta roja. El contraste entre colores no expresa diferencia de planos ni tampoco problemas de profundidad, dando a la figura central y al texto toda la atención del receptor. Por lo mismo, la tipografía presenta una característica particular que la hace notar dentro de un campo visual determinado. Su construcción en base a tinta y con un claro “propósito” estético, se evidencia dentro de la carátula como una especie de mancha de sangre. En este caso, su trazado y “deformación” genera un vínculo estético y lingüístico muy estrecho con el sentido de la imagen principal.

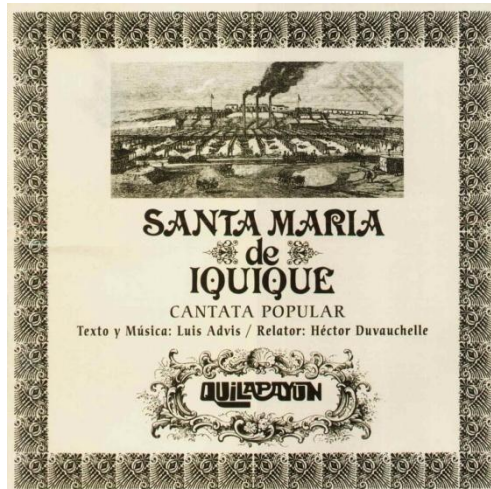
La palabra como evidencia de una protesta y la paloma como expresión de un estado de injusticia y crueldad exhiben las referencias sociales y políticas de Quilapayún. En relación al mensaje connotado, tanto la paloma como la tipografía alcanzan un grado de vinculación política y social importante. Mientras la palabra basta es expresada en tono de “protesta”³⁶², la paloma evidencia la oposición a la guerra de Vietnam: “la paloma de la paz simboliza la injusticia y la crueldad”³⁶³. En este caso los símbolos adquieren un carácter “universal” y comprenden desde el contexto chileno una problemática en torno a la guerra y la violencia como expresiones del sistema imperialista.

³⁶¹ LARREA, A. Óp. cit. 48p.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ibidem.

8. SANTA MARÍA DE IQUIQUE. CANTATA POPULAR



Ficha técnica

Nombre: Cantata Popular Santa María de Iquique.

Intérprete: Quilapayún

Año: 1970

Diseñador: Hermanos Larrea

Títulos de canciones: Pregón: Señoras y señores, Si contemplan la pampa y sus rincones, El sol en desierto grande, Se había acumulado mucho daño, Vamos Mujer, Del quince al veintiuno, Se han unido con nosotros, El sitio al que los llevaban, Soy obrero y pampino y soy, Nadie diga palabra que llegará, Murieron tres mil seiscientos, A los hombres de la pampa, Ustedes que ya escucharon.

En 1970 el grupo Quilapayún lanza al mercado el disco Cantata³⁶⁴ Popular Santa María de Iquique, siendo el primer disco lanzado por el sello DICAP en su serie JLL. Con la composición musical de Luis Advis y el diseño discográfico de los hermanos Larrea este disco se convirtió rápidamente en un referente para los grupos culturales de izquierda.

En primera instancia el mensaje lingüístico se contempla en función de las dinámicas del uso literal que las palabras comprenden dentro de los límites de la imagen. “Santa María de Iquique Cantata Popular”, son las primeras palabras que aparecen y que evocan

³⁶⁴ Es una composición musical para una o más voces solistas con acompañamiento musical, generalmente en varios movimientos y en ocasiones con un coro.

al recuerdo y memoria de la matanza de la escuela Santa María. Este hecho, es remarcado con fuerza en los caracteres que suceden al primer mensaje explicitado. “Texto y música Luis Advis”, comprenden el segundo elemento que contextualiza la autoría de las composiciones. Finalmente el tercer y cuarto texto corresponde al nombre del grupo, “Quilapayún y Relator: Héctor Duvauchelle”, con la intención de reconocer los intérpretes y quien interviene y media en la narración. Estos primeros elementos de la imagen, intervienen como primera referencia. En esta imagen, dada la relevancia que la palabra adquiere, la función que tal vez prevalece es la que Barthes llama de relevo y que implica que la palabra asume un papel tan importante como lo icónico en la significación. Se pretende cierta literalidad, fácil acceso comunicacional y una contextualización para la ilustración de una salitrera en plena actividad a principios del siglo XX³⁶⁵.

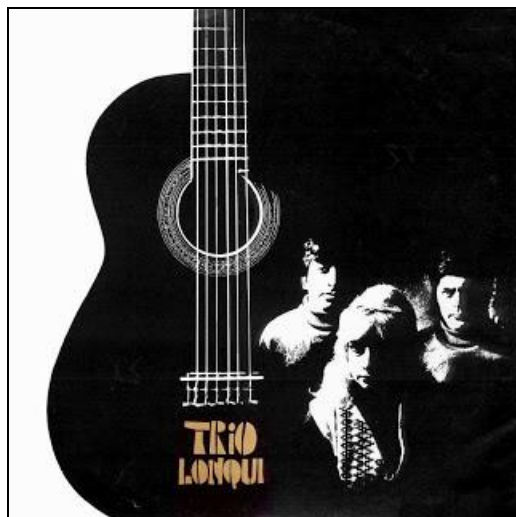
En términos técnicos, la imagen presenta la utilización de un bicromo que destaca los colores negro y sepia. Esta conjunción podría simbolizar el vínculo con la nostalgia del pasado. En su aspecto morfológico, la estructura centra su atención en dos planos siguiendo un recorrido vertical de análisis. En la zona superior, el dibujo se presenta como un grabado haciendo énfasis en su contenido social y cotidiano. Por otro lado, en la zona inferior, el mensaje lingüístico es envuelto por dibujos de contornos irregulares con fuerte presencia de una estética barroca. De la misma manera los límites de la imagen son envueltos totalmente por esas figuras. Evidenciando un bajo contraste y dada la utilización de colores, la imagen presenta una profundidad que denota la evidencia del contexto en el cual se desarrolla el contenido instalado. En el aspecto tipográfico es posible establecer como predominante el estilo *serif* en todo el mensaje lingüístico, ya que, los elementos decorativos se hacen presente. Su legibilidad adquiere un carácter de rápida identificación y contextualización en relación a la imagen que la acompaña. La discontinuidad lineal existente, presenta un texto centrado, provocando aislamientos espaciales hacia la derecha e izquierda de la imagen.

En su mensaje connotado, la imagen expresa la sensibilidad hacia un mundo social relegado de los discursos oficiales. Como una manera de reivindicar al sujeto popular, se presenta el espacio donde el trabajo adquiere un rango testimonial de las problemáticas existentes hacia inicios del siglo XX. La matanza de la escuela Santa María, representa la

³⁶⁵ La oficina salitrera primitiva, nov. 1890. Grabado de dibujo de Milton Prior: *Nitrate Works; the papers of Chile*. Era la oficina de North, el rey del salitre.

asimilación de la huelga como espacio político y de la represión como mecanismo coercitivo. La imagen expresa en su contenido simbólico la instalación de la memoria como herramienta de rescate histórico de la identidad popular.

9. TRÍO LONQUI



Ficha técnica

Nombre: Trío Lonqui

Intérprete: Trío Lonqui

Año: 1970

Diseñador: Vicente Larrea

Títulos de canciones: La Chilenera, América mi Amor, Lamento Chilote, El Calameño, Como tú quiero ser yo, A mi viejo profesor, Canto Nuevo, Lonqui, Oro blanco y oro negro, La noche se va, Sangre morena.

Abreviando el nombre Lonquimay, Richard Rojas funda en 1960 junto a Esther González y Rubén Cortés el Trío Lonqui, editando en 1970 su primer disco homónimo. En esta experiencia las referencias estéticas visuales y acústicas que ya se definían en la NCCH rápidamente adquirieron un carácter identitario que se expresó en el discurso de esta producción.

Las autorías visuales de los hermanos Larrea y la acústica de Richard Rojas explicitaron de manera clara la sensibilidad en la cual la obra se movía en función de sus distinciones ideológicas. El mensaje lingüístico expresa de manera clara el nombre del

grupo, Trío Lonqui, el cual de manera muy simple y austera identifica los intérpretes por lo que tiene un carácter de anclaje que complementa las individualidades. La composición se presenta en la relación de dos elementos que alcanzan una clara notoriedad en la imagen: Una guitarra negra que cubre el tercio de la portada y la fotografía de los tres integrantes del conjunto sobre un fondo negro. Ambos elementos, que aparecen como instrumento musical e intérpretes, en su referencialidad simbólica expresarían la relación –en un juego de figura y fondo- entre el artista y su trabajo.

La ubicación de los integrantes indica cierta simplicidad y austeridad frente al peso simbólico, alegorizado por el tamaño de la guitarra. El juego de sombras y las miradas con rostro serio hacia el espectador sugieren un espacio íntimo al que el mismo receptor es invitado. En este espacio, el objeto adquiere el sentido mayor al convertirse en el fetiche mismo de la narrativa. El fuerte contraste blanco y negro y el abundante color negro hace claras referencias a la gráfica internacional de aquel entonces. La utilización de la estética pop aparece como base de la visualidad presentada, donde los contrastes fotográficos habilitan cierta fotogenia.

En lo que respecta a la cromatología, se establece la utilización de una paleta cromática de tres colores: el negro (con mayor presencia), el blanco y el café claro (utilizado en la tipografía). En su morfología, la estructura de la imagen esta en base a dos fotografías, una de la guitarra y otra del grupo, que se han retocado a partir del fotomontaje como herramienta básica. Este código morfológico distribuye los elementos simulando planos diferentes haciendo evidente la superposición de imágenes. En relación a su tipografía, esta presenta énfasis en el aspecto decorativo y una ubicación que la hace parecer una escultura dentro de la misma guitarra.

En relación a su mensaje connotado, la relación entre ambos espacios contribuye a la generación de una simbólica en donde artista y trabajo van de la mano. La guitarra refiere al canto folclórico y popular que a su vez refiere a la música de compromiso social, a su vez refrendado por el negro, color de la solemnidad pero también de la crítica política.

10. CANTO AL PROGRAMA



Ficha técnica

Nombre: Canto al programa

Intérprete: Inti Illimani

Año: 1970

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Canción del Poder Popular, el Vals de la profundización de la Democracia, Cueca de las Fuerzas Armadas y Carabineros, El Rin de la Nueva Constitución, Canción de la propiedad social y privada, Canción de la Reforma Agraria, Tonada y sajuriana de las tareas sociales, Canción de la Nueva cultura, Vals de la educación para todos, Canción de las relaciones internacionales, Venceremos.

En plena efervescencia por el triunfo de la Unidad Popular, sale al mercado durante 1970 el quinto trabajo discográfico de Inti-Illimani. "Canto al programa", se define en sí mismo como una obra cuyo objetivo es la propagación de los ideales del gobierno popular. Mientras Julio Rojas escribió gran parte de las letras, Luis Advis y Sergio Ortega compusieron la música que definiría parte del sentido acústico de las obras del grupo. A su vez, la imagen es un significante que acompaña el sentido ideológico del mensaje musical.

El mensaje lingüístico pone en evidencia los elementos formales de la obra en cuanto a nombre y autoría, considerando para ello un tercio de la imagen. A la izquierda en la parte superior aparece el nombre del disco "Canto al Programa", luego las autorías de

textos y música; “Texto: Julio Rojas / Música: Luis Advis y Sergio Ortega / Interpretación: Inti-Illimani” y finalmente la oración “Relator: Alberto Sendra”. Su función es de anclaje como referencia básica del producto que se presenta.

En su mensaje denotado, la imagen es definida desde la composición de una serie de elementos de un relativamente fácil reconocimiento. Al centro y ocupando un espacio considerable de la portada aparecen dos rostros mirando de manera fija. Uno de los rostros posee la definición de un cuerpo que estira su brazo para tocar al rostro mayor. En esta situación, llama la atención el color de piel de los rostros, ya que mientras el rostro menor es más suave, el rostro mayor posee un color más intenso. Ambos rostros poseen como cabello largas hojas color verde que cubren lo que parecen ser los cuerpos de estos rostros. Hacia la izquierda de la imagen, aparece la forma de una paloma, cuyos colores blanco, rojo y azul recuerdan la bandera chilena. Hacia la izquierda de esa paloma, hojas verdes forman una rama. Del mismo modo, en la parte superior, flores azules, amarillas, rosadas y naranjas, aparecen coronando la armonía de objetos en la imagen.

En relación a los mecanismos técnicos, la imagen posee una policromática que define la presencia de diversos colores como el azul, verde (en dos tonalidades), rojo, blanco, amarillo, naranja, café claro y rosado, que se distribuyen en las diversas figuras de la imagen. Morfológicamente, es una imagen construida en base a dibujos hechos a lápiz y luego coloreados, los que se relacionan directamente con la estética muralista de aquella época. La tipografía utilizada para el mensaje lingüístico se hace con *sans serif*, facilitando la legibilidad.

La imagen presenta diferentes tipos de planos, donde las figuras se perciben unas más próximas al espectador (la rama está “adelante” de la paloma, y esta “adelante” de la madre e hija). Las figuras humanas aparecen con rasgos ovalados, con cierta tendencia a la geometrización, lo cual contribuye a “estetizar” las figuras mostradas. La construcción morfológica de la imagen se presenta en profundidad al reconocer diversos puntos de la imagen, a partir de los cuales se divide la atención del receptor.

En relación a su mensaje connotado, es posible afirmar que las figuras y técnicas empleadas evocan de manera clara a la estética de la brigada Ramona Parra. Así como las canciones elaboran un discurso de apoyo a la candidatura de Salvador Allende, la imagen establece la expresión visual de esa intención: “en este disco, de evidente compromiso político con el gobierno recién asumido, se da una interacción que “une”, en

cierta forma, el tablero y la calle, el lápiz y la brocha, el trabajo de Larrea y el muralismo de la Brigada Ramona Parra³⁶⁶. Bajo este sentido, la imagen empleada “resume”³⁶⁷ el programa de Salvador Allende con el objetivo de reconocerse dentro de un espacio identitario nacional concreto. Para ello, la utilización de elementos que logran capturar la intención del espectador a la vez que hacerlo reconocible, es un mecanismo importante. La bandera, como símbolo de unidad nacional y la paloma como símbolo de la paz que vendrá, son referencias que explicitan aquella intención de unidad social y de proyecto socialista sin armas. Por otro lado las flores y las hojas verdes aparecen sobre la paloma, sobre “Chile”, lo que nos podría hacer entender el sentido de alegría y renacimiento que sobre esa nación prevalecerá. Finalmente y en la zona central de la imagen, la figura de un infante que abraza a una mujer nos podría remitir a una relación entre madre e hijo. La ternura y la alegría son las sensibilidades con las cuales el pueblo trabajará en esta nueva etapa de la política y sociedad chilena, reconfiguradas en dos pilares fundamentales: paz e identidad nacional.

³⁶⁶ LARREA, A. Óp. cit.52p.

³⁶⁷ Ibídem.

11. EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ



Ficha técnica

Nombre: El derecho de vivir en paz

Intérprete: Víctor Jara

Año: 1970

Diseñador: Antonio Larrea

Títulos de canciones: El derecho de vivir en paz, Abre la ventana, La partida, El niño yuntero, Vamos por ancho camino, A la Molina no voy más, A Cuba, Las casitas del barrio alto, El alma llena de banderas, Ni chicha ni limoná, Plegaria a una labrador, BRP (Brigadas Ramona Parra)

Si existe un artista reconocido y exponente máximo de la NCCH ese es Víctor Jara. Relacionado con la prosa más política y social, la obra de Víctor Jara se presenta en un desarrollo donde las expresiones en torno al pueblo se hacen evidentes como parte de un arsenal discursivo combativo. En esa línea, el sexto álbum de estudio, El derecho de vivir en paz, reflexiona sobre el sentido de un proyecto político que se materializa en la convicción propuesta por la Unidad Popular. El disco se presenta como una declaración de principios frente a la intervención norteamericana en Vietnam.

En esta experiencia, la imagen asume una definición distinta a las anteriores nombradas, adquiriendo por sí misma, un peculiar espesor simbólico y discursivo. Frente a ello, el nulo mensaje lingüístico corresponde a una ausencia que no es fácil de dejar pasar. Esa ausencia del lenguaje escrito, sugiere que la imagen por sí misma se supuso

suficiente para representar el discurso. La imagen, compuesta solo por una fotografía de Víctor Jara, se presenta ante el espectador en una resolución de contrastes de negros y blancos, donde el cantautor aparece frente a la cámara, mirando hacia un lugar desconocido fumando un cigarro. Sus ojos, ocultos ante el espesor del negro, observan un punto lejano, el cual, como espectadores no somos capaces de reconocer. En este punto, la mirada adquiere una fuerza importante, convirtiéndose en el *punctum* de dicha composición.

En cuanto a lo técnico se utiliza un bicromatismo centrado en el negro y blanco. Se trata de una fotografía retocada con diversas técnicas que dieron a la imagen su actual visualización:

“la fotografía del rostro de Víctor, antes de convertirse en portada del disco, fue procesada en el laboratorio con la técnica de alto contraste (...) el trabajo se puede resumir en los siguientes pasos: sobre el negativo original se copia sobre una película de alto contraste, logrando un positivo de tonos endurecidos, este paso se repite varios veces hasta la desaparición total de los tonos grises. Entre cada paso la película es retocada minuciosamente para eliminar detalles indeseables. Con el negativo final se copia en papel la imagen definitiva, con blancos y negros absolutos. Esta técnica es conocida como “contratipo”, “foto endurecida”, “foto quemada” y “kodalith”³⁶⁸.

Esta técnica fue muy utilizada durante los años sesenta a partir de las referencias del arte pop, que es la estética de la portada señalada. Siguiendo con ello, se aprecia un fondo plano, focalizando la mirada del receptor en la zona derecha de la imagen. Se establece una imagen de tipo icónica que presenta de manera clara (pero estetizada) la figura del artista.

En su mensaje connotado, la imagen presenta solamente la imagen de Víctor Jara. Esta fotografía, tomada durante 1970 en un campo de la precordillera santiaguina, establece la dimensión que el diseñador quería establecer al incorporar la figura del artista como única referencia. La importancia que al cantante asume dentro de la obra es innegable. Como una figura y sin los correspondientes textos lingüísticos que acompañan las imágenes, el rostro de Víctor aparece como único elemento dentro de la composición. ¿Qué motiva que un disco cuyo discurso es “anti-imperialista” presente como única figura

³⁶⁸ LARREA, A. Óp. cit. 69p.

al artista? Sin referencias lingüísticas ni figurativas a la guerra o a la revolución, podría la imagen de Víctor en sí misma ya ser suficientemente reconocida e icónica como para representar al discurso anti-imperialista chileno. O tal vez solo pretendió resaltar al artista mismo. Lo que sí sabemos es que a Víctor si le gustó la fotografía.³⁶⁹

12. VIVIR COMO ÉL



Ficha técnica

Nombre: Vivir como él

Intérprete: Quilapayún

Año: 1971

Diseñador: No especificado

Títulos de canciones: Vivir como él, Venceremos, Segunda declaración de la Habana, Soy del pueblo, Comianza la vida nueva, Marcha de la producción, La Batea.

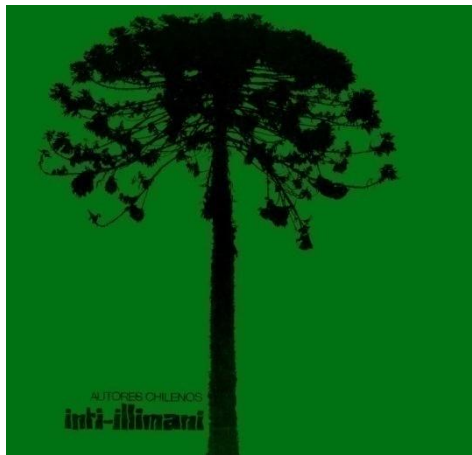
Durante 1971 aparece el octavo álbum de estudio del grupo Quilapayún, Vivir como él. Esta producción es lanzada al mercado con el formato de cantata popular y con la colaboración en letras de Isidora Aguirre, Claudio Iturra y Sergio Ortega y el relato de Héctor Duvauchelle. Con canciones como “Vivir como él”, “Venceremos”, “Segunda declaración de la Habana”, “Soy del pueblo”, “La batea” y “Marcha de la producción”, este

³⁶⁹ Entrevista a Antonio (Santiago, 20 de agosto, 2013).

disco aparece como uno de los más políticos. Esta producción se constituye como homenaje al guerrillero vietnamita Nguyen van Troi, (importante miembro del Frente nacional de liberación de Vietnam), el cual da el nombre al álbum.

En la carátula, el mensaje lingüístico que aparece está inscrito en la categoría del anclaje, en la medida que la palabra “Quilapayún”, identifica al grupo que canta en el disco. En este sentido, la imagen está conformada por elementos visuales que impiden interpretar el objeto central de una manera específica. La imagen se expresa desde una dicotomía que la hace simple y compleja a la vez. Como color predominante y casi absoluto, el café oscuro se presenta como elemento esencial del colorido. En el centro, una figura circular aparece tímidamente dibujada con el mismo color café, siendo diferenciada tenuemente por sombreados más evidentes. Esta figura circular posee en el centro pliegues que se van abriendo hasta el límite de la figura, aunque sin perder su forma circular original.

13. AUTORES CHILENOS



Ficha técnica

Nombre: Autores Chilenos

Intérprete: Inti-Illimani

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea

Títulos de canciones: Run run se fue pa'l norte, La exiliada del sur, Tatati, Rin del angelito, Ya parte del galgo terrible, Lo que más quiero, Volver a los 17, Charagua, Corazón maldito, El aparecido, Recitado.

El sexto álbum de Inti-Illimani lleva por título “Autores chilenos”. Es publicado en 1971 y, como su nombre lo indica, es un homenaje a los autores chilenos más importantes de la canción protesta de aquel entonces. Con la colaboración en la producción y los arreglos musicales de Luis Advis este disco se transformó rápidamente en la primera compilación de la NCCH. En el disco se destacan músicos como Violeta Parra, Patricio Manns, Víctor Jara, Sergio Ortega e incluso los mismos Inti-Illimani.

En la carátula realizada por los hermanos Larrea, los elementos estéticos y simbólicos utilizados representan de manera clara esa relación de pertenencia con lo nacional. En la imagen, el mensaje escrito se adscribe dentro de una intención de anclaje, donde el nombre de los intérpretes y de la obra se dejan ver en la zona inferior con un color negro, destacándose en ello la gráfica clásica del nombre del grupo.

El mensaje denotado de la imagen, presenta el predominio del color verde oscuro y en el centro de arriba hacia abajo aparece la imagen que representa la sombra de una araucaria ya crecida y con amplio follaje.

Referente a su composición cromatológica, se destaca la utilización de dos colores, negro y verde oscuro, los cuales se organizan en la figura central (negro), mensaje lingüístico (negro) y el fondo (verde). La imagen presenta como elemento esencial la fotografía retocada a partir del fotomontaje, la cual es intervenida de la siguiente manera:

“tomando un símbolo de los valores nacionales la portada del disco se diseña con la imagen de una solitaria araucaria que se imprime sobre un apacible fondo verde. En contra de lo que podría pensarse, la foto de dicha araucaria no fue tomada en las tierras de la Araucanía, sino que en la calle Portugal, en pleno centro de Santiago y esta fue separada retocándola a punta de pincel de su atiborrado contexto urbano”³⁷⁰

La tipografía, presenta dos “tipos”. En el mensaje lingüístico del nombre del disco, se hace presente la tipografía de tipo *san serif*. Por otro lado, en el texto que hace mención al grupo, siguiendo el logo ya utilizado, podemos ver una tipografía trazada donde se evidencian los elementos decorativos. Estos elementos se hacen legibles en su contexto presentando un aislamiento espacial discontinuo entre ambos textos.

³⁷⁰ LARREA, A. Óp. cit. 154p.

Referente a la imagen, esta presenta una profundidad plana, donde solo existe la figura central, conformándose un alto contraste con el fondo y una construcción espacial de tipo axial.

Finalmente desde la lógica barthesiana, podría decirse que el trucaje utilizado tiene como sentido expresar en una combinación de figura y color la posibilidad de una relación intrínseca entre figura y símbolo. Frente a ello, los juegos estéticos utilizados en la imagen tienen como fin poner en evidencia esa misma relación donde la araucaria se presenta como la representante de la nación.

La utilización del color verde como fondo de la composición, expresa el sentido de lo natural. El verde de los campos y bosques chilenos aparece desde la tonalidad y presencia de ese color. En este sentido, la utilización de una araucaria como objeto central no es menor, si consideramos a la araucaria como símbolo reconocible sobre el mundo mapuche. Por lo mismo, la visión sobre lo "chileno" no se representa bajo elementos tradicionales del constructo nacional, sino que por el contrario, desde la recuperación de un orden "popular" lo nacional aparece ligado a los grupos originarios del país. Es por tanto reconocible en esta imagen la vinculación que existe entre los conceptos de recuperación e inclusión y la construcción de una identidad nacional "originaria" y desde abajo.

14. LA POBLACIÓN



Ficha técnica

Nombre: La población

Intérprete: Víctor Jara

Año: 1972

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Lo único que tengo, En el río Mapocho, Luchín, La toma- 16 de marzo de 1967, La carpa de las coliguillas, El hombre es un creador, Herminda de la Victoria, Sacando pecho y brazo, Marcha de los pobladores.

El séptimo álbum de estudio de Víctor Jara es lanzado al mercado durante 1972 y lleva por título “La población”. Concebido en pleno proceso político de la UP, este disco es conocido por considerarse el más social y crítico de su obra. Con Víctor Jara como cantautor y bajo la producción de Patricio Castillo, Inti-Illimani y los Blops, el disco se presenta estética e ideológicamente como una denuncia a la pobreza que inunda las principales poblaciones de la periferia de Santiago. Frente a ello, la imagen del disco busca establecer esta relación con el discurso de sus canciones.

El mensaje lingüístico que presenta la portada, toma el título del disco como único elemento escrito. La población, es el mensaje que aparece con color rojo y se despliega en la zona superior de la imagen sobre un fondo blanco. En esta posición, el mensaje se establece desde una función de anclaje porque identifica el lugar de pertenencia de las figuras centrales de la imagen.

En su mensaje denotado, la imagen muestra como elementos centrales a dos niñas, una pequeña y otra más alta, que miran a diferentes lados: mientras la pequeña mira hacia el costado izquierdo, la más alta mira hacia la derecha del espectador. Ambas llevan ropajes de lana y con el pelo tomado pero desgreñado. Expuestas en una escala de blanco y negro, son integradas a un fondo blanco que en su parte superior izquierda aparece coronado con una mariposa de colores encendidos.

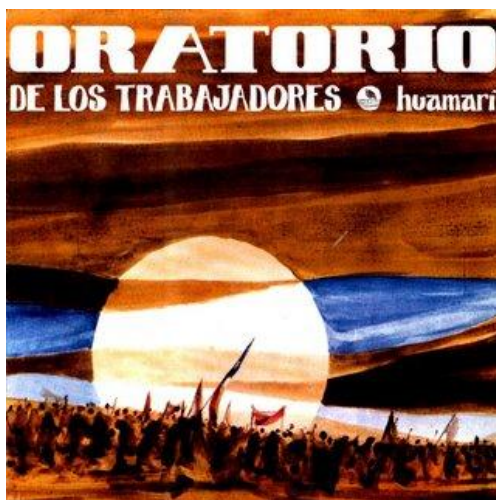
En términos técnicos, los mecanismos utilizados se expresan de la siguiente manera. Empleando como base el negro y el blanco en la imagen central, se incorporan en la imagen superior la utilización de colores como el púrpura, el amarillo, el naranja, el rojo y el verde. Por otro lado, la morfología evidencia la utilización de una composición mixta, donde hay usos de fotografía retocada (fotomontaje) y dibujo. En la fotografía se presenta el mecanismo de “fotografía quemada”, posicionando sobre ella el dibujo de una colorida mariposa. Con una tipografía *san serif*, se expresa la legibilidad en relación al contexto visual, así como un aislamiento espacial donde quedan espacios a ambos costados desde donde se posiciona el mensaje lingüístico (entre la mariposa y la niña de la izquierda del espectador).

En relación a su dimensión sintáctica, la imagen posee una estructuración en profundidad, presentando en diferentes “planos” los elementos constitutivos: mientras en la zona “central” se ubican las niñas, en la zona superior izquierda se encuentra la mariposa. Esta situación también se expresa en la textura del perceptema al generar la contrastación de dos ejes visuales en función de los elementos cromáticos utilizados: en el plano central donde se encuentran las niñas bicromáticas y en el plano secundario donde se encuentra la mariposa policromática. Por otro lado, la dimensión semántica establece la relación de símbolos que se comunican entre sí: mariposa como representación de “niñez” e “inocencia” y niñas como representación de la pobreza

Finalmente la pose de los sujetos retratados hace énfasis en la condición de inocencia en la cual se trabaja. La mirada perdida pero serena, los brazos a la altura del pecho, los ropajes utilizados y las caras “sucias” son elementos no menores dentro de la composición final. La pobreza aparece como categoría que recuerda la injusticia social. La utilización de los colores blanco y negro endurece la escena, pero en esa misma relación, la mariposa genera un giro en la narratividad de dicha imagen, al presentar la paradoja de la niñez en ese contexto.

En efecto la utilización de la imagen de dos niñas posiciona en primera instancia el tema social que se expresa en el discurso de sus canciones y de los títulos como Luchín o Marcha de los pobladores. Ambas niñas representan la evidencia más pura y a la vez cruda de la pobreza: el sufrimiento de los inocentes. En la imagen la pobreza se presenta en el rostro impávido pero a la vez esperanzador de dos niñas que jugando en una población, expresan las profundas desigualdades sociales del país. Sus miradas lejanas y perdidas rememoran el deseo y la inocencia frente a su realidad material. Pero a pesar de dicha situación, la esperanza de un mundo mejor se hace presente. La mariposa como símbolo de la transformación de la vida y la libertad se presenta como el único objeto de color dentro de la imagen para representar la posibilidad de un cambio social. En un contexto de transformaciones sociales, la posibilidad de transformación material es un proceso que se hace cada vez más patente.

15. ORATORIO DE LOS TRABAJADORES



Ficha técnica

Nombre: Oratorio a los trabajadores.

Intérprete: Huamari

Año: 1972

Diseñador: No especificado

Títulos de canciones: Preludio, Relato, Canción de las mutuales (coro), Canción de las mutuales (tonada), El primero de mayo (pregón), El primero de mayo (chapecao), Relato, Iquique, Interludio, FOCH, Recabarren, Relatos, Frente popular (cueca 1), Frente popular

(cueca 2), Relato, Represión, Relato, CUT, Relato, Canción de cuna, Relato, Última canción.

En 1972 el grupo Huamarí publica su segundo álbum de estudio “Oratorio de los trabajadores”. El trabajo, que contó con la colaboración de Julio Rojas en letras, Jaime Soto León en música y los relatos de Freddy Hube, Luis Vera, Adrián Otarola y Miguel Davagnino, se comprende como un reportaje musical sobre la historia del sindicalismo en Chile desde fines del siglo XIX hasta 1972. Este homenaje, se establece de manera evidente tanto en sus letras, (con canciones como “Canción de las mutuales” o “El primero de mayo”), como en su estética visual.

En la portada de este disco, el mensaje lingüístico se plantea de forma similar a otros trabajos: en la parte superior y a lo largo se presenta el nombre del disco junto con el nombre del grupo “Huamarí”. En este caso, es necesario señalar que el nombre de la obra se transcribe claramente de manera más grande que el nombre del grupo, ocupando un espacio menor dentro de la diagramación. Aun así, la función del anclaje sigue siendo la fundamental.

En el mensaje denotado los elementos que intervienen en la imagen están ubicados siguiendo una coherencia narrativa. En la parte superior y tras el mensaje lingüístico, aparece un cielo degradado en colores café y azul, sobre el cual se posa un gran círculo que representa el sol. Bajo esos objetos, una gran masa de gente camina en dirección al sol portando banderas chilenas y lienzos color rojo, difuminándose en el horizonte de ese cielo.

Los colores utilizados expresan una paleta policromática donde tonalidades como el amarillo, el café, el negro, el rojo y el azul se hacen presente. La imagen está construida en base a dibujo y pintura, lo que la relaciona, al menos estéticamente, a la noción de arte tradicional. Las figuras se encuentran incorporadas a partir de diversos planos que le dan profundidad a los objetos. En este sentido, la atmosferización se hace evidente en la utilización de los diversos colores y texturas. La tipografía utilizada expresa la visualización del tipo *serif*, así como también elementos decorativos y trazados en el mensaje lingüístico. Los textos están ubicados en la zona superior a lo largo de toda la imagen sin evidenciar discontinuidad lineal, considerándose totalmente legible en el contexto en cual se presenta.

El homenaje a las fuerzas trabajadoras hegemoniza la connotación. Las masas se movilizan hacia el horizonte donde se encuentra el sol del futuro. El sol es icono de un nuevo amanecer, es el símbolo del renacimiento político³⁷¹. La bandera podría asumir una lógica que define la “nación” en función de nuevos actores sociales, donde los trabajadores avanzan en su lucha social y política que la UP y el PC asumirían como propia.

16. CANTO PARA UNA SEMILLA



Ficha técnica

Nombre: Canto para una semilla.

Intérprete: Isabel Parra e Inti-Illimani

Año: 1972

Diseñador: Luis Albornoz.

Títulos de canciones: Relato 1, Los parientes, Relato 2, La infancia, Relato 3, El amor, Relato 4, El compromiso, Relato 5, La denuncia, Relato 6, La esperanza, Relato 7, La muerte, epílogo, Relato 8, Canción final.

³⁷¹ El sol en la iconografía de izquierda establece su matriz en la Revolución Francesa, aunque presentará diferencias a sus símiles latinoamericanas. Mientras que para los franceses el sol estará relacionado con el rey, para el mundo republicano latinoamericano será la “irrupción del día”, el nuevo amanecer de la república (ver LOMNÉ, G. 1995. La revolución francesa y la simbólica de los ritos bolivarianos, texto publicando en la revista Historia Critica número 5, Enero-Julio)

En 1972 las buenas relaciones profesionales entre Inti-Illimani e Isabel Parra dan como resultado la publicación del álbum “Canto para una semilla”, correspondiente al décimo sexto álbum oficial del grupo. Con la estructura de una cantata, las décimas de Violeta Parra son utilizadas para sacar al mercado un disco que hasta hoy en día cuenta con varias re-ediciones. Para la grabación original participaron Luis Advis en la musicalización y Carmen Bunster en los relatos. El disco originado bajo el amparo poético de Violeta Parra, se entiende esencialmente como un nuevo homenaje a la cantautora, donde la imagen expresa claramente esa intención.

En la carátula, el mensaje lingüístico se expresa de manera clara y sencilla. Canto para una semilla, son las palabras que se ubican al centro inferior de la imagen y sobre las figuras que ocupan gran parte de la composición. El lenguaje escrito juega un rol similar a las otras experiencias, presentándose como un soporte de anclaje.

La imagen esta “dividida” en tres partes: una primera parte superior en la cual se despliega un cielo donde el día y la noche conviven juntos y sin problemas: las estrellas, la luna, un arcoíris, el sol y pájaros se funden en una sola “realidad” y coronan las imágenes que se ubican bajo ese “contexto”. La segunda parte muestra los arboles, las montañas y el campo floreado como evidencias del mundo terrenal y la tercera parte está compuesta por la figura de una mujer que “vuela” por el cielo estrellado recolectando las flores que aparecen en la parte inferior. Esta mujer va con cabellos largos, ropa holgada, pies descalzos y en su mano izquierda lleva una flor.

Por la estética señalada, la imagen posee una construcción bicromática a partir de la utilización de los colores negro y plomo. Su estilo está construido en base a un dibujo que intenta simular la lira popular. Este hecho provoca que el punto de atención sea en profundidad, estableciendo dentro de la imagen diversos planos (cielo y tierra) y figuras (astros-cielo y flores-tierra-árboles). En este sentido, es fundamental la atmosferización provocada por el diseñador al construir en los cambios cromáticos y los objetos integrados las diferentes percepciones dentro de los planos. En términos tipográficos, se utiliza un diseño que se podría ajustar a la tipografía de trazo y decorativa, estableciendo en el texto aislamientos espaciales discontinuos a ambos costados del mensaje.

En su mensaje connotativo, la intención está sujeta a la estética de la lira popular³⁷² como elemento central inspirando en el autor una serie de imágenes icónicas “las ricas imágenes de las decimas de Violeta Parra, inspiraron estos “grabados” de Luis Albornoz, interpretando a su manera la gráfica de la lira popular”³⁷³. De esta manera, la utilización de esta estética³⁷⁴ plantea un discurso acentuado en la recuperación de elementos populares así como también la reivindicación de la figura de Violeta Parra. Frente a ello el contenido visual, propone la construcción de un referente simbólico donde sin constituirse como “exaltación lauditaria a Violeta”³⁷⁵, se reconoce su obra como inspiración para la Nueva Canción.

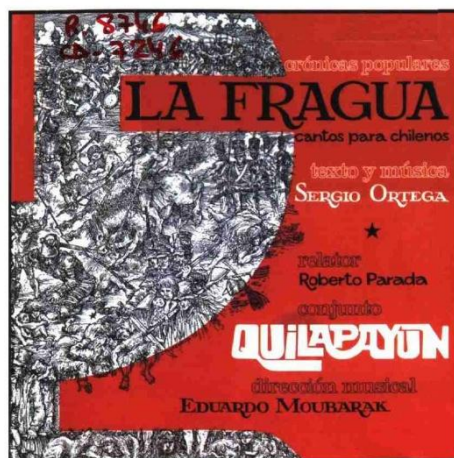
³⁷² Tiene su origen en los romanceros españoles, versos narrados traídos por los conquistadores que dieron origen a la poesía popular chilena durante la Colonia. Era una expresión anónima que en una primera instancia fue narrada; posteriormente al ser presentada con imágenes grabadas a partir de planchas de madera talladas e imprimirse en pliegos sueltos se convirtió en un medio de divulgación popular masivo, cuyos primeros ejemplares datan de 1820. (ver Nueva Xilografía y un linóleo de la década del 60: restauración de grabados del museo de arte contemporáneo, RODRIGUEZ, M. “et al”. http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1202.pdf)

³⁷³ LARREA, A. óp. cit. 156p.

³⁷⁴ La estética de la lira popular está orientada a retratar diversos elementos de la vida cotidiana y el drama con el fin de hacer más entendible el sentido de los versos descritos. Existen dos tipos de imágenes xilográfica (grabados en raulí y de tosca producción) y clichés (imágenes antiguas que nada tenían que ver con el contenido) (ver LABACA, D. La lira popular. Publicado por Universidad Católica de Valparaíso, http://wiki.ead.pucv.cl/images/6/61/La_lira_popular.pdf)

³⁷⁵ LARREA, A. óp. cit. 156p.

17. LA FRAGUA



Ficha técnica

Nombre: La fragua

Intérprete: Quilapayún

Año: 1973

Diseñador: No especificado

Títulos de canciones: Partes de la cantata **1. Las claves:** Recitado 1, Canción 1: Sol luminoso, Canción 2: Hondo desierto, Recitado 2, Canción 3, Norte grande pobre norte. **2 Las luchas:** Recitado 3: Romance del Marga-Marga, Recitado 4, Canción 4: Marcha de los mineros del carbón, Recitado 5, Canción 5: La represión, Recitado 6, Canción 6: Los talleres, **3. La herencia:** Canción 7 Niño araucano, Recitado 7, Canción 8: Lautaro y Valdivia, Recitado 8, Pregón: La tierra sin motivo, Canción 9: El campo. **4. El puño del pueblo:** Recitado 9, Canción 10: En la entrada del volcán, Recitado 10, Canción 11: Los trabajos de mi patria, Recitado 11, Canción 12: El puño del pueblo. **4. Seis canciones contingentes:** Las ollitas, El enano maldito acota, La tribuna, Vox populi, La Merluza, No se para la cuestión.

El décimo álbum del conjunto chileno Quilapayún, fue publicado durante 1973 y se convirtió en el primer álbum doble de la agrupación. Al igual que otras obras de esta época, La fragua³⁷⁶ posee la estructura de una cantata y se encuentra organizada en

³⁷⁶ Se le llama fragua al trabajo realizado en un taller donde a través de un fogón se forja un metal con el objeto de darle una forma determinada.

cinco partes: las claves, las luchas, la herencia, el puño del pueblo y seis canciones contingentes. Las letras y la música fueron compuestas en su totalidad por Sergio Ortega y contó con la participación en los relatos de Roberto Parada. Por muchos es considerado un disco abiertamente social y defensor del carácter popular y político de los trabajadores. Este disco se convirtió en el último disco de Quilapayún antes del golpe de Estado.

En la defensa de los grupos populares, la Fragua consideró en su portada elementos claros de la manifestación de resistencia de los grupos históricamente abusados. En su mensaje lingüístico, la imagen plantea elementos más definidos en cuanto a la consideración de lo “escrito” como parte de su composición general en relación a otras obras similares. Dividida en dos secciones, la imagen presenta hacia la derecha distintos mensajes que evidencian las autorías y participaciones de dicho proyecto: “crónicas populares, la fragua: cartas para chilenos, texto y música: Sergio Ortega, relator: Roberto Parada, conjunto: Quilapayún y dirección general: Eduardo Moubarak”. Las gráficas utilizadas en cada frase varían según el énfasis dado por el autor, siendo justamente el nombre del disco y de la banda los que se realzan con más detalle. En este caso, es interesante destacar la frase “cartas para chilenos”, expresando explícitamente la vocación masiva a partir de la palabra “chilenos” en ese contexto.

El mensaje denotado, expone en la mitad izquierda de la imagen la fotografía de una batalla donde diversos pasajes de la historia de Chile son retratados a partir de la presentación de distintas figuras. Desde la tradición colonial con la aparición de indígenas y españoles, hasta el proceso de independencia con la integración de soldados patriotas contra los realistas, la imagen se convierte en una suerte de resumen de los hechos que han marcado los cambios de poder en nuestro país. En una gráfica que recuerda ciertos elementos “barrocos”, la imagen se encuentra atiborrada de elementos que la hacen difícil delimitar cada personaje.

En términos cromáticos, se destaca la presencia de tres colores: el blanco, utilizado en el grabado y en parte de los mensajes lingüísticos, el negro, utilizado en algunos textos, decorados y grabados; y finalmente el rojo, utilizado a nivel de base de la imagen en cuestión. La carátula está constituida a partir de un ensamblaje donde destaca el grabado como elemento principal. Esta imagen presenta una articulación espacial en profundidad donde la variedad de objetos establece la simulación de diversos planos y referencias al receptor. Este hecho provoca a su vez una superposición de estructuras donde se diferencian claramente las formas en la imagen expuestas: por un lado el grabado y por

otro el mensaje lingüístico. En términos tipográficos, se aprecia un tipo de texto *serif* y a la vez una tipografía decorativa y trazada. Estos textos se encuentran distribuidos de manera vertical en el costado derecho de la imagen generando una narración legible y con discontinuidad lineal en la distribución de ese texto.

En su mensaje connotado, tal como el discurso de sus canciones, la imagen expresa el apoyo a la construcción de una identidad nacional y popular, buscando establecer el vínculo entre historia y esa identidad. Aparecen los diversos sujetos “disidentes” que han resistido al poder de la colonización cultural. De esta manera, tanto indígenas como soldados aparecen como símbolos de una idea “emancipadora” y se relacionan directamente con los sujetos a los cuales las canciones hacen referencia. Los obreros, mineros y trabajadores en general corresponden al nuevo referente popular en la cual reside la resistencia social. Por otro lado, es interesante destacar que esta escenificación podría relacionarse con la contingencia política de aquel entonces, en la cual la polarización dividía las fuerzas progresistas, a la cual la imagen contestaría recordando la unidad en la diversidad.

18. PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA CANCIÓN POPULAR



Ficha técnica

Nombre: Primer festival internacional de la canción popular.

Intérprete: Varios intérpretes

Año: 1973

Diseñador: No especificado

Títulos de canciones: Obertura, Que se vayan del canal, Guantanamera, Dónde está la paz, Cuando sea grande, Chamarrita de los milicos, En esta tierra que tanto quiero,

Cueca de la CUT, A un ave, Paz amistad solidaridad, Soneto 93, El pueblo unido jamás será vencido, Las Ollitas.

En 1973 y producto del primer encuentro internacional de música popular en Chile, es publicado el primer disco en vivo de DICAP: Primer Festival internacional de la canción popular. Con la participación de Isabel Parra, Tito Fernández, Inti-Illimani, Quilapayún, Alfredo Zitarrosa y Cesar Isella, el disco se convirtió en pieza fundamental de la recopilación de canciones del movimiento de la Nueva Canción.

En su mensaje lingüístico, la imagen es acompañada por frases que contextualizan el escenario en el cual se establece dicha producción: Primer festival internacional de la canción popular. Chile. 1973. Desde el anclaje, el mensaje expresa los elementos necesarios para comprender el contexto en la cual se encuentra inmerso: dejar en claro la experiencia internacional en la cual Chile es el anfitrión en el espacio político-cultural de la UP.

Por lo mismo, en la mirada denotada, la imagen establece los siguientes puntos: en un fondo blanco y en la parte superior se ubica con letras negras el mensaje lingüístico. Más abajo y ocupando la mayoría del espacio, cuatro rostros de fenotipo latinoamericano salen de las cuerdas de una guitarra. Aparentemente jóvenes, estas figuras aparecen con sus brazos proyectados hacia adelante en diferentes posiciones; mientras el primero aparece con la mano indicando un lugar, el segundo aparece con la mano empuñada, saliendo del recuadro asignado y el tercero con la mano semi-abierta. La guitarra, que se ubica al lado derecho de la imagen está coloreada de tal manera que los colores utilizados contrastan con el fondo blanco, al igual que las cabezas descritas.

En el aspecto cromatológico, es posible evidenciar una policromatía enmarcada en la utilización de colores como el café (en la guitarra, el pelo y parte de las manos), el morado (en la guitarra, manos, brazos y rostros), el negro (en la guitarra y los trazos), el amarillo (en los rostros), el naranja (los brazos y las manos) y el rosado (parte del brazo). La morfología de la imagen, está construido en base a un dibujo pintado y que simula la estética del muralismo latinoamericano. En el aspecto tipográfico, la imagen utiliza en su mensaje lingüístico letra *san serif*. En este apartado, existe una discontinuidad lineal que da aislamientos espaciales al mensaje, tanto hacia su derecha como izquierda.

Estos elementos, adquieren un carácter simbólico importante en la interpretación hecha desde la connotación. Así como las letras de las canciones expresan referencias a la cultura de la izquierda latinoamericana (El pueblo unido jamás será vencido, Cueca de la CUT, Paz amistad y solidaridad, Chamarrita de los milicos y Las Ollitas), la imagen también podría representar parte de esa simbólica compartida. Como se sabe, la utilización de una estética basada en el muralismo es una vinculación importante a la estética construida y desarrollada por la izquierda tradicional. Tal como en México y más adelante en Chile o Argentina, la creación de un movimiento muralista será fundamental para el proceso pedagógico de las masas populares. En ese sentido, la utilización de estas gráficas dimensiona en primera instancia el carácter de unidad bajo un mismo signo estético. La guitarra como representación de la música latinoamericana, hace de sus cuerdas la voz y rostro de un mismo pueblo. En función de ello, las cuerdas se proyectan como los hombres y mujeres componentes de América, que en su diferencia se construyen en un solo discurso identitario. El carácter de la identificación nuevamente se hace presente. Resulta además interesante consignar la utilización de símbolos que en su contexto podrían rescatar cierto carácter contingente. La presencia de “jóvenes” y de “puños en alto” podrían ser vinculados a una dimensión contextual donde lo generacional y lo político (de izquierda) se hacen presente. Se trata de una identidad latinoamericana.

19. CANTANDO POR AMOR



Ficha técnica

Nombre: Cantando por amor

Intérprete: Isabel Parra

Año: 1969

Diseñador: Vicente Larrea y Luis Albornoz.

Títulos de canciones: Ruego, Amores bailando, Yo también quiero casarme, Verso por desengaño (o No tengo la culpa, ingrato), Bésame y abrázame, Ayúdeme usted, Según el favor del viento Señora si voy al campo, El desconfiado, ¿Por qué será Dios del cielo?, Cantando por amor, Canción de cuna, Mazúrquica moderna.

El tercer álbum de estudio de la cantautora Isabel Parra sale al mercado durante 1969. Producido por el sello La Peña de los Parra y distribuido por DICAP, este disco contó con canciones de Violeta e Isabel, haciendo del amor su tópico central.

El mensaje lingüístico utilizado, expresa la función de anclaje como primordial. En dos frases, “Isabel Parra” y “Cantando por Amor”, se explicita el nombre del intérprete y de la obra.

En su mensaje denotado, se reconoce un fondo blanco y una figura central en que aparece con una fotografía de la cantautora rodeada de coloridos dibujos de flores y plantas. La fotografía, en color, muestra el rostro de Isabel con una leve sonrisa y su mano izquierda alrededor sosteniendo su mentón. Los dibujos que rodean la fotografía

forman un círculo y poseen una colorida estética donde es posible observar variedad de flores, plantas y hojas.

Los elementos técnicos empleados se expresan en las siguientes características. Desde un complejo policromatismo la imagen resuelve su composición pictórica en variados colores: tonalidades de verde para las hojas y tallos, azul, morado, naranja, rojo y lila para las flores, blanco para el fondo y negro para el mensaje lingüístico. La imagen se basa en un collage entre fotografía y dibujos pintados con témpera. La morfología está constituida en diferentes planos expresando profundidad entre el círculo de flores y el rostro de Isabel. En el aspecto tipográfico, es posible ver una tipografía trazada, deformada, que irrumpe en dos líneas narrativas con el nombre de la autora sobre el nombre del disco.

Finalmente en el aspecto semántico, se emplea el uso de una imagen-ícono y de una imagen-símbolo. Mientras el ícono presenta a la artista como autora, el símbolo establece una relación entre la estética “psicodélica”, la identidad juvenil y la pasión de las flores, como un conjunto de elementos que apuntan a un solo discurso: al amor como motivo universal.

En efecto, la imagen proyecta el ambiente “psicodélico”³⁷⁷ de la época. Ligado al discurso del amor, al estética hippie expresó en gran medida la vinculación entre libertad y juventud. En este sentido, sin mediar en un ideario de ese tipo, la imagen expresa el binomio libertad y juventud en dos referentes simbólicos de gran valor para la época y generación: la fuerza de la estética psicodélica (como expresión de una identidad) y el sentido dado al amor como sentimiento universal.

³⁷⁷ LARREA, A. óp. cit. 79p.

20. ISTROS (DANAI CANTA A NERUDA)



Ficha técnica

Nombre: Istros. Danai canta a Neruda

Intérprete: Danai Stratigopoulou

Año: 1969

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Los marineros besan y se van, Balada de matilde, Pucatrihue, Partí Mirka, Mi amor ven, Ven conmigo ven, Guillermina, Muchachas, Así llegaste al mundo, Adiós otoño de París, C'est clair.

Lanzado durante 1969, Istros es el primer álbum de la cantante y académica griega Danai Stratigopoulou. Inspirada en los versos nerudianos que hablaban sobre “la lucha por la justicia y la resistencia contra el miedo y el dolor”³⁷⁸, Danai se convirtió en una de las impulsoras de la obra de Neruda en su Grecia natal. Este disco contó además con la colaboración de Luis Advis en arreglos y en dirección musical.

En relación a su mensaje lingüístico, el texto aparece referenciado en dos líneas narrativas. Bajo la figura central y hacia el lado izquierdo aparece la palabra “Istros”. Bajo ella, el nombre de la cantante y su vinculación con el poeta Pablo Neruda: “Danai canta a Neruda”. Al igual que en el resto de las portadas, la función de anclaje se hace presente al complementar con autoría y obra la imagen central.

³⁷⁸ Contraportada del disco.

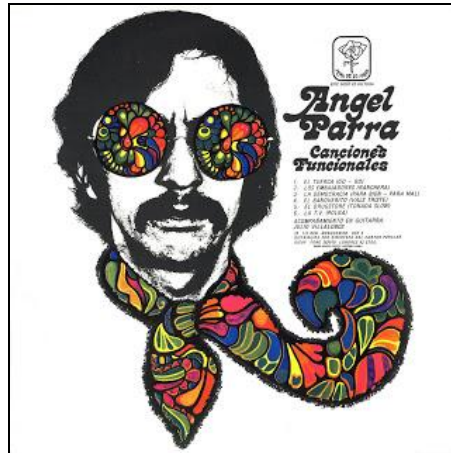
El mensaje denotado, expresa elementos centrados en la figura de la autora. En la zona central, una fotografía del rostro de Danai aparece en blanco y negro, sonriente, con una corta melena, y utilizando unos negros anteojos sesenteros. De estricto color negro, cabello, anteojos y cejas se presentan bajo un mismo contenido cromático.

En relación a los elementos técnicos, la carátula presenta una composición bicromática en función del color negro (imagen de la artista) y blanco (fondo). Su morfología, compuesta mediante fotomontaje y la técnica de la foto quemada, presenta una articulación espacial de tipo axial que conduce al centro la atención del receptor. En el aspecto tipográfico, se observa una tipografía trazada, deformada, que explicita los elementos contextuales del mensaje lingüístico, expresado a partir de dos líneas narrativas. En este caso, es interesante destacar como las palabras “Danai” y “Neruda” alcanzan el mismo grado de presencia dentro de la imagen.

La interpretación dada a la imagen, establece una relación personal más definida que en otras expresiones. Planteando la visualización de la artista, la carátula adquiere una posición mucho mas condicionada en función de los requerimientos de la autora. A la edad de 51 y cuando ya había pasado “la edad de retratarse”³⁷⁹, Danai entrega de su colección personal una fotografía para que fuese intervenida. Por lo mismo, resulta importante reconocer el posicionamiento visual de la artista dentro del trabajo gráfico que organiza desde su ideario la construcción estética y gráfica de su imagen. El rostro de la artista la convierte en icono.

³⁷⁹ LARREA, A. óp. cit. 38p.

21. CANCIONES FUNCIONALES



Ficha técnica

Nombre: Canciones funcionales

Intérprete: Ángel Parra

Año: 1969

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: El tuerca, Los embajadores, La democracia, El banquerito, El Drugstore, La T.V. (la Televisión), Preguntitas sobre Dios, El aroma, En el tolima, Meta vela, Juan.

Lanzado al mercado durante 1969, el décimo álbum de estudio de Ángel Parra fue producido por el sello La Peña de los Parra y distribuido por DICAP. Con el lado A titulado “Canciones funcionales” y el lado B “Interpreta a Atahualpa Yupanqui”, el disco contó con canciones propias (“La Tuerca” o “El Drugstore”) y con canciones del conocido cantante argentino (“Preguntitas sobre Dios”, “El aroma” entre otras).

En el mensaje lingüístico que acompaña a la imagen es posible establecer una lógica distinta a las anteriores carátulas. A la ubicación necesaria del nombre del artista y del disco, se agregan además las canciones, los invitados especiales e información con respecto a DICAP. De esta manera, en la carátula se despliega una red informativa que combina elementos artísticos con elementos técnicos. En la zona superior derecha aparece el nombre “Ángel Parra” para más abajo desplegar el nombre del disco, “Canciones funcionales”. Bajo estas dos líneas narrativas aparecen los nombres de las canciones “1. El tuerca (go-go), 2. Los embajadores (ranchera), 3. La democracia (para

bien-para mal), 4. El banquerito (vals triste), 5. El drugstore (tonada slow), 6. La TV (polca)". Más abajo aparece el invitado especial presentado con la frase "Acompañamiento en guitarra: Julio Villalobos". Finalmente se cierra el ciclo con los elementos técnicos de la grabación del disco: "33 1/3 monofónico DCP Distribuido por Discoteca del cantar popular-DICAP, fono 382979, Londres 92 Stgo". De esta manera el texto adquiere una presencia de suma importancia al establecer las condiciones de producción del álbum, considerándose un mensaje de alta significación en su función complementaria de la imagen utilizada.

El mensaje denotado está construido especialmente en base a la figura de Parra. Sobre un fondo blanco, aparece la imagen de Ángel Parra. Con el cabello semi-largo y unos pronunciados bigotes, el artista aparece de frente utilizando unos coloridos y psicodélicos anteojos redondos a la vez que un pañuelo amarrado sobre su cuello se "acerca" al mensaje lingüístico, ubicado en la zona superior derecha.

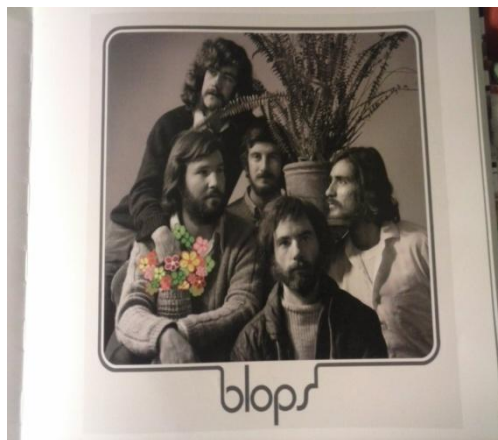
A pesar de que el negro y el blanco son colores preponderantes, los anteojos y el pañuelo dan una cuota de colorido lo suficientemente amplia. En este caso destacan los verdes, amarillos, naranja, rojo y azul. La técnica de la imagen está construida en base a dibujo con un fuerte colorido de témpera. La articulación espacial presenta la imagen de  ngel Parra como la figura donde se concentra el sentido. Es interesante destacar acá la importancia que asume el color como elemento de atracción.

La tipografía empleada expresa el uso de letras mixtas con énfasis en el *san serif* y las trazadas. El primer orden narrativo " ngel Parra Canciones funcionales", está escrito con letras que evocan la tipografía psicodélica mundial. El segundo orden, expresión de los temas y los elementos técnicos, funcionan con letras *san serif*. En este aspecto es necesario destacar la vinculación lingüística que existe en el primer orden tipográfico. Reconocido en la estética psicodélica, estas líneas expresan una relación discursiva y visual con el texto presentado, aludiendo a una articulación estética con la imagen.

Todos estos elementos están vinculados a una identidad juvenil y generacional. El pelo semi-largo, los bigotes, los lentes y pauelos sicod licos, establecen una semántica de reconocimiento a esa figura juvenil. En este sentido, la intención de construir aquella imagen está relacionada con el interés comunicativo y estético del artista. En el lado de "Canciones funcionales" vemos una interesante y ecl tica propuesta de sonidos donde la polka o el go-go conviven con rancheras y tonadas. Bajo esta lógica, la estética

“psicodélica”³⁸⁰ se reconoce como parte de una “libertad” visual y sonora que ejemplifica la realidad de este disco. Ello conectaría con la identidad juvenil.

22. BLOPS



Ficha técnica

Nombre: Blops

Intérprete: Blops

Año: 1970

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Barroquita, Los momentos, La muerte del rey, Niebla, Vértigo, La mañana y el jardín, Santiago oscurece el pelo en el agua, Patita, Atlántico, Maquinaria.

Ubicados desde una lógica diferente a la de otros artistas, este grupo de rock se convirtió en el único grupo de este tipo en publicar bajo el sello de DICAP. Un disco principalmente instrumental y grabado en 12 horas, “Blops” es el primer trabajo de la banda liderada por Eduardo Gatti y Juan Pablo Orrego. Lanzado al mercado durante 1970 y aun contando con el apoyo de Víctor Jara, fue ampliamente criticado por miembros del Partido Comunista por considerarlo una banda “burguesa” e “imperialista” que nada tenía que ver con los ideales fundantes de la discográfica. A pesar de ello, su imagen se estableció como parte de este proyecto, incorporando de manera directa y explícita la estética del mundo hippie y contracultural.

³⁸⁰ LARREA, A. óp. cit. 44p.

El mensaje lingüístico establece la función de anclaje al complementar nominativamente la expresión visual de la imagen. De manera central y en la zona inferior, es posible leer la palabra Blops, nombre que hace referencia al grupo y al primer disco de la banda.

En su mensaje denotado es posible señalar los siguientes elementos. Sobre un fondo plano, aparecen los cinco integrantes del grupo. Todos utilizan pelo largo, barba y bigotes, mientras que en el plano de vestuario existen pequeñas diferencias (de los cinco solo uno no usa camisa, de los cinco solo uno no usa alguna vestimenta de lana). Su posición corporal está ligada a “cierta” reflexión en la cual se establecen miradas orientadas hacia diferentes lugares de la habitación observando un lugar insospechado para el espectador. Existen además dos elementos añadidos. En primer lugar la aparición de un helecho ubicado entre los jóvenes, en la zona superior derecha y por otro lado el diseño (en color) de un motivo floral ubicado en la mano y pecho de dos los integrantes.

Su composición cromatológica está constituida por un policromatismo asentado en la fotogenia (blanco y negro) y diversos colores ubicados en el motivo floral: amarillo, rosado, verde, rojo, lila y naranja. La imagen está construida en base a fotografía tipo retrato, dibujo y pintura, constituyéndose en collage. En este sentido, parte de la fuerza “simbólica” de la carátula se encuentra en el motivo pintado: “para la carátula del disco, Antonio Larrea les realiza un retrato y pinta sobre la foto en blanco y negro un detalle de color, como un signo de la época hippie que se vivía”³⁸¹. En función de sus elementos cromáticos se establece una atmosferización y diferenciación de planos (dado también por el fondo y los elementos agregados), estructurando una articulación espacial en profundidad para el receptor. En el plano tipográfico, en la zona inferior central y con un sobrio color gris, el nombre del conjunto, Blops, aparece en una letra trazada, afianzada en una sola línea narrativa. Finalmente, su aspecto semántica es caracteriza por utilizar tanto el ícono como el símbolo. La presentación de los integrantes reconoce la iconicidad mientras que el motivo floral se lee en función del símbolo, como representación de un sentido identitario. Aun en esta ambivalencia, los elementos estéticos de la imagen contribuyen al acercamiento de un discurso más claro en relación a la estructuración de una identidad generacional.

³⁸¹LARREA, A. óp. cit. 114p.

En suma, estos elementos expresan de manera sutil pero importante los elementos de una identidad juvenil. La fotografía a los integrantes podría suponer la imagen de la comunidad. Todos juntos se retratan como parte de un grupo. Por otro lado, los elementos “estéticos” plantean la vinculación con una realidad identitaria mayor, reconocible dentro del público juvenil: pelo largo, barba, ropas de lana, son evidencias de un contexto cultural en plena ebullición. En este sentido, interesante resulta la ubicación del motivo floral como clara referencia al mundo hippie de aquellos años. No solo los elementos musicales y discursivos difieren del proyecto DICAP, sino que su imagen hace énfasis también en esa diferencia.

23. CHILE RÍE Y CANTA



Ficha técnica

Nombre: Chile ríe y canta

Intérprete: Varios Autores

Año: 1970

Diseñador: Luis Albornoz.

Títulos de canciones: Cargue mi carreta chancha, La chilenera, Leyenda lobera, Plegaria a un labrador, Cuando llora el desierto, El testamento, Esquinezco del guerrillero, Felicidad, Décimas por Puerto Montt, Gorrión, La periconca.

En 1970 sale al mercado el álbum “Chile ríe y canta”. Con la participación de varios intérpretes conocidos del nuevo folclore chileno, como Trío Lonqui, Rolando Alarcón y Héctor Pavez, este disco se convirtió en una compilación de la música grabada para la peña “Chile, ríe y canta”, articulada como programa radial por radio Minería en 1963.

En su mensaje lingüístico, la frase “Chile ríe y canta”, hace alusión al nombre del disco y al contexto en el cual aparece, estableciéndose así una función de anclaje.

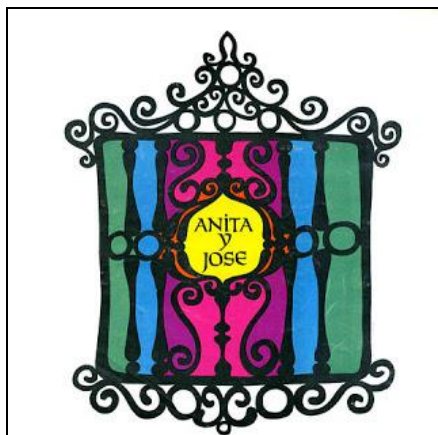
La configuración de la imagen ubica elementos de fácil reconocimiento. Al fondo, una pantalla negra se presenta como el escenario en el cual se expresa el objeto. Frente a ese fondo, una figura hecha de barro representa a un hombre con sombrero y con la boca abierta, boca de la cual sale el mensaje lingüístico ya descrito. Esta figura, que representa la imagen de un cantor popular³⁸², se encuentra ubicada en una posición donde adquiere, dentro de la composición, un sentido que realza su figura por sobre ese fondo negro.

Los colores utilizados son pocos: destacan el café (color de la greda), el negro (fondo utilizado y el blanco (color de las letras). La imagen se basa en una fotografía retocada donde se conjuga con el texto del mensaje lingüístico. En esta dimensión, la imagen se encuentra construida siguiendo un eje en profundidad, donde la percepción del receptor conjuga en dos planos diferentes; la figura y el mensaje, estableciendo una armonía y equilibrio en la carátula. Esta profundidad, se expresa en la relación lumínica que existe entre la figura central y el fondo, estableciéndose así como soporte de la atmosferización. En relación al aspecto tipográfico, la imagen cuenta con una tipografía trazada y decorativa, en la cual el mensaje se hace legible en su contexto. Este mensaje se encuentra ubicado en la zona derecha de la imagen, sin presentar discontinuidad lineal entre la figura y el límite de la imagen. El aspecto semántico de la imagen es de tipo icónico al representar un objeto “tal cual es”, aunque suministrando un carácter simbólico al representar una idea mayor con respecto a los rasgos identitarios de la realidad nacional y popular.

En el mensaje connotado, la frase “Chile, ríe y canta” y la figura de greda, comprenden un vínculo en la medida que la figura “ríe y canta”, siendo Chile simbolizado por esa figura. La greda, como expresión del trabajo del artesano y de la tierra, como fuente de ese material, es presentada mediante la figura de un hombre, hombre que se hace de ese mismo trabajo y tierra. La figura sería Chile en la medida que su proceso, que su “objetualidad”, se ha configurado a partir del esfuerzo del trabajo. Un trabajo que aun en su esfuerzo, le permite reír y cantar.

³⁸²LARREA, A. óp. cit. 80p.

24. ANITA Y JOSÉ



Ficha técnica

Nombre: Anita y José

Intérprete: Anita Pradenas y José Seves.

Año: 1970

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Sombrero de Sao, Alma llanera, Reina de serchil, Fiesta de campo, Nostalgias mias, La sentencia, Novia Santa Cruz, El cascabel, Canto venezolano, El Humahuaqueño, El Gavilán.

En 1970 aparece el primer y único disco del dúo folclórico compuesto por Anita Pradenas y José Seves. Interpretando canciones tradicionales del folclore latinoamericano, como “La sentencia” de Violeta Parra, “El Humahuaqueño” de Jaime Dávalos y “El Gavilán” del indio Figueredo, el dúo asumió como objetivo reconocer la importancia de estos artistas en la construcción de una mirada nacional sobre América. Con el apoyo del grupo Inti-Illimani, este disco fue grabado en Valdivia, cuando ambos integrantes eran aun estudiantes.

La imagen del disco presenta un mensaje lingüístico bastante similar a otras expresiones revisadas. Al centro de la composición, el nombre del disco se hace presente. “Anita y José”, es la frase que desde una función de anclaje pretende posicionar información básica para el reconocimiento del disco.

En su imagen denotada, las figuras utilizadas se ordenan de la siguiente manera: sobre un fondo blanco, aparece en el centro un objeto que simula una antigua protección

de ventana (de la época colonial). En la mitad de esta figura, se forma una hendidura que coloreada de amarillo recibe sobre ella el nombre del disco. Bajo esa protección y hendidura, un fondo de cinco colores se hace presente: verde oscuro, celeste, morado, rosado y naranja.

La imagen presenta la utilización de una policromía en la cual destaca el blanco (fondo de la carátula), el verde, celeste, rosado, morado, amarillo (fondo de los barrotes coloniales) y el negro (ventana colonial). La estructura de la imagen está construida en base a un dibujo³⁸³ donde se establece profundidades en el plano producto de la diferenciación cromática. En esta imagen, y pesar de esa profundidad, la figura central se constituye como única figura estableciendo una mirada axial en el espectador. En el aspecto tipográfico, se presenta una tipografía *serif*, que se ubica en la zona central de la portada. De esta manera se expresa un aislamiento espacial importante al reconocer espacios tanto hacia la izquierda como derecha del texto.

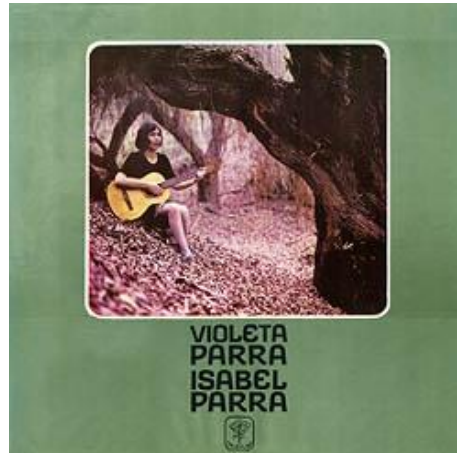
Finalmente en la dimensión semántica, se expresa la intencionalidad del símbolo como representación material, de una ventana colonial e ideológica, como representación de una idea favorable a la música tradicional y popular.

En su mensaje connotado, los elementos descritos juegan un rol importante en el acercamiento y expresión del discurso latinoamericanista. El fondo blanco realza los elementos que en el centro marcan presencia. La utilización de una protección de ventana colonial puede establecerse en relación a un pasado común que se recupera frente a lo extranjerizante. Frente a eso, los colores vivos establecen un punto de diferenciación en la medida que explicita la identidad latinoamericana como un valor agregado dentro de un contexto de empoderamiento cultural. De hecho, en el reverso del disco aparecía una declaración de principios que señalaba “Anita y José son como el reconfortante y folclórico “valdiviano”, que viene a componer el cuerpo malo, que viene q liberarnos de una borrachera de melendos electrónicos que ya dura demasiado”³⁸⁴. Lo latinoamericano se entendió como parte de una identidad popular frente a la cultura foránea.

³⁸³ “Vicente Larrea explora una serie de bocetos eligiendo una tradicional reja colonial, aportando un toque modernizador de atractivos colores” (Ver LARREA, A. óp. cit. 74p.)

³⁸⁴ LARREA, A. óp. cit. 74p.

25. VIOLETA PARRA



Ficha técnica

Nombre: Violeta Parra Isabel Parra

Intérprete: Isabel Parra

Año: 1970

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Señores y señoritas, Los paires saben sentir, Sirilla me pides, El romero no lo quiero, Los santos borrachos, Viva el 18 de septiembre, Como el roble en el verano, Qué tanto será, Gracias a la vida, Que palabra te dijera, Sola, Lo que más quiero.

Durante 1970 es publicado por el sello la Peña de los Parra, el cuarto álbum de estudio de Isabel Parra, "Violeta Parra". Distribuido por DICAP, este disco se convirtió en el primero de muchos homenajes que Isabel haría a su madre Violeta. El álbum está compuesto por canciones tradicionales e inéditas que más tarde también grabarían grupos como Inti-Illimani y contó con la participación de Ángel Parra, Víctor Jara y Horacio Salinas. El corte intimista que buscaba Isabel en su interpretación también fue un sello que la imagen del disco logró.

El mensaje lingüístico de la imagen es bastante claro. Con la ubicación de los nombres de Violeta Parra e Isabel Parra, se establece la relación recíproca entre ambas artistas. Desde el anclaje, el mensaje busca reconocer la herencia que da a Violeta e Isabel, en que la artista se vuelve obra y la obra se hace artista. La relación entre ambos nombres y la utilización de una tipografía y colores similares busca expresar la equivalencia artística de ambas mujeres.

En el mensaje denotado los elementos utilizados están estructurados siguiendo un relato coherente que se establece de la siguiente forma: con un fondo verde oscuro, un recuadro ocupa 2/3 de la carátula. Allí, la imagen de Isabel Parra con una guitarra posa en medio de un jardín de hojas donde tres arboles dejan ver su tronco. Isabel aparece mirando hacia el árbol mayor y cantando. Este paisaje deja ver que al parecer la fotografía fue tomada en otoño o invierno. Como dato, la fotografía fue tomada en el patio de la casa de Nicanor Parra, en los faldeos cordilleranos de Santiago³⁸⁵.

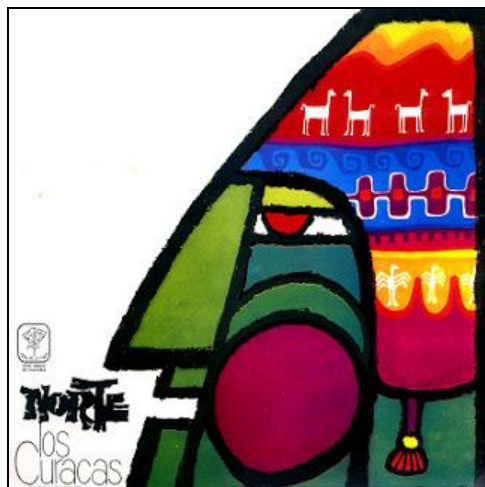
En el ámbito cromatológico, se destaca un uso policromático de los colores expresados por la fotografía. Verde (fondo de la carátula), negro (mensaje lingüístico), blanco (ribetes del recuadro central), mas los colores propios de la fotografía (verde, amarillo, negro entre otros) conforman el contenido de la composición. En el aspecto morfológico, es posible observar una fotografía retocada donde se hace evidente la mixtura entre “diseño” y fotografía pura. La imagen central fue tomada como fotografía y sus contornos fueron diseñados, exponiendo una suerte de montaje entre ambas técnicas. Por las características de esta composición, es posible observar una división de planos donde se remarca el uso de perspectiva producto de la cromatología utilizada (el árbol más adelante y las sombras dan esa perspectiva). Por otro lado, los dos planos que construyen la carátula expresan esa doble dimensión entre diseño y fotografía. Por lo mismo, la imagen posee una construcción que organiza la mirada del receptor en el objeto central (que incluso se encuentra remarcado). En relación a la tipografía, es posible señalar que esta caratula presenta un tipo de letra *serif*. Acá se establece un aislamiento espacial a partir de la discontinuidad del texto presentado (Violeta Parra, Isabel Parra), dejando espacios hacia ambos lados de la imagen.

En virtud de ello, el mensaje connotado puede establecer como elemento general de su discurso la relación entre el homenaje y la naturaleza como fuente de toda vida. Para Isabel, el objetivo es reconocer a Violeta Parra como una artista paradigmática dentro de su formación. Por lo mismo, la forma de su cuerpo dentro de un escenario “natural” y solitario podría sugerir la relación de intimidad entre ella y Violeta en la naturaleza y simpleza. No existe nadie más que su “canto” y su sinceridad a la hora de hacer el homenaje. Pero hay algo que llama la atención. La ubicación del árbol más cercano a la cámara es un árbol viejo, cansado, que ya ha botado todas sus hojas. En la imagen,

³⁸⁵ LARREA, A. óp. cit. 130p.

parece ser que Isabel es a él a quien canta. Por otra parte, importante es la presencia de la guitarra³⁸⁶ como herramienta que da sentido al canto y a la relación artística entre madre e hija.

26. NORTE



Ficha técnica

Nombre: Norte

Intérprete: Los Curacas

Año: 1970

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Tirana, Ojos azules, Pájaro madrugador, Sarjuguai, Incaguasi, Coplas folklóricas, Caliche, 2001, Villancico, Carnaval, Reyes morenos, Tres huaynos.

El primer disco del grupo folclórico Los Curacas fue lanzado en 1970 con el apoyo del sello La peña de los Parra y la difusión de DICAP. Con canciones tales como “Tirana”, “Sarjuguai”, “Incahuasi” y “Carnaval” constituyó como uno de los primeros discos del sello donde predominaba en plenitud la música andina. Esta misma dirección fue la que siguió su portada como expresión del sentido identitario indígena.

³⁸⁶ En las fotografías sacadas durante esa sesión, una de ellas fue utilizada para hacer el afiche de promoción del disco de Isabel. Allí aparece con una guitarra en la mano y de manera exacta al afiche hecho para la exposición sobre su madre por la Universidad Católica.

En su mensaje lingüístico, en la zona inferior izquierda de la imagen aparece el nombre del disco y la autoría: “Norte, Los Curacas”. Al igual que en las otras portadas, la función que cumple el texto es de anclaje al establecer los elementos nominativos del grupo y disco.

En su mensaje denotado, la imagen observa los siguientes elementos: sobre un fondo blanco se ubican en la zona inferior izquierda el texto escrito. De color negro, posee una gráfica simple donde se destaca el nombre del disco por sobre el del grupo. Ocupando la parte central y derecha de la imagen aparece la figura esquematizada de un perfil humano donde un hombre con rasgos indígenas tiene la boca abierta y los ojos entrecerrados. La cara de esta figura tiene remarcados pómulos color rosado y una cara verdosa. Sobre este hombre, un colorido gorro tipo *chullo* se evidencia como el elemento central de la composición donde amarillo, naranja, rojo, celeste, azul, morado y rojo se repiten en una secuencia que se ve interrumpido por alpacas y figuras indígenas antropomórficas.

Bajo esta lógica, la utilización de los elementos técnicos son decisivos a la hora de establecer los énfasis estéticos. En el aspecto cromatológico, es evidente el uso de una fuerte policromía donde colores como negro (trazado), verde, amarillo, naranja, rojo, blanco, azul, morado y rosado (en la figura central) se hacen presente. La imagen está construida en base a dibujo y pintura: “para la portada de norte se utilizó otra de las fuertes ilustraciones de Vicente Larrea, quien en su particular estilo, mezcla gruesas capas de témpera y plumón, para concretar una idea a la que llega después de muchos bocetos previos”³⁸⁷. En este sentido, la imagen focaliza la visión del espectador en la zona derecha de la carátula, lugar donde se ubica la figura central. Este hecho en conjunto con el fondo blanco, provocan la imposibilidad de asimilar una profundización de la imagen estableciendo la composición en un solo plano secuencial. Por otro lado, la tipografía utilizada presenta dos referencias: por un lado la tipografía trazada (del nombre del disco) y por otro las letras *san serif* (del nombre de la agrupación). En su ubicación, el mensaje lingüístico presenta una relación legible y directa con la imagen al establecer el tema de dicho álbum.

En su mensaje connotado las vinculaciones con el mundo indígena son evidentes. La estructuración de la imagen tanto en objetos como en colores simula la cultura del mundo

³⁸⁷ LARREA, A. óp. cit. 96p.

indígena-andino. En el rostro del personaje la demarcación de los pómulos no es un elemento al azar. La identidad visual de la figura pasa por el realce de ciertos caracteres que exponen el rasgo físico como una forma contundente. La nariz aguileña y el pómulo son una expresión física de la identidad indígena. Por lo mismo la utilización del *chullo* interpreta culturalmente esa vinculación. Los colores vivos y la utilización de los símbolos es una situación que la imagen propone como clara para la recepción del espectador. El indígena como sujeto popular se ve representado en el chullo. Es el rescate de aquellos elementos que, menospreciados por las culturas foráneas, han sido nuevamente revitalizados en el discurso identitario nacional: la valorización de las raíces y su vinculación con la identidad indoamericana.

27. EL PAYO



Ficha técnica

Nombre: El Payo.

Intérprete: Payo Grondona

Año: 1970

Diseñador: Hermanos Larrea y Luis Albornoz.

Títulos de canciones: Il Bosco, La conversada, El hombre actual, La brujita, El sindicato de esperadores de micros, Tugar-Tugar, El golpe de Estado, Me diste mal la dirección, Doña Lucha por la vida, El socio, El crimen del cerro Barón, Hola oficina.

Durante 1970 aparece el primer álbum de estudio del cantante y compositor Payo Grondona, una de las figuras claves del movimiento de la NCCH. Titulado como “El Payo”, este disco recoge con ironía y crítica los elementos esenciales de la política chilena de

aquel entonces. Canciones tales como “El hombre actual”, “El sindicato de esperadores de micros”, “El golpe de Estado” y “Doña Lucha por la vida” expresan con humor la condición de aquellos años. Por lo mismo y siguiendo esa vinculación con el humor, la portada del disco expresa ciertos elementos de ese objetivo.

El mensaje lingüístico establece en la imagen el texto “El Payo”, haciendo énfasis en el nombre de la obra. La función de anclaje del texto es fundamental para establecer las condiciones de autoría.

En el mensaje denotado, la imagen está ordenada a partir de la siguiente lógica: la portada está dividida en tres partes que expresan los elementos que el artista quiere evidenciar. En la primera parte, ubicada al lado izquierda, se puede ver el rostro del cantante. Visible desde su frente hasta su cuello y con un bigote, mira hacia el frente de la cámara. En la segunda parte, ubicada al centro de la imagen, un banjo cruza de arriba hacia abajo, donde a su lado derecho se puede ver la inscripción “El Payo” escrito con letras negras. Hacia la derecha una serie de figuras dibujadas aparecen mezcladas abigarradamente: casas antiguas, buses y escolares comparten espacio con figuras humanas. Un hombre escribiendo en una máquina de escribir, un hombre bebiendo de una botella, un hombre y una mujer caminando abrazados y un hombre pequeño mirando hacia el banjo. Mención aparte merece la figura que se encuentra en el extremo superior izquierdo, donde un “monstruo” introduce partes humanas a un recipiente. Este “monstruo” posee dientes en su estomago y un cuerpo lleno de pelos.

Es interesante además destacar la composición figurativa de los dibujos expuestos. Las figuras se presentan desde una condición cotidiana, donde lo común aparece como elemento visible de lo político. En este sentido, hombres y mujeres que viven en un contexto determinado, generan prácticas que en definitiva van constituyendo su prosaica. Pero esto no está desvinculado de lo “contingente”. El monstruo que deposita partes humanas a un recipiente representa un sistema que configura los males de una sociedad. En las figuras, el contexto aparece. Valparaíso como referencia a la bohemia intelectual y artística, hace su aparición para concertar en sus calles la evidencia de una realidad humorística y sórdida. Prostitutas, escritores, artistas y ebrios, todos forman parte de una realidad donde Valparaíso se vislumbra como una ciudad atiborrada de sentidos y experiencias placenteras.

En el aspecto cromatológico, la portada presenta tres colores iniciales; blanco, negro (utilizado desde la fotografía como base de la imagen) y amarillo (color que da contenido al banjo central). La portada evidencia la utilización del fotomontaje. Fotografía y dibujo (caricatura) se contrastan y presentan una profundidad de planos dado por el juego cromático y las dimensiones existentes a partir de la técnica fotográfica. En este aspecto, la articulación espacial de la imagen está construida en profundidad, aun cuando el color dado al banjo expresa en una primera instancia la posible extensión del receptor hacia él. En relación a la tipografía, la imagen el texto utiliza una letra de tipo *serif* y trazada, donde el aspecto decorativo de hace presente. El texto se ubica en la zona derecha del banjo presentando aislamiento espacial principalmente hacia la zona izquierda.

Es importante a la vez destacar que las referencias a las portadas de disco de rock influenciados por el arte pop, se aprecian de manera clara en la recuperación de la estética estilo comics y los rostros de los artistas como un elemento más. Para el caso del disco El Payo, las referencias estéticas e icónicas con el álbum Revolver de The Beatles son claras, principalmente en la utilización del rostro central (bajo la fotogenia) y los dibujos en blanco y negro a los costados.

En su mensaje connotado los elementos podrían significar la siguiente interpretación. La utilización del rostro del artista, visible en un punto estratégico, establece la importancia que la autoría posee en la articulación de un proceso creativo. Más allá de la relación evidente, el posicionamiento de su imagen comprende inmediatamente su vinculación con la obra, desde una perspectiva “unitaria”, donde el autor se hace cargo de su producción. Por otro lado el banjo característico de su obra, reconoce un lugar central para la visión del receptor y entrega el carácter “único” del artista. Es interesante destacar además las imágenes dibujadas que intentan evidenciar el ambiente mundano porteño como expresión de la vida bohemia. Son estas imágenes las que proyectan y representan el discurso irónico del Payo Grondona como un discurso lleno de sátira y crítica social: “tomando el banjo como motivo central, se produce la carátula del disco a tres manos: Los bocetos son de Vicente, la foto del rostro y el banjo son de Antonio y las ilustraciones de Luis Albornoz, quien con trazos duros y grotescos representa en la portada y en el

cancionero interior, las humorísticas y, a veces, sórdidas imágenes de las letras del Payo³⁸⁸. La carátula, en definitiva, coincide con la crítica y humor del artista.

28. TIEMPONUEVO (2)



Ficha técnica

Nombre: Tiemponuevo (2)

Intérprete: Tiemponuevo

Año: 1970

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: No nos moverán, Dispersos, Con estas manos, Qué he sacado con quererte, Será pa´mejor, Polka infantil, Hemos dicho basta, El refrán, Quena en verano, Renace el amor, Solo el comienzo, Canción de amor.

Lanzado durante 1970, el segundo disco de estudio del grupo Tiemponuevo, tiene una lógica similar a su anterior trabajo Tiemponuevo (1). Utilizando como base la ciudad de Valparaíso, el grupo establece como elemento central el reposicionamiento de la ciudad como espacio político y estético. Frente a ello, las canciones profundizan en la condición latinoamericana como elemento condicionante de la identidad nacional, al utilizar diversos títulos del cancionero popular americano. Versiones de Alí Primera, Roberto Rivera, Violeta Parra y Marco Velásquez componen parte de este repertorio, donde el folclore

³⁸⁸ LARREA, A. óp. cit. 58p.

adquiere nuevas formas. Esta referencia político-social aparece expresada en la portada creada por los hermanos Larrea.

En su mensaje lingüístico, el texto se presenta tan importante como la imagen. Utilizando diversas frases, el texto es utilizado como un elemento formal y simbólico. En la imagen, el mensaje adquiere un carácter protagónico, al integrar el nombre del grupo y sus canciones: “Conjunto de música popular Tiempouno de Valparaíso”, “Hemos dicho basta!”, “Será pa’ mejor”, “polka infantil”, “el refrán”, “con estas manos”, “no nos moverán”, “solo el comienzo”, “renace el amor”, “dispersos”, “quena en verano”, “canción de amor”. Por otro lado, y asumiendo una retórica profundamente política, aparecen diversas proclamas que de manera explícita evidencian el sentido político del grupo: “Los niños nacen para ser felices”, “la tierra es para quien la trabaja”, “Cuba ya no está sola”, “el fascismo al WC de la historia”, “este disco es cultura”, “a construir la patria nueva”, “el pueblo unido jamás será vencido”, “el cobre para Chile”, “abajo los momios y gorilas”, “Coca Cola go home”, “BRP” y “Brigada Ramona Parra”. Todas estas frases aparecen entre los títulos de canciones sobre un fondo de manchas negras, grises y blancas. Aquí es posible sugerir la idea de una estética compartida con el mural político del mundo brigadista, al cual hace clara referencia.

En su mensaje denotado la imagen está estructurada en dos partes. Hacia el lado derecho, un espacio de cartel que sirve de base para la visualización de los textos. El “cartel” posee una coloración que juega con una escala de grises y sobre él, los textos aparecen escritos con pintura negra. Hacia el lado izquierdo, la ciudad de Valparaíso. Casas, árboles, edificios y personas compartiendo forman parte de las actividades cotidianas que expresa esta imagen. Toda esta escena se ve coloreada por fuertes y vivos colores donde destacan el rojo, el azul, el amarillo y el verde.

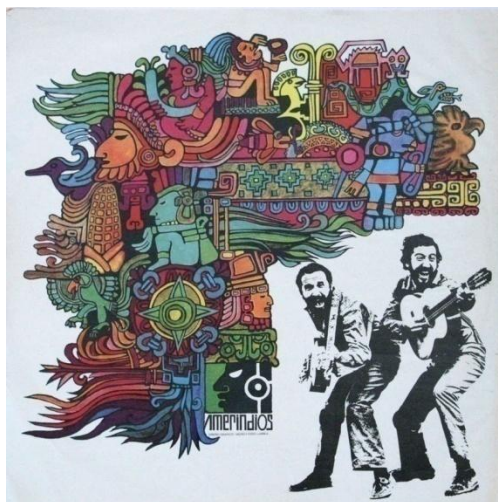
La policromía describe un Valparaíso lleno de color y viveza. Por otro lado, el negro y el blanco dado por la fotogenia de la imagen de la derecha, establece también la importancia que da a la vinculación con una estética pop y política. La imagen presenta una estructuración basada en la utilización de dibujo como soporte principal. En una profundidad de planos, la imagen expresa una articulación figurativa situada en la distribución equilibrada (hacia la derecha e izquierda), de elementos en la carátula. En el aspecto tipográfico, la letra juega un papel fundamental que hace legible en su simbólica la imagen que la acompaña. El trazado del texto hace una clara alusión al trazo de la brocha (trazo grueso, desbordado y poco pulcro), lo cual en función de su mensaje, se

vincula directamente con una estética muralista. Este hecho provoca una interacción evidente entre el código lingüístico y el código tipográfico, generando así una articulación del sentido “político” y cultural de la imagen.

Esta imagen expresa en su mensaje connotado el apoyo al gobierno de la Unidad Popular en un discurso de fuerte carga política y cultural por parte de los artistas “los tres discos del conjunto son una voz de apoyo para el gobierno de Salvador Allende”³⁸⁹ En un mensaje que actúa como relevo, la imagen establece los puntos de representación de ese mensaje explícito. ¿Qué es Valparaíso? Es lo que se podría entender como la expresión de una promesa política. La carga que se comprende en el mensaje lingüístico es expresada en la ciudad de Valparaíso como la utopía realizada. Los colores vivos, la gente feliz, los niños jugando en un contexto donde no se visualizan clases sociales: es la cúspide de un proyecto político sólido y fortificado. Valparaíso que se identifica por su identidad cultural, es la antesala de una definición política mayor que “sucederá” en todo Chile. La imagen podría ser parte de ese proyecto y trabaja como parte de una operación política y estética muy parecida a las brigadas muralistas. El fácil reconocimiento y la función pedagógica se presentan como soporte de las figuras existente.

³⁸⁹ LARREA, A. óp. cit. 70p.

29. AMERINDIOS



Ficha técnica

Nombre: Amerindios

Intérprete: Amerindios

Año: 1970

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Nixon, Una vez un yankee yo encontré, Los vietnamitas, Sr juez, ¡Achis! ¡Achis! Qué catarro, La disparada, Juan Verdejo, Mentiras solo mentiras, Sembrador de lunas, Como un árbol, Mes de Volantines, Blanco, rojo y azul.

El primer álbum de estudio del dúo Amerindios fue lanzado en 1970. Con la colaboración de Sergio Ortega, Amerindios se entendió como un disco que dispuso de diversas referencias. Con énfasis en lo político, social y cultural, sus canciones fueron el resultado de un discurso crítico. Con canciones como “Nixon”, “Una vez un yankee yo me encontré” y “Los vietnamitas”, como denuncia al gobierno estadounidense y la guerra de Vietnam, o “Mes de volantines” y “Blanco, rojo y azul”, como metáforas de Chile, el álbum recogió diversos hechos políticos como fuente de inspiración.

En su mensaje lingüístico, el texto se percibe de manera muy austera y simple. En un pequeño espacio bajo la imagen principal aparece el nombre del disco y del grupo, “Amerindios”, escrito de color negro y con formas rectilíneas. En este caso, el texto no presenta presencia importante en la composición final, explicitando una función de anclaje al complementar tímidamente el discurso de las imágenes centrales.

En su mensaje denotado, la imagen se divide en dos grandes partes. La primera, se presenta como la de mayor tamaño y se ubica al centro de la portada desplegándose hacia los extremos superior e inferior. Allí, una gran composición de corte indígena se hace presente: humanos, plumas, animales, arquitectura y vegetales se complementan formando un gran y macizo “muro” de formas ligadas a esa estética. Bajo esta figura, los dos integrantes del grupo, Mario Salazar y Julio Numhauser, aparecen en blanco y negro, con sus instrumentos musicales y en posición de “combate”. Ambos están vestidos con pantalón y camisa y lucen una abundante barba y cabello desordenado.

En relación a los aspectos técnicos, es posible señalar lo siguiente. La cromatología presentada, expresa una composición de tipo policromática en la cual se evidencian tonos como verde, azul, amarillo, rojo, rosado, naranja, morado, celeste y café, ubicados en la zona izquierda, y negro y blanco ubicados en la zona derecha de la imagen.

La morfología de la imagen está construida en base a fotomontaje entre fotografía y dibujo. La fotografía posee un tratamiento de contratipo lo que resalta el contraste blanco y negro, y el dibujo está hecho en base a lápiz de color. La imagen posee una estructuración en base a dos planos diferentes los cuales se expresan en la diferenciación cromática que contiene a ambos sectores de la imagen. Esto mismo, provoca que la articulación espacial se establezca en profundidad, aun cuando existan diferencias notorias entre ambos sectores (uno policromático y otro bicromático).

En cuanto al aspecto tipográfico, es posible señalar que el diseño presenta una tipografía trazada y decorativa lo que se evidencia en el carácter “indígena” de la letra. La utilización de una máscara azteca en el logo que acompaña el texto y la simulación de las murallas incas en las letras, expresa el sentido indigenista que acompaña al discurso acústico y visual del disco. En este sentido, es posible apreciar una clara interacción entre código tipográfico y lingüístico el cual además se ajusta al carácter que la carátula expresa en relación a las canciones del grupo.

Finalmente, en relación al carácter semántico de la imagen, el símbolo se hace presente en la representación que la imagen hace del mundo americano. La relación de memoria entre presente y pasado indígena, es un elemento importante que no se ajusta necesariamente a un territorio determinado, sino que expresa un sentir unificador del mundo latinoamericano en la utilización de elementos indígenas aztecas (máscara) e incas (muros). El “muro” de figuras representa la intención opositora a las prácticas

foráneas y la re-utilización de la identidad latinoamericana. Vinculado a símbolos como el maíz, las plumas y el sol, se expresa una iconografía identitaria que busca establecer relaciones entre Chile y América, entendiéndose como “uno de los ejemplos más claros de la vocación americanista de la nueva canción”³⁹⁰. Por otro lado, la utilización de las figuras de los artistas propone la reflexión de un compromiso político entre ellos, su obra y su entorno. En este sentido, la estética utilizada expresa a la vez un sentido de relaciones con un mundo cultural “diferente” que los predispone a la necesidad de expresar otras realidades. El pelo largo y la barba inmediatamente los vinculan a la sensibilidad juvenil como parte de una expresión disidente a las lógicas tradicionales, al igual que la utilización de ropajes sencillos que no los diferencia del hombre “común y corriente”. Pero en este caso, lo que expone de manera importante su sensibilidad política es la referencia a la posición corporal. Simulando ser guerrilleros que luchan con sus guitarras, los cantores establecen desde el cuerpo una metáfora con la lucha política de América latina contra las prácticas imperialistas “el dúo combate las injusticias teniendo como armas sus guitarras”³⁹¹ La guitarra y el artista adquieren un valor similar al guerrillero y su fusil.

³⁹⁰ LARREA, A. óp. cit. 60p.

³⁹¹ *Ibíd.*

30. ROLANDO ALARCÓN CANTA A LOS POETAS SOVIÉTICOS



Ficha técnica

Nombre: Rolando Alarcón Canta a los Poetas Soviéticos

Intérprete: Rolando Alarcón

Año: 1971

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: ¿Querrán los rusos la guerra?, Cuando mataron a Lorca, La prisa es la maldición del siglo, La isba, El último trolebús, Canción del soldado americano, Cancioncita sobre la puerta abierta, ¿Escuchan los botines pasar?, Sharmanka.

Durante 1971 es lanzado al mercado el décimo álbum de Rolando Alarcón, Canta a los poetas soviéticos. Como parte de su recorrido en la exploración de otras expresiones culturales, Rolando Alarcón utiliza este disco para reconocer y homenajear al poeta soviético Yevgeni Yevtushenko y al cantautor Bulat Okudzhava. Este disco se encuentra enmarcado en la investigación que tanto la Unidad Popular como los artistas vinculados a ella, hicieron sobre la Unión Soviética, referencia del proceso socialista chileno (para el PC), relación expresada por la imagen que lo acompaña

El mensaje lingüístico utilizado por la imagen demuestra la presencia menor de la escritura en función de las figuras presentadas. En la zona inferior y de manera muy tímida se deja ver el nombre del artista y el nombre del disco: “Rolando Alarcón Canta a los poetas soviéticos”. Este elemento proyecta una función de anclaje al presentar título e imagen.

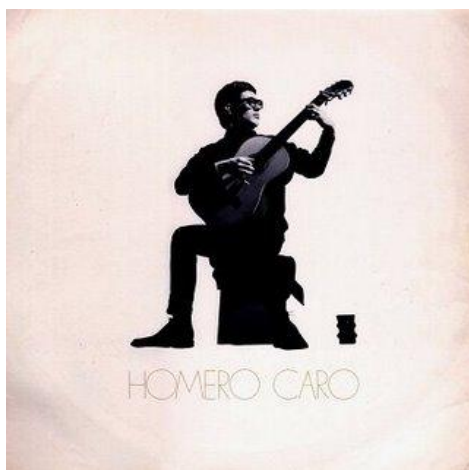
En su mensaje denotado la imagen se divide de la siguiente manera: frente a un fondo blanco, se irgue una catedral coloreada con distintos tonos vistosos y adornada con circulares figuras. Más abajo, un parque con árboles, una estatua y un cantante con un guitarra se ubican en la base de dicha catedral. Inspirado en la catedral de San Basilio de Moscú, el diseñador creó una imagen con fuerte carga nacionalista soviética donde el colorido resalta como característica principal “la catedral de San Basilio, imponente y tradicional ícono urbano de Moscú, con la riqueza de sus detalles, sirvió de motivo para esta ilustración”³⁹²

En relación a los elementos técnicos, es posible destacar los siguientes. La cromatología utilizada da cuenta del uso policromático de diversas y coloridas tonalidades; verde, azul, amarillo, rojo, naranja, rosado, morado, celeste, gris y blanco recubren toda la figura. La imagen cuenta con una técnica en base a dibujo, en el cual en su centro se encuentra ubicada la basílica. Esta aparece rodeada de arboles, alumbrado público y una estatua, elementos que dan a la imagen la atmosferización entre diferentes planos cromáticos. Producto de esta diferenciación, se produce una estructuración espacial de tipo axial en el cual la mirada del receptor se establece en el centro de la imagen. En el aspecto tipográfico se visualiza una tipografía *san serif*, dada a lo largo de todo el texto que acompaña la imagen. Ubicado en la zona inferior de la imagen, el texto presenta una espacialidad lineal sin presentar alteraciones en su estructuración.

En cuanto al mensaje connotado la utilización de la catedral de san Basilio no es menor. La consideración de un disco homenaje a artistas soviéticos podría implicar una afinidad o reconocimiento ideológico o cultural. Tal como la basílica, la cultura soviética se evidencia como una construcción poderosa y altamente significativa para el proceso político chileno. La ubicación de la estatua interioriza aun más esta situación. Erigida en honor a Dmitri Pozharski y Kuzma Minin, quienes lucharon contra los polacos durante la invasión a Rusia en 1612, su utilización podría ser un reconocimiento al sentido de libertad. Por lo mismo, el posicionamiento del artista que canta, es en definitiva el artista que homenajea la cultura soviética y la hace parte de su formación política: el socialismo es libertad y el hombre comprometido, su profeta.

³⁹² LARREA, A. óp. cit. 146p.

31. HOMERO CARO



Ficha técnica

Nombre: Homero Caro

Intérprete: Homero Caro

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Canto por un niño muerto, Corazón maldito, Ojitos de pena, Ronda del sol, Mala estrella, Desde que tú te juiste, Ya te í dicho, Los monos, Cuando salí de mi mesa, Los pescaditos, La muerte, Si querís.

Con nombre homónimo a su creador, el primer disco de estudio de Homero Caro es lanzado al mercado durante 1971 por el sello La Peña de los Parra y distribuido por DICAP. Con claras referencias musicales a Violeta Parra, este disco fue, en parte, producto de las participaciones del artista en la segunda y tercera versión del Festival Nacional de la Nueva Canción Chilena. Esta obra cuenta con el apoyo de Víctor Jara quien escribe una reseña para el artista, elogiando el carácter tradicional y comprometido de su música. Tanto en sus letras como en la imagen que utiliza el álbum se evidencian elementos que expresan el devenir del sentido político y cultural de la época.

En su mensaje lingüístico, la portada presenta un texto que especifica la función de anclaje. Con la sencilla frase “Homero Caro”, se expresa la dualidad del sentido en cuanto autor y obra. El objetivo es complementar la figura principal que se ubica al centro de la portada.

En el mensaje denotado los elementos que componen la imagen se desarrollan de la siguiente manera. Frente a un fondo blanco, la figura del cantante aparece vestido completamente de negro y se encuentra sentado sobre un banco mientras toca su guitarra. Su cabeza se encuentra en posición, levemente alzada, mirando aquel instrumento a través de unos lentes de gruesos marcos negros. En la zona inferior y a la altura de los pies del cantante, el mástil y las clavijas de una guitarra aparecen tímidamente.

En el aspecto técnico, se evidencia el uso de un bicromatismo en el cual se hacen presente el color blanco y negro. La imagen está construida en base a una fotografía rotocada³⁹³, donde la figura del artista aparece como elemento central “la portada del disco la resuelve Antonio con una foto de Homero Caro, tomada en el taller de calle Marín, la silueta del artista se recorta limpiamente sobre el fondo blando”³⁹⁴ Este hecho, provoca una mirada axial del receptor, estableciendo la construcción de dos planos diferentes, dados por el alto contraste de los colores utilizados. En relación a la tipografía, acá se utiliza la tipografía *san serif*: “una delgada tipografía con su nombre hace de título”³⁹⁵. Semánticamente la imagen presenta la figura del artista sin ningún tipo de “aditivo” ni decoración, presenta tal cual la figura con el objeto de definirla y hacerla icónica para sus receptores.

En relación al carácter barthesiano de la imagen, los juegos que la imagen presenta evidencian de manera clara los énfasis discursivos que la imagen quiere sostener. La fotogenia es enfática en presentar en un juego de blancos y negros la figura sobria del artista, que adquiere así un sentido de icono.

La figura del autor participa de una estrategia de reconocimiento y masificación. Su difusión debe establecerse como parte de un movimiento cultural mayor. Este reconocimiento dentro del folclore y la NCCH debe realizarse en relación a ciertos códigos propios de ese movimiento. La utilización de signos (como el color negro) da a la imagen un carácter sobrio y serio.

³⁹³ Se señala retocada por el uso de cortes existentes en la figura para superponerla en un fondo blanco.

³⁹⁴ LARREA, A. óp. cit. 102p.

³⁹⁵ *Ibíd.*

32. CACHENCHO EN LA PLAYA



Ficha técnica

Nombre: Cachencho en la playa

Intérprete: Voces de los actores Fernando Gallardo, Carlos Graves, Roberto Cabrera y Mónica Carrasco.

Año: 1971

Diseñador: Luis Albornoz.

Títulos de canciones: Introducción musical, Canción de Cachencho, Quinteto del tren, Vals de las gaviotas, Paraparapam, Canción del perrito de aguas, El castillo de arena, Canción del caracol, Quinteto del cocaví, Canción de los niños lejanos, Despedida.

El primer y único álbum infantil del sello DICAP es lanzado en 1971. Compuesto por Luis Advis, contó con la participación en voces de los actores Fernando Gallardo, Carlos Graves, Roberto Cabrera y Mónica Carrasco. Con una fuerte retórica al mundo cotidiano de los niños, los temas versan sobre diferentes situaciones entre las que destacan “Canción de Cachencho”, “Quinteto del tren”, “Vals de las gaviotas”, “Quinteto del cocaví” entre otras.

En relación al mensaje lingüístico que acompaña a la carátula, es posible reconocer dos líneas narrativas. Una primera, de mayor tamaño tipográfico, se establece en la zona superior central con el texto “Cachencho en la playa”, mientras que otra, más pequeña, se encuentra justo debajo de la primera línea con el texto “Juego musical de Luis Advis”. Al igual que en el resto de los álbumes, se establece en la función de anclaje al exponer los elementos definitorios en cuanto a nombre de la obra y autoría.

Los elementos que componen el mensaje denotado responden a las siguientes figuras. Sobre un fondo blanco, una atiborrada composición de colores y dibujos se hacen presente. Dividida en tres secuencias, la imagen establece diferencias cromáticas que representan el océano azul, la playa amarilla y el cielo blanco. Sobre la arena, es posible observar 3 niños y 2 niñas jugando. Uno de los niños, el más robusto, está frente al resto usando jardinera y polera y rebosante con unos coloridos pómulos. Acompañando a esos niños es posible reconocer palas, baldes, un caracol, un castillo de arena, un perro, un canasto y un tren. Sobre este plano se encuentra el fondo blanco con el mensaje lingüístico y sobre él un sol personificado.

En relación a los elementos técnicos, es posible identificar el uso de un fuerte policromatismo a través de colores como azul, celeste, amarillo, naranja, blanco, rosado, verde, negro y café. La imagen descansa en la demarcación del dibujo hecho “a mano”³⁹⁶ y pintura “a ténpera”³⁹⁷, que se refuerza con el colorido contenido. Debido a su potente policromatismo, la imagen establece diferencias de planos y una atmosferización que expresa una articulación espacial constituida en profundidad. En el aspecto tipográfico, se expresa el uso de letra trazada en la primera línea narrativa y sans serif en la segunda.

Estos elementos pueden ser interpretados estableciendo como discurso esencial la inocencia y alegría del mundo de los niños. Aludiendo a los diferentes temas que componen el álbum como testimonio de este mundo infantil, los objetos incluidos dentro de la carátula se identifican con ese discurso. “Canción del perrito de aguas”, representado por un perro blanco ubicado a la derecha de la carátula, el tren que aparece tras la escena principal representando la canción “Quinteto del tren”, el canasto representando el tema “Quinteto del cocaví”, “Vals de las gaviotas” expresado por la solitaria gaviota sobre el niño de anteojos, “Canción del caracol”, representado por el caracol al lado del balde de arena y “Castillo de arena” representado por la figura al lado derecho de Cachenchó.

³⁹⁶ LARREA, A. óp. cit. 76p.

³⁹⁷ *Ibidem*.

33. LOS MONTONEROS DE MÉNDEZ



Ficha técnica

Nombre: Los Montoneros de Méndez

Intérprete: Los Montoneros de Méndez

Año: 1971

Diseñador: Vicente Larrea y Luis Albornoz.

Títulos de canciones: La noche de San Juan, María trata, Caña, A benjo, Tantas idas y venidas, Unidad, ¡¡Cuidado!!, La vidita y San Lorenzo, Erke y caja, Jota Torres, La chaqueña, Bandera roja.

El primer disco del conjunto boliviano Los Montoneros de Méndez es lanzado en Chile en 1971. Este disco se convirtió en el primero, no perteneciente a un artista nacional, editado por el sello DICAP. Muy similar a sus símiles chilenos, este grupo destacó por sus canciones de fuerte contingencia política y de sonidos anclados en la música folclórica tradicional.

El mensaje lingüístico una vez más expresa un carácter de anclaje al sostener de manera concisa el nombre del grupo: “Los Montoneros de Méndez”. Sin ánimos de recurrir a una relación más elaborada, el mensaje solo tiene como función el complementar de manera eficaz el objetivo que busca la narración visual.

El mensaje denotado se expresa en función de los siguientes elementos: en un fondo blanco aparece en la zona superior derecha el nombre del grupo. Trazado horizontalmente de extremo a extremo unas franjas onduladas “distingue” las tonalidades

de la tierra. Sobre estas ondulaciones, seis sombras de jinetes cabalgan llevando sobre sus manos un rifle. Estos jinetes cabalgan de derecha a izquierda llevando vestimentas que evidencian sombreros y largos ponchos.

Los elementos técnicos empleados establecen una cromatología de tipo policromática donde colores como el amarillo, el café, el rojo, el negro y el blanco (cada uno con sus variantes) se hacen presente. La imagen está construida en base a dibujo, pintura, papel y negativos, estableciendo una dimensión profundamente experimental en el aspecto morfológico: “(la imagen está construida) con una base ondulada de capas telúricas: distintas tierras pintadas con témpera por Vicente, en diferentes papeles recortados y montados. En la superficie, el tropel de montoneros ilustrados por Luis Albornoz en aguada de tinta china”³⁹⁸. Este ejercicio da un carácter de profundidad en el cual es posible observar una distribución de diferentes planos en el ojo del receptor. En el aspecto tipográfico, se expresa una vez más el carácter experimental de los hermanos Larrea al utilizar negativos para su ejecución “la tipografía también tiene un carácter experimental, lograda raspando un negativo de kodalith con una punta seca”³⁹⁹.

En relación a su mensaje connotado, es posible afirmar que tanto en las figuras humanas como en las ondulaciones de tierra se evidenciaría algún elemento referente a la identidad cultural del grupo. La utilización de las figuras, los caballos y el rifle, es una clara relación de carácter histórico. El diseñador toma como inspiración a los Montoneros, un grupo de jinetes caudillos comandados por Eustaquio Méndez que lucharon contra la monarquía española en post de la liberación y posterior organización de la república boliviana. Es interesante constatar la utilización de este hecho histórico, como emblema de la independencia política y cultural americana. El concepto de “libertad” se hace presente en la medida que tanto el grupo guerrillero como el grupo musical reaccionan contra el “imperio” como un elemento cultural extraño a su idiosincrasia. Los Montoneros de Méndez establecen en su obra la protesta social como parte de su ideario. Esta situación evidenciaría el interés político pero a la vez histórico de su propia identidad, que aparece justamente en la recuperación de esa memoria, expresando y conectando dos momentos diferentes bajo un mismo “problema”.

³⁹⁸ LARREA, A. Óp. cit. 100p.

³⁹⁹ *Ibídem.*

34. DE VIOLETA



Ficha técnica

Nombre: De Violeta.

Intérprete: Isabel y Ángel Parra

Año: 1971

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Santiago, penando estás, Corazón maldito, Volver a los 17, Cueca del libro, El rin del angelito, La pericono se ha muerto, Y arriba quemando el sol, Me gustan lo estudiantes, Qué he sacado con quererte, Arauco tiene una pena, Una copla me ha cantado.

Como parte del innegable legado de la cantautora Violeta Parra, sus hijos Isabel y Ángel, sacan primero por el sello DEMON y luego por el sello DICAP, durante 1971, su tercer álbum de estudio titulado “De Violeta”. Con la re-interpretación de canciones como “Y arriba Quemando el sol”, “Me gustan los estudiantes” y “Arauco tiene una pena”, los cantautores repasan parte del trabajo más político y renombrado de la artista, en conjunto con la dirección y arreglos de Serio Ortega. La importancia de Violeta, su legado y su creación como símbolo cultural son parte de los elementos que asume la carátula que la acompaña.

En el mensaje lingüístico aparecen las frases “De Violeta. Isabel y Ángel Parra”. Si bien el mensaje aparece desde una lógica de anclaje, la ubicación y la gráfica utilizada expresan la importancia del vínculo que se debe desarrollar entre los sujetos contemplados en dicho mensaje. La relación entre madre, hijos y el peso de Violeta Parra

son los elementos que el constructo lingüístico especifica como base de las intenciones artísticas que allí se plasman, indicado en primera instancia por el tamaño de las letras.

En cuanto a su mensaje denotado, la figura procede de una arpillera de Violeta Parra llamada “Hombre con guitarra” de 1960⁴⁰⁰. Con un fondo blanco, al centro se ubica el hombre pintado de verde, celeste y gris, el cual, toca su guitarra donde se mezclan diversos colores como rosado, morado, blanco y rojo. La figura humana presenta en su cabeza la definición de los ojos y la boca, pintada de rosado. La cabeza aparece inclinada hacia abajo mirando la guitarra que está tocando.

Con respecto a sus elementos técnicos, la imagen acentúa las siguientes características. Se presenta una policromía a partir del uso de colores como verde, celeste, blanco, rojo, rosado y gris, los cuales dan contenido a toda la composición. En este sentido, la imagen está construida en base a dibujo de plumón, la cual al ser utilizada demuestra esa técnica (esto debido al grosor y textura de las pinceladas)⁴⁰¹. La articulación de esta imagen presenta una estructuración de tipo focalizada, que expresa el interés de la figura en la zona izquierda de la portada, debido principalmente a la tensión cromática allí existente (mayor cantidad de colores y de parte de la figura en esa zona).

La tipografía utilizada expresa un código gráfico de tipo *san serif*, ubicado en el mensaje lingüístico en la zona inferior derecha de la carátula. Es interesante destacar que los tamaños de los textos expresados se podrían relacionar directamente con el sentido implícito de la imagen, generando una correlación entre código tipográfico, lingüístico y discursivo: mientras la palabra Violeta es grande

La imagen de Hombre con guitarra es una evocación directa no solo al trabajo de la artista (utilizada como homenaje a parte de su trabajo visual) sino también a la relación con aquella mujer y artista que hizo de su arte una forma de expresión de amor y dolor, elementos de los cuales sus hijos tributan y homenajean.

En efecto, el mensaje connotado puede expresar como interpretación la evidencia de la figura de Violeta Parra como matriz simbólica de la cultura popular chilena. La utilización de la figura humana si bien evoca el trabajo de Violeta, en parte también se

⁴⁰⁰ En 1959 y 1960 Violeta Parra exhibe sus arpilleras y pinturas en la feria de Artes Plásticas realizada en el parque Forestal de Santiago.

⁴⁰¹ Entrevista a Antonio Larrea (Santiago, 20 de agosto 2013).

simboliza a ella misma. Con respecto a esto, Antonio Larrea señala lo siguiente al observar una fotografía de Violeta “apoyada en su guitarra, posando para la cámara de Fernando Krahn, parece mimetizarse o querer entrar a uno de sus tapices, como aquel del “Hombre con guitarra” que inspiró la recreación que hiciera Vicente Larrea”⁴⁰².

La cabeza inclinada mirando su guitarra, tal vez hace eco del sentido nostálgico que implica su recuerdo y homenaje. La relación entre él y el instrumento construye un espacio de intimidad donde los cuerpos confluyen en una sola materia. En ello, el contraste de colores imprime un sello donde las visiones sobre la artista se hace presente: el canto alegre representado por los colores vivos y el canto amargo y triste que salen directamente de su pecho gris. Es esta vinculación de la artista en su máxima expresión la que hace sentido con la proclama de una identidad cultural chilena. Sus hijos, exponentes de la NCCH, reconocen el legado artístico de su madre, estableciendo desde su experiencia única esa relación de amor y dolor.

⁴⁰² LARREA, A. óp. cit. 134p.

35. CANCIONES DE PATRIA NUEVA/CORAZÓN BANDIDO



Ficha técnica

Nombre: Canciones de Patria Nueva/Corazón Bandido

Intérprete: Ángel Parra

Año: 1971

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: Sol, volantín y bandera, Canción de patria nueva, Pobre del cantor, Miles de manos, Canción para mi pueblo, Corazón de bandido, La pobre loca, El hundimiento del Angamos, Corazón de escarcha, Ausencia, Solo porque soy viejo.

En 1971 aparece el undécimo álbum de estudio de Ángel Parra titulado Canciones de Patria Nueva. Con la colaboración de Los Blops este disco supone el primer trabajo donde Ángel Parra utiliza guitarras eléctricas, acercándose tímidamente a la experiencia de Víctor Jara con El derecho de vivir en paz. Como su nombre lo indica, este álbum responde nominativamente a las intenciones culturales en las cuales la Unidad Popular buscaba validarse. La construcción de una nueva patria popular es el referente que Ángel Parra utiliza para reconocer un trabajo lleno de referencias políticas.

En su mensaje lingüístico las frases adquieren mayor protagonismo que las experiencias anteriores expresado en su tamaño y cantidad (que se posiciona en gran parte de la portada). “Ángel Parra: Canciones de patria nueva”, es el texto que aparece en la zona superior central, expresando la relación entre autoría y obra. En la zona inferior

y a lo largo de la caratula, aparecen presentadas las 5 canciones que componen el lado A del disco “1. Sol, volantín y bandera”, “2. Canción de patria nueva”, “3. Pobre del cantor”, “4. Miles de manos”, “5. Canción para mi pueblo”. Por otro lado, las siglas BRP también aparecen en la zona inferior derecha. Es interesante destacar que ya en el mensaje lingüístico se posicionan ciertos elementos discursivos de la imagen, al considerar como parte de su entramado visual la sigla BRP (relación absoluta con la Brigada Ramona Parra) y los títulos de las canciones (relacionadas directamente con el contexto político y social de aquel entonces).

En el mensaje denotado la imagen se establece de la siguiente manera. Sobre un fondo blanco, un intenso color azul se despliega simulando pintura. En la zona superior aparece el texto escrito y bajo él, la caricatura de un hombre que toca una guitarra. Este hombre lleva pelo largo, bigotes y una camisa anaranjada. La guitarra es de color amarillo apareciendo sobre ella la figura de una paloma y una bandera chilena. En la zona inferior derecha aparece de color rojo la sigla BRP.

Por otro lado la imagen presenta un policromatismo acentuado en el uso de colores como azul, blanco, negro, rosado, amarillo, rojo y naranja, los cuales se distribuyen tanto en el fondo (azul) como en la figura central (donde se adscriben el resto de las tonalidades). La imagen está construida en base a dibujo y pintura expresando en su técnica el cariz de una caricatura. Esta caricatura, diseñada inicialmente por las BRP, fue utilizada por Vicente Larrea para la caratula del lado A del álbum (y razón por la cual aparece el logo de la Brigada) “Vicente reinterpreta un mural con el rostro caricaturizado de Ángel, pintado en la Peña por un brigadista de la BRP (Carlos, el “Matasanos”)⁴⁰³. El contraste entre objetos da la percepción de profundidad, y con la ubicación de la figura y las letras, la mirada del espectador focaliza en el centro.

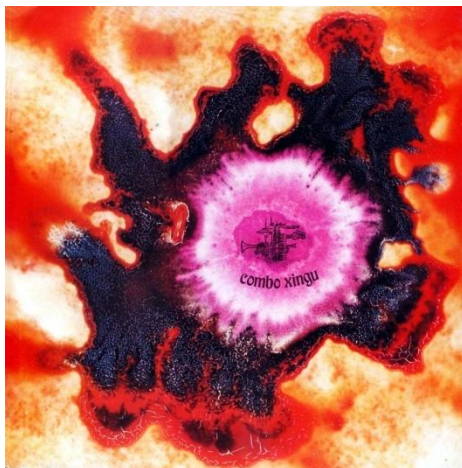
La tipografía utilizada, expresa un orden de trazo que simula brochazos de pintura. Este elemento no es menor si consideramos la utilización de las figuras de las BRP como base para el diseño construido. En este sentido, es posible evidenciar una vinculación entre el código tipográfico, lingüístico y discursivo en la medianía que da la “técnica” (pintura) como elemento de unidad.

⁴⁰³ LARREA, A. óp. cit. 128p.

Finalmente en relación al orden semántico, la imagen establece un orden simbólico en las figuras presentadas. La estrella, la bandera y la paloma, integradas a la guitarra y el artista expresan el deseo de “patria nueva” que titula aquel trabajo. No es una relación política, pero si al menos discursiva en la generación de prácticas culturales que evocan una nueva definición en función de lo nacional y popular.

Además, los elementos señalados establecían la referencia concreta a la estética muralista cercana a la Unidad Popular. Tanto su mensaje lingüístico como los objetos constitutivos de la imagen proporcionan la clave de un discurso político evidente. La generación de una patria nueva, construida por el mundo popular, se expresa como parte del proyecto cultural de la UP, donde el artista asume la importancia del arte y su obra dentro de ese objetivo. El fondo azul y la sigla BRP se vinculan como indicio, donde una brocha ha pasado dejando su huella. La BRP, como vehículo visual del discurso de izquierda, aparece como parte de una retórica y léxico común. La figura del hombre joven, es la figura de Ángel Parra y a la vez la del artista comprometido que toma su herramienta, la guitarra, como arma de construcción de esta nueva patria. En ella aparecen los elementos utilizados para hacer de su discurso un espacio eficaz y reconocimiento: la paz (paloma) y la nación (bandera) como parte de un proceso de reconversión cultural en la Patria Nueva que se forja.

36. COMBO XINGÚ



Ficha técnica

Nombre: Combo Xingú

Intérprete: Combo Xingú

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Ven conmigo, ven, El hombre actual, Joven otra vez, La bruja, Nunca me volveré a enamorar, Corny horny, Hemos dicho basta, Ella me acaricio, Los momentos, 4 de septiembre de 1970, Nuestro día vendra, No nos moverán.

Como dijimos, además de la NCCH, DICAP excepcionalmente consideró el rock y algún otro estilo. Así como los Blops grabaron con DICAP, en 1971 aparece el primer disco de fusión latinoamericana y rock del catálogo de su disquera. Combo Xingú, grupo musical compuesto por egresados de conservatorio de música, fue uno de los primeros grupos (junto con Los Jaivas) en realizar un trabajo donde el folclor comenzaba a fusionarse con el rock y el jazz. Su álbum debut, "Combo Xingú", contó con la colaboración de Sergio Arellano y realizó una serie de interpretaciones de importantes músicos reconocidos de la época. Esta "mixtura" musical, también se vio evidenciada de manera importante en la carátula que acompañó esta obra.

El mensaje lingüístico se establece de manera similar a otras portadas. Desde su función de anclaje, el texto "Combo Xingú" proporciona el complemento necesario para expresar textualmente el grupo y la obra a la cual referencia. Su ubicación, al centro de la

imagen, reconoce cierta importancia al ubicarse al centro de la imagen. Aun así, el tamaño de la letra es pequeño y tiende a pasar a un “segundo plano” frente al resto de las figuras presentadas.

En cuanto a su mensaje denotado, la imagen presenta características que la hacen única en relación a las portadas anteriores, asumiendo el color como elemento clave dentro de la composición. Sin establecer objetos evidentes, diversos colores (morado, rojo, rosado, amarillo, negro y naranja) representan una suerte de “imagen sicodélica” dentro de la composición. Al centro de ella se deja ver el nombre del grupo Combo Xingú y sobre él, un artefacto musical que mezcla diversos instrumentos. En esa figura es posible observar una batería, un teclado, una guitarra eléctrica y un saxo. Todo eso, rodeado de un “aura” morada y blanca.

En relación al aspecto cromatológico, la imagen presenta una composición que linda con el policromatismo. La referencia a diversos colores saturados y sus degradaciones expresan una mixtura de tonalidades entre negro, naranja, rojo, azul, blanco y rosado que se evidencian en toda la carátula. Por sus características, la imagen presenta dos elementos claros. Un primer “objeto” está en el centro, representando un instrumento musical y el mensaje lingüístico. El segundo elemento es la atmosferización dada por el color el cual establece toda una narración visual vinculada al mundo sicodélico. En este sentido, la imagen aparece construida en base a dibujo pero por sobre todo pintura, en la cual se evidencian técnicas experimentales por parte del diseñador “Para el diseño de la carátula, Antonio realiza una serie de texturas experimentando con gotas de témpera y tinta china, sobre un acetato transparente humedecido. El resultado final es una serie de verdaderas diapositivas a color, de las cuales eligió una para hacer la separación de los colores”⁴⁰⁴. En relación a la articulación espacial, el centramiento del instrumento y el texto parece generar un espacio organizado radialmente a través de la expansión de la mancha rosada.

La tipografía utilizada es de tipo serif con ciertos rasgos de trazo que se evidencian en el logo del grupo. Al respecto, se evidencia un texto tipográfico centrado en la imagen aunque con una dimensión de tamaño menor al eje del perceptema (pintura), presentando una continuidad lineal con espacios a derecha e izquierda.

⁴⁰⁴ LARREA, A. Óp. cit. 116p.

Estos elementos señalados caracterizan un mensaje connotado donde el concepto “vanguardia” parece hacerse presente. Ligados a una búsqueda musical incesante, Combo Xingú se expresa en una identidad que recoge diversos elementos estéticos. Esa misma relación es la que evidencia aquella imagen donde el color adquiere un carácter onírico, espiritual y sicodélico. El sentido de vanguardia como concepto sobre lo “novedoso” se sirve para la construcción de la identidad del grupo. Al centro, el objeto es la evidencia más concreta de un trabajo donde la música adquiere un carácter holístico y sumamente ecléctico. No se reconoce como parte de una tradición “pura” sino que por el contrario, reviste a la obra de una condición “universal” en la incorporación y mezcla de rock, folclore, jazz y funk. Así la mezcla de difusos colores en la imagen expresaría la fusión de estilos musicales. De hecho Antonio Larrea reconoce haber intentado producir una solución visual novedosa acorde al estilo del grupo⁴⁰⁵.

37. LA PEÑA DE LOS PARRA



Ficha técnica

Nombre: La Peña de los Parra

Intérprete: Isabel y Ángel Parra

Año: 1971

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Río manzanares, Ya no somos nosotros, Décimas del folklore, Ayúdeme Valentina, Hasta cuando, compañero, Canto a mi América, Casamiento de

⁴⁰⁵ Entrevista a Antonio Larrea (Santiago, 20 de agosto del 2013)

negros, Coplas americanas, Yo definiendo mi tierra, A desalambrar, Al centro de la injusticia, Cuartetos por diversión.

El desarrollo artístico de los Parra tuvo como punto álgido la creación de la Peña de los Parra, uno de los espacios artísticos más importantes de la izquierda santiaguina durante los años setenta. Reconocidos cultores de la NCCH, los Parra fundan el sello del mismo nombre, que sirvió de distribución para algunos de los principales artistas de protesta. Durante 1971 sale al mercado el cuarto disco de este sello. Con las voces centrales de Ángel e Isabel Parra esta obra fue una recopilación de algunas de las canciones chilenas y latinoamericanas más importantes de la época. Reinterpretando a Patricio Manns, Daniel Viglietti, Rolando Alarcón y Violeta Parra, los hermanos contribuyen en la masificación de la identidad latinoamericana como valor propio de la construcción cultural chilena.

La portada de aquel disco expresa en su mensaje lingüístico la vinculación entre los artistas Ángel e Isabel y la Peña de los Parra. Reconocida textualmente como espacio musical importante, la Peña de los Parra se asume como elemento de configuraciones culturales e identitarias claves de la izquierda chilena. En este sentido, la posición que establece dentro de la imagen, da al texto un carácter de anclaje que complementa los objetos presentados y por donde incurre con precisión el discurso.

En relación a su mensaje denotado, la figura se ordena siguiendo una lógica establecida en función de su narración. Sobre un fondo blanco, un cuadrado amarillo con vértices redondeados se presenta al centro de la imagen. Justo frente a él, una rosa color púrpura aparece mostrando sus hojas color verde oscuro. Estas hojas se encuentran tras los pétalos, apareciendo de forma simétrica a sus costados. El tallo de la rosa es de color blanco y, mostrando dos espinas de considerable tamaño, deja caer sobre una de ellas, una gota de color rojo.

En relación a los aspectos técnicos, la cromatología está constituida en un juego donde cinco tonalidades se hacen presentes. Con sus variantes degradadas, el amarillo como fondo de la figura, morado en los pétalos de la flor, verde en las hojas, rojo en la espina y blanco para el tallo y el fondo de la imagen. La imagen presenta una morfología

constituida en base a pintura de “gruesas pinceladas de témpera”⁴⁰⁶ que reproduce el afiche de un festival musical. A partir de las tonalidades existentes, se evidencia la posición de dos planos diferentes; el amarillo como fondo y la flor como figura principal. Esta diferenciación cromática evidencia la articulación espacial de tipo axial en la cual la flor es expresada como el centro de la imagen, ubicando la percepción del receptor en el centro de ella. Con respecto a la tipografía, esta está constituida en relación a los elementos estéticos que acompañan el resto de la carátula. Con una tipografía “ad hoc”⁴⁰⁷ se evidencia un estilo trazado, donde el texto aparece vinculado a la estética “muralista” de aquel entonces. Los aislamientos espaciales aparecen en la discontinuidad del texto que expresan en tres líneas el mensaje ling istico. Finalmente el símbolo se reconoce como elemento esencial al recuperar una imagen anterior, reconfigurando y ligándolo a una experiencia cultural concreta.

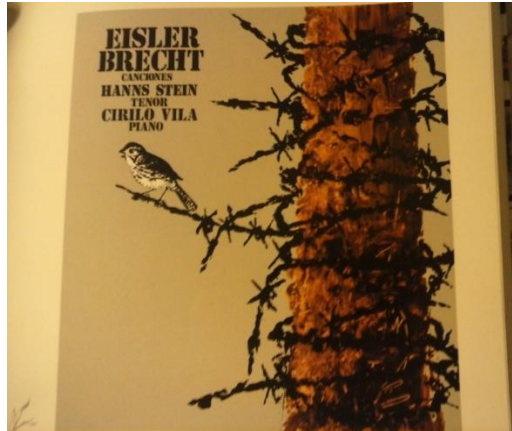
En cuanto a su mensaje connotado los objetos dispuestos siguen una retórica que establece una identificación clara con otras experiencias similares. Re-utilizando el logotipo del primer festival de la canción protesta de Cuba de 1967, el diseñador genera un vínculo entre la experiencia cultural cubana y el espacio chileno “en la mitad del trabajo surgió la idea utilizar el logotipo de la Peña en la portada, este logo había sido tomado del símbolo de un encuentro mundial de la canción protesta donde  ngel e Isabel participaron junto a Rolando Alarcón. El evento realizado en Cuba en 1967, fue organizado por la Casa de las Américas”⁴⁰⁸. Tal vez en esta decisión, la generación de una relación explícita entre Cuba y Chile se hace presente como una manera de posicionar los proyectos culturales como parte de una misma matriz simbólica. Cuba es la representación de la revolución latinoamericana a la cual Chile quiere llegar. Esta imagen es la concordancia de un paradigma de sensibilidades y experiencias, donde se reconocen las semejanzas estéticas y en menor medida políticas de ambos procesos. O, tal vez, hubo un reconocimiento a la validez estética del afiche previo.

⁴⁰⁶ LARREA, A. Óp. cit. 156p.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ LARREA, A. Óp. cit.124p.

38. EISLER-BRECHT: CANCIONES



Ficha técnica

Nombre: Eisler-Brecht: Canciones.

Intérpretes: Hans Stein y Cirilo Vila

Año: 1971

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Canción de paz, Balada de la rueda del agua, Noche de tormenta, Balada de la ramera de los judíos Marie Sanders, Canción española, El hombre de las tropas, de asalto, Canción de la solidaridad, Alemania, Esclavo, ¿quién te liberará?, Loas al socialismo, Madre Beinleim, Miserere alemán, Retorno, Canción de Frente Popular.

Durante 1971 sale al mercado el primer y único disco del cantante y académico checo-chileno Hans Stein. Con la colaboración del pianista Cirilo Vila, se pone en escena las composiciones de Hannes Eisler⁴⁰⁹ y los textos del dramaturgo Bertold Brecht⁴¹⁰, como una forma de restablecer los vínculos con la cultura alemana progresista. Cada canción es precedida por un texto recitado por el actor Rubén Sotoconil donde el corte, marcadamente socialista, pretende fraternizar con la entonces República Democrática

⁴⁰⁹ Compositor alemán y luego austríaco de música clásica europea. Perteneció a la Segunda Escuela de Viena, aunque después se sumó a los postulados del realismo socialista, vinculado a la Nueva objetividad. (ver <http://www.blogclasico.com/2010/06/hannes-eisler-biografia-compositor.html>)

⁴¹⁰ Escritor alemán. Además de ser uno de los dramaturgos más destacados e innovadores del siglo XX, cuyas obras buscan siempre la reflexión del espectador, trató también de fomentar el activismo político con las letras de sus lieder, a los que Kurt Weill puso la música. (ver <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brecht.htm>)

Alemana. Esta relación, expresa una vez más, el sentido político y cultural que se pretende establecer en función del proceso ideológico revolucionario.

El mensaje lingüístico que acompaña el disco está precedido por una función de anclaje. Los textos “Eisler Brecht Canciones Hans Stein tenor Cirilo Vila Piano”, expresan los intérpretes y fuentes musicales y literarias que modelan la obra. El texto se presenta con color negro y tiene como objetivo complementar nominativamente la imagen principal.

En su mensaje denotado los elementos visualizados son los siguientes. El fondo de la imagen presenta un color gris y sobre este se despliegan principalmente tres objetos. En la zona derecha, de arriba hacia abajo, un madero roído color café se deja ver. Sobre él, un grueso alambre con púas aprieta con fuerza provocando fisuras y astillas sobre el objeto. Una de las púas, sobre sale de la madera y posando sobre él un pequeño pájaro mira de perfil hacia la derecha. El pájaro tiene un plumaje blanco-gris apareciendo sobre él las palabras que dan forma al mensaje lingüístico ya señalado.

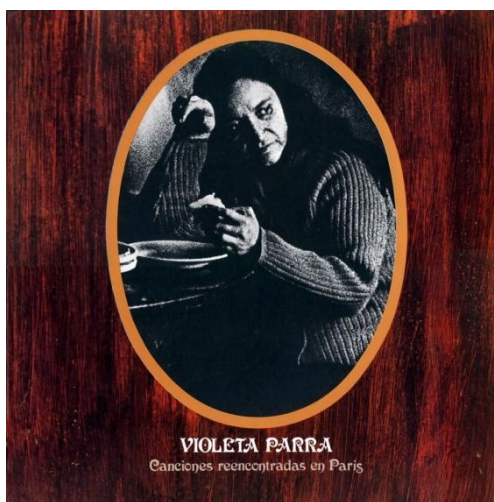
En relación a sus elementos técnicos, se usa la policromía. Gris (en el fondo), negro (en el ave y los alambres), café (en el tronco) y blanco (en el ave) son los tonos empleados en la imagen. En cuanto a la técnica, la morfología expuesta establece la utilización de dibujo y pintura (probablemente ténpera), donde la diferenciación cromática establece la correspondencia de dos planos; el fondo y la figura central. Este hecho provoca que si bien exista una profundidad con respecto al eje receptor, es evidente la focalización existente a un lado de la imagen, donde se ubica una mayor cantidad de elementos pictóricos (madero y alambres al lado derecho).

La tipografía utilizada presenta un estilo trazado que referencian ciertos cortes en cada una de las letras. Haciendo énfasis en el aislamiento espacial, los textos aparecen ubicados de arriba hacia abajo con discontinuidad lineal en su distribución. Finalmente la semántica presenta una imagen cargada de referencias simbólicas al discurso establecido por los autores musicales y literarios “tratando de representar el contenido de las canciones, la carátula se diseña con una fuerte ilustración de Vicente, un desencantado símbolo del convulso mundo de la época”⁴¹¹. La paz, la guerra y el socialismo aparecen como elementos destacados en la recuperación de una memoria histórica que anuncia su importancia también en el presente.

⁴¹¹ LARREA, A. óp. cit. 83p.

La utilización de las obras de los artistas alemanes se ve rodeado por un aura de progresismo en la medida que los relatos de Rubén Sotoconil proclaman consignas socialistas. Este hecho, manifiesta la dirección que su portada intenta expresar. El madero, herido por las púas, es el símbolo de un pueblo perseguido y torturado. Tal como Bertold Brecht y Eisler fueron perseguidos por los nazis, y como lo fue Eisler por el anticomunismo estadounidense se hace una reseña a aquellos que han sido perseguidos por pensar diferente. En este sentido, la libertad como valor fundamental se hace presente en la imagen del pequeño pájaro que, como la esperanza, se deja ver en los momentos más complejos. El socialismo es la manera de re-encaminarse por el recto camino de la libertad. Dejando de lado el miedo y el silencio, es el pueblo quien debe manifestar en la esperanza sus ansias de libertad y paz.

39. CANCIONES REENCONTRADAS EN PARIS



Ficha técnica

Nombre: Canciones reencontradas en París.

Intérprete: Violeta Parra

Año: 1971

Diseñador: Fotografía de Fernando Krahn y diseño de Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Santiago penando estás, Según el favor del viento, Arauco tiene una pena, Hasta cuando está, La carta, ¿Qué vamos a hacer?, En un barca de amores, Rodriguez y Recabarren.

Lanzado originalmente en Francia por el sello La Peña de los Parra y bajo la distribución de DICAP, en 1971 aparece oficialmente, el primer álbum póstumo y recopilatorio de la cantautora Violeta Parra. Conformado por canciones inacabadas o sencillamente olvidadas, este disco reconstituye parte importante del legado comprometido que expresó en sus obras. Composiciones clásicas de gran contenido social como “Arauco tiene una pena” y “Según el favor del viento” o de contenido político como La carta y Santiago penando estás, fueron parte importante de esta publicación. Acompañada solamente de su guitarra, este disco fue la expresión más concreta del sentido político y social que motivaba gran parte de su creación.

En su mensaje lingüístico, el texto: Violeta Parra, Canciones reencontradas en París, asume una función de anclaje, donde el título y la intérprete presentan una vinculación que se expresa como complemento a la imagen soporte.

En la imagen, el mensaje denotado presenta los siguientes elementos constitutivos: el fondo, café con líneas negras (como madera), recubre gran parte de la carátula, convirtiéndose en el soporte y base de los elementos más refinados. Sobre este fondo y sobre un óvalo centrado, la fotografía en blanco y negro de Violeta Parra aparece sentada frente a una mesa y mirando hacia el lado izquierdo. En la mesa, es posible observar dos objetos: un plato y una pequeña fuente. El cuerpo de Violeta se encuentra apoyado sobre esta mesa con un pedazo de pan en la mano izquierda. Su mano derecha se encuentra flectada y sosteniendo sobre ella su cabeza. Ella se encuentra vestida con ropa de lana, donde destaca un sweater con rayas.

La cromatología presentada, establece la utilización policromática de cuatro colores principales: café y negro (para el fondo), amarillo (para el ribete del ovalo) y blanco (para el mensaje lingüístico). Para la imagen central se utiliza una fotografía en blanco y negro donde se hace evidente el uso de cierta fotogenia. Esta fotografía pertenece a una serie tomada en 1960 (en la casa de La Reina de Violeta) por el fotógrafo Fernando Krahn. Utilizadas inicialmente para una muestra de pinturas de artistas chilenos en Brasil, sirvieron para realizar la carátula del disco homenaje de 1971 “un detalle del fotograma 21

fue ampliado sobre película Kodalith (...) un delicado cuadro con un delicado balance de luces y sombras”⁴¹².

La técnica remite a una imagen retocada donde se yuxtaponen la foto retrato con el diseño impreso. La imagen central irrumpe sobre una solución policromática reconociendo la diferenciación de técnicas. Este elemento no incurre en la diversificación de planos, evidenciando una articulación espacial axial donde la imagen busca la mirada del receptor en el centro.

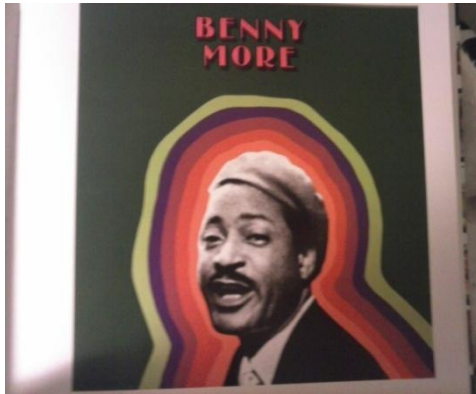
En cuanto a la tipografía, el mensaje es presentado en letras *serif*, trazada y con elementos de tipo decorativo. Los textos presentan una discontinuidad lineal, apareciendo en dos frases que establecen el aislamiento espacial hacia derecha e izquierda producto del centramiento de ese texto.

En función de los elementos señalados, el mensaje connotado podría suponer la imagen de Violeta Parra como un paradigma visual en sí mismo. Intencionando la instalación de una imagen “cercana”, la cotidianidad de la cantautora se hace presente realizando acciones sencillas y fácil identificación: sentarse frente a una mesa y comer. Aun así, la tensión que la imagen de Violeta Parra proyecta, se hace notar en la carga simbólica que su muerte connota en la sociedad. La nostalgia y la tristeza abundan en los sentires que Violeta manifestó en su experiencia y que en la imagen parecen expresados en toda la escenificación. Mirando hacia un lugar insospechado, Violeta intensifica su emocionalidad en la penumbra de una habitación. Su mano cansada, sosteniendo su cabeza, recubre de silencio aquella imagen, que logra “una representación íntima de Violeta”⁴¹³ La paradójica visión que existe sobre Violeta Parra es una construcción que se asume como soporte en la imagen del mito que constituye su vida y obra. Héroe del sentido comprometido y social, su imagen es la figura que concentra el carácter auténtico, creativo y consecuente del fragor popular chileno, pero también la de una heroína cansada, que en la intimidad establece de manera más clara esa tristeza

⁴¹² *Ibíd.*

⁴¹³ LARREA, A. *óp. cit.* 132p.

40. BENNY MORÉ



Ficha técnica

Nombre: Benny Moré

Intérprete: Benny Moré

Año: 1971

Diseñador: Hermanos Larrea.

Siguiendo la línea de discos póstumos, el siguiente trabajo de DICAP es un homenaje al reconocido cantante de mambo cubano Benny Moré, muerto durante 1963. Lanzado en 1971, el disco es la forma mediante la cual el sello chileno intenta realizar un reconocimiento a uno de los cantantes cubanos más importantes de aquella época.

En su mensaje lingüístico, el texto que se presenta expresa una función de anclaje donde se establece el complemento como vínculo de los elementos que se posicionan en la imagen. Con el texto "Benny Moré, se realza el sentido dado al cantante como elemento fundamental dentro de la portada.

En el mensaje denotado, las figuras que allí se presentan siguen un orden narrativo que divide la imagen para su fácil reconocimiento. Sobre un fondo verde oscuro aparece la foto de Benny, con la boca semi-abierta como si estuviera cantando. En una escala de grises, aparece su rostro sonriente coronado por un frondoso bigote negro. Sobre su cabeza una pequeña boina, mientras viste una chaqueta oscura y una camisa blanca. Alrededor de su figura una serie de colores encendidos (verde, púrpura, morado, rojo y naranja) bordean la silueta del personaje. En la zona superior central de la portada es posible ver el nombre del cantante con letras rosadas y negras.

La cromatología presenta el uso de un juego policromático donde se hace uso de diversos colores saturados: verde oscuro para el fondo, morado para la tipografía y naranja, rojo, morado, púrpura y verde pistacho para los ribetes que acompañan la imagen central. En relación a la imagen, la carátula se encuentra construida utilizando el fotomontaje entre fotografía e impresión gráfica. La fotografía del artista es tomada de un original cubano siendo re-versionada especialmente para la edición chilena: “Benny Moré es recordado en un disco editado en Cuba por el sello Palma y de él se toma su imagen para diseñar la carátula del disco editado en Chile”⁴¹⁴. En este punto es interesante destacar la importancia que tiene su imagen al considerarse como punto axial de la recepción del espectador. Un elemento que es necesario destacar tiene que ver con el tiempo de producción de este tipo de carátulas. La escasa relación entre los músicos y los diseñadores hacia que todo fuese más rápido: “los discos de Cuba se hacían rápidamente porque no había mayor relación”⁴¹⁵.

En el aspecto tipográfico, se utiliza un tipo de letra trazada con líneas rectas y ciertos elementos *serif* (en la letra R). El texto es ubicado en la zona superior de la carátula con una diagramación en dos líneas, presentado discontinuidad y aislamiento espacial. En este aspecto es necesario reconocer que el diseño de carátulas de figuras foráneas, que no eran conocidas personalmente por los diseñadores hacia que el producto fuera resultado solo del trabajo de estos y no del dialogo con los artistas⁴¹⁶.

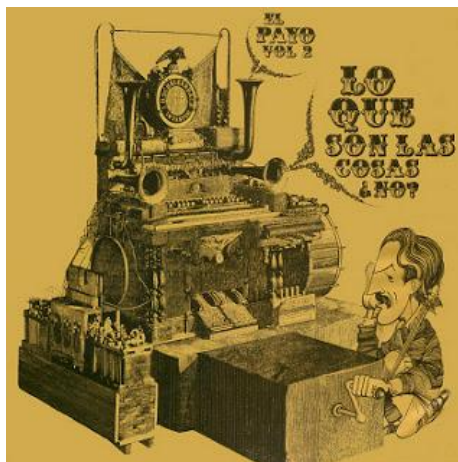
En su mensaje connotado, la imagen de Benny Moré es enfática en su reconocimiento de icono de la cultura popular cubana. Los elementos retóricos utilizados por la composición hacen juegos visuales en la concreción material de su figura. Como era costumbre, DICAP solía reeditar discos cubanos en Chile con el propósito de establecer una vinculación más directa con la cultura cubana. El caso de Benny Moré es uno más los intentos de incorporar a una acústica cotidiana, los sonidos propios de la isla. En este aspecto, la imagen establece la importancia de acercar al pueblo imágenes que construyan identificación cultural con el referente político y cultural más próximo.

⁴¹⁴ LARREA, A. óp. cit. 110p.

⁴¹⁵ Entrevista a Antonio Larrea. Septiembre 2013.

⁴¹⁶ Para Antonio Larrea, el hecho de que los artistas fueran extranjeros, no permitía desarrollar una esfera tan íntima entre el diseñador y el cantante, como si ocurría cuando se preparaba la caratula de los artistas chilenos.

41. LO QUE SON LAS COSAS ¿NO?



Ficha técnica

Nombre: El Payo Vol. 2. Lo que son las cosas ¿no?

Intérprete: Payo Grondona

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea y Hernán Vidal "Hervi".

Títulos de canciones: La Nelly y el Nelson, Los amigos que no cambian, Nadie trancará el paso, Elevar la producción también revolución, Entrevista a Artemio ante su eventual matrimonio, Yo no sé decir adiós, amor, Los espero en Zapallar en mi impala, No meteremos las manos quizás los pies, The Patriot, Día sábado en la noche.

También conocido como "El Payo Vol. 2", el segundo álbum de estudio del cantante Payo Grondona es lanzado al mercado durante 1971. Con títulos tales como "Elevar la producción también revolución", "Los amigos que no cambian", "No meteremos las manos quizás los pies" y "The Patriot", el autor sigue la línea retórica de su disco anterior marcada por el sarcasmo, la ironía y la reflexión sobre temas políticos contingentes.

En el mensaje lingüístico de la imagen es posible observar los siguientes textos. En la zona superior aparece la frase "El Payo Vol. 2", mientras que hacia el costado se puede leer "Lo que son las cosas ¿no?". Estos textos hacen clara referencia a los elementos esenciales como autoría y nominación.

En el mensaje denotado la imagen presenta los siguientes elementos. Sobre un fondo café claro, una enorme "máquina" se despliega. En ella, diversos artefactos sonoros,

como bombos, pedales, chicharras y órganos, se armonizan para elaborar “sonidos” que envuelven la portada. Estos “sonidos” se representan en formas de nubes que rodean los mensajes lingüísticos anteriormente señalados. En el costado derecho de la imagen, la caricatura de Payo Grondona aparece. Con una rodilla en el piso y la otra levantada, su cuerpo se encuentra en posición de escuchar los sonidos que del artefacto provienen. Mientras su mano derecha se encuentra sobre su oreja derecha, su mano izquierda toma una pequeña manivela que, al parecer, hace sonar la máquina señalada.

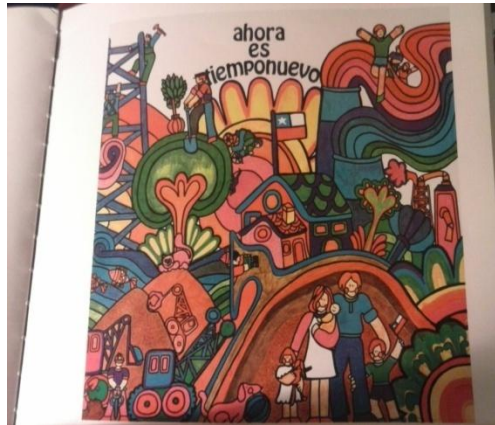
Reconociendo una solución bicromática, las tonalidades utilizadas se despliegan a lo largo de toda la carátula, haciendo del café claro para el fondo y el negro para el grabado central, sus únicos colores. En relación a la imagen, esta es construida a partir de un grabado hecho en metal (utilizando la técnica del scratch) y la ubicación de una caricatura del artista. En este sentido, la articulación espacial de la imagen expresa un centro claramente definido donde tanto el grabado como la caricatura se identifican como puntos focales de la mirada.

El estilo tipográfico utilizado demuestra una letra trazada que integra una estética “antigua” y con elementos decorativos evidentes. El mensaje textual es ubicado en dos frases concretas, presentado entre ellas un aislamiento especial importante. Es interesante constatar en este caso que el mensaje lejos de estar “incorporado” por el diseño, se establece como parte de la imagen misma, al vincularse a una “acústica” de la figura central.

En su mensaje connotado las figuras pueden presentar la siguiente interpretación. Utilizando una ilustración de la revista “La ilustración artística” de 1883, se ubica en la portada la imagen de un antiguo sintetizador llamado “la orquesta eléctrica”. Capaz de producir varios sonidos, su uso evidencia el carácter experimental y vanguardista de la época. En este sentido, su vinculación con la imagen del Payo, expresa el carácter distintivo del mismo artista. Utilizando diversos instrumentos y con un banjo como elemento principal, la imagen establece un puente con el sentido transgresor del cantante⁴¹⁷. Por otro lado, la utilización de una caricatura (dibujada por Hernán Vidal) expresaría el carácter irónico y satírico que caracterizaba sus composiciones.

⁴¹⁷ Entrevista a Antonio Larrea (Santiago, 20 de agosto del 2013)

42. AHORA ES TIEMPONUEVO



Ficha técnica

Nombre: Ahora es Tiempouuevo

Intérprete: Tiempouuevo

Año: 1971

Diseñador: Ximena del Campo.

Títulos de canciones: Elevar la producción, Recordándote, Cásate conmigo, Me volverás a encontrar, Nuestro camino, Contra viento o temporal, Lo lograremos, Por nosotros, Gutierrezito, Mujer, No es en vano.

El tercer álbum de estudio de la banda chilena Tiempouuevo es lanzado oficialmente durante 1971. Siguiendo con las propuestas de sus anteriores trabajos, destaca la importancia que adquieren temas como el amor, la política y la vida cotidiana. Con la participación de especial de músicos como Payo Grondona, Alfredo Zitarrosa y Marcos Velásquez este disco da cuenta una vez más de la importancia que el contexto cultural adquiere en su desarrollo discursivo.

El mensaje lingüístico entregado en la imagen hace referencia a la función de anclaje como mediación entre el discurso y las figuras presentadas. En el texto, aparece en la zona superior de la imagen la frase: “Ahora es Tiempouuevo”, como una forma vincular a las autorías y nominaciones de la obra con los dibujos.

En el mensaje denotado, es posible establecer la lectura de la imagen haciendo énfasis en los siguientes elementos. Sobre un fondo blanco, una gran cantidad de figuras se presentan. Sobre la propuesta de un paisaje árboles, plantas, personas, arcoíris, casas

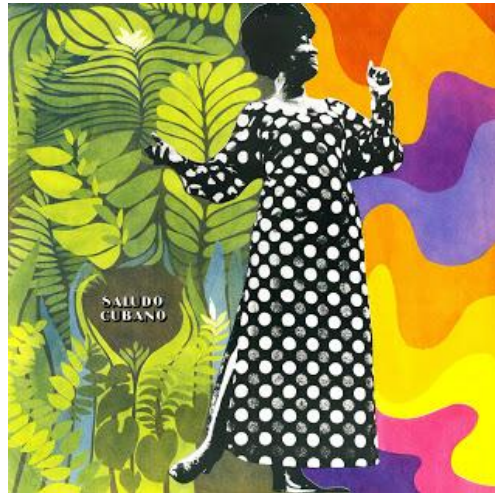
y una bandera se despliegan formando un interesante entramado visual en una escala de coloridas tonalidades. Haciendo énfasis en el carácter dinamizador, los objetos se muestran “montados” unos sobre otros sin dejar mayores espacios “en blanco”. En la zona superior de la imagen es posible leer el mensaje lingüístico “Ahora es Tiempounuevo” sobre un básico color negro.

Se evidencia el uso de una policromía, donde diversos colores rojo, verde, amarillo, naranja, azul, blanco, rosado, celeste y negro se conjugan para dar como resultado una colorida ilustración. La técnica de la imagen establece el uso de una ilustración⁴¹⁸ hecha en base a dibujo y témpera. En este sentido, la articulación espacial establece el uso de diversos planos, generando una intensidad en las profundidades. La tipografía utilizada presenta una letra *serif* con elementos trazados, evidenciando aislamientos espaciales en función de la ubicación del mensaje lingüístico. Los elementos utilizados en la imagen (obreros, trabajadores, familias felices, banderas y elementos de la producción) en conjunto con el texto lingüístico, expresan dentro de la imagen un discurso innegable. Junto a las canciones, estos elementos propician dentro del contexto un sentido que apela al carácter transformador y revolucionario del proceso.

Por ende el mensaje connotado presentaría una narración proclive a la concreción de un “tiempo nuevo” como referencia al nuevo proyecto político imperante. Los arcoíris, las casas, el sol, árboles frondosos y las familias, responden a una simbólica donde la felicidad es representada como parte de un tiempo próspero, colorido, armonioso, provechoso y  nico. De la misma manera, el sentido de la “producción” constatado por los trabajadores (obreros, campesinos) y las fábricas evidencian la intención transformadora del proceso así como el relato de un progreso industrial, propio del socialismo. En este sentido, el texto lingüístico y la imagen, representarían un discurso que intenciona el sentido político y social: la imagen de un proyecto que se autoproclama como la felicidad para el pueblo de Chile.

⁴¹⁸ Este diseño es construido en base a una composición hecha por Ximena del Campo (ver LARREA, A. Óp. cit. 71p.)

43. SALUDO CUBANO



Ficha técnica

Nombre: Saludo Cubano

Intérprete: Orquesta Aragón, Los Papines y Carlos Puebla y sus tradicionales.

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Emiliana, Saludo cubano, Tasca-Tasca, Delirio, Si vas para Chile, Qué linda es Cuba, Ahora te toca a ti marinero, Yo vendo unos ojos negros, Pare cochero.

Lanzado en 1971, Saludo Cubano es un disco que registra las grabaciones del primer concierto de artistas cubanos en Chile. Con la participación de Orquesta Aragón, Los Papines y Carlos Puebla y sus Tradicionales, la obra rescata parte importante del registro musical de la isla dentro de nuestro territorio. En este sentido, una vez más se destaca la importancia esta cultura como parte del proyecto social y político de la época.

En su mensaje lingüístico, en el costado izquierdo de la carátula aparece el texto “Saludo Cubano” dentro de la vegetación. En esta imagen, la función de la frase se expresa en un sentido de anclaje donde su importancia se establece en relación a la complementariedad que puede hacer de las figuras que acompaña.

En cuanto al mensaje denotado, las figuras se expresan de la siguiente manera. La carátula está dividida en tres partes verticales: en el costado izquierdo, una serie de plantas y hojas de gran tamaño se hacen presentes en un complejo de tonalidades verdes

y amarillas. En la costado derecho, una serie de ondas “sicodélicas” se presentan en función de diversos colores “saturados”: naranja, amarillo morado, rosado y azul se posicionan como gruesas “pinceladas” dentro de una tela. Al centro de dichas zonas dividiéndolas, la figura de una mujer negra bailando. La mujer, que se expresa de edad adulta, se encuentra ataviada con un vestido negro con lunares blancos, dejando ver parte de su pierna derecha, donde sus pies se encuentran cubiertos por unos zapatos de tacón. En relación a su rostro, este se encuentra de perfil mirando hacia la derecha, mientras que su cabeza aparece “coronada” por un peinado alto propio de la época.

Técnicamente, la carátula presenta los siguientes elementos. Con una policromía sustentada en verde, blanco, negro, naranja, amarillo, azul morado y rosado, la imagen expresa una colorida composición. Está construida en base a fotomontaje entre dibujos y fotografía. Esta fotografía, que fue tomada por Antonio Larrea durante un concierto de la cantante Ella Calvo, se ve en el centro de la carátula estableciendo una composición de dos planos. De esta manera, las diferencias cromáticas reconocen una profundidad visual lo que establece una percepción, por parte del receptor, mucho más holística y general. En cuanto al aspecto tipográfico, las letras tipo *serif* se visualizan en un pequeño texto, color blanco, de discontinuidad lineal y espacial.

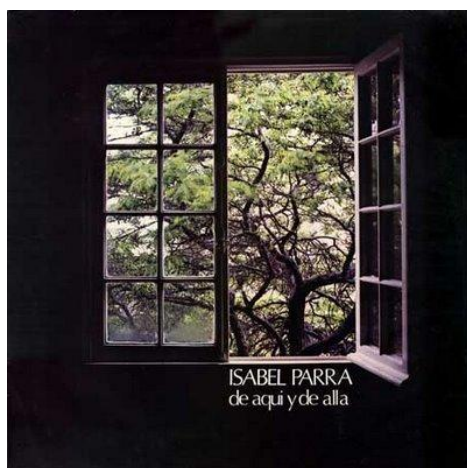
La imagen podría implicar una interesante simbólica a través de varios signos visuales: la mujer que saluda, eco de Cuba y su solidaridad, se reconoce dentro de un entramado visual “que busca representar el exuberante colorido de la isla”⁴¹⁹.

Así, su mensaje connotado, la portada presentaría como discurso central el posicionamiento de dos elementos claros: felicidad e identidad. Ambos caracteres se presentan en un orden donde lo festivo se expresa como parte importante del sentido identitario del mundo cubano. La cultura musical de la isla evidencia una tradición de alegría y jolgorio que desde 1959 se asocia a un discurso político determinado. En este sentido, la representación del proceso revolucionario adquiere una presencia re-significada por las intenciones de comprender aquel fenómeno como alegría del pueblo. Lo cubano se definiría en función de su fiesta, su cultura y su ambiente, desplazando momentáneamente el carácter político y guerrillero que lo originó.

⁴¹⁹ LARREA, A. óp. cit. 104p.

Es interesante destacar acá algunos antecedentes importantes que contextualizan esta interpretación. Como una manera de solidarizar con la elección de Allende, numerosos artistas internacionales se presentan un nuestro país. Evidentemente Cuba no sería la excepción, lo que estableció visitas a lo largo de todo este periodo. En función de ello, DICAP lanza en 1971 al mercado este disco que expresa aquella situación. El disco es una referencia cultural que identifica una imagen pero a la vez establece la memoria acústica como parte de una vinculación cultural entre ambos países.

44. DE AQUÍ Y DE ALLÁ



Ficha técnica

Nombre: De aquí y de allá

Intérprete: Isabel Parra

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Póngale el hombro, m'hijito, El encuentro, Solitario solo, A que no adivinas, Deme su voz, deme su mano, La compañía rescatable, Son de la loma, El rey de las flores, Como en Vietnam, Lo que quisiste ser, Perla marina, Al final de este viaje.

El quinto álbum de estudio de Isabel Parra lleva por título De aquí y de allá. Lanzado en 1971, el disco cuenta con composiciones exclusivas y con re-interpretaciones de artistas tales como Víctor Jara y cantautores cubanos como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Miguel Matamoros y Sindo Garay. Para algunos, este disco significó el primer acercamiento real de la Nueva Canción Chilena al movimiento de la Nueva Trova Cubana

y símbolo de las referencias contextuales que los envolvían. En términos técnicos musicales, contó con el apoyo de Luis Advis, Víctor Jara y el mismísimo Silvio Rodríguez.

En relación al mensaje lingüístico que la portada expresa, en la zona inferior de la imagen aparecen las frases “Isabel Parra” “de aquí y de allá”. En el texto se explicitan las autorías y la nominación de la obra musical. De la misma manera, el anclaje se posiciona como función lingüística al presentarse como mediación entre el discurso y las figuras.

El mensaje denotado se puede caracterizar de la siguiente manera. Con un muro negro como fondo, la imagen se encuentra posicionada desde el interior de una habitación. Esta habitación, sin luz propia, se ve “iluminada” por los rayos que desde una ventana semi-abierta se pueden apreciar, dejando ver parte de un paisaje. Allí, un gran y frondoso árbol aparece como la figura central de la composición, donde un cielo gris se expresa como contexto.

En relación a los elementos técnicos, es posible señalar los siguientes. La cromatología empleada, establece el uso diversos colores que, en la fotografía, aparecen dispuestos a partir de una luz natural como único foco de iluminación. Así es como el negro de las sombras, el gris del cielo, el verde del árbol y el blanco de la ventana, contienen las formas de dicha imagen. En virtud de ello, es interesante destacar la importancia que asume la ventana como elemento principal. Construida en base a fotografía⁴²⁰, la ventana asume como espacio de división entre el “de aquí” y el “de allá” considerándose por ello el punto axial de recepción. Este punto, establece a demás una diferenciación de profundidad donde la ventana se evidencia como punto de quiebre entre adentro y afuera.

Por otro lado, el aspecto tipográfico establece el uso de una estructura serif. Con letras blancas, el mensaje lingüístico se ubica bajo la ventana. Las frases se integran a la imagen con una discontinuidad lineal y aislamientos espaciales hacia la derecha e izquierda.

En su mensaje connotado, la lectura de los elementos puede considerar clave la importancia que alcanza la intimidad como lugar. El nombre del disco De aquí y de allá,

⁴²⁰ La fotografía fue tomada por Antonio Larrea a la ventana del taller gráfico de calle Marín 0120. Inicialmente fotografiada como un ensayo de composición, es utilizada mas tarde para representar la carátula del disco de Isabel (LARREA, A. óp. cit. 142p.)

hace referencia a la vinculación cultural entre Chile y Cuba. El “de aquí” se expresa en las composiciones del lado A donde todas son canciones exclusivas de Isabel Parra (salvo pequeñas excepciones como El encuentro, de Víctor Jara). Por otro lado el “de allá” corresponde al lado B y hace mención a interpretaciones de importantes músicos cubanos que luego se entenderían como parte del movimiento de la Nueva Trova Cubana. En este contexto, la imagen intenta establecer como elemento aquel discurso. El “de aquí” representado en el interior de la habitación observa y contempla el “de allá” que emerge en un cielo gris y un árbol frondoso y verde. La metáfora visual es la concreción de un sentido de vínculos culturales que expresan el sentido de solidaridad entre ambas experiencias. La Nueva Trova y la Nueva Canción como repertorios musicales de las transformaciones sociales.

45. PACHO ALONSO Y SUS PACHUCOS DE CUBA



Ficha técnica

Nombre: Pacho Alonso y sus Pachucos de Cuba.

Intérprete: Pacho Alonso y sus Pachucos de Cuba

Año: 1971

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Divertido simalé, Tanto como ayer, Fea la chicotea, Prefiero soñar, Dame la mano y caminemos, Portobelo, Simalé a lo Bonne, En los días invernales, Chiquita Bombón, Panameña, Te voy a planchar, Cuando llegue el tren ritmo.

En 1971 DICAP lanza al mercado el disco “Pacho Alonso y sus Pachucos de Cuba”. En conjunto con el sello cubano Areito, DICAP posiciona dentro del ambiente nacional la masificación de uno de los grupos más importante de la isla. En esta situación, nuevamente aparece como elemento central la integración de experiencias culturales cubanas como una forma de vincular la identidad chilena en relación a una identidad latinoamericana y por sobre todo revolucionaria.

En el mensaje lingüístico, la portada evidencia como texto “Pacho Alonso y sus pachucos de Cuba”, expresando la autoría y la obra con la cual se relaciona. La función que cumple es de anclaje de los elementos visuales.

En el mensaje denotado, la carátula está dividida en dos secciones, siendo la zona horizontal inferior la que ocupa 2/3 de la imagen: en la parte de abajo una serie de franjas aparecen en distintas tonalidades de azul simulando el mar. Sobre estas franjas, un cielo blanco sirve de escenario para la visualización de una zona donde las formas y tonalidades (café y verde) representan una pequeña isla en medio del mar.

Por último, en sus aspectos técnicos, los elementos utilizados resaltan diferentes relaciones estéticas. Utilizando una paleta policromática, la imagen resuelve su contenido en la expresión de colores en sus diferentes tonalidades: azul (para el mar), verde (para la vegetación), amarillo (para la tierra), café (para la tierra), blanco (para el fondo) y negro (para el mensaje lingüístico). La imagen resuelve su estructura con un diseño pintado en base a témpera, donde el contenido resalta la isla como elemento principal⁴²¹. De esta manera, sin considerar profundidad, los cambios cromáticos establecen la focalización del receptor en la pequeña isla de la derecha.

La tipografía utilizada hace énfasis en su carácter trazado donde de color negro hace evidencia del mensaje lingüístico. Considerando aislamiento espacial y sin discontinuidad lineal, el mensaje aparece sobre la isla atravesando de izquierda a derecha.

La isla, expresión de Cuba, es utilizada como referente para hacer énfasis en el carácter cultural e identitario de la imagen. Cuba rodeada de mar, pequeña y colorida, es una metáfora que identifica elementos característicos de su cultura con la percepción cotidiana sobre ella. En este sentido y distinta de otras experiencias, la imagen establece

⁴²¹ La carátula es diseñada por Vicente Larrea con una ilustración “que alude a la isla caribeña” (LARREA, A. óp. cit. 112p.)

un vínculo con el carácter geográfico y espacial. No es una mujer, ni animales ni vegetación lo que representa sino su elemento más estructural, su condición natural.

46. CURACAS



Ficha técnica

Nombre: Curacas

Intérprete: Curacas

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Trote de Enquelga, La nortina, Chunchos de Pedro de Valdivia, 8 de octubre, El pueblo, Punteando, La cuyaca, Valse, Cachimbo, Tocata y fuga, Tirana, 2001.

El segundo disco de estudio de la agrupación Curacas es lanzado en 1971 por el sello La Peña de los Parra y distribuido por DICAP. En esta oportunidad, la utilización de instrumentos folclóricos del norte se hace más presentes así como también las canciones populares interpretadas. Este disco cuenta con la participación en arreglos musicales de Ángel Parra.

La carátula carece de mensaje lingüístico estableciendo figuras y colores como únicos elementos significantes. De esta manera el mensaje denotado presenta las siguientes características. Sobre un fondo que se degrada del amarillo al rojo, la figura de un hombre con ropa maltraída y facciones indígenas se encuentra sentada tocando un instrumento. Entre sus piernas, un sombrero se ubica en posición inversa “mirando” el cielo del lugar.

La paleta policromática utilizada, establece la relación de los colores con el “sentido” existente en la imagen. Haciendo referencia al mundo indígena, colores como el amarillo, naranja, violeta y rojo, adquieren mayor relevancia⁴²². La morfología de la imagen está estructurada en una fotografía⁴²³ retocada que, a partir de la técnica de “foto quemada”, se imprime sobre una base blanca. Una vez allí, se colorea con gruesas pinceladas de plumones 2S, generando a partir de su textura, una mezcla de colores. En esta imagen, las dimensiones gráficas establecen un punto de atención focalizado en la figura central ubicada a la izquierda. Sin tipografía, la imagen juega por sí misma un rol preponderante en la intención del mensaje establecido. En este sentido, la portada es identificada en el carácter simbólico que trasunta la figura, estableciendo el elemento identitario como central en la composición.

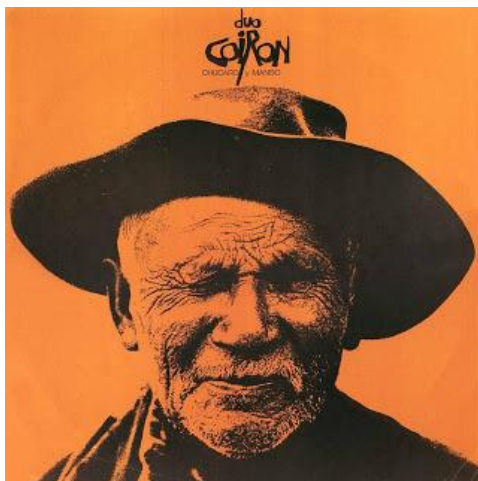
El mensaje connotado que hace la imagen es, en suma, la expresión estética y cultural de la identidad indígena como parte del entramado popular. La representación de un hombre pobre, indígena y ciego⁴²⁴ apela justamente a esta condición cultural del hombre popular. Evidenciado como parte de una sociedad “olvidada”, la imagen establece en su figura el discurso de recuperación y memoria sobre aquellos invisibilizados. En este sentido, interesante resulta la manifestación de la quena y de los colores como huellas y marcadores de la cultura andina.

⁴²² En la cosmovisión indígena cada color posee un significado distinto. Mientras el rojo representa la tierra, el naranja aparece relacionado con la sociedad y la cultura. Por otro lado, el amarillo representa la energía y el violeta la política y la ideología andina.

⁴²³ Esta fotografía fue tomada en enero de 1969 por Antonio Larrea en un viaje a Tacna (Ver LARREA, A. óp. cit. 96p.)

⁴²⁴ Ver LARREA, A. óp. cit. 96p.

47. CHÚCARO Y MANSO



Ficha técnica

Nombre: Chúcaro y Manso.

Intérprete: Dúo Coirón.

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Esta es mi calle, Esta es mi yunta, El molino de Pocoa, Lucho malo, Cómo no aparte tierra, si en ti vive Ramona, Trigo y verde, Quién, Chúcaro y manso, Romance de la nueva primavera.

El tercer álbum de estudio de Dúo Coirón es lanzado al mercado durante 1971. Con títulos tales como Esta es mi yunta, Como no amarte tierra si en ti vive Ramona, Trigo y Verde y Chúcaro y Manso, la posibilidad de enfatizar el contenido campesino dentro de la identidad popular se hacía presente.

En la carátula, el mensaje lingüístico tiene como elementos el posicionamiento de las autorías y la nominación del trabajo. Con el texto "Dúo Coirón" "Chúcaro y manso", se pretende expresar de manera clara la información básica de la obra. De esta manera, el mensaje posee una función de anclaje.

Con respecto a su mensaje denotado, la imagen posee los siguientes elementos. Sobre un fondo naranja, la figura de un hombre se proyecta como elemento central. Dentro de sus características es posible destacar su edad avanzada, la cual se vislumbra a partir de la gran cantidad de arrugas que posee. Sobre la cabeza de este hombre, un

sombrero de ala se posa dejando entrever la mitad de su frente. Con “canas” y con bigotes, comparece la imagen de un viejo campesino.

La imagen usa el bicromatismo en colores negro y naranja. Usa la foto quemada como recurso técnico esencial, la cual es ubicada en un espacio coloreado por impresión. Esta fotografía fue tomada por Antonio Larrea e intenta capturar la subsistencia de un anciano en la herradura de Coquimbo. Esta única figura explicita el carácter axial de la imagen, centro de la percepción del receptor.

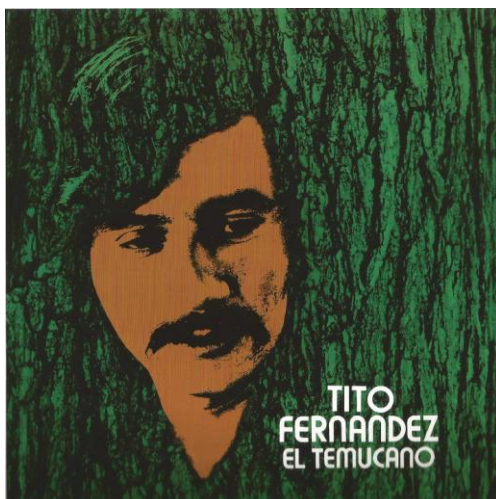
En relación a la tipografía, se establece el uso de letras trazadas y con alto contenido decorativo, presentes en la primera y segunda línea. La tercera en cambio, presenta una tipografía *san serif* y de tamaño mucho menor que las anteriores. Es interesante destacar que en las primeras dos líneas, el carácter tipográfico establecería un vinculación con la dimensión visual de la imagen, estableciendo lo “curtido” y “lo “áspero” como retóricas de un sentido campesino.

El mensaje connotado de la imagen expresa el carácter identitario desde un elemento formal, al establecer el mundo campesino como parte de la construcción cultural del Chile popular. El hombre viejo mirando de frente, simboliza el trabajo duro, esforzado, del hombre común “es la metáfora sobre el rostro de un viejo, curtido por los avatares de la vida”⁴²⁵. Sobre él, el color naranja expresaría el inclemente sol que acompaña el trabajo de aquel campesino. Su vejez no es un tema al azar: mientras que ciertos hombres descansan cuando son ancianos, el hombre campesino no puede darse ese lujo: el trabajo físico es parte esencial de su vida. En este sentido, el campesino y el trabajo serían parte del nuevo sujeto popular.

En suma la semántica, hace énfasis en el carácter simbólico de la imagen al constituirse como metáfora de la vida dura, el trabajo y la vejez como elementos esenciales en la vida del mundo campesino y popular. Esta imagen corresponde a su vez en la única imagen que alude al mundo campesino dentro del sello DICAP.

⁴²⁵ Ver LARREA, A. óp. cit. 92p.

48. TITO FERNÁNDEZ, EL TEMUCANO



Ficha técnica

Nombre: Tito Fernández, el Temucano.

Intérprete: Tito Fernández.

Año: 1971

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: Polka, La señora Mercedes, Cero a cero, La madre del cordero, La casa nueva, El caminero Mendoza, Dicen que soy borracho, Canción de navidad.

El segundo álbum de estudio de Tito Fernández lleva como título "Tito Fernández, el Temucano". Lanzado durante 1971 por el sello La Peña de los Parra, contó con el apoyo y difusión de DICAP. Entre algunas de sus canciones podemos destacar "La señora Mercedes", "Polka", "La Madre del cordero" y la ya célebre "La casa nueva". El discurso presentado en esta obra presenta claras referencias al mundo popular y campesino, a partir de sus vivencias cotidianas.

En la portada que acompaña el disco, el mensaje lingüístico presenta características similares a las anteriores. Aludiendo a una función de anclaje, el texto "Tito Fernández, el Temucano", ofrece el significante de la autoría que se expresa en dicha obra musical.

En lo que respecta a su mensaje denotado, la imagen evidencia las siguientes características. El fondo de la carátula presenta dos colores que se confunden entre sí. Sobre el negro y el verde que predomina en la composición, la cara de Tito Fernández

aparece con un sicodélico color naranja. Su rostro, melancólico, mira fijamente hacia un punto desconocido fuera los márgenes expresados. Con cabello largo y bigote frondoso, su imagen se pierde en los tonos y técnicas establecidas.

En los aspectos técnicos, la imagen juega con una policromía definida en cuatro colores: verde para la corteza del árbol, negro para las definiciones del rostro, naranja para el color de la piel y blanco para el mensaje lingüístico. Esta imagen está construida en base a una fotografía retocada. Tomada por Antonio Larrea en el cerro San Cristóbal⁴²⁶, la imagen pasó por diversos tratamientos en los que destaca la técnica de la foto quemada y la mezcla de profundidades entre el árbol y la cara del artista. Esto estableció que los planos se mezclaran generando una un punto de atención centrado y total hacia la figura principal.

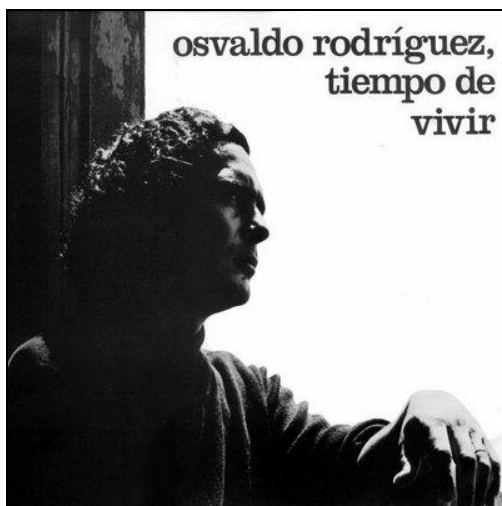
La tipografía presenta el uso de letras trazadas. Estas, se encuentran agrupadas en tres líneas narrativas que expresan una discontinuidad lineal y aislamientos espaciales.

La semántica expresaría la definición del icono como mediación entre la imagen y el receptor. Con juegos estéticos, la imagen del artista se evidencia como cara visible de su obra, estableciendo el carácter personal de esa vinculación.

La ubicación de su rostro evidencia la importancia del autor en relación a su obra. Por otro lado, la integración del artista se hace en un juego técnico que simula la estética de un árbol. La corteza sirve de contexto para la aparición que difumina parte de su semblante, ropa y cabello en aquel árbol. Como una forma de relacionar al temucano con su contexto espacial y natural, el árbol es la metáfora de esa intención tradicional y raíz del folclore chileno.

⁴²⁶ Ver LARREA, A. óp. cit.118p.

49. TIEMPO DE VIVIR



Ficha técnica

Nombre: Tiempo de Vivir.

Intérprete: Osvaldo Rodríguez.

Año: 1972.

Diseñador: No especificado.

Títulos de canciones: Ha llegado aquel fabuloso tiempo de vivir, Valparaíso, Marcha de los estudiantes, Romance del, En la tumba de García Lorca, Defensa de Violeta Parra, La poesía de mis compañeros, Soneto a Violeta Parra, Primero de mayo en la plaza del pueblo, Ascensores, Décadas.

El primer álbum de estudio del cantautor Osvaldo, “Gitano”, Rodríguez es lanzado en enero de 1972. Llevando por título Tiempo de vivir, sus canciones están explícitamente orientadas a servir de apoyo para las políticas lideradas por la Unidad Popular. Entre algunos de sus títulos destacan “Ha llegado aquel fabuloso tiempo de vivir”, “Valparaíso”, “Marcha de los estudiantes”, “Defensa de Violeta Parra” y “La poesía de mis compañeros”.

En el mensaje lingüístico que acompaña la carátula, se expone en la zona superior el texto que da nombre y autor a la obra: “Osvaldo Rodríguez, Tiempo de vivir”. Con esto, se establece de manera clara la función de anclaje.

En relación a su mensaje denotado, la imagen presenta los siguientes elementos. Sobre un fondo blanco y con el contraste del negro, la foto del busto de un hombre se

despliega como elemento principal. Este hombre, con cabello algo largo, tiene su mano izquierda sobre su rodilla mientras mira hacia un lugar fuera de los límites de la carátula. Tras él, una gruesa y vieja madera desgastada se presenta como soporte de su espalda, a la vez que ciertos rayos del sol iluminan, en un juego de sombras, parte de su anatomía.

En relación a los elementos técnicos, es posible señalar lo siguiente. Desde el bicromatismo que entrega la fotogenia, la imagen aparece resuelta en un juego de blanco y negro. La morfología, estructura en base a una foto retocada, expresa la utilización del fotomontaje entre fotografía y la inclusión de la impresión en el texto lingüístico. Acá se establece una focalización de la imagen en la figura del artista, residiendo la percepción del espectador en la zona izquierda de la carátula. En el aspecto tipográfico, con letras minúsculas, se incorpora un texto en base a letra serif. Acá, se evidencia una discontinuidad lineal del texto al presentar en tres líneas de diferente tamaño el texto escrito.

Finalmente, en el aspecto semántico, la imagen evidencia su sentido en la construcción del icono. Presentando al artista, la intención de evidenciar su figura se hace particularmente interesante en la vinculación que este tiene con su obra.

A pesar de ello, resulta interesante consignar que su figuración no se hace en función de una expresión evidente. Mediante en juego estético, el rostro y la pose del artista se establece en una mediación con el ambiente, generando una espacie de “misterio” en la posibilidad que el contexto tenue entrega. Este halo se organiza en el anclaje del texto. “Tiempo de vivir” es visto como una declaración de principio que reconoce la nueva era que se aproxima. En este sentido, la imagen representa aquel “nuevo tiempo” pero en la tranquilidad y mesura correspondiente: es el futuro que, con calma, aparece frente al artista, promesa de una nueva realidad.

50. MÚSICA PARA GUILLÉN



Ficha técnica

Nombre: Música para Guillén

Intérprete: Marta Contreras

Año: 1972

Diseñador: No especificado.

Títulos de canciones: Son entero, Canción portorriqueña, La pasionaria, Che, Se acabó, Responde tú, Canción para despertar a un negrito, Amigo, En el invierno de París, A Colombia, Soy como el árbol florido.

El primer álbum de estudio de la cantante Marta Contreras es lanzado por DICAP en 1972. Con la participación especial del conjunto cubano Grupo Manguaré, el disco se construye en función de los poemas del político cubano Nicolás Guillén. Con canciones tales como “Che”, “La pasionaria” y “Amigo” se intenta establecer una vez más el vínculo político y cultural chileno-cubano.

En su mensaje lingüístico, los textos una vez más exponen los principios básicos de autor y nombre. Marta Contreras. Música para Guillén, son las dos frases que aparecen a ambos costados de la portada. En la zona superior y dentro de la figura central, nuevos textos aparecen: “Bélicos de los países” y “Uruguay” y “violenta represión” se confunden con el diseño de una hoja de diario. Desde una perspectiva de anclaje, se reconoce la complementariedad del texto.

Con respecto al mensaje denotado, la carátula presenta los siguientes elementos. Sobre un fondo blanco, la imagen del continente americano (del sur de México hacia el sur de Chile) se despliega en la zona central, construido en base noticias de prensa de la época. Frente a esta figura un puño color naranja aparece sobre el sur austral del continente emergiendo hacia afuera del cono sur americano. En los costados de los objetos señalados, el mensaje lingüístico aparece para complementar la producción.

En relación a los elementos técnicos, la imagen presenta una solución cromática en base a tres colores: negro, blanco y naranja. En esta composición, interesante resulta la utilización del color naranja como tonalidad contraste frente a los otros colores. La imagen está constituida en función del fotomontaje en la cual la técnica del collage se hace presente entre la fotografía y los recortes de prensa utilizados. El puño otorga el carácter axial de la imagen. Es interesante destacar que los colores utilizados plantean diferentes planos que reconocen el naranja (puño e isla) como los elementos primordiales.

En el aspecto tipográfico, la imagen presenta una tipografía mixta en función de cada texto que aparece. El texto principal presenta un estilo de catálogo, mientras que los textos interiores evidencian un texto *serif* (“Bélicos...de los países”). El texto interior derecho resuelve su letra en función de una letra *san serif* (“Uruguay” “Violenta Represión”). En cada texto se establece una discontinuidad lineal dividiendo en dos o tres líneas cada mensaje.

En el aspecto semántico, las figuras expuestas expresan el sentido de “resistencia” y “lucha” como elementos principales. La simbólica establece referencias culturales que implican una identificación geográfica e identitaria de los pueblo latinoamericanos. La inexistencia de Estados Unidos (como país americano) expresa la intención política existente tras esa decisión.

El puño que se levanta como un solo bloque es la condición política y revolucionaria de la resistencia latinoamericana contra el imperio invasor. América es simbolizada como espacio de luchas y reivindicaciones donde el sentido de unidad y pasión emerge como referente de una sola fuerza popular. Es interesante constatar la importancia que establece la imagen sobre la geografía americana, generando deformaciones con una intención política. Cuba, pequeña isla del Caribe, aparece con un tamaño aumentado, en la zona superior e indicada por el puño erguido. El puño que va hacia Cuba, la interpela, estableciendo una vinculación que se expresa en la posición y color.

51. MANGUARÉ



Ficha técnica

Nombre: Manguaré

Intérprete: Manguaré

Año: 1972

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Son de la loma, Guantánamo U.S Navy, Oguere, El guarapo y la melancolía, Boga boga, Los rollos del tío Sam, Mi grito de guerra, Despertar, Como lo soñó Martín, El pitirre y el aura.

El primer disco del grupo Manguaré⁴²⁷ es lanzado en 1972. Con la colaboración de Marta Contreras, el disco proclama, con canciones como “Guantánamo U.S. Navy”, “Los rollos del tío Sam” y “Como la soñó Martin”, la presentación de la escena política cubana y las problemáticas suscitadas por los conflictos externos del capitalismo internacional.

En relación a su mensaje lingüístico, es posible señalar que nuevamente el anclaje predomina. Con la breve palabra “Manguaré”, el texto nuevamente posiciona el sentido de autoría y nominación como elemento central.

En el mensaje denotado los objetos que componen dicha producción se presentan de la siguiente manera. Sobre un fondo negro, dos congas (en planos diferentes) aparecen

⁴²⁷ Es una banda cubana formada en 1971 perteneciente a la llamada Nueva Trova Cubana.

ocupando gran parte de la carátula. Ambos instrumentos están fuertemente coloreados con tonalidades vivas como rojo, amarillo, rosado, naranja, verde y azul y se resaltan como las figuras preponderantes. Sobre estas figuras, se hace presente el mensaje lingüístico anteriormente señalado.

En relación a los elementos estéticos, la cromatología evidencia el uso de un policromatismo asentado en colores como negro, amarillo, verde, azul, púrpura, rosado, naranja y gris. La imagen presenta una estructura en base a dibujo y ténpera. Interesante resulta acá destacar el uso de los timbales como “representación” de la cultura cubana. En un afán de establecer vínculos perdurables entre Cuba y Chile, variados músicos se visitaron durante inicios de la Unidad Popular. En 1971, el grupo Manguaré vino a Chile y durante 6 meses aprendió acerca de la música y organización cultural chilena: “para los 6 que viajamos fue una gran experiencia, porque trabajamos con músicos que ya tenían un camino recorrido”⁴²⁸, señala Pablo Amat, director de Manguaré. Para la carátula del disco editado en Chile existieron dos propuestas, uno de Antonio Larrea (quien hacía eco del sentido político de Cuba mostrando un grupo de personas escuchando un discurso de Fidel) y otra de Vicente Larrea, siendo la que finalmente quedó. En esta situación, es interesante evidenciar las diferentes concepciones acerca del trabajo y su relación con la política, estableciendo en más de una oportunidad un intento por desenmarcarse de ese discurso. De la misma manera las divergencias en torno a la mirada de aquella época persisten en ambos diseñadores⁴²⁹.

La tipografía utilizada fue creada especialmente por Vicente Larrea, presentando un estilo trazado y decorativo en un texto ubicado en una continuidad lineal.

En relación al aspecto semántico, los bongoes son una representación simbólica que refuerza, en el colorido, el aspecto más amable y tradicional del mundo popular cubano.

Los instrumentos utilizados representan parte del proyecto cultural con el cual Cuba ha construido parte de su identidad artística. En ese sentido, la relevancia que asume la música es en definitiva la retórica de una sonoridad política y social que acompaña el proceso revolucionario. En la carátula, los instrumentos vinculan el carácter identitario con el sentimiento de una experiencia “alegre” que se evidencia en los colores utilizados. La

⁴²⁸ Ver LARREA, A. óp. cit.106p.

⁴²⁹ Entrevista Antonio Larrea (Santiago, 20 de agosto del 2013) (Ver LARREA, A. óp. cit.106p.)

música cubana, nuevamente se nos presenta como embajadora de un país y un proyecto político considerados amigos.

52. TANGOS EN EL PUERTO



Ficha técnica

Nombre: Tangos en el Puerto

Intérprete: Varios intérpretes

Año: 1972

Diseñador: Luis Albornoz.

Títulos de canciones: La última curda, Taquito militar, Balada para un loco, Cambalache, La novia ausente, La cumpartista, Las cuarenta, Picasso, Se tiran conmigo, La ciruja, Muchachita buena, Mal de amores.

Durante 1972 sale al mercado el primer disco de tango realizado durante la Unidad Popular. Tangos en el puerto, es un proyecto donde se interpretan variados temas del cancionero popular integrado por Gerardo Mateos, Astor Piazzolla y Enrique Santos Discépolo entre otros. Bajo el alero de la agrupación Fabián Rey y trío, el disco propone la importancia del tango como fuente y espacio de construcción de la cultura popular. Es por tanto la resignificación de la práctica propia, asumiendo a Valparaíso como el lugar de aquella transformación.

El mensaje lingüístico que presenta la imagen expresa de manera clara el carácter de anclaje que asume el texto en la composición. Con las frases “Fabián Rey y Trío”,

“Tangos en el puerto”, se establece la función nominativa de autor y obra como sujeto y producción equivalentes.

Con respecto al mensaje denotado, este se puede presentar de la siguiente manera. Sobre un fondo blanco, dos figuras tomadas de la mano se ubican en la zona central de la imagen. Un hombre y una mujer vestidos a la usanza de la primera mitad del siglo XX bailan lo que parece ser un tango porteño. Ella viste un traje escotado de colores, mientras que él viste un traje rayado y un sombrero pequeño color café.

En relación a los elementos técnicos, los colores utilizados expresan una policromía en base a tonalidades como: púrpura, negro, café, azul, blanco, verde, rosado y blanco. La técnica genera una mixtura entre acuarela y tinta “Luis Albornoz suelta su mano y explora nuevas soluciones en esta mezcla de acuarela y tinta china”⁴³⁰. La composición carece de profundidad, más allá de las figuras y el blanco, y prevé que la mirada del receptor la focalice en las figuras, levemente, hacia la derecha.

En el aspecto tipográfico, se establece la utilización de un estilo mixto con una alta valoración estética. Por un lado, “Fabián Rey y Trío”, es expresado en letra *san serif*, mientras que el texto Tango en el puerto, expresa una gráfica decorativa, muy relacionada con el estilo de inicios del siglo XX. Esta relación establece una lógica coherente entre la tipografía y el código lingüístico del mensaje, al reconocer una vinculación entre ambas categorías.

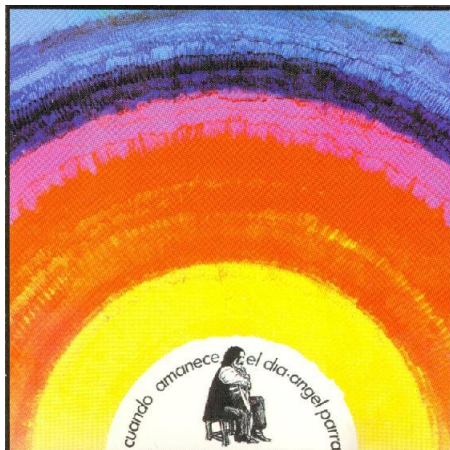
Finalmente la semántica explicitada por la imagen, hace mención al sentido icónico de reconocer a la pareja tanguera, pero también de la simbólica existente en el espacio construido por ambos. Como expresión identitaria, el tango aparece como parte de una matriz vinculada a la fiesta, signada por un aspecto geográfico particular: el puerto de Valparaíso como zona de bohemia y cultura popular.

En efecto, la vinculación entre puerto y tango, como danza popular, se hace presente en el discurso visual. La pareja tanguera aparece como representación del puerto. Valparaíso como ciudad porteña, establece una relación directa con el mundo cultural y la bohemia. De esta manera bailes como la cueca chora y el tango se expresan como dimensiones culturales populares y de tremenda significación. La pareja, evidencia el

⁴³⁰ Ver LARREA, A. óp. Cit. 150p.

carácter bohemio y popular de una construcción cultural identitaria donde el sentido estético de sus ropajes presentan esta situación: la puesta en escena del tango.

53. CUANDO AMANECE EL DÍA



Ficha técnica

Nombre: Cuando amanece el día.

Intérprete: Ángel Parra

Año: 1972.

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: Cuando amanece el día, Abril, Galapaguito, La universidad, Me gustas, Quisiera ser la muralla, Las B.R.P, No te alejes, Canción del obrero muerto en Córdoba, El ferroviario, Canción de cuna.

El décimo tercer álbum de estudio de Ángel Parra lleva por título cuando amanece el día y es lanzado por DICAP en 1972. Interpretando el momento político, el discurso explicitado en su obra expresa abiertamente, una vez más, el compromiso con el gobierno de la UP. Canciones tales como “La Universidad”, “Las BRP” y “Canción del obrero muerto en Córdoba”, son ejemplos concretos de la ferviente politización en la cual trabajaba.

En el mensaje lingüístico que acompaña la portada, es posible establecer como elementos centrales la ubicación de dos textos claramente definidos. Desde la complementariedad que da la función de anclaje, las autorías y la nominación aparecen

como las claves que definen el contexto de las imágenes: Cuando amanece el día, Ángel Parra.

Con respecto a su mensaje denotado, este es posible de estructurar a partir de los siguientes elementos. El fondo presenta diversos colores. Bajo la forma de un arcoíris “sicodélico”, siete capas de colores se logran visualizar: celeste, azul, morado, rosado, naranja, amarillo y blanco. Sobre la zona blanca, la figura del cantante aparece sentada sobre una pequeña silla y con su guitarra en la mano justo delante de un semicírculo que lo rodea.

En términos técnicos, es posible señalar lo siguiente. En el aspecto cromatológico, la imagen resuelve tonalmente su composición en un juego policromático de colores intensos: blanco, negro, amarillo, naranja, rosado, azul y celeste. En este caso, los tonos evidencian visualmente la metáfora dada al amanecer como ícono de un fenómeno natural y símbolo de un proceso político. La imagen presenta una técnica en base a dibujo, plumilla y tinta china, para la figura central y plumones para el fondo. Esta imagen presenta una profundización y creación de planos debido a las diferencias cromáticas existentes que da a la imagen central una articulación espacial de tipo axial.

En el aspecto tipográfico, el mensaje presenta un estilo ligado al *san serif*, pero ubicado en un sentido parecido al acróstico. En este aspecto, la ubicación y posición del texto establece una vinculación directa con su código lingüístico y con la referencia visual dada por los colores.

Finalmente, en su aspecto semántico, como ya hemos dicho, lo simbólico adquiere una mayor valoración al representar en una metáfora tonal la consideración del amanecer como referente de un proceso político que inicia una nueva etapa en búsqueda de la felicidad.

Por un lado la apelación textual al amanecer se expresa en los colores utilizados. Referencia a la “aurora boreal y los arreboles”⁴³¹, la imagen expresa la multiplicidad de tonos de esos fenómenos. Pero su intención no es puramente estética. El amanecer es referencia de una nueva idea que se vincula con la idea de volver a empezar. En este sentido, el carácter visual adquiere también una retórica ligada a las decisiones políticas

⁴³¹ Ver LARREA, A. óp. cit.140p.

del pueblo que han elegido un nuevo camino hacia las transformaciones sociales. Frente a esto, Juan Carvajal director artístico de DICAP, señala con respecto a este trabajo “su nuevo álbum es una buena muestra de ello, aquí están presentes los que tienen un puesto destacado en nuestra lucha y por los que luchamos día a día, encerrando en él, todo el amor, la esperanza y decisión de un pueblo que eligió el camino de la felicidad”⁴³². Chile inicia un nuevo proceso político y social que se vincula en la metáfora de un nuevo amanecer, retórica de un volver a empezar.

54. ORQUESTA RIVERSIDE



Ficha técnica

Nombre: Orquesta Riverside

Intérprete: Orquesta Riverside

Año: 1972

Diseñador: Ximena del Campo.

Títulos de canciones: Agua fría, La llave, Eumelia, El calvo, La matunga, Casino Riverside, Pa'la cumbia, Pesqué un caimán, En tu pelo, Yambeleya, Garuja, La negra encarnación.

Durante 1972 nuevamente la música cubana se toma el sello DICAP. La famosa orquesta Riverside lanza por el sello DICAP su primer disco fuera de Cuba. Titulado de manera homónima, su presentación apela una vez más a las prácticas culturales que

⁴³² Ibíd.

establecían la vinculación entre Chile y Cuba como hermanos de procesos políticos culturales hermanos.

La portada que acompaña el disco no presenta mensaje lingüístico, relegando el centro visual a las figuras y objetos. Por lo mismo, el mensaje denotado presenta las siguientes características. Sobre un fondo oscuro, la imagen del rostro de una mujer negra aparece como figura central. Mientras este rostro aparece con una mirada directa al espectador, a su alrededor se encuentra una cabellera formada por diversos elementos del mundo natural cubano: pájaros, hojas, flores y plumas, todos ellos acompañados de fuertes y vivos colores.

En relación a las técnicas gráficas utilizadas, es posible señalar los siguientes aspectos. Se presenta un uso policromático en base a negro, naranja, amarillo, rojo, rosado y azul que establece variedad tonal alrededor de la figura principal. La imagen presenta una técnica en base a foto quemada con aplicaciones de color naranja y el uso de ilustraciones. Esta portada fue inicialmente construida en base a los bocetos de Ximena del Campo⁴³³, quien inspiró la solución final. En relación a ello, la carátula presenta una articulación espacial de tipo axial que centra el perceptema del receptor. Se establece la importancia de la mujer y sus adornos.

Sin ningún aspecto tipográfico, la semántica aparece construida desde una perspectiva simbólica que establece la relación entre la imagen y el discurso "identitario". La mujer es reconocida metafóricamente vinculada a un discurso cultural que expresa la caracterización natural y geográfica de Cuba.

Por ello es que, la imagen responde a una expresión simbólica sobre la identidad cubana. La definición de elementos alude a la construcción de una Cuba diversa y tremendamente colorida. La mujer, que podría ser representación de la isla, se encuentra rodeada de una diversidad en flora y fauna que implica el reconocimiento de un aspecto natural y geográfico. En este sentido, resulta interesante destacar la importancia que asume las facciones de la mujer al establecer lo afroamericano característica cubana.

⁴³³ Ver LARREA, A. óp. cit.108p.

55. CONJUNTO DE CANTO Y DANZA DEL EJÉRCITO SOVIÉTICO



Ficha técnica

Nombre: Conjunto de canto y danza del ejército soviético.

Intérprete: Coro del ejército Rojo de la Unión Soviética.

Año: 1972

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: Los remeros del Volga, Dubinushka Akh, Nastasya, Recordemos camaradas, Dos coros, Coro de los cazadores, Noche, Detrás del bosque, Atardecer en la bahía, Voz de mi país.

Es un álbum de estudio del Coro del Ejército Rojo de la Unión Soviética lanzado en Chile en 1972. Tal como ya lo hemos señalado, así como Cuba se convirtió en el referente político cultural más difundido, la URSS también formó parte de las vinculaciones ideológicas establecidas durante el gobierno de la UP, como centro político y operacional del proceso socialista mundial, especialmente para el PC.

En el mensaje lingüístico que acompaña la portada, es posible establecer como texto la frase: Conjunto de canto y danza del ejército soviético. Allí se explicita el mensaje que ancla la imagen con el texto, situando el sentido nominativo y de autoría como reconocimiento y contexto.

En lo que respecta a su mensaje denotado, es posible reconocer los siguientes elementos. Sobre un fondo color rojo, se dibuja con color violeta la figura de un soldado soviético. Este soldado aparece en posición de danza simulando un ataque con una

espada típica en las manos. Sobre la espada, es posible observar el mensaje lingüístico ya señalado.

Los aspectos técnicos, demuestran un uso cromatológico de tipo cromático donde se hacen presente tres colores: negro, rojo y blanco. La técnica de la imagen establece una estructuración en base a impresión y dibujo “sobre un fondo rojo, la acrobática figura de un danzarín soviético”⁴³⁴, que incorpora a la figura central como principal y eje de la recepción. En el aspecto tipográfico, se evidencia la utilización de una tipografía trazada con ciertos elementos decorativos. Ubicado el texto en la zona superior, presenta una discontinuidad lineal establecida en tres líneas horizontales.

Finalmente en el aspecto semántico, la imagen actúa como elemento icónico al presentar parte de la identidad cultural soviética, a través de la práctica de la danza. Podría pensarse en la búsqueda de referentes políticos y culturales, el mundo soviético aparece como elemento de suma importancia para el mundo comunista chileno. En la imagen del disco, operaría la comunicación de dos conceptos: cultura y defensa. En la imagen, el color rojo expresaría su política interna. De la misma manera, la posición de la figura expresaría la danza, pero también la defensa de ese proyecto político. La espada es el símbolo de aquella defensa, que por la fuerza se expresaría incluso en sus prácticas artísticas, el apoyo hacia su sistema gubernamental. El arte y la política una vez más estarían unidos por la misma causa.

⁴³⁴ Ver LARREA, A. óp. cit.87p.

56. LA NUEVA CANCIÓN CHILENA



Ficha técnica

Nombre: La Nueva Canción Chilena

Intérprete: Varios intérpretes.

Año: 1972

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: La carta, Plegaria a un labrador, Qué dirá el Santo Padre, Al centro de la injusticia, La democracia, No nos moverán, Gracias a la vida, Te recuerdo Amanda, Canción del poder popular, La muralla, Rin del angelito, Los pueblos americanos.

En 1972 aparece el álbum La Nueva Canción Chilena. Como su nombre lo indica, esta publicación es la recopilación de los principales intérpretes afianzados en el movimiento de la Nueva Canción. Con temas de Violeta Parra, Víctor Jara, Isabel Parra, Quilapayún, Ángel Parra e Inti-Illimani el auto-reconocimiento que el movimiento hace es la evidencia de un grupo artístico consolidado en la denuncia y la recuperación folclórica como base de su producción.

En el mensaje lingüístico que acompaña el disco, es posible establecer la siguiente frase: “Nueva canción chilena”. Reconociendo el valor y síntesis de la propuesta, el anclaje se hace presente para complementar los elementos visuales que aparecen en la composición.

En el mensaje denotado, diversos dibujos que rememoran la historia nacional se hacen presente ensamblados en un “bloque” pictográfico. Dibujos de aves, campesinos,

indígenas, españoles, militares, escudos e incluso de figuras reconocibles como Bernardo O'Higgins, Nicanor Parra y Cristóbal Colón aparecen unidas a imágenes referidas a la cultura de la Unidad Popular (carátula del disco "X Vietnam" y la niña del afiche que promociona un concierto de Quilapayún).

En relación a los aspectos técnicos, la imagen posee una resolución de tipo bicromático donde el azul es utilizado como fondo y el negro para la construcción de las figuras. Con una técnica basada en el collage, diversas figuras e imágenes son intercaladas por Vicente Larrea. Acá es posible observar una composición sin la presencia de profundidad y planos (dado su ensamblaje abigarrado). Por otro lado, la tipografía expresa un estilo trazado y decorativo que implanta el logo de la Nueva Canción. Este mensaje se encuentra emplazado en la zona central derecha y es expresado en una discontinuidad de tres líneas paralelas. Resulta interesante establecer el vínculo entre relato histórico y nueva canción, movimiento que expresa desde su contingencia el valor folclórico y popular de la historia nacional.

Y es que como síntesis visual de un relato histórico y aludiendo a prácticas culturales, la imagen hace mención al sentido identitario de la historia nacional. Clases sociales, profesiones, animales y héroes aparecen insertos en una composición que intenta significarse como ícono de una sola identidad. Es interesante además destacar la incorporación de las imágenes de la Nueva Canción, que insertan su discurso en los derroteros de la historia chilena. En el reverso de esta carátula, Juan Carvajal (director artístico de DICAP) señala lo siguiente: "La Nueva canción chilena, como movimiento musical, nace vinculada a las expresiones folclóricas y es su tarea fundamental la rehabilitación de los valores autóctonos de la cultura, poniendo sus contenidos al servicio de la lucha popular"⁴³⁵ La nueva canción es el movimiento que establece la recuperación del mundo folclórico y popular como expresión de un sentido identitario y profundamente reivindicativo de la historia nacional.

⁴³⁵ Ibíd.86p.

57. LAS CUECAS DEL TÍO ROBERTO



Ficha técnica

Nombre: Las cuecas del tío Roberto

Intérprete: Ángel y Roberto Parra

Año: 1972

Diseñador: Antonio Larrea.

Títulos de canciones: El conventillo, Sin pasaporte, De puro cuaco, Los sediciosos 1, Los sediciosos 2, El cabritilla, La ronda, El chute Alberto, La bebé, Los pobretones 1, Los pobretones 2, La perra con el perro, Quisiera ser como el perro, Ya me voy d'espalda e'loro.

Es un álbum de estudio lanzado en 1972 por los cantautores chilenos Ángel y Roberto Parra. Correspondiente al duodécimo trabajo de Ángel Parra, se celebra y homenajea al hermano de Violeta, Roberto. Con títulos tales como “El conventillo” y “los Pobretones”, se establece una mirada sobre el mundo popular chileno, comprendiendo un discurso que remarca la identidad del bajo pueblo.

En el mensaje lingüístico que acompaña la carátula se evidencia el siguiente texto: “Las cuecas del tío Roberto, Roberto y Ángel Parra”. Predominando la función del anclaje, se configura en el mensaje los elementos constitutivos del discurso que se intenta expresar. Bajo esta lógica, la nominación del trabajo se evidencia en relación a quien se “homenajea”, el Tío Roberto, y con letras más pequeñas, Ángel Parra, quien rinde el homenaje.

En su mensaje denotado, es posible observar los siguientes elementos. En el fondo de la fotografía se visualiza el patio de una casa. Un muro de piedra, arboles, ramas y plantas abundan como parte de la escenografía donde aparecen las figuras principales. En el centro de esta escena, las figuras de Ángel y Roberto Parra, ambos guitarra en mano, aparecen utilizando la mitad de la imagen. En posición de canto aparece Ángel y Roberto. Mientras Ángel aparece mirando fijamente a Roberto, este aparece mirando hacia el horizonte. Ángel aparece vestido con camisa, pantalón y luciendo una frondosa cabellera y bigote. Por su parte Roberto, aparece vestido formalmente con su terno y pelo bien cortado. Ambos aparecen sentados en viejas y pequeñas bancos de paja.

En relación a las técnicas gráficas empleadas, parece recurrir a la fotogenia. Con la utilización del blanco y negro, le imagen adquiere un cariz sobrio y nostálgico que expresaría un vínculo con la fotografía documental. Su construcción morfológica, establece la secuencia de profundidades y planos dado por el enfoque fotográfico⁴³⁶, reconociendo una articulación espacial de tipo axial sobre las figuras humanas. La tipografía empleada sobre el texto, expresa un tipo de letra *san serif*. Este texto es ubicado en la zona inferior izquierda de la imagen estableciendo un aislamiento de cinco líneas paralelas.

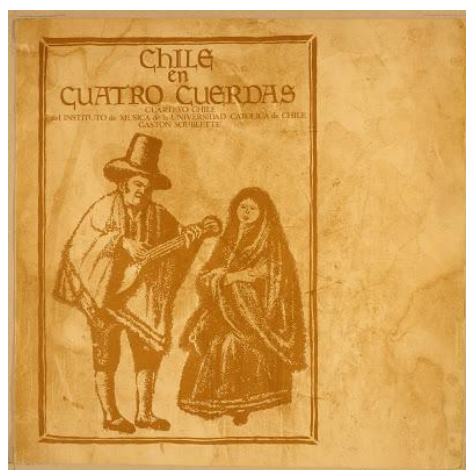
Finalmente en su aspecto semántico, la utilización de sus figuras plantea la incorporación del icono como presentación de una realidad. Ángel y Roberto Parra son mostrados como imagen del folclore chileno y parte de una de las familias más importantes en el desarrollo de la cultura popular

En efecto, el discurso que trasunta en la imagen hacía referencia a dos elementos: al homenaje a la música popular y al cruce de dos generaciones. Ángel homenajea a su tío, pero no desde la lógica de la “sumisión”, sino que desde el carácter propio que le da su generación. Los elementos estéticos que acompañan a Ángel se convierten en signos que expresan un *ethos* más juvenil del mundo popular. Por su parte, Roberto se presenta con una apariencia “tradicional” (terno, zapatos lustrados), que evidencian el lugar de una generación anterior. A pesar de ello, no existen rivalidades culturales. El pelo largo convive con el cabello corto, las camisas y pañuelos al cuello, respetan el terno y el traje elegante. Contrario a lo que se podría imaginar, el espacio construido en el homenaje

⁴³⁶ Como trasfondo de esta carátula de “Las cuecas del tío Roberto” que graban Ángel y su tío, se lleva a cabo una sesión fotográfica típica de las desarrolladas por Antonio Larrea.

expresaría a su vez el carácter único del mundo y cultura popular. Ángel mira directamente a Roberto, donde la mirada se convierte a la vez en signo y metáfora de un aprendizaje, de una pedagogía donde la cultura se viva en función de una sola realidad: el mensaje y la canción popular.

58. CHILE EN CUATRO CUERDAS



Ficha técnica

Nombre: Chile en cuatro cuerdas.

Intérprete: Cuarteto Chile

Año: 1972

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: Vivan novios y padrinos, Verso por despedida, Verso por el fin del mundo, Verso por sabiduría, Verso por el nacimiento de Cristo 1, Verso por el nacimiento de Cristo 2, Villancico de Chiloé, El cielito y la nave, El pavo y la Malaheña, Que pena siente el alma, Es inútil soñar, Prendado de tu lindura, El balambito, Guaino, Buenas noches tengas madre 1, Buenas noches tengas madre 2, Marcha de los morenos del norte, Achalai.

Es un álbum de estudio del año 1972 compuesto por Luis Gastón Soublette e interpretado por el grupo Cuarteto Chile. Con temas provenientes de diversas zonas del país, fue una de las primeras experiencias que intentó vincular la música clásica con la música folclórica a través de la puesta en escena de canciones folclóricas mediante un

cuarteto de cuerdas. Este disco contó además con el apoyo de Margot Loyola, Héctor Pavez, Jorge Urrutia y las investigaciones previas de Violeta Parra.

En el mensaje lingüístico que acompaña la portada del disco es posible visualizar los siguientes textos: “Chile en cuatro cuerdas”, “Cuarteto Chile del Instituto de música de la Universidad Católica de Chile”, “Gastón Soublette”. Acá la función del anclaje se hace presente al consolidar la complementariedad a la imagen existente. Los textos hacen uso de los elementos que contextualizan la obra: nombre y autor.

En el mensaje denotado de la imagen, sobre un fondo sepia, que simula antigüedad, se destacan las figuras de personas. Enmarcados, un hombre y una mujer del mundo popular aparecen vestidos con trajes de la época colonial. El hombre vistiendo una manta y un sombrero largo, toca un instrumento de cuerdas que probablemente es una guitarra o una bandurria. La mujer aparece a su lado derecho, mirando la acción del hombre y vestida con un largo vestido y una manta sobre su cabeza. Sobre ellos el mensaje lingüístico aparece en la parte central. Todo enmarcado en un rectángulo que deja un tercio afuera.

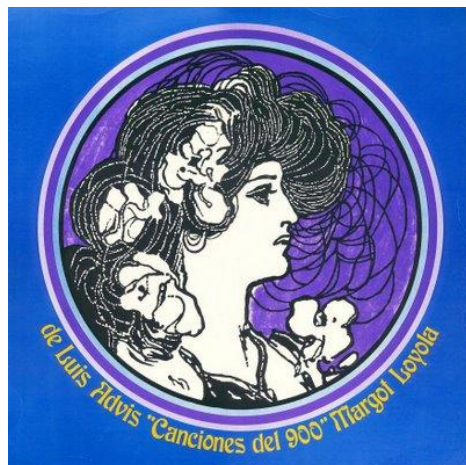
En relación a los elementos técnicos, la cromatología evidencia el uso de un bicromatismo en base a café claro como fondo y café oscuro en las figuras y el mensaje lingüístico. La imagen se basa en un grabado, que el autor tomó y re-significó: “para el diseño de la carátula se toma un detalle de un grabado que muestra una escena del Chile colonial y se redibujó sobre un papel arrugado y manchado con té, simulando un viejo cartel que anuncia un recital”⁴³⁷. En relación a su articulación espacial, la figura se encuentra en la centra izquierda de la mirada del receptor. Este hecho se expresa de manera manifiesta en la posibilidad de establecer “cierta” notoriedad de planos (producto de la diferencia cromática) y la atmosferización en el contexto. En el plano tipográfico, la imagen conjuga dos tipos: una letra trazada para el nombre del disco y una letra *serif* para el resto del mensaje lingüístico.

En su mensaje connotado, es posible suponer que la imagen se establece en relación al concepto de identidad nacional bajo el alero de una forma musical que engloba la identidad del bajo pueblo. Acá es interesante destacar los juegos estéticos que evidencian

⁴³⁷ LARREA, A. Óp. Cit. 85p.

este intento por reconocer una línea cultural “histórica” como parte de un legado y memoria del pueblo chileno, rescatada visualmente en las figuras coloniales utilizadas.

59. CANCIONES DEL NOVECIENTOS



Ficha técnica

Nombre: Canciones del novecientos

Intérprete: Margot Loyola

Año: 1972

Diseñador: Vicente Larrea.

Títulos de canciones: Polca de los acacios, Esa tarde triste, Cuplé de la viuda, Al mirar tus ojos negros, Pasodoble de la plaza de armas, Polonesa de la enamorada, Chotis de la P, Mazurca de la soltera, Polca de la recién casada, Habanera triste, Malopea e himno de la sufraguista.

Es un álbum de la folclorista Margot Loyola y el compositor Luis Advis lanzado por el sello DICAP en 1972. Con la colaboración en letras de Jaime Silva, Carlos Graves y Julio Rojas, este trabajo recoge parte de la música popular de inicios del siglo XX en Chile. Polca, Cuplé y Pasodoble son algunos de los estilos interpretados con el objetivo de preponderar, una vez más, la memoria de la cultura popular.

En el mensaje lingüístico que acompaña la portada, es posible visualizar el siguiente texto: de Luis Advis “Canciones del 900” Margot Loyola. En su función de anclaje, el mensaje proporciona elementos que establecen el contexto material de la obra que se

presenta: la autoría de Luis Advis, la interpretación de Margot Loyola y la nominación, Canciones del 900.

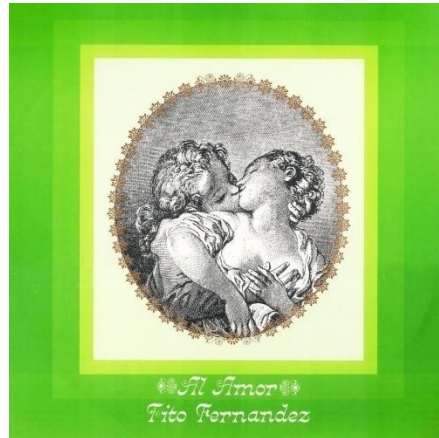
En el mensaje denotado es posible observar los siguientes elementos. Sobre un fondo azul aparece en el centro un círculo rodeado por tres franjas (celeste, morado y rosado). En ese círculo, la imagen de una mujer de estilo *art nouveau* aparece mirando de perfil hacia la derecha. Con flores en el pelo y aros de argolla se visualiza su cabeza, su cuello y el inicio de su pecho. Bajo esta figura, el mensaje lingüístico ya descrito aparece, siguiendo la curvatura del círculo, para finalizar la composición.

La cromatología empleada expresa el uso de un policromatismo simple donde destacan colores como azul, morado, rosado, negro, blanco y amarillo. La construcción morfológica está diseñada en base a dibujo (sacado del archivo gráfico del taller) con claras reminiscencias al *art nouveau* la que se interviene con “colores y gráfica de la época”⁴³⁸. De esta manera su articulación espacial se organiza en torno al rostro de la mujer. La tipografía utilizada interpreta el mensaje lingüístico y visual al incorporar una letra de catálogo que explicita el discurso estético. Finalmente la dimensión semántica es reconocible bajo la construcción simbólica al representar la relación entre música y tradición, constituyéndose como una expresión de la memoria cultural chilena.

La imagen utilizada es la vinculación de una estética tradicional de inicios de siglo, como lo es el *art nouveau*, con los elementos estéticos del mundo popular. Las flores en el pelo y los aros se configuran en signos que expresan la huella de la identidad popular como manifestación de una femineidad. La mujer es la metáfora de la música, aquella que desde “el 900” resurge para exigir un espacio en la música popular moderna. En este sentido, la imagen está constituida para preservar y vincular las dimensiones culturales que dan cabida a la música: el mundo popular y la técnica de la alta cultura, trazadas por el signo de la expresión artística.

⁴³⁸ LARREA, A. Óp. Cit. 158p.

60. AL AMOR



Ficha técnica

Nombre: Al Amor

Intérprete: Tito Fernández

Año: 1972

Diseñador: Vicente Larrea

Títulos de canciones: El amor y las palomas, El marido de la Juana, Mi hijo, Hombre angustia y siglo XX, ¿A dónde vas?, El árbol, Cómo llorar al abuelo, El vendedor de diarios, Cantor de caminos, La mañana, El padre.

El tercer álbum de estudio del folclorista Tito Fernández es lanzado en 1972 por el sello la Peña de los Parra y distribuido por DICAP. Como su nombre lo indica, el disco está orientado a establecer la temática del amor como unidad discursiva en las 11 canciones que componen la producción.

En el mensaje lingüístico que se establece en la portada del disco, se expresa claramente la función de anclaje. Con el texto “Al Amor” “Tito Fernández”, se expresa una vez más el sentido de autoría y nominación de la obra presentada.

En relación al mensaje denotado de la imagen, reconocemos lo siguiente. Sobre un fondo color verde (de tres tonos), dividido en tres franjas, se posiciona en el centro la imagen de un cuadrado. Sobre ese cuadrado aparecen dos figuras regordetas y de pelo rizado. Ambas en blanco y negro, y simulando una estética barroca, aparecen besándose. Mientras eso ocurre, la figura que se encuentra atrás, acaricia el pecho de la figura de

adelante. Toda esta escena se encuentra “adornada” por pequeños motivos florales que aparecen alrededor de la imagen señalada.

En el aspecto técnico, se presenta un uso policromático simple donde destacan los verdes, amarillo, blanco, café y negro. La imagen presenta una técnica en base a un “antiguo grabado alusivo al tema”⁴³⁹ e impresión, considerando una articulación espacial de tipo axial. Se evidencian diferencias cromáticas que confieren una puesta en escena de profundidad y diversidad de planos, haciendo de las figuras centrales el núcleo de la composición. La tipografía empleada, considera el uso de letras trazadas, altamente decorativas que, en relación a la imagen utilizada, plantea una vinculación lingüística con el discurso visual. La letra evidencia una articulación con una estética “barroca” considerando a la vez las pequeñas figuras que adornan alrededor del recuadro central. El mensaje lingüístico está construido en dos líneas narrativas que expresan el nombre de la obra y el autor.

En relación a su mensaje connotado, aquí el discurso es el amor. Visualizado como la temática por excelencia del mundo artístico, el amor aparece como el sentimiento que proyecta la obra en cuestión. La imagen podría expresar el amor de dos jóvenes que de un beso apasionado, pasan a recorrer los cuerpos que los motivan. Mientras los personajes se besan bajo una posición corporal apasionada la mano de uno de ellos toca fervientemente el pecho del otro personaje. Bajo estos signos, podría evocarse el sentido generacional de un amor libre, puro y fogoso, que re-significaría el amor tradicional a través de cierta ingenuidad. Sea esto o no, la carátula rompe con la normativa política.

⁴³⁹ LARREA, A. Óp. Cit. 118p.

61. MÚSICA ANDINA



Ficha técnica

Nombre: Música Andina

Intérprete: Illapu

Año: 1972

Diseñador:

Títulos de canciones: Canción y Huayno, Carnaval, Milonga para nuestros tiempos, Estudio para charango, Pájaro campana, Acuarela andina, Tarkeadas, Flor del desierto, Manos obreras, Poutporri en quena.

En 1972 aparece publicado el primer disco de la agrupación Illapu, “Música Andina”. Como su nombre lo indica, es un disco orientado a establecer como elemento sustancial la importancia del folclor andino como parte de la identidad popular chilena. Entre canciones propias y tradicionales (principalmente bolivianas) destacan “Canción y Huayno”, “Carnaval” y “Tarkeadas”.

En el mensaje lingüístico de la portada que acompaña al álbum, es posible reconocer los siguientes textos: “Illapu Música Andina”. En este caso, una vez más se hace presente la función de anclaje al reconocerse como complemento de la imagen planteada. La autoría, “Illapu”, y la nominación del disco, “Música Andina”, son el contexto de las figuras.

En el mensaje denotado de la imagen, es posible reconocer los siguientes elementos. Sobre un fondo negro, la figura de un joven indígena, con elementos que la identifican con la cultura andina, como los colores, el vestuario y los rasgos físicos, alegremente aparece

tocando una flauta mientras mira fijamente hacia el espectador. Sobre su cabeza, aparece el mensaje lingüístico ya señalado.

En relación a los elementos técnicos, la cromatología presenta un uso de alta significancia policromática. Con predominancia de negro, para el fondo, el resto de los colores se expresan principalmente dentro de la figura central: naranja, amarillo, rosado, azul, violeta, celeste, café, rojo y blanco. Esta carátula se encuentra construida en función de fotomontaje, adulterando cromáticamente la imagen de archivo de un libro de los años cincuenta⁴⁴⁰ “Antonio hizo el trabajo de contrastar la imagen en el laboratorio, hasta obtener la depurada copia en blanco y negro. Posteriormente Luis Albornoz la coloreo con plumones”⁴⁴¹. En relación a la tipografía, esta presenta un tipo de letra trazada, decorativa, que se plantea como logo del grupo. En este caso y de manera similar a los grupos Inti-illimani y Quilapayún, el logo presenta cualidades gráficas que plantean una vinculación con el discurso indigenista de la banda, incluyendo a él una zampoña como registro identitario.

En cuanto a su mensaje connotado, se reivindicaría la identidad y el orgullo del mundo indígena andino. El joven, que mira al espectador, vestido a la usanza andina y tocando un instrumento, es la expresión de un mundo indígena existente y que se re-significa en la búsqueda de esta identidad nacional reivindicada por la izquierda. El “orgullo” de ser indígena es contemporáneo a los tiempos de construcción de la nueva cultura. El sombrero, el instrumento y los colores, serían una declaración de esa identidad indígena olvidada o menospreciada.

⁴⁴⁰ La fotografía original fue tomada por Eugene Harris y apareció en la portada del libro que acompañó a la exposición itinerante Museo de arte moderno de Nueva York llamada “La familia del hombre”. (Ver LARREA, A. Óp. cit. 166p)

⁴⁴¹ LARREA, A. Óp. cit. 166p.

62. INSTRUMENTAL ANDINO



Ficha técnica

Nombre: Instrumental Andino

Intérprete: Curacas.

Año: 1972

Diseñador:

Títulos de canciones: Camanchaca, La golondrina, El picaflor, Visviri, Varvicoya, Chañarcillo, Alborzo Kolla, Señor Lebuco, Chagrita caprichosa, Subida, Levita larga, El cóndor pasa.

Es el tercer álbum de estudio de la agrupación Curacas el cual sale al mercado durante 1972. Al igual que en sus trabajos anteriores, el posicionamiento del mundo indígena, especialmente andino, juega un rol de suma importancia en la configuración de la identidad popular. Con canciones como “Camanchaca”, “Visviri” y “El cóndor pasa”, se establece parte de la cotidianidad de estas culturas originarias.

En el mensaje lingüístico de la portada que acompaña el álbum, nuevamente se establece una función de anclaje. Mediante la visualización de los textos Curacas, Instrumental Andino, el contexto de autoría y nominación se hace presente.

En el mensaje denotado de la imagen, los elementos que la componen se distribuyen de la siguiente manera. Utilizando el soporte fotográfico, en primera plana y de manera central aparece la figura de un hombre anciano e indígena. Con énfasis en los marcados

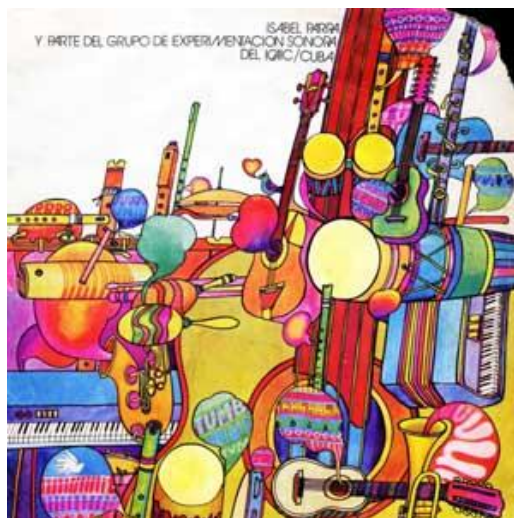
surcos de la piel, el hombre aparece representado con ciertos elementos característicos como vestimenta (como su gorro) y rasgos físicos (ojos rasgados). En la zona derecha de esta imagen se visualiza el mensaje lingüístico ya señalado.

En relación a los elementos técnicos, la imagen presenta un uso cromatológico bicromático centrado en los colores propios de un trabajo de fotomontaje. En este sentido, la construcción morfológica se evidencia en el uso de una fotografía documental de 1920, la cual fue tomada de un antiguo álbum fotográfico limeño⁴⁴². Las variaciones cromáticas plantean la figura central como eje narrativo de la composición. En relación al aspecto tipográfico, se establece un tipo de letra *san serif*, que se expresa en dos líneas narrativas: la primera con el nombre del grupo y la segunda (más pequeña) con el nombre del disco. Finalmente, la semántica establece un tipo de imagen-ícono que presenta una figura concreta del mundo indígena. Esta imagen se conjuga además con la intención representacional de la identidad como elemento esencial de la construcción artística del grupo, generándose un lenguaje simbólico a partir de ella.

Relevar la música y los personajes olvidados sería el objetivo de la imagen y del grupo. El hombre, anciano, indígena y pobre sería la expresión del pueblo, de aquellos que han sufrido las inclemencias de la historia. El indígena conforma parte de ese mundo, cuyas raíces son respetadas y reivindicadas como parte de un nuevo tiempo.

⁴⁴² LARREA, A. Op. Cit. 96p.

63. ISABEL PARRA Y PARTE DEL GRUPO EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC



Ficha técnica

Nombre: Isabel Parra y parte del grupo de experimentación sonora del ICAIC/Cuba.

Intérprete: Isabel Parra y parte del grupo de experimentación sonora del ICAIC.

Año: 1972

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: Acerca de los padres, Solitario solo, Al final de este viaje en la vida, Viven muy felices, Generaciones, Por qué será Dios del cielo, La hormiga vecina, Palabras para una canción de Haydeé, La compañera rescatable, La lavandera, Que sus ojos, que su pelo, que su amor, El cantar tiene sentido.

El séptimo álbum de estudio de Isabel Parra, es lanzado durante 1972. Este disco contó con el acompañamiento del Grupo de Experimentación Sonora (GESI) del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), además de los músicos Silvio Rodríguez, Patricio Castillo, Sergio Vitier y Tita Parra, hija de Isabel. Grabado en la Habana y Santiago durante 1971 y 1972, representa fielmente la vinculación cultural ideada por los artistas chilenos y cubanos a finales de la década del sesenta.

En el mensaje lingüístico, el texto que acompaña la carátula hace mención a las autorías y nominaciones del trabajo publicado. “Isabel Parra y parte del grupo de experimentación sonora del ICAIC Cuba” hace alusión justamente a la vinculación entre ambos artistas y el trabajo realizado. Su función es de anclaje.

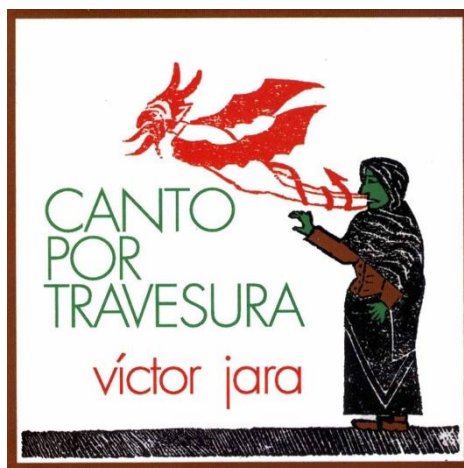
En el mensaje denotado de la imagen, es posible reconocer los siguientes elementos. Sobre un fondo blanco se visualizan una serie de instrumentos musicales. Pianos, guitarras, timbales, quenas, ocarinas, tarkas, congas, acordeones y charangos componen un collage que se mezcla con diversas figuras andinas. Todos estos elementos se encuentran fuertemente coloreados con colores vivos donde se destacan los azules, violetas, amarillos y rojos. En la zona superior de la imagen aparece el mensaje lingüístico ya señalado. El dibujo ocupa 2/3 de la carátula y en el margen derecho se ocupa totalmente.

Con un uso polícromático, los colores cumplen una importancia fundamental en la consideración de un sentido alegórico. Verde, azul, rojo, morado, naranja, negro, amarillo y café, componen la pigmentación de la obra. Con una fuerte experimentación, Luis Albornoz mezcla una serie de técnicas y recursos gráficos, donde la inspiración sicodélica y pop se hace presente. Mediante el uso de tinta china y de fuertes colores se reconoce una imagen “fuertemente influida por la gráfica de Heinz Edelman por el Submarino Amarillo, absolutamente vigente en la época de su realización, experimentando además con recursos del comic, al ponerle globos a los instrumentos”⁴⁴³. Esta imagen se encuentra construida mediante una articulación espacial en profundidad que establece una multiplicidad de planos, configurando un abigarramiento visual. En el aspecto tipográfico, el mensaje lingüístico se expresa en una letra de trazos simples con cierta deformación, que se constituye en una articulación narrativa de tres líneas. Finalmente, su dimensión semántica se constituye en el reconocimiento simbólico que el color y los instrumentos expresan como evidencias de una vinculación cultural y política mayor.

En relación a su mensaje connotado, esta imagen sigue lo retratado con anterioridad por otras obras. La vinculación cultural entre Chile y Cuba como parte de un proyecto común podría ser el discurso implícito. El collage de figuras donde instrumentos musicales chilenos y cubanos se hacen presentes, sería la síntesis visual de un programa político donde la cultura adquiere un carácter de suma importancia. La construcción de una identidad común comienza en las relaciones artísticas, donde las experiencias van creando un espacio común. En este sentido, resulta interesante destacar la implicancia que asume el color como expresión de alegría, referente simbólico de la identidad tropical y cubana.

⁴⁴³ LARREA, A. Óp. Cit. 164p.

64. CANTO POR TRAVESURA



Ficha técnica

Nombre: Canto por travesura.

Intérprete: Víctor Jara.

Año: 1973

Diseñador: José Palomo.

Títulos de canciones: Brindis, La palmatoria, Vengan a mi casamiento, Iba yo para una fiesta, La edad de la mujer, La cafetería, La diuca, La fonda, Por un pito ruin, La beata, Adivinanzas, El chicolito.

Durante septiembre de 1973 sale al mercado el octavo álbum de estudio del cantautor Víctor Jara, Canto por travesura. Siguiendo el relato de sus anteriores trabajos, su discurso posiciona una vez más la crítica social a los grupos y clases dominantes así como también la recuperación de diversos cantos folclóricos tradicionales, entre los que destacan “Brindis”, “la Beata”, “Vengan a mi casamiento” entre otros. La portada de este disco fue diseñado por el artista gráfico José Palomo.

El mensaje lingüístico de la carátula, desempeña, una vez más, una función de anclaje, como complemento a lo establecido en las imágenes centrales, pero asumiendo una presencia mayor (en relación al tamaño) a las anteriores experiencias. En el centro aparece la frase Canto por travesura, Víctor Jara, lo que evidencia el contexto de autoría y nombre de la obra.

En relación al mensaje denotado, es posible reconocer los siguientes elementos. Sobre un fondo blanco se vislumbran dos figuras. En la zona derecha, una mujer anciana aparece vestida con colores sobrios (café y negro), con falda de lana y con una manta sobre su cabeza y hombros. Su piel es color verde y de su boca aparece una figura color rojo. Esta figura se presenta como una forma demoniaca con alas, cuernos, chivo y cola de flecha la cual se desliza hasta el centro de la portada. Bajo ella aparece el mensaje lingüístico anteriormente descrito.

En relación los elementos técnicos empleados, se evidencia en el uso de un policromatismo simple con colores como blanco, rojo, negro, café y verde oscuro. La imagen se encuentra construida en un régimen espacial de profundidad, que orienta la mirada del espectador a toda la imagen presentada. Aquí es posible reconocer un tipo de técnica muy cercana a la lira popular, donde se podría establecer el uso de tinta china e impresión. En el aspecto tipográfico, el texto utiliza una letra *san serif*, organizada en cuatro líneas narrativas. Finalmente, en el aspecto semántico, la imagen evoca una relación simbólica que representa el carácter dual entre lo humano y lo divino como sistema de significancia en el mundo popular y tradicional.

La utilización de símbolos mágicos por parte de la imagen expresan el carácter señalado por el mensaje lingüístico. Canto por travesura es el discurso que se traduce en las figuras presentadas. La anciana, visualizada como una bruja, evidencia en su boca “el diablo”. Ese diablo, es reconocido por el mundo popular como la travesura, como el juego y el jolgorio⁴⁴⁴. En esta portada es posible reconocer el carácter lúdico del canto, estableciendo una relación directa con lo humano y lo divino, configurado en el aspecto tradicional de las canciones utilizadas.

⁴⁴⁴ LEINBRANDT, I. 2007. La figura del diablo en las tradiciones populares germánicas y occidentales. España, Culturas populares, revista electrónica N 4. Universidad de Navarra. 23p.

65. PISAGUA



Ficha técnica

Nombre: Pisagua

Intérprete: Ángel Parra

Año: 1973

Diseñador: Hermanos Larrea.

Títulos de canciones: Un silbido en la niebla, El novio raptado, La sangre y la letra, Fecundidad, No seré un verdugo, La prueba del amor, El corazón de la puna, Colaguachi, El regreso, Tiempo de ayuno, La libertad, Ya llegan los relegados.

El décimo cuarto álbum de estudio de Ángel Parra lleva por nombre Pisagua. Originalmente programado durante la semana del 11 de septiembre de 1973, su distribución tuvo varios problemas producto del golpe de Estado, convirtiéndose en el último disco editado por DICAP. El álbum está basado en la novela de Volodia Teitelboim, "La semilla en la arena", de 1957, que narra la historia de Pisagua, una localidad de la región de Tarapacá que fue utilizada como campo de detención durante el gobierno de Gabriel González Videla, luego de ser decretada la ley de defensa de la democracia. Este disco contó con la colaboración de Patricio Castillo, Carlos Necochea e Iván Casabone. Entre los títulos que destacan podemos señalar "El novio raptado", "La sangre" y "La letra" entre otros.

El mensaje lingüístico que establece la portada, expresa de manera clara el nombre del trabajo, "Pisagua". Desde la función del anclaje, se establece la nominación del trabajo como elemento fundamental en el reconocimiento y vinculación de la obra y el discurso.

En este sentido, el mensaje denotado que aparece en la imagen se puede reconocer en los siguientes elementos. Sobre un fondo gris y café, aparecen las figuras de tres hombres, vestidos con camisas, pantalones, parados de frente a la portada y amarrados de manos. Ante ellos un grueso y abundante alambre de púas aparece impide el paso, separándolos del espectador.

En relación a sus aspectos técnicos, la imagen acusa un cromatismo a partir del negro, el café y blanco. La imagen está constituida a partir de acuarela (en las figuras de los prisioneros) y fotografía (en el alambre de púas) lo que evidenció, una vez más, el carácter experimental de los diseñadores. Este hecho pone de manifiesto una articulación espacial constituida en base a planos y profundidades, que establecen una separación entre espectador y figuras centrales. Las figuras comparten ese interés en la configuración espacial de los alambres, como límite entre objeto y sujeto. En relación a la tipografía se evidencia un trazo grueso, *san serif*, que articula una sola línea narrativa con el nombre del disco.

El aspecto semántico, expresaría el reconocimiento de un hecho histórico con la intención de establecer una memoria dentro de un contexto que ya parecía insostenible durante 1948 y por supuesto, 1973.

Es más, la imagen establecería como discurso la memoria histórica y sus vínculos con la política y la libertad. Como ya hemos señalado, el disco apunta a la interpretación de los sucesos de Pisagua durante el gobierno de González Videla. En este sentido, la represión y la falta de libertad, son los elementos que se expresan en la imagen como una forma de denuncia, siendo los militantes del partido comunista los principales afectados. Bajo ese punto, los colores utilizados por la imagen y los símbolos convocan al sentido de experiencias que han sucumbido frente al trato y poder de clases dominantes. Pisagua es el rescate político de lo que no se debe volver a repetir.

66. CANTATA FOLCLÓRICA NORTINA CORDILLERANA



Ficha técnica

Nombre: Cantata Folklórica Nortina Codillerana.

Intérprete: Coro Universidad del Norte.

Año: 1973

Diseñador: No especificado.

Títulos de canciones: Himno de la Universidad del Norte, Cantata folklórica nortina cordillerana, Himno a Chile, Saludo del coro, Lo ti voria contar, Margot laboures les vignes, Green sleeves, Las cuatro palomas, Qué linda es Cuba, Esas no son cubanas, Carnavalito Quebradeño.

Cantata folklórica nortina cordillerana es un álbum de estudio del Coro Universidad del Norte, de la ciudad chilena de Antofagasta, bajo la dirección de Gabriel Rojas Martorell, lanzado en 1973 por el sello DICAP. Como su nombre lo indica, este trabajo se centra en los cantos y expresiones musicales del folclore nortino, haciendo especial énfasis en el mundo y paisaje indígena.

En el mensaje lingüístico que establece la portada, los textos que aparecen remarcen la función de relevo en cuanto a sostener, principalmente, el discurso que la portada posiciona. En la zona superior aparece la frase "Cantata Foklórica nortina", en el centro "Cordillerana" y en un costado "Coro Universidad del Norte", "Director Gabriel Rojas Martorell", "Antofagasta Chile".

En cuanto al mensaje denotado de la imagen, es posible reconocer los siguientes elementos. Sobre un fondo celeste que se dimensiona como contexto del paisaje cordillerano, aparecen las figuras principales. Un cielo estrellado, una cordillera nevada y altiva de color azul y morada junto al desierto son el escenario en el cual una mujer indígena y dos burros con carga deambulan hacia algún lugar. La mujer, vestida a la usanza andina, camina hacia la cordillera, a la vez que los animales siguen su paso.

Los aspectos técnicos empleados, expresan una activa policromía donde se evidencia el uso de colores como azul, celeste, morado, naranja, amarillo y blanco. Su técnica está constituida en base a pintura e impresión. En esta imagen es posible establecer una articulación espacial en profundidad a partir de la consideración de un contexto y escenario donde ocurre la escena. Por lo mismo, el espectador evidencia la narración de una "historia" dentro de la portada. En el aspecto tipográfico, se evidencian diversas formas destacando el sentido trazado, decorativo y deformativo. El texto concurre en once líneas narrativas dispuestas en toda la carátula, estableciéndose de manera horizontal. Finalmente, en el aspecto semántico, se establece un sentido de identidad con la que la Universidad Católica del Norte quiere vincularse: el ideal de una identidad indígena y andina.

Con mayor detalle, desde elementos geográficos y prácticas cotidianas, el mundo indígena se asume de manera directa en la composición. La cordillera y el desierto aparecen como símbolos imperecederos de una identidad geográfica, espacios de construcción y vivencias sociales. La mujer es la representación del pueblo indígena, aquel que ha generado y desarrollado su identidad en función de su relación con la naturaleza, sistema de conocimiento entre divinidad y humanidad.

67. NO VOLVEREMOS ATRÁS



Ficha técnica

Nombre: No volveremos atrás!

Intérprete: Varios Intérpretes

Año: 1973

Diseñador: No especificado

Títulos de canciones: Este es mi lugar, Por siempre muy juntos, No vamos hoy a bailar, Conchalí, Cueca negra, Nuestro amor, ¿Onofre? Sí Frei, Al centro de la injusticia, El desabastecimiento, Frei ayúdame, Cueca roja.

Es un álbum lanzado en 1973 por el sello DICAP. Contó con la participación de variados intérpretes reconocidos del movimiento de la NCCH como Quilapayún, Isabel Parra, Inti-Illimani y Víctor Jara. El objetivo de dicho trabajo fue establecer de manera clara y concreta al apoyo hacia las políticas de la Unidad Popular, que hacia 1973 ya veía complicado su panorama interno. Entre los títulos que destacan podemos señalar “Cueca Negra”, “¿Onofre? Si Frei”, “El desabastecimiento”, “Cueca Roja”, entre otras. El título del disco da cuenta de la radicalidad del discurso como propuesta ideológica en función de un proceso que no dará marcha atrás, justo durante las elecciones parlamentarias de marzo de ese mismo año.

En el mensaje lingüístico de la portada, es posible reconocer la función de anclaje en el complemento que los textos hacen a los elementos establecidos por las imágenes posicionadas. Con la frase “No volveremos atrás!” no solo se reconoce el valor de la

nominación del trabajo, sino que también se establece como mensaje político del ánimo de la UP.

En relación a su mensaje denotado, los elementos que componen la imagen son los siguientes. El fondo en el cual ocurren las acciones, está diseñado a partir de la base tricolor de la bandera chilena, utilizando los colores característicos (blanco, azul, rojo) y una estrella. Sobre este contexto, dos figuras humanas masculinas aparecen. En la zona inferior izquierda un minero con casco aparece levantando su brazo derecho, sobre él y hacia la derecha un campesino trabaja con su pala sobre el suelo rojo de la bandera recién descrita. Ambos personajes aparecen en blanco y negro, desplegándose sobre ellos el mensaje lingüístico.

Los elementos técnicos empleados, evidencian el uso de una policromía simple, con colores como negro, azul, blanco y rojo. En este aspecto, la imagen está constituida a partir de fotografía e impresión las que establecen diferencias cromáticas entre contexto y figuras. Estas generan profundidad espacial. En relación al aspecto tipográfico, una tipografía trazada, que recurre a dos líneas narrativas en la exposición del texto central. Finalmente, en el aspecto semántico, se evidencia el uso de la imagen símbolo al establecer una operación ideológica en la configuración de un receptor “nacional” y “obrero” en la defensa de los logros alcanzados por la Unidad Popular.

De hecho, la imagen establece como discurso de la identidad trabajadora de la UP y su resistencia. Contestando los llamados de la derecha a deponer el gobierno de la Unidad Popular, esta imagen contempla la resistencia cultural a ese ataque. No volveremos atrás es una declaración de principios en la defensa del programa político establecido por Salvador Allende. Evocando al socialismo, la imagen defendería aquel programa. Trabajador urbano y campesino, juntos en la lucha y dignificación de su trabajo, serían el referente a este verdadero llamado a los trabajadores para la defensa del gobierno. Utilizando la bandera chilena como apoyo, sería la nación completa la que debe defender lo alcanzado hasta ese momento.

EL DISEÑO DISCOGRÁFICO DE DICAP: MIRADA GLOBAL

AUTORÍAS Y TEMÁTICAS

Como hemos dicho, gran parte del diseño gráfico utilizado en las carátulas de DICAP fueron obra de los hermanos Vicente y Antonio Larrea, y del fotógrafo Luis Albornoz. De las carátulas aquí analizadas, de un total de 66, 56 pertenecen a la autoría de los diseñadores señalados, convirtiéndose en gran medida, en los verdaderos artífices visuales de la discografía de la Nueva Canción. Mientras el diseño discográfico de “Canto por travesura” corresponde a José Palomo, las autorías de “Vivir como él”, “Oratorio de los trabajadores”, “La Fragua”, “Primer Festival Internacional de la canción popular”, “Tiempo de vivir”, “Música para Guillén”, “Cantata folclórica nortina cordillerana” y “No volveremos atrás!” no presentan autoría en el diseño de sus carátulas.

En términos de temáticas, la reflexión y creación gráfica propia de los diseñadores y cantautores re-significó los discursos sociopolíticos de la DICAP y de la UP. De esta manera, las temáticas sufrieron variaciones y demostraron una auto-reflexividad importante. En este aspecto los símbolos populares o de izquierda fueron trabajados de distintas maneras haciendo énfasis en temáticas dispares. A partir de ello los principales tópicos trazados fueron:

1. Rescate de la memoria histórica y obrera: haciendo énfasis en la recuperación de testimonios históricos, el mundo del trabajo se manifestó en parte del programa narrativo de DICAP. De esta manera, parte de las figuras populares trabajadas por la izquierda chilena tuvieron su representación en la búsqueda de la construcción del sujeto popular. El trabajo como dignidad del pueblo era parte de una lógica donde el poder debía estar en manos de sus trabajadores. Las carátulas que explicitaron esta tendencia fueron: “Por la CUT”, “Santa María de Iquique”, “Oratorio de los trabajadores” y “Pisagua”.

2. Rescate y recuperación del folclor chileno: como parte de una cultura popular de izquierda y manera de hacer frente a las amenazas culturales imperialistas, DICAP concertó en parte de su discografía una línea de recuperación de los sonidos considerados propiamente nacionales. Tonadas, cuecas, cuplés, fueron algunos de los sonidos que reavivaron este amor por el folclor nacional. En este sentido, mención aparte merece la heroificación de la cantante Violeta Parra quien reapareció, después de su muerte, en al menos cuatro de los discos pertenecientes a este apartado. La figura de

Violeta fue la guía que muchos de estos artistas siguieron en la consolidación de un folclor popular. Las carátulas pertenecientes a esta temática fueron: “Trío Lonqui”, “Autores chilenos”, “Canto para una semilla”, “Violeta Parra”, “Homero Caro”, “De Violeta”, “Canciones reencontradas en París”, “De aquí y de allá”, “Las cuecas del tío Roberto” y “Chile en cuatro cuerdas”.

3. Propaganda al gobierno de la Unidad Popular: lo concreto de algunas imágenes en transmitir el mensaje de la Unidad Popular, visibilizó el poder de convocatoria que tenía el diseño en plasmar una función pedagógica y propagandística en la masificación del programa gubernamental. De esta manera, diversas carátulas se establecieron como verdaderos vehículos del mensaje político de Salvador Allende, destacando: “Canto al programa”, “Tiemponuevo”, “Canciones de Patria Nueva”, “Ahora es Tiemponuevo”, “Tiempo de vivir”, “Cuando amanece el día” y “No volveremos atrás!”

4. Antiamericanismo y antiimperialismo: el fundamento de la organización de un proyecto cultural nacional y masivo se expresa en la resistencia a las figuras presentadas por el mundo imperial capitalista. Estados Unidos, expresión de los “males de la sociedad moderna”, representa el síntoma de una calamidad social inminente. Frente a ello, mermar su influencia en los países tercermundistas es fundamental. En este sentido, la construcción de elementos disidentes a esa realidad es fundamental para considerar y enarbolar las prácticas identitarias propias. La conquista de la libertad, la importancia de la Paz y la unión latinoamericana son temáticas que abordan y ejemplifican la resistencia al imperio cultural. Entre las imágenes que se constituyen en este apartado podemos considerar: “X Vietnam”, “Y diez años van”, “Basta”, “El derecho de vivir en paz”, “Vivir como él”, “La fragua”, “Los montoneros de Méndez” y “Música para Guillén”.

5. El mundo popular: como se ha señalado, la importancia que asume la construcción del sujeto popular y su reivindicación como sujeto transformador, es uno de los elementos culturales más importante del proyecto de la UP. En este sentido, la presencia de esta temática se ha considerado como preponderante en el diseño y discurso empleado, considerando el concepto del Hombre Nuevo como transversal. Para ello, el mundo popular se ha subdivido en cuatro sub-temáticas que han tomado, desde diversas perspectivas, figuras representativas en el advenimiento de este nuevo hombre: el sujeto popular chileno, el sujeto popular latinoamericano, el sujeto popular indígena y el sujeto popular campesino.

El sujeto popular chileno y la consideración de los elementos propiamente nacionales se han constituido en las siguientes imágenes: “La población”, “Chile ríe y canta” y “Canto por travesura”.

El sujeto popular latinoamericano y la búsqueda de la vinculación con una identidad cultural mayor, signo de resistencia, ha sido considerada en las siguientes carátulas: Anita y José, Amerindios.

El sujeto popular indígena y el reconocimiento de nuestras raíces, hizo énfasis en el mundo nortino, discurso que fue utilizado preferentemente por: “Inti-illimani”, “Norte”, “Curacas”, “Música andina”, “Instrumental andino” y “Cantata folclórica nortina cordillerana”.

Finalmente, el sujeto campesino si bien tuvo una presencia menor, reforzó el programa ligado al rescate del mundo popular, haciendo del campo un espacio más de construcción política y cultural. La carátula que utilizó esta temática fue: “Chúcaro y manso”.

6. Identidad y auto-reconocimiento de la Nueva Canción: en el interés de reconocimiento y masificación que buscaba la Nueva Canción Chilena, algunas de sus publicaciones estuvieron destinadas a configurar verdaderas síntesis acústicas y visuales de sus principales obras. En un sentido cercano la autovalidación y la consolidación de su identidad, dos discos estuvieron destinados a ese objetivo: “Primer Festival de la Canción Popular” y “La Nueva Canción Chilena”.

7. Juventud: Haciendo eco de los llamados revolucionarios de las nuevas generaciones, DICAP apuntó directamente al mundo juvenil en el reconocimiento de sus identidades. En este sentido, algunas carátulas manifestaron de una u otra forma, algunos elementos estéticos y valóricos que significaron el reconocimiento de aquellas nuevas prácticas y el llamado a sentirse parte de una generación nueva y rebelde. Las carátulas que utilizaron este discurso fueron: “Canciones funcionales”, “Cantando por amor”, “Blops”, “Combo Xingú”, “Tito Fernández” y “Al amor”.

8. Humor político: reconociendo a la Unidad Popular como referente, algunas carátulas decidieron establecer su apoyo no desde la propagando sino que desde la crítica, la burla y la ironía hacia otras tendencias. En este sentido, artistas como Payo Grondona, fueron el fiel reflejo de una consideración política que utilizaba el humor como

herramienta de análisis. Algunas de las imágenes que hicieron eco de ello fueron: “El Payo”, “Lo que son las cosas ¿no?”.

9. Referencias socialistas y su vinculación cultural: sin duda una de las temáticas más desarrolladas por el diseño de DICAP fue la vinculación político-cultural entre Chile y las experiencias socialistas del mundo. Reconociendo un proceso único en la validación del socialismo por la vía democrática tradicional, pero al mismo tiempo remarcando su pertenencia al mundo socialista, parte del programa de la Unidad Popular estuvo centrado en la evocación de referentes externos. En este sentido, el diseño discográfico de DICAP (sello comunista), expresó en sus composiciones la relación en la cual Chile se presentaba como parte de un programa político mayor, siendo sus principales fuentes la URSS y Cuba.

En efecto, madre del sistema socialista y referente obligado del socialismo mundial para el Partido Comunista, la Unión Soviética fue uno de los paradigmas obligados en el rescate de la cultura socialista. Entre las carátulas que utilizaron este discurso destacan: “Canta a los poetas soviéticos” y “Conjunto de Canto y Danza del Ejército Soviético”. Mención aparte merece la utilización de elementos culturales alemanes como lo fue el disco “Eisler-Brech: Canciones”, también vinculado a la cultura socialista.

Por otra parte, Cuba fue sin duda el elemento más importante. Eje de articulación entre cultura, política e identidad, la nación cubana pasó a considerarse uno de los elementos más importante dentro de la composición visual de las carátulas de DICAP (luego de la temática del mundo popular). Desde la utilización de símbolos, nombres, figuras e incluso grupos musicales, el mundo cultural cubano se expresó de manera transversal en este proyecto. Entre las carátulas que consagraron esta temática podemos destacar: “La Peña de los Parra”, “Benny Moré”, “Saludo cubano”, “Pacho Alonso y sus pachucos de Cuba”, “Manguaré”, “Orquesta Riverside”, “Isabel Parra y parte del grupo de experimentación sonora de Cuba”.

10. Rescate de la música tradicional y popular: como parte de una recuperación, la música popular tradicional experimentó un gran realce durante los años sesenta y setenta. La búsqueda de los antiguos sonidos y canciones, fue una manera de ir a lo más prístino de la construcción identitaria musical. En este caso, destacan discos como: “Tangos en el puerto” y “Canciones del 900”.

RECURSOS GRÁFICOS Y ESTÉTICOS

Sin duda, más allá de la importancia discursiva de la imagen, su eficacia visual no hubiese sido posible sin los recursos estéticos del diseño. Gran parte de los elementos implicados en la composición fueron enfatizados por los registros retóricos que dieron dinamismo y proyección a la idea central. A partir de la clasificación de Mauricio Vico y de Caracuel, Droguett y Machuca, es que podemos caracterizar la gráfica de las carátulas analizadas en las categorías de cartel político, arte pop y sicodelia y fotografía documental:

1. Cartel político: centrado en la vinculación arte-política, el cartel cubano fue una de las principales inspiraciones del diseño discográfico chileno. Formando parte del proyecto cultural de la UP, la gráfica cubana fue evocada principalmente por estas carátulas: “Canto al programa”, “Primer Festival internacional de la canción popular”, “Tiemponuevo”, “Canciones de patria nueva”, “Anita y José”, “La peña de los Parra”, “Eisler-Brech: canciones”, “Música para Guillén”, “No volveremos atrás!”, “Pisagua”, “Chile en 4 cuerdas”, “Norte”, “Los montoneros de Méndez”, “Manguaré”, “Cuando Amanece el día”, “Canto a los poetas soviéticos”, “Canto para una semilla”, “Oratorio de los trabajadores”, “La fragua”, “De violeta” y “Ahora es Tiemponuevo”.

Todas estas carátulas comparten elementos técnicos que, en mayor o menor grado, tributan del cartel y mural cubano. En el aspecto morfológico, es posible notar la presencia de figuras centradas, que se reconocen como aquellas que realzan el mensaje de la imagen. Por lo mismo, estas figuras poseen una estructuración geométrica e hiperbólica, donde manos, ojos o labios aparecen como elementos que evidencian la profundidad expresiva del diseño. Ejemplo de esto fueron discos como “Canto al programa”, donde la figura central evidencia la deformación corporal. En relación a la técnica, en estas carátulas es posible identificar fuertes contornos negros, que remarcan el trazo de cada figura. El uso de ténpera y acuarela se destacan por su luminosidad y su vinculación con las técnicas muralistas. Su cromática presenta el uso de colores planos y brillantes, donde se destaca un fuerte contraste. En este caso, es interesante destacar la importancia que adquiere el uso del blanco como color para realzar las figuras centrales y como “factor de

notable fuerza de expresión”⁴⁴⁵ (como es el caso de “Canciones Funcionales de Ángel Parra”. En el aspecto tipográfico, se presentan técnicas manuales, donde predomina el uso de letra sans serif.

2. Arte pop: siguiendo una retórica moderna y vanguardista, la utilización del arte pop por parte de los diseñadores gráficos fue el reconocimiento de una “estética universal” que ampliaba de manera importante la llegada a un público juvenil. Siguiendo esta lógica, las carátulas que utilizaron este diseño fueron: “X Vietnam”, “Basta”, “Canciones funcionales”, “Istros Danai canta a Neruda”, “Neruda”, “Trío Lonqui”, “El derecho de vivir en paz”, “El Payo”, “Amerindios”, “Chile ríe y canta”, “Nueva Canción Chilena”, “Curacas”, “Saludo Cubano”, “Orquesta Riverside”, “Benny Moré”, “Pacho Alonso y sus Pachucos de Cuba”, “Combo Xingú”, “El Temucano”, “Al amor”, “Lo que son las cosas ¿no?”, “La población”, “Autores chilenos”, “Canciones del 900”, “Isabel Parra y grupo ICAIC de Cuba”, “Música Andina”, “Vivir como él”, “Blops”, “Conjunto de canto y danza del ejército soviético”, “Canto por travesura” y “Cantata folklórica nortina cordillerana”

Estas caratulas tienden a coincidir en sus diversos aspectos. En el aspecto morfológico. Es posible notar imágenes planas y carentes de profundidad, que evidencian el carácter repetitivo y serial del pop estadounidense. Su tipografía se estructura con letra deformada y trazada, que evidencia con una importante vinculación a los elementos sicodélicos como sus líneas curvas. De la misma manera la tipografía del racionalismo suizo-alemán como la letra caligráfica expresiva también aparecen incorporándose a la solución gráfica del texto. Con respecto a los elementos técnicos se evidencia de manera clara el uso de serigrafía, de fotografía y recursos como kodalith, fotomontaje, trucaje y contrapicado en las tomas. Finalmente, en su aspecto cromático aparece el uso colores planos y brillantes, con un alto contraste entre los colores del contenido y el fondo.

3. Fotografía documental: como una manera de hacer la realidad más patente, la fotografía documental fue utilizada en la medida que se intentaba hacer vivencial las diversas realidades existentes en la sociedad, implicando así un sentido más serio y formal a la composición. Siguiendo esta línea, las carátulas que presentaron a la fotografía como base de su diseño fueron: “Pongo en tus manos abiertas”, “Cantando por

⁴⁴⁵ CARACUEL, S. DROGUETT, V. MACHUCA, L. Pino “Diseño discográfico: Clasificación de las carátulas de discos (1968 -1973) del libro 33 1/3 RPM de Antonio Larrea”. Santiago, tesis de Seminario de gráfica, Universidad de Chile

amor”, “Cantata Santa María de Iquique”, “Chúcaro y manso”, “Instrumental Andino”, “Homero Caro”, “Violeta Parra”, “Canciones reencontradas en París”, “Las cuecas del tío Roberto”, “de aquí y de allá” y “Tiempo de vivir”.

La fotografía documental se basa principalmente en la técnica como soporte principal. Se transforma en un testimonio de la realidad que el diseñador utiliza para dar cuenta “la vida que ven a su alrededor”⁴⁴⁶. En este sentido, su integración a las carátulas aquí analizadas puede evidenciarse desde una intervención gráfica más sutil, como es el caso de la fotogenia e integración de texto, o mediante una intervención mayor a través del uso de recursos del arte pop como colores brillantes, kodalith o figuras sicodélicas, en una mezcla de estilos.

SIMBÓLICA

Si bien cada carátula respondía a sus propios objetivos, dentro de un proyecto mayor, fue imposible no establecer comunicaciones “inter-textuales”⁴⁴⁷ entre diversos trabajos. Ya sea por elementos contextuales o definiciones programáticas definidas, existió un grupo de dispositivos que construyeron símbolos de fácil identificación para el receptor. De esta manera, los artefactos fueron nutriéndose de un discurso definido haciendo su llegada al público de manera fácil y concreta. Entre los elementos que con mayor frecuencia se utilizaron en el programa de DICAP, podemos destacar:

1. Guitarra: frente a la llegada de las experiencias culturales “imperialista” y el rápido ascenso de la música rock, la guitarra “de palo” significó para muchos la resistencia más importante del programa cultural. Sin la necesidad de estridentes sonidos, los suaves sonidos del folclor eran síntoma de una verdadera revolución contra el “ataque” extranjero. De esta manera la guitarra asumió la postura latinoamericanista considerándose el principal bastión de la música popular. Entre las carátulas que adoptaron la guitarra como simbólica podemos destacar: “Trío Lonqui”, “Primer festival internacional de la Canción Popular”, “Chile en cuatro cuerdas”, “Violeta Parra”, “Amerindios”, “Canta a los poetas soviéticos”, “Homero Caro”, “De Violeta”, “Canciones para Patria Nueva”, “Cuando amanece el día”, “Las cuecas del tío Roberto”, “Isabel Parra y parte del grupo de experimentación sonora de Cuba”.

⁴⁴⁶ Ibídem.

⁴⁴⁷ En la metáfora de la imagen como “texto figurativo”.

2. Referencia a la construcción de masculinidad: dentro de las composiciones gráficas planteadas, la figura del hombre es asumida como fundamental. Sujeto de revolución, es el hombre quien conduce el proceso. En este sentido, las carátulas expresan esta situación dando al hombre una mayor presencia. A pesar de ello las referencias del contexto son ineludibles. La transformación estética del hombre durante la década del sesenta y setenta es un elemento que aparece de una u otra manera en el diseño discográfico, complejizando la imagen tradicional del hombre revolucionario. El pelo adquiere un carácter propio. Desde el bigote que transforma su significado al punto de la desprolijidad (antiguo baluarte de virilidad) hasta el cabello, que sigue referencias estéticas extranjeras de la identidad hippie, se muestra más largo en las cabezas de muchos jóvenes y artistas de la época. El hombre revolucionario anterior pulcro, adulto, tradicional y formal da paso a esta nueva gama de jóvenes idealistas que se constituyen en la verdadera imagen de la revolución cultural. Entre las carátulas que utilizan estos símbolos podemos destacar:

2. 1. Bigote: “El Payo”, “Amerindios”, “Canciones de patria nueva”, “Lo que son las cosas ¿no?”, “Chúcaro y manso”, “Tito Fernández: el Temucano”, “Tangos en el puerto”, “Cuando amanece el día”, “Las cuecas del tío Roberto”, “Benny Moré”, “Instrumental andino”. Cabe destacar que en varias de estas imágenes el bigote sigue asumiéndose como parte de una red de identificación y reforzamiento de la identidad masculina y viril.

2. 2. Pelo largo o alborotado en las figuras masculinas: “El derecho de vivir en paz”, “Primer festival internacional de la canción popular”, “Amerindios”, “Canciones de Patria Nueva”, “Lo que son las cosas ¿no?”, “Tito Fernández: el Temucano”, “Tiempo de vivir”, “Cuando amanece el día” y “Las cuecas del tío Roberto”.

3. Elementos nacionales: si existe un elemento importante dentro del programa político y cultural de la Unidad Popular es la re-significación de los elementos nacionales. Establecidos en una orgánica donde el Estado y la nación se comprenden como parte de un mismo proceso, la UP reflexiona sobre la utilización de símbolos para hacer de ese vínculo una línea histórica clara en el proceso de reconstrucción identitaria. De esta manera diversos dispositivos reconocibles en la estética cotidiana son incorporados a la gráfica de DICAP. Elementos como banderas, araucarias, estrellas o el tricolor nacional fueron solo algunas de las figuras utilizadas. Entre las carátulas que reforzaron dicha idea podemos destacar: “Canto al programa”, “Autores chilenos”, “Oratorio de los

trabajadores”, “Canto para una semilla”, “La fragua”, “Canciones de patria nueva”, “No volveremos atrás!” y “Cantata folklórica nortina cordillerana”.

4. Flores: El sentido de origen, de germinación, de nueva realidad, fue un concepto que se trabajó de manera importante durante la UP. La visión de un proyecto nuevo que rompiera (lentamente) los lazos con el antiguo sistema era la tónica que se vivía dentro de los partidarios del gobierno popular. De esta manera la conquista de símbolos que comprendieran ese mensaje fue un elemento importante que estableció en la flor su figura final. Haciendo uso de un símbolo juvenil y contracultural, la flor también fue utilizada para reconocer la nueva época que se estaba viviendo. Entre las carátulas que utilizaron esta dinámica podemos señalar: “Canto al programa”, “Canto para una semilla”, “Blops”, “La Peña de los Parra”, “Ahora es tiempo nuevo”, “Canciones del 900” y “Al amor”.

5. Infancia y amanecer: Finalmente, la consideración de una nueva época, era un sentido importante a la hora de comprender el proceso social. Además de que algunos de los discos estuvieron dirigidos al público infantil, el nuevo amanecer y la “infancia” de un proceso podrían ser elementos que expliquen su incorporación como parte de las estrategias simbólicas. Entre las carátulas que utilizaron estas referencias podemos destacar: “Cachencho en la playa”, “Cuando amanece el día”, “Ahora es tiempo nuevo (2)”, “Canto al programa”, “La población” y “Canto para una semilla”.

CONCLUSIONES

La ideología fue un elemento fundamental en la lógica de la Unidad Popular, siendo por ello primordial su proyección a través de la cultura. En este objetivo, DICAP –como sello de las JJCC- se constituyó en parte de estas referencias y su imagen en icono en el campo de la música y la NCCH. Por lo mismo, y sin limitar su experiencia a la pura propaganda política, DICAP mantuvo diálogos permanentes con los distintos dispositivos culturales del contexto de la UP, representando en su imagen algunos elementos de la nueva cultura socialista, mezclados con la tradición cultural de izquierda y con la cultura popular e indígena.

La gráfica utilizada por DICAP manifestó elementos de la identidad política-juvenil de la izquierda chilena. Sin embargo, es interesante destacar que, contrario a lo que se podría pensar, la juventud fue retratada y convocada en su espíritu generacional más que en sus propuestas puramente militantes. Los símbolos representativos de la juventud descansaban en signos menos políticos y más estético-culturales en función del contexto occidental. Sin alusiones directas ni al partido ni al guerrillero -como figura retórica de la revolución- (salvo en “X Vietnam”), se graficó la juventud mediante artificios estéticos globales. El pelo largo (o desordenado), la barba y las flores, como iconos del movimiento contracultural hippie, acostumbraban acompañar las imágenes de los artistas como vínculo con un espacio simbólico mayor. Aun así, estos elementos no eran parte de discursos “hedonistas” ni despolitizados (acorde el criterio de la izquierda). La mayor parte del tiempo, pertenecían a un mundo mayor, integrado con mecanismos y temáticas del proyecto cultural de la Unidad Popular. Ya fuera desde lo latinoamericano, lo indígena, lo popular o la resistencia cultural anti-imperialista, la definición de juventud entregada por la carátula de DICAP constituía un sentido que re-configuraba las cargas discursivas de aquellas prácticas. En otras palabras, la juventud era presentada desde su estética “moderna” (en la búsqueda de la masividad) pero vinculada a prácticas culturales o discursos adyacentes a la “estética” compartida con la Unidad Popular. Era la transformación de la cultura juvenil en la transferencia de los signos.

Ahora bien, es necesario considerar esta comunicación con el mundo juvenil como una práctica dotada y signada aun con un fuerte carácter tradicional, donde lo masculino tendía a predominar en el discurso visual. Amparándose aun en una convicción del varón como sujeto consumidor de música y cultura o como sujeto revolucionario, el mundo juvenil tendió a ser más representado por la figura del hombre. La mujer ocupó una

presencia algo menor, reconociéndose particularmente en los retratos fotográficos a las artistas (fotografía documental) y en la metáfora con la cual se representaba Cuba. Sin constituirse como una oposición, la menor consideración de la mujer, consciente o inconscientemente, tal vez respondía a una mirada diferenciada sobre el rol que hombre y mujer cumplirían en el proceso de transformación social. En cualquier caso aquí la proporción es más equivalente.

Las referencias al mundo popular fueron en gran medida el mecanismo central para las imágenes configuradoras desde del 'nuevo hombre'. El obrero, el indígena, el poblador y el campesino conformaban las referencias simbólicas del discurso político-cultural de la Unidad Popular. El relevo propiciado por estas imágenes pretendía la visualización de un sujeto hasta ese momento poco visibilizado por la cultura oficial. La carátula de discos se sumaba al mural y al afiche en la difusión "masiva" de que los sujetos populares ya no eran comparsa de la elite en la historia nacional sino que los nuevos hombres de la revolución.

Por otro lado, las expresiones vinculadas a la propaganda directa al gobierno de la Unidad Popular fueron importantes. Sin componer el grueso de la obra abordada, la literalidad del discurso fue un ejemplo que manifestó abiertamente el compromiso político con aquel programa. Desde discos dirigidos a exponer el proyecto, hasta verdaderos manifiestos en los mensajes verbales utilizados, la propaganda simbólica y lingüística fue un recurso útil en aquellas carátulas que suponían esos objetivos.

Finalmente, la renovación de la cultura nacional y la disputa por lo "patriótico" fue otro eje del que participó el diseño de DICAP a través del recurso de los emblemas nacionales. Pero además, lo chileno en el contexto de la vía al socialismo pasó a formar parte de un *ethos* mayor. Los procesos revolucionarios del mundo fueron una fuente de interés simbólico importante y conformaron una identidad que aglomeraba toda distinción bajo el concepto revolucionario. En este sentido y a pesar de las discrepancias políticas existentes, la Unidad Popular comprendió culturalmente una red de apoyo importante entre estas experiencias. Por supuesto DICAP optó por los referentes comunistas.

Así, Cuba y la URSS significaron fuente de estrategias, símbolos y discursos que el diseño de DICAP supo incluir. Bajo este punto de vista, la planteó una vinculación política y por sobre todo estética con su cultura oficial. La alegría, los colores y las mujeres de Cuba fueron elementos recurrentes en las imágenes construidas, referenciando a una

visión general sobre las características reconocidas por el mundo popular o que hacían más amigable un gobierno comunista. En este sentido, de suma importancia fueron para la UP la construcción de una identidad afianzada en los valores y sentimientos latinoamericanistas. Como parte de un proceso de resistencia, Latinoamérica debía visualizarse unificada contra las expresiones culturales del imperio enemigo, conformando un bloque sólido en materia política, económica y social.

Para el caso de la URSS, el sentido monumental de su proceso era considerado en sus múltiples referencias culturales. Desde la arquitectura, pasando por el canto e incluso la danza, los diseñadores incluyeron estos artefactos en su composición gráfica. Con todo, tuvo menor presencia en la discografía de DICAP.

Otro aspecto importante de DICAP tuvo que ver con lo propiamente estético. Independiente de su aspecto comercial, el diseño estaba vinculado a nociones de gráfica y arte más menos definidas. En este sentido, la libertad creativa no era un elemento menor a la hora de crear las imágenes, considerándose algo “sin discusión”⁴⁴⁸ al momento de trabajar. Contrario a lo que sucedía con las canciones, donde existía un mayor “control”, en las imágenes “no existió intervención”⁴⁴⁹. Este hecho se visualiza en la posibilidad de usar recursos de distintas corrientes visuales. Desde el arte pop⁴⁵⁰ y la iconografía sicodélica hasta el cartel político y la fotografía documental, la variedad de elementos artísticos utilizados fue incuestionable. Este hecho permitió que carátulas como Combo Xingú, donde se aprecia un verdadero carnaval sicodélico, expresión retórica de la estética hippie, pudiesen convivir con las demarcadas referencias al proyecto popular. Es verdad, no fue un elemento fundamental y se reduce quizás a menos del 10% de las imágenes, pero su presencia en un medio de difusión como DICAP expresa una visión más “libre” sobre las artes visuales: un espacio de construcción estratégica pero aun con ciertas cuotas de autonomía. Los recursos técnicos y estéticos utilizados fueron vinculados a la imagen de DICAP desde su condición de “vanguardia” gráfica, pero por sobre todo por la relación que podía establecer con el mundo juvenil.

⁴⁴⁸ Entrevista a Vicente Larrea (Santiago, 20 de agosto del 2013)

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Para el especialista Marcelo Vico, la utilización del arte pop dentro de la iconografía de la Unidad Popular fue una verdadera “contradicción” al incorporar dentro de su simbólica referencias extranjeras y profundamente ligadas al principal enemigo, Estados Unidos. (Entrevista a Marcelo Vico, Santiago, 9 julio del 2013)

Ciertamente el discurso de DICAP también operó en una dimensión cotidiana. Reconocido como un espacio de costumbres y hábitos, lo cotidiano se asume como ejercicio de prácticas por excelencia. En este sentido, la composición del proyecto cultural de la UP evidenció su deseo de recomponer y re-organizar el espacio en común, considerando mecanismos de vinculación con la sociedad. Para ello, diversos registros como la lingüística, la acústica, la somática y la estética fueron incorporadas a los nuevos discursos políticos oficiales. Así, elementos acústicos-estéticos como los discos, no solo fueron parte de la propaganda masiva del gobierno popular, sino que artefacto de su estética cotidiana.

En el interés de la UP por constituir una ciudadanía politizada, lo cotidiano aparece como escenario ideológico y aquello que circula en ese espacio, artefactos cargados de ideología. En este sentido, el disco no fue un simple objeto de consumo, sino que en su gráfica posicionó una serie de imágenes que configuraron un sentido político de la cultura. La portada del disco constituyó, a partir de una serie de estrategias narrativas, elementos de identificación política y cultural con el mundo de izquierda que pudo así asumirlas como parte de este proyecto político social.

En esta línea y considerando la “revolución cultural y juvenil” en Occidente y Chile, así como la importante participación juvenil en la izquierda y la UP, DICAP orientó su representación de lo popular y lo político al imaginario juvenil. Con diseños acorde a una estética moderna y vanguardista, la gráfica supuso una representación de ese sentir generacional⁴⁵¹. Por otro lado, las canciones estaban en su gran mayoría vinculadas al espíritu popular y revolucionario, mostrando un apoyo irrestricto por parte de la UP. El disco, no solo fue considerado un elemento de transacción comercial (lo cual era muy importante dado que las ganancias iban directamente a las arcas del partido), sino que también un objeto de la estética cotidiana que podría aportar a la proyección cultural y simbólica del gobierno: evidenciarse como parte de un programa ideológico que pretendía reorganizar las lógicas existentes entre política y sociedad.

Por lo mismo, cabe preguntarse ¿Cuál fue el rol de DICAP –y su discografía- en la relación entre sociedad, política y cultura? ¿Qué se intentaba reconfigurar a partir de ese vínculo con la sociedad?

⁴⁵¹ Relación con la militancia de izquierda

En las luchas políticas de la UP, la construcción de una nueva cultura era fundamental y, siguiendo su línea social, comprendía la importancia del pueblo en esa conexión. En este sentido, durante la UP existió la intención de configurar nuevas lógicas con la intención de crear un acceso democratizador hacia la cultura. El diseño discográfico aparece como uno de los dispositivos en el cual se establece la relación entre cotidianidad y política, vínculo fundamental para el gobierno. La “cultura para todos” era un referente importante que veía este campo no solo como un lugar de legitimación política, sino que también como una herramienta en el desarrollo del proceso socialista.

Bajo esta lógica, el propósito buscado por la Unidad Popular habría sido radicalizar al máximo la construcción política compartida en la sociedad. En las referencias al concepto de lo “nuevo” (Estado, cultura, hombre) se expresaba este deseo de reconocer las potencialidades regeneradoras de una sociedad, que hasta la fecha, habría sido coercionada por el régimen autoritario y cultural de la tradición oligárquica: el proyecto cultural estatal reivindicaba los actores sociales de la cultura de izquierda proyectando en el “pueblo” su imagen más representativa.

La cultura buscaba politizar a la ciudadanía en el espacio artístico y cotidiano. Esto posibilitó que ciertos discursos pudiesen ser recibidos de mejor manera por parte de la población y, en la medida de lo posible, que se reconocieran sus símbolos y definiciones. De esta manera la estética cotidiana adquirió un sentido particular en la propagación de esta idea renovadora de la política. Desde la cultura material, los dispositivos adquirieron una connotación política evidente que se comunicó con una sensibilidad del contexto. Entre representaciones y formas, la Unidad Popular adquiría un carácter también visiblemente material.

Los conceptos de lo político comenzaban a redefinirse en la ampliación de elementos culturales que participaban de ella, dándose una mayor politización del espacio público: “la política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor”⁴⁵² En función de ello, la experiencia de la Unidad Popular respondía a una

⁴⁵² RANCIERE, J. Malestar de la estética. Buenos Aires, Capital Intelectual. 3p.

repartición institucionalizada de la sensibilidad, la política y la emancipación, instaurando un nuevo saber y discurso como verdad.

En esa peculiar forma de democratizar y politizar la cultura, el disco, como dispositivo de transacción comercial y de transmisión musical, configuró en su estética y acústica la invitación a esta nueva construcción. Sin intervenir directamente, era una más de las herramientas que contenía en su discurso el nombramiento de una nueva sociedad e institución, reconociéndose como parte de un proyecto mayor que buscaba la imbricación de los códigos políticos y culturales. La imagen discográfica era, en definitiva, uno más de los artefactos gráficos y cotidianos que representaban la promesa política e identitaria de la joven izquierda chilena de reconstruir una sociedad mediante la participación y soberanía del mundo popular.

DICAP respondió a los lineamientos de la 'revolución cultural' como producto social, al integrarse de lleno a la participación de un programa militante y comprometido. En ese sentido, la incorporación de una imagen a un artefacto musical, evidenció la importancia que lo visual adquirió para los creadores, productores y el público a quien iba dirigido. Con autonomía para la creatividad artística, expresó desde sus diseños, los elementos característicos de los nuevos movimientos y expresiones culturales. Además, supo posicionar figuras, conceptos y técnicas que de manera paralela le permitirían desarrollar dos propuestas: ideología y masividad. Desde el discurso político y desde la imagen atractiva, las carátulas de DICAP reconocieron la importancia que la cultura tenía para la Unidad Popular: aun en su dimensión cotidiana, lo estético era un espacio a recuperar, pelear y re-configurar para el trabajo político de la nueva sociedad.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ALLENDE, S. 1998. La vía chilena al socialismo, discursos de Salvador Allende. Caracas, Fundamentos.

ALLENDE, S. 1990. Las tareas de la juventud. Estudio, trabajo, compromiso. Volumen 2. Ciudad de México. Universidad Pedagógica Nacional.

GUEVARA, E. 1962. El cuadro, columna vertebral de la revolución. Artículo publicado por Archivo Chile. Centro de estudios Miguel Enríquez.

Revista Ritmo N 97. 1967.

Programa de la UP. Las 40 primeras medidas versión electrónica 5p. <http://www.salvador-allende.cl>

Los 20 puntos básicos de la reforma agraria del gobierno de la Unidad Popular en <https://www.marxists.org/espanol/tematica/agro/chile/chile-agraria.htm>

Manifiesto de los cineastas. Tomado de “Plano, secuencia de la memoria (veinticinco años de cine chileno)”. Jacqueline Mouesca.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

AGUILÓ O. 1983. Propuesta neovanguardistas de la plástica chilena. Santiago. Ceneqa.

ÁLVAREZ CASELLI P. 2004. Historia del diseño gráfico en Chile. Santiago, Universidad Católica.

ARAN, P. 2006. Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtin, Argentina, Ed. Ferreyra.

ARRATE, J y ROJAS, E. 2003. Memorias de la izquierda chilena (1850-2000). Santiago, Ed. B.

BAEZA A et al. Historias del siglo XX Chileno. 2008. Ed. B.

- BARTHES, R. 1986. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces. Buenos Aires. Paidós.
- BELTING, H. 2007. Antropología de la imagen. Madrid, Katz.
- BERMAN, M. 1982. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia en la modernidad. España, Siglo veintiuno.
- CASTILLO, E. Puño y letra. 2010. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago Ocho Libros.
- CARRASCO, E. 2003. Quilapayún: la revolución y las estrellas. Santiago, Ril.
- CORREA, S. et al. 2001. Historia del Siglo XX chileno. Santiago, Sudamericana.
- EAGLETON, T. 1997. Ideología, una introducción. Paidós. Barcelona.
- ERRÁZURIZ L y LEIVA, G. 2012. El golpe estético, Dictadura militar en Chile, 1973-1989. Santiago. Ocho Libros.
- FERRERO, A. 2012. La construcción del hombre nuevo: de la revolución de octubre al poscomunismo. Nómade, Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas número 33 vol.1.
- GARCÉS, M. "et al". 2004. Miguel Enríquez y el proyecto revolucionario en Chile. Discursos y documentos del Movimiento de izquierda revolucionaria, MIR. Santiago, LOM.
- GARCÍA, VARAS A. 2011. Filosofía de la imagen. España, Universidad de Salamanca.
- GARCÉS, M. 2003. La revolución de los pobladores. Treinta años después. Texto expuesto en LASA, XXVI International Congress, Dallas Texas, 27-29 de marzo del 2003. Panel: la revolución social en el Chile de Allende. Treinta años después.
- GARRETÓN M. y MOULIÁN T. 1993. La Unidad Popular y el conflicto político en Chile. Santiago, Ediciones Chile América CESOC y LOM.
- GAZMURI C. ARANCIBIA P. GÓNGORA A. 1996. Eduardo Frei Montalva (1911-1982). Santiago, Fondo de cultura económica.

GLUCKSMANN, A y GLUCKSMAN R. 2008. Mayo del 68: por la subversión permanente España, Taurus.

GOICOVIC, I. 2012. Movimiento de izquierda revolucionaria. Santiago. Ed. América.

GONZALEZ, J. "et al". 2009. Historia Social de la música popular en Chile, 1950-1970. Santiago, Ediciones UC.

HIDALGO, S. 2011. La reforma educacional de Eduardo Frei Montalva. Temuco, Universidad de la Frontera.

HOBBSAWM, E. 2004. Historia del siglo XX. España. Crítica.

HOFMEISTER, W. 1995. La opción por la democracia: democracia cristiana y desarrollo político en Chile, (1964-1994). Santiago, Konrad Adenauer.

KOROLIOV, Y. y KUDACHKIN, M. 1987. América latina: las revoluciones en el siglo XX. Moscú, Progreso.

LARRAÍN J. 2007. El concepto de Ideología Volumen 1 Carlos Marx. Santiago, LOM.

LARRAIN, J. 2001. Identidad Chilena, Santiago. LOM.

LARREA, A. 2006. 33 1/3 RPM. Santiago, Nunatak.

LARREA, A. y MONTEALEGRE, J. Rostros y rastros de un canto. Santiago, Ed Nanutak.

LAS HERAS BONETTO, J. 2008. Mayo del 68 francés. Santiago. Universitaria.

LEIVA, G. 2008. Transferencias estéticas y operaciones editoriales: Gráfica y política en Chile 1970-1989. En América territorio de transferencias. Santiago: Museo Histórico Nacional.

MANDOKI, K. 2007. Estética cotidiana y juegos de cultura: Prosaica I, México. Siglo XXI.

MANDOKI, 2007. La construcción estética del Estado y de la identidad nacional: Prosaica III. México, Siglo XXI.

MELLADO J. 1991. Congelar, focalizar...la trama de la historia, en catálogo arte contemporáneo desde Chile. Nueva York, American Society.

MELLADO J y RICHARD N. 1983. Cuadernos de/para el análisis 1.

MONTALVA, P. 2004. Morir un poco. Moda y sociedad en Chile (1960-1976). Santiago, Sudamericana.

MOYANO, C. 2009. MAPU o la seducción del poder y la juventud. Los años fundacionales del partido-mito de nuestra transición (1969-1973). Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

MUÑIZ M. 2003. El Cartel Cubano, Cuba, Nuestra América.

OSSES M y VICO M. 2009. Un grito en la Pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno. Santiago, Ocholibros.

RANCIERE, J. Malestar de la estética. Buenos Aires, Capital intelectual.

RODRIGUEZ PLAZA, P. 2011. Pintura Callejera chilena Manufactura estética y provocación teórica. Santiago. Ocholibros.

ROLLE, C. "La Nueva Canción Chilena" el proyecto popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende, actas del III congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

ROLLE, C. "et al". 2009. Historia social de la música popular en Chile. Santiago, Ed. Universidad Católica.

PAZ, O. 1994. El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a el laberinto a la soledad. México, Fondo de cultura económica.

PINOCHET DE LA BARRA, Oscar. 1993. Eduardo Frei Montalva (1911-1983): Obras escogidas (periodo 1931-1982) Santiago, Centro de estudios políticos Simón Bolívar.

PINTO, J. 2005. Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular. Santiago. LOM.

PINTO J y SALAZAR G. 2002. Historia contemporánea de Chile: Niñez y juventud. Tomo V. Santiago, LOM.

PLANET, G. 2013. La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973). Santiago, La Tienda Nacional.

SAÚL, E. 1972. Pintura social en Chile. Colección Nosotros los Chilenos. Santiago, Quimantú.

TORRES, O. 2012. Democracia y lucha armada. MIR y MLN Tupamaros. Santiago. Pehuén.

VIDAL S. 2012. En el principio, arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile. Santiago. Metales Pesados.

WINN, P. 2013. La Revolución Chilena, Santiago, LOM.

ARTÍCULOS PUBLICADOS EN SITIOS O REVISTAS ELECTRÓNICAS

AMARILLA, F. 2008. MIR y PRT: Una evaluación preliminar de su praxis revolucionaria. <http://eltopoblindado.com/files/Articulos/02.%20Lucha%20armada%20en%20America%20Latina/Amarilla,%20Federico.%20MIR%20y%20PRT%20Una%20evaluacion%20preliminara%20de%20su%20praxis%20revolucionaria.pdf>

BALARDINI, S. 2005. ¿Qué hay de nuevo viejo? Santiago, Revista de la Cepal N 86.

BERGOT S. 2004. Quimantú, editorial del Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970-1973). Revista electrónica de Historia, Pensamiento crítico N 4.

BOWEN, M. 2008. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. Santiago. Artículo publicado en la revista electrónica Nuevo Mundo. <http://nuevomundo.revues.org/13732>.

BUSTOS, F. La Revolución Cubana. Ensayo publicado en <http://www.edhistorica.com/pdfs/13LaCubana.pdf>

CARACUEL, S. DROGUETT, V. MACHUCA, L. Pino "Diseño discográfico: Clasificación de las carátulas de discos (1968 -1973) del libro 33 1/3 RPM de Antonio Larrea". Santiago, tesis de Seminario de gráfica, Universidad de Chile.

CASTILLO, C. 2001. Transformaciones de la identidad juvenil. Artículo publicado en el boletín N 3 de la fundación Puertas abiertas.

CONTRADICCIÓN, Viva el comunismo. 1990. Revista electrónica Marxista, leninista, maoísta.

DUARTE, O y RABEY, P. 2008. La primavera de Praga, revisitada. La revolución política y el inicio del fin de la tercera vía.

ESCUADERO, J. La imagen de la música en Chile. Hermanos Larrea y el desarrollo del diseño discográfico nacional. Trabajo de diseño gráfico. Universidad Católica de Valparaíso. <http://wiki.ead.pucv.cl/images/4/45/Capitulo2pres.pdf>

ESTRADA, U. 2003. Miguel Enríquez. Mártir y ejemplo de la juventud chilena. Santiago, Intervención de Ulises Estrada Lascaille, director de la revista tricontinental el día 4 de octubre del 2003 en la casa memorial Salvador Allende, en la ocasión de la conmemoración del XXXIX aniversario de la muerte en combate de Miguel Enríquez. Publicado por Centro de Estadios Miguel Enríquez (CEME).

FERNANDEZ, F. Entre mayo del 68 y la guerra de Vietnam. Universitat de Pompeu Fabra.

FÓSCOLO, N. 2008. Mayo 68: acontecimiento y huella en la obra de Jean-Francois Lyotard y Michel Foucault. Artículo publicado en la revista La lámpara de Diógenes, Revista de filosofía N 16.

GAVIRIA, J. El color de los símbolos libertarios anarquistas. 1p. <http://coyco.files.wordpress.com/2009/11/el-color-en-los-simbolos-libertarios-anarquistas.pdf>.

GOICOVIC, I. 2000. El contexto en el que surge el MIR. Trabajo publicado en revista CEME.

GREZ S. 2008. Historiografía y memoria en Chile. Algunas consideraciones a partir del manifiesto de los historiadores. Artículo publicado en revista digital HAOL. N 16.

HENRIQUEZ MOYA, R. 2003. 30 años de políticas culturales: los legados del autoritarismo. Santiago. Artículo publicado en revista electrónica Sepiensa.

HERMOSILLA K. 2011. Varas enjuicia la TV. Entrevista a José Miguel en periódico electrónico Punto final. N 743. Desde el 30 de septiembre al 3 de octubre. Ver <http://www.puntofina.cl/743/>

HOBBSAWM, E. Primer Mundo y tercer mundo después de la Guerra Fría. Revista de la Cepal N. 67. <http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/8/19218/Hobsbawm.pdf>

KIMMEL, M. 2008. Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. Artículo publicado por Biblioteca virtual de Ciencias Sociales. <http://www.caladona.org/grups/uploads/2008/01/homofobia-temor-vergüenza-y-silencio-en-la-identidad-masculina-michael-s-kimmel.pdf>

KOHAN, N. 2005. ¿Foquismo? (a propósito de Mario Roberto Santucho y el pensamiento político de la tradición guevarista), Cátedra Che Guevara, Colectivo Amauta.

LEINBRANDT, I. 2007. La figura del diablo en las tradiciones populares germánicas y occidentales. España, Culturas populares, revista electrónica N 4. Universidad de Navarra.

LALIVE, D'EPINAY, C. 2008. La vida cotidiana: construcción de un concepto sociológica y antropológico, Sociedad Hoy, núm. 14.

LOMNÉ, G. 1995. La revolución francesa y la simbólica de los ritos bolivarianos, texto publicando en la revista Historia Critica número 5, Enero-Julio

MARTINEZ, F. 2001, Guevarismo, Santiago, Artículo publicado en Centro de Estudios Miguel Enríquez.

MARTINEZ, M. La metáfora conceptual en la temática ideológica de Bob Dylan. Artículo publicado por Universidad Rey Juan Carlos.

MONTEALEGRE, J. 2004. La memoria en colores. Artículo publicado en revista Pausa, N 2, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

MUÑOZ, G. Cuando los universitarios estuvieron de pie. Experiencias y lecciones del movimiento por la reforma universitaria (1967-1973).

Operación verdad o la verdad de la operación en Revista Artishock, Revista de arte contemporáneo.

<http://www.artishock.cl/2011/10/operacion-verdad-o-la-verdad-de-la-operación>.

PARODI C. 2009. México álgido, las voces de la resistencia en la ciudad: La noche de Tlatelolco, nada, nadie y amanecer en el Zócalo, México.

Artículo publicado en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/10585/1/ASN_11-12_19.pdf

RIVERA R. 2007. El año histórico de 1968. Diez acontecimientos que cambiaron el mundo. Artículo publicado en el diario digital Elfaró.net.
http://archivo.elfaro.net/Secciones/opinion/20061211/opinion7_20061211.asp

PINEDO, J. 2000. La vía chilena al socialismo de Salvador Allende y su relación con la modernidad. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, nº 17.

PINO, R. 2007. Teoría Violencia política y romanticismo revolucionario de la mano de la construcción del poder popular. Publicado por Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

REGUILLO, R. 2003. Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. Revista brasileña de educación. N 23.

ROLLE, C. La nueva canción chilena” el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación internacional para el Estudio de la Música Popular.

RUBILAR, L. 2004. La escuela nacional unificada ENU Febrero de 1973. En revista Extramuros N 3 de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

RUIZ, C. 2009. El MAPU y la vía al socialismo como construcción democrática. Chile, Revista Izquierda, año 3, N 4.

TORRES, R. 2005. Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico. Madrid. Artículo publicado en cuadernos de historia contemporánea vol. 27 por la Universidad complutense de Madrid, Departamento de historia contemporánea.

VALENZUELA, E. 2011. El MAPU y el rol transformador de las elites iluministas: revolución pragmatismo y disidencia. Santiago, Revista de ciencia política. Vol. 31, n 2.

VICO, M y OSSES, M. 2008. Aproximación a los carteles de la Unidad Popular. (1970-1973). Artículo publicado en la Revista Cátedra de Arte N 5. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.

TESIS Y MEMORIAS

ABETT DE LA TORRE, P. y ACUÑA, M. 2004. El arte muralista de las brigadas Ramona Parra 1967-1973. Santiago, Tesis de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

ÁLVAREZ, R. 2007. La tarea de las tareas: luchar, unir, vencer. Tradición y renovación en el partido comunista de Chile (1965-1990). Tesis doctoral. Escuela de posgrado Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

CALQUIN, J. 2011. El instituto de arte latinoamericano: un ejemplo de las políticas culturales durante el gobierno de la Unidad Popular. Santiago, Tesis magister en teoría e historia del arte. Facultad de arte. Universidad de Chile.

CANTO, N. 2010. Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del “Hombre Nuevo” en la Unidad Popular. Santiago. Tesis de historia y teoría del arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile.

DOMINGUEZ, P. 2006. De los artistas al pueblo: esbozo para una historia del muralismo social en Chile. Memoria de Licenciada en artes. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de artes.

GOECKE, X. 2005. Juventud y política revolucionaria en Chile de los sesenta. Este trabajo recoge parte de la investigación realizada para la tesis para optar al grado de licenciada en Historia, titulada: “Nuestra sierra es la elección. Juventudes revolucionarias en Chile”. Santiago, Universidad Católica de Chile.

PINTO, M. 2007. Proyecto editorial: Carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca. Santiago, Tesis Universidad de Chile, Santiago

SOLÉ, J. 2007. Antropología de la educación y pedagogía de la juventud: procesos de enculturación. Tesis doctoral. Cataluña, Universitat Rovira i Virgili. Departamento de pedagogía.

TORREJON, C.2001. “Brumas: El MAPU-OC bajo el autoritarismo y la clandestinidad”. Del golpe militar a la extinción de la Unidad Popular (1973-1979). Santiago. Tesis de

pregrado de Historia. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.

SITIOS WEB

Blogspot Detrás de la Canción. Consultado en abril del 2013.
<http://detrasdela Cancion.blogspot.com/2009/02/times-they-are-changin-bob-dylan.html>

Blogspot de Alejandro "Mono" González. Consultado en agosto del 2013.
http://monogonzalez.blogspot.com/2008_11_01_archive.html

77 años de la juventud socialista. Artículo publicado en página web Partido Socialista de Chile:
<http://web.pschile.cl/index.php/partido-socialista/noticias-psch/310-77-anos-de-la-juventud-socialista>. Consultado en septiembre del 2013.

Fuentes tipográficas serif y sans serif, artículo publicado en página digital: 4 Puntos Diseño. Revolución digital. <http://4puntos.com/noticias/disenio/151.html>. Consultado en febrero del 2014.

hfg ulm <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise1204/files/2009/06/ulm.pdf>. Consultado en febrero del 2014.

http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lanuevaola. Consultado en mayo del 2013.

http://patrimonioculturaldechile.cl/nuestro/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm. Consultado en noviembre del 2013.

CARCAJ Flecha con sentido <http://www.carcaj.cl/2010/12/%E2%80%99Clas-circunstancias-determinantes-de-una-sociedad-son-construidas-por-la-praxis-de-los-seres-humanos%E2%80%9D/> Consultado en marzo del 2014.

Jóvenes en Chile. 2007, Estudios del SERNAM.
http://estudios.sernam.cl/documentos/?eMTQ0MDE1Mw== -J%C3%B3venes_en_Chile
Consultada en marzo del 2014.

El legado cultural del cartel chileno de la polla chilena de beneficencia. Un legado gráfico. 2012. Artículo publicado en

http://cartelismochileno.blogspot.com/2012_01_01_archive.html. Consultado en marzo del 2014.

Nueva Xilografía y un linóleo de la década del 60: restauración de grabados del museo de arte contemporáneo, RODRIGUEZ, M. "et al".

http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1202.pdf. Consultado en enero del 2014.

ILABACA, D. La lira popular. Publicado por Universidad Católica de Valparaíso, http://wiki.ead.pucv.cl/images/6/61/La_lira_popular.pdf. Consultado en marzo del 2014.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Víctor Jara en Perú "Luchín" http://www.youtube.com/watch?v=OoFdv_AnHG8

ENTREVISTAS

Entrevista a Mauricio Vico, Santiago 11 de julio del 2013

Entrevista a Antonio Larrea, Santiago 20 de agosto del 2013.

Entrevista a Vicente Larrea, Santiago 22 de agosto del 2013