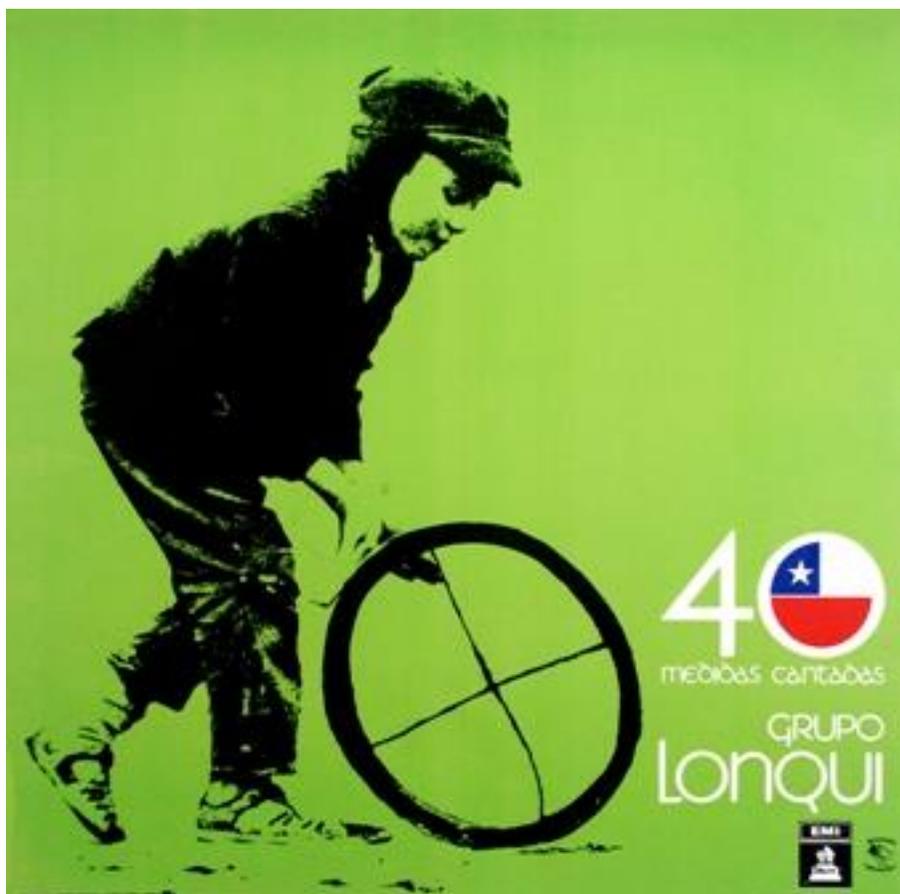


*Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología
Carrera de Antropología social*

*Tesis para optar al grado de Antropólogo
Profesional*

**Imaginarios simbólicos del libertarismo revolucionario en Chile a
partir de la gráfica, periodo 1970-1973**



Álvaro Guerrero Gabella

Profesor guía: Daniel Quiroz

Índice

<u>Introducción</u>	3
Capítulo uno: Imágenes e	
<u>historia de Chile</u>	15
<i><u>Movimiento de masas frente a movimiento popular</u></i>	<i>28</i>
<i><u>Lo solidario y lo egocéntrico en la fiesta social</u></i>	<i>43</i>
<i><u>Esbozo sobre el final de los movimientos populares y el adiós al sueño festivo y solidario</u></i>	<i>61</i>
Capítulo dos: Cultura, arte	
<u>y propaganda</u>	69
<i><u>Comentarios técnicos</u></i>	<i>81</i>
<i><u>Apuntes finales sobre la cultura en tiempos de La Unidad Popular</u></i>	<i>85</i>
<u>Conclusiones</u>	94
<u>Bibliografía</u>	105
<u>Índice de ilustraciones</u>	106

Introducción

Vicente, “vicho”, Larrea, se constituye como la cabeza en el cuerpo de creación de la oficina de diseño Larrea. Su apellido es inmediatamente rememorado cuando en la memoria visual del país reaparecen las imágenes cargadas de colores y figuras que constituyen los afiches que poblaron parte de los muros de Chile durante la Unidad Popular. Su nombre está indisolublemente asociado al despertar cultural que se habría vivido durante esos mil días de gobierno socialista, aun cuando su labor se remonta mucho mas atrás en el tiempo y explica de cierto modo el porqué de su nombre ya consagrado en el medio al momento de la ascensión de Allende a la presidencia.

Vicente Larrea, el mayor de tres hermanos varones y una mujer, ingresó a estudiar artes aplicadas en 1961 en la Universidad de Chile, pensando en dedicarse al dibujo publicitario para el que no existía en aquel entonces ninguna carrera especializada que lo impartiera de forma autónoma. Ya en el año 63', vicho se paso del dibujo al diseño, en parte influenciado por las clases de Waldo González, maestro del afiche chileno con sus trabajos para la Polla de beneficencia. Fue ese mismo año el que significó para Larrea la partida definitiva como afichista profesional, ya que en diciembre del 63' se emplea en el departamento de extensión de la Universidad de Chile realizando folletos y afiches para las escuelas de temporada, labor en la que se mantuvo por cuatro años. *“Ganaba 180 escudos mensuales, pero era un trabajo interesante y cultural. Había que motivar a la gente usando sus elementos, para que cada pueblo se sintiera identificado con el afiche.”*¹

A mediados de los sesenta “Vicho” conformó su propia empresa en una oficina ubicada en calle Huérfanos. Por esa misma época se produce el acercamiento al taller de su hermano Antonio que se especializará en el trabajo fotográfico pasando a formar parte del equipo, así como también en este periodo, Larrea comienza a elaborar diseños encargados por otros clientes, enfocados en temas distintos como por ejemplo la carátula y contraportada del disco de Ángel Parra y Pablo Neruda, “Arte de pájaros”.

¹ Revista “Ritmo”, entrevista a Vicente Larrea, Santiago.

En Noviembre de 1967 Antonio Larrea se hace cargo del laboratorio fotográfico ubicado en Huérfanos, lugar de donde surgirá la primera carátula diseñada para Dicap (Disquera popular), mejor dicho el disco a partir del cual se creara Dicap: "X Vietnam", de los incipientes Quilapayún. Uno de sus integrantes, Carlos Quesada, había sido compañero de estudios con Vicente Larrea en la facultad de artes aplicadas de la Universidad de Chile, donde estudiaba cerámica y decoración. Se le acercó a Vicente y le pidió que le confeccionara la carátula para un disco que preparaban, aun cuando este casi no había realizado trabajos gráficos para la música. El resultado fue el nacimiento para su trabajo de la estética del alto contraste en las fotografías, a través de la imagen de un guerrillero del Vietcong que gritaba una consigna mientras levantaba su fusil en el aire. Se trataba de una imagen épica realizada en el laboratorio según la técnica del contratipo negativo. De ahí en adelante los Larrea fueron recibiendo sucesivos encargos por parte de este naciente sello discográfico de las juventudes comunistas, casa disquera que fue fundamental en el desarrollo de la nueva canción chilena (NCCH). Entre 1968 y 1969 realizaron mas de 15 carátulas para LP de larga duración incluyendo trabajos para Inti Illimani, Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Quilapayun, el cubano Carlos Puebla, la griega Istros Danai, entre otros. De forma que al ser electa en las elecciones de Septiembre de 1970 la Unidad Popular, los Larrea ya tenían un nombre destacado dentro de la gráfica política, tanto en los afiches como en la visualidad de la música de izquierda. Por ello es que este trabajo tomando en consideración elementos históricos y culturales anteriores y posteriores a 1970, estará centrado en la etapa de la historia política del país en que se desarrolla un discurso, un imaginario y tal vez un proyecto denominado como propiamente revolucionario.

El objeto en cuestión, las imágenes gráficas, no constituyen por supuesto el resultado de la Unidad Popular hablándole al país, como una especie de cerebro o inteligencia central con una sola forma de pensar, como una voluntad cohesionada en una sola voz. Por tanto, no hay que imaginarlas como una expresión oficial de la cultura de izquierda chilena, ni del proceso político de los sesenta que culminará con la proclama utópica de la construcción de un nuevo tipo de estado. Son un fenómeno comunicativo y estético particular, original, que debería contextualizarse como el producto del trabajo de una oficina privada de diseñadores que venían desarrollando una labor en la comunicación gráfica desde de 1963. Pero el acercamiento de Larrea al tema político se desarrolla afines de los sesenta, por lo menos a partir de 1967, y los agentes que actúan

como clientes de la oficina Larrea junto a los citados miembros de la NCCH y de los sellos discográficos de izquierda, son partidos políticos, sindicatos, organizaciones no gubernamentales, etc. Que se pueden contar dentro de un espectro mayor y diverso que incluye entre otros, publicidad comercial, trabajo para universidades y afiches de cine y teatro. Un factor clave a considerar en referencia a este punto es el de la libertad creativa en que desarrollaron su trabajo, al margen de cualquier orientación impuesta desde el exterior a su taller, fuera ésta sistemática o privada, *“no se de ningún organismo que haya centralizado u organizado esta difusión, de la imagen y la cultura. No conozco a ninguna persona que haya pretendido hacer esta función...esa circunstancia de respeto por nuestro trabajo fue uno de los factores que nos permitió en un periodo de cuatro años producir 110 afiches y 120 carátulas de discos y lo hicimos con un equipo humano de tres personas”* (Vicente Larrea). Su lugar en la memoria visual de la época, es por tanto, amplia y está presente en la mayoría de los medios de comunicación de la cultura de masas: propaganda, publicidad, revistas, música, cine. Corresponde a la cara, la carta de presentación, la primera identidad que se representa sobre diversos objetos culturales: la música de la nueva canción chilena, todas las carátulas que Inti Illimani, Quilapayún, Ángel Parra, Isabel Parra, Tiempo nuevo de Valparaíso, entre muchos otros conjuntos también extranjeros, grabaron para Dicap, los clásicos filmes “Valparaíso mi amor” De Aldo Francia, “Voto más fusil” de Helvio Soto, la revista juvenil “Ramona” del partido comunista, los montajes teatrales de la compañía de Devauchelle y sobre todo como realizadores de la mayoría de los afiches mas recordados de la Unidad Popular. Es así, que si bien el trabajo de Larrea era tan profesional como cualquiera, no puede substraerse a la idea de una orientación marcada hacia los clientes de izquierda, de forma que como señalamos, gran parte de la cultura desarrollada por este sector político durante el periodo estudiado hasta 1973, lleva la marca de identidad visual de Larrea. La importancia de este patrimonio visto como un conjunto es el de ser sintomático de una serie de fenómenos socio culturales que se desarrollaron en Chile durante la época en cuestión. Las imágenes, en las palabras de su principal diseñador, Vicente Larrea, son muy sugerentes, *“las imágenes son bien homogéneas y te terminan dando la idea del gobierno de la Unidad Popular”* (V.L), como tales, sugieren aspectos relacionados con la historia, con el grado de polarización política desarrollada a partir de 1967, con el llamado voluntarismo militante, con la revalorización de las culturas precolombinas, con el interés por acercarse a la cultura de la calle, al mundo de los hábitos y objetos cotidianos, etc. Todos estos fenómenos son visibles claramente tanto en la época como en las imágenes.

Pero también guardan relación con aspectos más implícitos y que pueden abordarse a la luz de las décadas que han transcurrido: la concienciación, los contrasentidos, la demagogia, las contradicciones de la clase política, como las contradicciones de ciertos valores en el imaginario social, los intereses coyunturales, etc. Desde el punto de vista estético, estas imágenes hablan de un país influenciado por los sesenta, por la contracultura y también por la cultura de masas norteamericana, de ahí varios de los contrasentidos ideológicos y valóricos, pero también de ahí el aprecio por la generosa recepción de influencias y la mezcla de temas y medios en el trabajo de Larrea.

La belleza de las imágenes catalogadas como piezas de comunicación en su calidad de testimonio o documento histórico se componen por su forma y contenido. La forma es aquello que ha tendido a preservarse, manteniendo un carácter moderno y atemporal en su belleza plástica. El contenido se refiere a la funcionalidad publicitaria y propagandística de las imágenes. Este aspecto es el mas controversial como documento histórico, ya que al interpretar piezas de comunicación de épocas supuestamente tan distintas a la actual, intentando realizar una lectura iconográfica como la utilizada frecuentemente en piezas de arte, no nos vamos a fijar centralmente en la funcionalidad comunicativa específica y general que buscaba el diseñador a través del afiche o carátula, sino que los tomaremos como documentos históricos, entendiendo que el contenido político, en un sentido muy amplio, de una imagen, nunca puede ser estático o inherente. Tal vez “el” o “los” significados encontrados por nosotros respecto a esa pieza, por ejemplo en muchos afiches la síntesis entre la identidad personal y el oficio desempeñado, todos felices produciendo, todos realizándose humanamente en el trabajo, etc. resulten para los receptores de esa época algo mas obvio y de una interpretación mas espontánea, esto producto de una esfera cultural que resulta natural para el y desconocida para nosotros, es decir, la cultura ambiente hace que esta interpretación del mensaje forme parte de la experiencia cotidiana de ese receptor. En cambio para nosotros implica la tarea de empaparnos de diversas manifestaciones culturales, de un conjunto de valores e ideas expresadas en otros medios de masas de la época, los que contrastamos con algunas tesis históricas construidas a la luz del transcurso del tiempo. En síntesis, estamos obligados a interpretar ambas caras de la moneda: receptor y medio. *“Las investigaciones sobre los medios de comunicación han mostrado los caminos dispares por los que la gente se ve afectada por las imágenes. Para tratar de entender los significados que la imagen propagandística tiene para su publico, necesitaríamos verla en*

el contexto de otros mensajes y actividades en la experiencia vivida por sus receptores” (Clark, Toby, 2000: 13).

En primer lugar se debe interpretar parte de la historia del periodo en Chile que abarca desde 1967 a 1973 aproximadamente, periodo en que las imágenes en buena medida fueron construyendo identidad, símbolos, es decir que no solo reflejaron o dieron cuenta de esa historia. En ese contexto, que entendemos como ‘cultura’, universo imaginativo, espacio público de significaciones en el que se fraguan y “actúan” símbolos, las ‘imágenes’ (afiches, carátulas de discos, estéticas particulares) se transforman en íconos y estilos visuales que le dieron “sustancia” a la práctica, consistencia sensorial, identidad en la memoria. Se debe interpretar los significados de las imágenes a partir del contexto en que se gestan, difunden e interpretan, y a la vez la historia como contexto a través de significados textuales o sutiles (son los mismos significados) “en” las imágenes. Se interpretan símbolos porque se reconocen de una u otra forma o se van reconociendo a partir de “algo”. Pero también esa expresión simbólica va conformando a su vez ese contexto en que se interpreta.

Cuando se ha señalado al objeto de estudio como la reconstitución de un contexto cultural basado en los testimonios históricos desarrollados en el cruce de las imágenes y los discursos escritos, sean estos últimos propios de la historiografía como el resultado de las entrevistas a sujetos receptores de las imágenes en la época estudiada, se entiende a este ‘contexto’ en la línea teórica trazada por la antropología interpretativa partiendo por los postulados clásicos de Clifford Geertz que define la cultura como: *“estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración y se adhiere a estas o percibe insultos y contesta a ellos”* (Geertz, Clifford, 1973: 26). Para Geertz la cultura es un ‘contexto’ dentro del cual pueden describirse los fenómenos sociales de manera inteligible. La cultura no sería una entidad a la manera de una ley ni un fenómeno psicológico que ocurre en la cabeza de alguien, ni tampoco el “invento de cada uno” frente a estímulos comunes. Interpretar significaciones en las prácticas o fenómenos sociales no es interpretar leyes a las cuales dichas prácticas responden, pero si llegar a concebir interpretativamente las respuestas a estímulos significativos, lo que “paso” allí, qué se “dijo” en el discurso social. En este plano la teoría se entiende como conceptos bien delimitados que permitan “situarse” para iniciar el

proceso de comprensión del contexto o universo imaginativo en el cual los actos de las esas personas “estudiadas” son signos.

Este contexto en el que se producen, perciben y ponen en acción los actos derivados de las significaciones sociales, es el momento histórico a estudiar, radicado en la dimensión de la práctica militante, es decir, recrear interpretativamente el imaginario simbólico del ‘libertarismo revolucionario’ entendido como cuerpo de significaciones anclado en las dinámicas de acción política, dimensión que en la época estudiada guarda una trascendencia y/o influencia central en la conformación de una idea de sociedad, tanto desde arriba, de una elite gobernante o clase política, como desde el sujeto pueblo, desde el exterior, en fin, como expresión de una búsqueda de identidad, en contrapartida con la actualidad cuando la dimensión económica subsume a todas las demás actividades como el núcleo desde donde gobernar y entender la naturaleza más específica de la “acción humana”. Una descripción del sentido y valor en que dicho imaginario operó e influyó en la construcción de cultura, ésta última entendida como redes simbólicas que conforman tramas de significación, y por ende, descripción en la manera de reinterpretar las representaciones y prácticas del periodo histórico desde un “hoy”. Las lecturas iconográficas en el cuerpo de imágenes, tanto las más objetivas y evidentes, así como las más implícitas e interpretativas, deben tener como norte fundamental la representación de dicha cultura ambiente. La finalidad de una tesis que abarque no solo las manifestaciones gráficas estudiadas aquí, sino también, como documentación de apoyo, a otros objetos culturales visuales como los filmes de la época y los murales, es la de dotar de vida orgánica a los documentos históricos escritos, confrontando las palabras con las imágenes de manera de reconstruir algo de esa supuesta relación de identidad entre la esfera pública y la certeza íntima e individual del compromiso solidario como un todo social. Son documentos historiográficos en este caso, las lecturas de distintos autores que han desarrollado una historia social en el periodo de los sesenta y setenta, tales como Gabriel Salazar y Julio Pinto en su “Historia contemporánea de Chile”, visión que ha pretendido dar cuenta de una praxis ciudadana ‘desde abajo’, una sociedad civil, en especial radicada en el ‘bajo pueblo’, con carácter de autonomía cultural que habría sido coartada, censurada y manipulada por las clases políticas, empresariales y militares desde la instauración misma de la república. Esta visión, entre otras cosas, entronca directamente con la idea de que el ‘proletariado es hermoso’ y sus condiciones y paradojas, idea que es ampliamente tratada en la tesis por su significación dentro del

cuerpo de símbolos que conforman al libertarismo social como imaginario, y también con el desarrollo del proceso histórico de democratización popular desde los sesenta hasta el golpe de estado de 1973. Otro autor incluido en la tesis es Alfredo Jocelyn-Holt, quien también ha desarrollado una historia social del periodo en su libro “El Chile perplejo”, incluyendo como documentos que den cuenta del diario vivir y de los sentires colectivos de la sociedad, a letras de canciones, obras de teatro, literatura en general, objetos de arte, etc. Ampliando el espectro de documentación cultural que es algo que justamente se realiza en este trabajo. Si bien este historiador se puede situar en la vereda contraria a Salazar, ideológicamente hablando, se ha incluido en la medida de su discurso sobre el carácter de la ciudadanía y su relación con los marcos objetivos de poder y desprestigio de una clase política que se revela incapaz de entender a sus gobernados. Otros autores de historia social como Alejandra Rojas y su texto “Salvador Allende, una época en blanco y negro”, y Grinor Rojo con “Sobre la cultura en la Unidad Popular”, Helia Henríquez con “El movimiento de trabajadores”, el mismo Gabriel Salazar con “Sobre la situación estratégica del sujeto popular”, todas ponencias del encuentro realizado en la Facultad de Ciencias Sociales: “Unidad popular, 30 años después”, y compilado en un texto homónimo. Otro de las fuentes historiográficas utilizadas fueron los dos volúmenes compilatorios de documentos de la época estudiada “Los mil días de Allende”, editados por Miguel Pino y Aturo Fontaine. Todos estos textos de historia de Chile, entre otros, y las lecturas relacionadas con la teoría antropológica, social, y de diseño y arte, pertinentes a los contenidos desarrollados en la tesis, irán siendo incluidos en forma de citas cuando así lo amerite el mismo sentido de la investigación. Por ende no se ha incluido un capítulo específico de marco teórico y marco metodológico, pues esta tesis es en si misma una narración que a medida se va conformando, va explicitando los modos en que se legitima epistemológicamente. Se ha intentado que teoría y metodología tiendan a sintetizarse en un discurso de historia cultural, aún entendiendo que las técnicas de investigación utilizadas incluyeron análisis práctico de las imágenes y objetos materiales culturales de la época, y entrevistas que incluían éstas imágenes desde su fundamento mismo.

Respecto a las entrevistas efectuadas, el mecanismo de inclusión en la narración es el mismo que el de las teorías o hipótesis culturales e históricas, es decir, serán sintetizadas en citas incluidas en distintos párrafos cuando así lo amerite el contenido significativo.

Se entrevistó a cinco informantes en total. El criterio de selección fue muy sencillo una vez que los objetivos de la tesis se habían hecho claros. Se identificó a una cantidad moderada de individuos que habiendo sido participes del proceso de la Unidad Popular y del periodo convulsionado de fines de los sesenta, en cuanto a su militancia partidista, su compromiso ideológico al menos durante los años estudiados, fueran también testigos de las imágenes gráficas como receptores urbanos de éstas, hombres de su tiempo en cuanto al compromiso político y en cuanto a la memoria doliente de un periodo fracturado, quebrado por la violencia repentina de estado, el 11 de Septiembre de 1973. Los informantes fueron los siguientes, identificados a continuación con las siglas con que estarán entre paréntesis cada vez que sean citados:

- Vicente Larrea: 68 años, diseñador principal del corpus de imágenes gráficas. Entrevista realizada en la tarde del 4 de Diciembre del 2007 en su oficina, ubicada en Los Leones 2896, comuna de Ñuñoa, Santiago. (V.L)

- José Luís Córdoba: 63 años, periodista, militante del Partido Comunista. Entrevista realizada en dos partes los días 14 y 16 de Marzo del 2009 en la sede del mismo partido, ubicada en Vicuña Mackenna 31, comuna de Santiago, RM. (J.L.C)

- Luis Letelier: 56 años, militante del Partido Comunista. Entrevista realizada en dos partes, los días 25 y 6 de Mayo del 2009 en la sede del mismo partido. (L.L)

- Francisco Herreros: 65 años, periodista, en el momento de la entrevista era director del periódico "El Siglo". Entrevista realizada el 15 de Septiembre del 2008, en la sede del Partido Comunista donde funciona el semanario citado. (F.H)

- Jorge Moreno: 68 años, ingeniero comercial, ex militante del Mir, movimiento de izquierda revolucionaria. Entrevistas realizadas los días 4, 5 y 10 de Marzo del 2010 en su domicilio de Tobalaba 23726, comuna de La Reina, Santiago. (J.M)

Finalmente, y en relación al trabajo de observación y análisis de las imágenes en su formato material original, debo señalar que tuve oportunidad de revisar el cuerpo de afiches de Larrea en el archivo Sergio Larraín García-Moreno de la facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica, que mantiene una colección de carteles originales cuyo número asciende a las trescientas piezas. Cabe consignar que en dicha colección se puede acceder tanto al material más político o propagandístico de la época que abarca ésta investigación, como también a los trabajos más comerciales emprendidos por la oficina de Larrea, diseños publicitarios que abarcan desde Lonco-Leche, Horcón Quemado, hasta Tur-Bus. La existencia de ésta colección llegó a mi conocimiento por medio de Internet, cuando realizaba búsquedas de sitios relacionados con el material a estudiar. Para acceder directamente a los afiches tuve que contactarme con la catalogadora y clasificadora del centro, Paloma Parrini, la que me explicó que la posibilidad de visitar el archivo solo era posible en los días Martes y Jueves, cuando la reglamentación de la Universidad Católica permite el ingreso a sus bibliotecas a los alumnos de otras universidades o personas en general que no pertenezcan o estudien en dicha casa de educación superior. Sin embargo, posteriormente me permitió ingresar en otros días luego de entregarle la consiguiente carta firmada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales que explicaba los objetivos de la investigación como parte de mi práctica profesional. Se señalaba en este documento que los datos recogidos en base a la observación del material original tendrían como objetivos, la realización de mi tesis de grado así como su ingreso al programa SUR de documentación electrónica de colecciones patrimoniales y piezas de arte, bajo la forma de tipificaciones que este programa presenta. Cabe consignar que en los mismos estatutos que firmó Vicente Larrea al donar los afiches al centro, se señala que cualquier chileno tiene el derecho de acceder a ellos, con las debidas responsabilidades de respeto y cuidado con el material expuesto, naturalmente.

En la práctica visite el centro en diez sesiones, diez días en los que pude relacionarme con los originales visualizando los elementos que solo pueden apreciarse en el contacto directo: texturas, material, grados de conservación, dimensiones, etc. Estos aspectos cobran especial importancia en el caso de los afiches, producto de su tamaño sobresaliente. Es muy notable la diferencia que se manifiesta al percibir las dimensiones y

colores originales frente a las meras fotografías o reproducciones más pequeñas. En muchos casos se genera un cambio drástico en la percepción de la pieza gráfica, tanto en su belleza estética como en la funcionalidad comunicacional. Ésta nueva dimensión que cobran los afiches originales puedo ejemplificarla en dos casos particulares que recuerdo nítidamente, dos piezas incluidas en este trabajo: el afiche “Solidaridad con los niños vietnamitas” (Pág.14), cuyo patetismo es amplificado a niveles no percibidos si solamente se tiene acceso a un pequeña fotografía, y algo similar con el caso del “Unidos Venceremos” (Pág.40), cuya sensación de solidaridad amorosa, solo se logra captar en toda su monumentalidad y eficiencia comunicativo-emocional, al percibir las reales dimensiones compositivas de la imagen, en la que la figura central de la pareja de trabajadores que se abraza cobra un realce muy marcado producto de la utilización de las zonas de color plano y del fondo negro sobre el que se imprime el ícono.

La importancia de la existencia de colecciones públicas conformadas por piezas originales, es por tanto, fundamental para la verdadera difusión del patrimonio gráfico de Larrea. Que yo sepa, este archivo es el único de ese tipo en Chile por lo que la inspiración de lo encargados de cuidar y clasificar las piezas en dicho centro debería también extenderse a los aspectos mas relacionados con su difusión.

Finalmente debo agradecer a Paloma Parrini la entrega de un CD en el que se digitalizaron las imágenes de los 80 afiches que yo le pedí para su utilización en el ingreso a SUR y la preparación de la tesis de grado.

Como parte de la documentación en terreno, visite también el Partido Comunista. Allí me fue entregado un valioso catalogo de todas la grabaciones, tanto en LP como en singles, realizadas en los sellos discográficos Dicap y Peña de los Parra, para los cuales Vicente Larrea, Antonio Larrea, y Luis Albornoz, confeccionaron la gran mayoría de portadas y diseños de discos. Dicho catálogo incluía los n° de inventarios, nombres de los artistas o agrupaciones musicales, títulos de los discos, sellos respectivos para los cuáles fueron grabados, el año de edición y ciertas notas al margen en que se especifica el n° de ediciones, incluyendo los casos especiales donde se reeditaron los mismos discos pero en nuevos diseños del mismo Larrea, sobre todo en las grabaciones mas exitosas desde el punto de vista comercial. Como también notas que señalan la ubicación actual de ciertas matrices de los discos, encontradas en algunos casos fuera del país. También en

el PC puede tener acceso a la revisión de algunos diseños de discos originales realizados por la oficina Larrea y que pertenecen a colecciones privadas.

Debo agradecer a Alejandro Estrada, profesor de diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, por su cooperación con mi tema de investigación. El profesor Estrada junto a alumnos de diseño de dicha Universidad dirigió un proyecto denominado “Retrovisual”, enfocado en la difusión de los diseños para carátulas de discos de Larrea-Albornoz. Como parte de este trabajo realizaron una exposición en la misma facultad de Arquitectura y visitaron el taller y bodega de Vicente Larrea para apreciar las piezas originales y algunos de los bocetos con que comenzaba el trazado de los diseños.

Este profesor me entregó un CD con las imágenes digitalizadas de 98 portadas y contraportadas de discos diseñados por la oficina Larrea además de un valioso material también digitalizado en este CD, que muestra numerosos bocetos de “Vicho” rayados con lápiz grafito, plumones, etc. Y que dan cuenta de los sucesivos pasos en el proceso creativo en el taller hasta la conformación final de los potenciales diseños. También me facilitó material para fotocopiar: un artículo de la revista “Ritmo” (de la época) en que una periodista visita el taller de “Vicho” para realizar una entrevista, una ponencia dictada por Vicente Larrea en la escuela de diseño de la Universidad de Chile y otro artículo de la revista de diseño de dicha escuela en que se aborda el tema de la gráfica en la época de la Unidad Popular.

Finalmente debo referirme al mismo Vicente Larrea. Una vez que ya me había familiarizado un tanto con el tema de estudio, ya había tomado contacto con las piezas originales y leía bibliografía concerniente al mismo tema, tanto histórica como técnica, decidí dirigirme directamente hacia su persona. Me contacté telefónicamente con su oficina de Larrea Impresores ubicada en Av. Los Leones 2896, comuna de Ñuñoa, de forma de planificar una entrevista con el diseñador. Este mismo me señaló la hora y el día, pidiéndome que le enviara el cuestionario por e-mail, de forma que la entrevista en realidad se dividió en dos partes: la primera, un cuestionario formal de 19 preguntas que el ya me tenía contestado cuando lo visité, y la otra de carácter más espontánea que se realizó en su oficina. De esa conversación ocurrida en su oficina he incluido algunas reflexiones que el me señaló, ubicándolas en forma de citas en distintas partes de la tesis.

Debo agradecer la buena voluntad, sencillez y predisposición de Vicente Larrea para recibirme en su lugar de trabajo y explicarme distendidamente algunas de sus experiencias en el trabajo creativo que dio lugar a todo ese precioso e imaginativo patrimonio cultural que ahora nos convoca.

Capítulo uno

Imágenes e Historia de Chile

Una imagen de tipo gráfico como las que se estudian aquí puede comportar dos interpretaciones sobre su carácter, arte o medio de comunicación. En el último caso la imagen puede ser solo un medio distinto para comunicar la idea política, un medio más abstracto y memorable que un frío mensaje escrito. Sin embargo la funcionalidad comunicativa no necesariamente excluye todo valor estético, más bien puede ser todo lo contrario. Los lenguajes parecen antagónicos: la palabra-la imagen, los afiches de Larrea están conformados por ambos, pero nunca revueltos, de ahí que ambos se repotencien mutuamente pero nunca pretendan confundir en cuanto a la lectura total, el conjunto que el ojo del transeúnte aprecia en la pared. *“Nosotros cuando componemos, entiéndase composición por la ordenación de elementos gráficos tipografía e ilustración, siempre damos una zona de ilustración o foto y una zona de texto muy nítidas ambas, tratamos de no confundirlas porque el ser humano cuando ve las cosas confusas le cuesta mucho más memorizar. Y por eso es que hoy en día muchos de nuestros trabajos que son muy nítidos forman parte de la memoria visual del país” (V.L).*

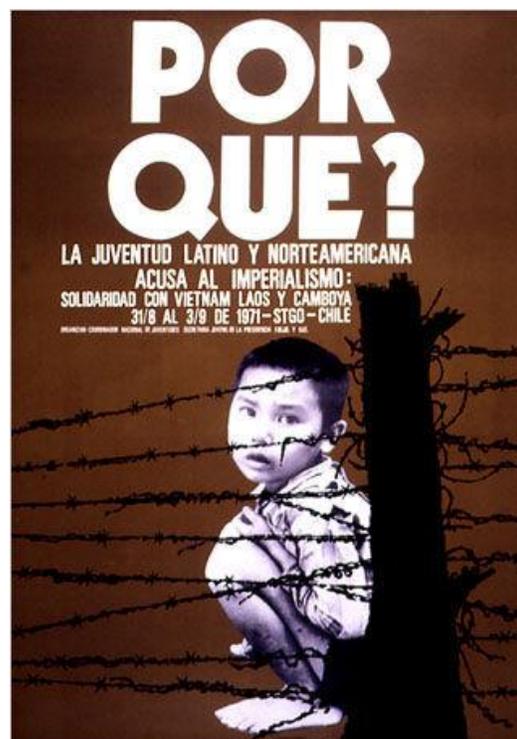
Una pieza de arte y propaganda política tiende a variar su significado conjuntamente con el cambio de contexto histórico en que se muestre o en que se utilice, su significado casi nunca es inherente, permanente. Es un objeto cultural creado en la coyuntura, por ella y para ella, como fuerza para reflejar, modificar ese periodo histórico, de forma de influir en la realidad social como una provocación y educación a la vez. Naturalmente mientras mayor es su carácter puramente instrumental con respecto a una ideología, menor será su trascendencia como testimonio de esa época, de la psicología de esa época, alejándose de ser una expresión “espontánea” de su cultura ambiente para transformarse en un panfleto político, estático, deudor de los conceptos de una teoría ideológica. Esto a menos de que esa forma esté trabajada con tal intensidad o fineza que el significado político por simple y textual que sea, se supere en la forma, adicionando nuevas significaciones al contenido o expresión general de esa gráfica, que puede adquirir más sentido con el transcurso del tiempo. Tomemos por ejemplo el caso de los trabajos realizados en la temática de la guerra de Vietnam, los enormes afiches impresos

con imágenes crudas y tristes, y las imágenes del disco “X Vietnam” de 1968, de ‘espíritu’ más épico.

Hay un afiche compuesto por una fotografía en blanco y negro que muestra a una madre inclinada abrazando a su pequeño hijo, el que yace muerto de un balazo en la cabeza con el hoyo de la bala muy visible situado al medio del rostro, de perfil.



Afiche 1972



Afiche 1971

Como afiche es un medio simple y poderoso para hacer conciencia sobre el peso de la guerra sobre la fragilidad humana, el horror puro. El trabajo de artesanía no puede ser más directo y explícito si se lo considera como objeto aislado, y aun más, la autoría en el impacto visual es más bien del fotógrafo que captó la imagen, restándole a los Larrea la tarea de montarla en una esquina del afiche, dejando el resto del espacio vacío de ilustración. Sin embargo podemos abordar esta imagen desde otras perspectivas: como documento de la historia de Chile, a través del afiche podemos recrear algo de la esfera pública de principios de los setenta si reparamos en que un tema tabú como la muerte podía ser presentado con el desenfado militante de la época, en la vía pública, esperando ser visto por diversos tipos de transeúntes: niños, mujeres embarazadas, etc. en cualquier

muro y a gran tamaño, *“La paz tiene que ver con esto, mostrar escenas crudas” (J.L.C)*. Por otra parte, este afiche puede contextualizarse históricamente agrupándolo con otras imágenes diseñadas por los Larrea, también a partir de montajes de fotos e ilustraciones, en torno a la guerra de Vietnam. Imágenes en que como en casi todo el ‘espíritu’ de la época, primaban los contrasentidos ideológicos: por una parte madres e hijos víctimas del horror, la guerra como devastación, como una tragedia; por otra, las figuras de los guerrilleros vietnamitas– Vietcongs –empuñando sus fusiles en el aire mientras gritan alguna consigna, la guerra identificada como la épica de los pueblos oprimidos por el Imperio, como algo glorioso. El soldado norteamericano es visto como el asesino de niños que debe ser aniquilado por el valeroso hombre vietnamita. El contrasentido parece resolverse en la idea de que el niño oriental de un país pobre merece nuestra solidaridad mientras el soldado Vietnamita se prepara para matar a su asesino venido de un estado corrompido en su condición de agresor e invasor. *“Estados unidos era sobre todo pacifismo, nosotros no, nosotros íbamos a conquistar la paz” (J.L.C)*.

Tenemos entonces dos conceptos como resultado de abordar la imagen como documento histórico: la validación pública de la presencia de la imagen tabú de la muerte al menos al grado de concebirse como un afiche que puede colocarse en cualquier lugar, en cualquier barrio, y la repotenciación de significados políticos que expresa si se le concibe como un elemento dentro de un grupo más grande de afiches relacionados en la temática de la guerra de Vietnam. *“No es casualidad por ejemplo el culto a los suicidas, fíjate, Recabarren, Balmaceda, la Violeta, Allende, Pablo de Rocka, y además han sido grandes personajes sin duda pero ha contribuido pegarse un tiro, hay más pero es impresionante en Chile la muerte. Entonces podría ser que estas imágenes de muerte que vienen de Indochina, de Vietnam enganchen más con esa cosa necrofilica chilena pienso yo” (F.H)*. Los Larrea utilizan la misma imagen-ícono del guerrillero vietnamita exultante, sacada de una revista China, en la ilustración del afiche de “Marcha por Indochina” y en la carátula oficial de “X Vietnam”.



Afiche 1971.



Quilapayun, "X Vietnam", edición especial. Dicap, 1968.

Situamos entonces el fenómeno histórico a investigar desde una perspectiva histórico cultural: "el libertarismo revolucionario", desarrollado en Chile con fuerza en el periodo que va de 1964 a 1973, como una "voz" externa e interna que llama a una concepción específica de libertad y por ende a una idea del 'hombre' que no se agota en el marxismo clásico chileno, sino que también es heredera de muchas corrientes contestatarias y antisistémicas del mundo durante los años sesenta, así como del particular tránsito histórico y cultural chileno respecto a sus luchas populares y reivindicaciones sociales.

La palabra libertad deriva a la palabra 'control', entendida como poder sobre las propias decisiones y acciones a seguir, en cierta medida 'la lucidez' que conduce o desemboca en la idea de 'construcción'. La libertad dependería del grado de conciencia frente a los propios planes y fundamentos en la imagen del hombre, de si mismo.

Los conceptos elegidos como ítems que permitirán situarse en el proceso de comprensión significativa, muestran un sentido simbólico que visto desde el presente puede parecer contradictorio, pero es ahí donde justamente se desarrollan las preguntas más implícitas sobre el discurso del libertarismo social y revolucionario. De éstas conjeturas emergen una serie de posiciones y oposiciones, que es fundamental señalar, emergieron como pilares para interpretar el cuerpo de imágenes y la historia, como simultáneamente, fueron el resultado de la misma interpretación, es decir, una operación que fue retroalimentándose desde el primero hasta el último de los pasos de esta tesis.

Cuerpo conceptual o Ejes significativos:

- Trabajo
- Nacimiento
- Muerte
- Violencia en la negación del 'otro'
- Solidaridad orgánica

Los contenidos particulares a cada subtema son derivaciones o especificaciones de estos cinco temas generales. Algunos se repiten dentro de otros pues su lógica se desarrolla principalmente en este trabajo como oposición frente a su supuesta antítesis. También dentro de los temas generales existen entrecruzamientos de ideas comunes lo que da cuenta de la búsqueda, tal vez espontánea, de una síntesis en los rasgos simbólicos del denominado "libertarismo revolucionario" como imagen ("voz" que se siente, que se desea reconocer internamente hasta que forme una verdadera base de la propia personalidad de cada uno) de lo que debe ser el hombre en una sociedad, y ésta, indisoluble de las condiciones históricas de el devenir político y económico más como voluntad creativa que como descubrimiento de determinadas condiciones naturales del ser humano.

El centro de ésta investigación para reconstruir una visión del imaginario cultural en cuestión versa sobre la concepción del trabajo (voluntad creativa que tiende a sintetizar el tiempo presente con el futuro) como el más alto valor, y la expresión de ésta aspiración cultural en la gráfica. 'Trabajo' será en adelante sinónimo de la palabra central aquí: construcción. Concepto que atiende a una visión antropológica particular del sujeto

social con la temporalidad, dada la emergencia siempre inmediata y a la vez a largo plazo y a gran escala de aquello que se piensa realizar en el siguiente momento, o mejor dicho, de la naturaleza del objetivo a realizar en y desde el primer hasta el último paso (acto), y el porqué de hacerlo de esa manera, con determinada decisión respecto a ciertos valores en juego: el acto social “al” que le cuesta distinguir entre aquello que se busca a futuro, la utopía, y aquello que ya se construye en el contexto presente, la vida utópica. Y cuando se señala que “le cuesta” distinguir, se entiende una problemática social que involucra en su núcleo al tema de la justicia: qué es lo justo de hacer en cuanto a los fines que se persigue y cuando estos fines de alguna manera si son justos ya deben contener una semilla mas o menos clara en los actos del presente, es decir respecto a la utopía que rodea todo ese acto social.

Contexto político de la palabra Trabajo para la izquierda partidista en la época estudiada: El programa de gobierno de la Unidad popular, proclamado un día después del triunfo electoral del 4 de septiembre de 1970, dice textualmente: *“El proceso social que se abre con el triunfo del pueblo ira conformando una nueva cultura orientada a considerar el trabajo humano como el mas alto valor, a expresar la voluntad de afirmación e independencia nacional y a conformar una visión critica de la realidad.” “La nueva cultura no se creara por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural, por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización” (González Pino, Miguel y Fontaine, Arturo, 1997: 129).*

En primer lugar contextualizaremos el concepto de democracia bajo los parámetros explicados por Grinor Rojo. Para éste autor, la base de la democracia moderna descansa sobre dos principios filosóficos fundamentales: la autonomía y la universalidad. Señala Rojo, explicando la interdependencia de ambos valores, *“la doble premisa que amarra la posesión que a consecuencia de la eliminación del despotismo monárquico yo entro de mi mismo y de mis capacidades y mis posibilidades (autonomía) con el reconocimiento en un otro que existe junto a mí de esa misma autoridad sobre su persona y de esas mismas capacidades y posibilidades que yo reivindico para mí (universalismo)” (Rojo, Grinor, 2003: 243).*

Ocuparemos esta definición general para explicar ciertos componentes valóricos que entran en juego y conflicto durante la etapa a estudiar, 1970-1973. Por ahora basta con matizar esta definición con palabras del mismo autor chileno, utilizadas por el para hablar sobre la cultura política en los tiempos de la republica anterior al quiebre de 1973: *“la relativización del discurso universalista por parte del discurso autonómico pone un freno a la homogeneización insensata, al igualitarismo exacerbado hasta el punto del irrespeto por la diferencia, en tanto que el control de la autonomía por parte del discurso universalista impide que ésta legitime la imposición de la ley del mas fuerte, la del liberalismo salvaje” (Ibid: 244)*. En la época de la Unidad Popular se habría intentado una síntesis entre ambos planos, visible a la luz de la religiosidad implícita en el discurso de la belleza del pueblo, condición sagrada que se amparó en categorías racionales como la consecución de la producción colectiva, el trabajo casi militante, la festividad. La autonomía tiende a subsumirse bajo el principio del “trabajo festivo”, el trabajador como proletario y no como propietario, el trabajo como una actitud pública y no como fuente de enriquecimiento privado, *“En un modelo capitalista el trabajo es una herramienta nomás para que el capital se engrose mas y para que la gente tenga un sustento. En un sistema capitalista creo que la gente son “ganapanes”, no son trabajadores son ganapanes” (F.H)*. Pero por ahora nos quedaremos con esta definición de democracia, ya que ambos principios en los que esta última se sustenta van a entrar en colisión cuando las dotemos de vida orgánica, es decir, las aterricemos en la historia “tal como sucedió” en la praxis y no como se esperaba que ocurriera. Además será en base a estos conceptos claves sobre los que la práctica y la teoría, las tesis de esta investigación, se unirán explicándose mutuamente tanto en los procesos mas armónicos como en las mas profundas escisiones de los valores con que se construye el edificio de la utopía social en los gobiernos estudiados.

Tesis 1: La cultura esta encaminada a concebir el trabajo como el más alto valor. La estética acoge este planteamiento y lo expresa como una fiesta; invierte los valores del trabajo como engranaje de una “maquinaria nebulosa” convirtiendo el mundo de los hábitos en algo creativo. Esta creatividad está basada en el conocimiento critico de la realidad, por lo que no implica la idea de individualismo anárquico sino de fraternidad derivada de la responsabilidad asumida frente al ‘otro’.

Tesis 2: La base de la creatividad está alojada en el conocimiento crítico de la realidad. Esto implica aspectos tanto del mundo ideológico, filosófico clásico del comunismo, como retazos al conservadurismo social, vanguardias, contracultura, etc. No se da una clara versión “oficial” sobre el mundo social, de ahí que la educación, la comunicación de valores, y la creatividad sea un conjunto dinámico y más bien heterogéneo y caótico, y cundan las contradicciones, al menos en apariencia. Encontramos por lo menos dos tendencias contrapuestas pero interdependientes:

- A) El proletariado es hermoso. El mundo obrero, campesino (lo que incluiría la cultura popular), minero, de las poblaciones. El proletariado es esencialmente bello pues no está contaminado de la cultura de masas propia del capitalismo. El país debe avanzar al estadio conformado por una república proletaria.
- B) El proletariado está incompleto, debe adquirir conciencia de los valores adecuados para su desarrollo. Debe cambiar y a la vez conservarse. El concepto de proletariado se resuelve de forma muy plural pues engloba, al menos en la estética, a un amplio espectro de sujetos relacionados con la idea de ‘pueblo’ más propia del romanticismo.

El trabajo para alcanzar su grado de armonía con el entramado social termina convirtiéndose en el centro de las relaciones humanas, fundamento de la vida, *causa y objetivo* de la felicidad. ¿Cómo? pues convirtiéndose en una fiesta expresada en la calle, o más bien, en la esfera pública, transparente, visible por todos y para todos, un carnaval que nunca pretende caer en el desborde orgiástico o en la catarsis porque está basado en la creatividad racional. Es esta la que genera la sociedad utópica, en que cada individuo es creador. Esta idea es inteligible en la mayoría de los trabajos de Larrea y corresponde a la utópica reinvención de la vida que conceptualice al hombre como forjador de un destino propio en función de uno común. La creación individual, entonces, está encaminada a que el producto del trabajo se haga visible para los otros individuos que conformen el grupo social hasta llegar a toda la nación: la cultura de lo presencial, convertir lo abstracto, que puede ser una nación, un país, etc. en una imagen concreta, cálida, de pertenencia directa, apropiable por la vista y los sentidos. Esta cultura de lo presencial también está ligada al imaginario del marxismo que habla sobre la alienación producida en el hombre cuando este pierde la conciencia objetiva de percibir el objeto material del trabajo realizado. También es una idea que nos lleva al concepto de actor

social manejado por Salazar cuando señala su “*vocación de influir sobre su destino, de transformar la vida social en la cual está inserto*” (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 93). A través del conocimiento o poder sobre las circunstancias, y la emancipación o rebeldía ante las situaciones macro que afectan al sujeto popular chileno, al pobre, el actor social propio de la modernidad no sería pisoteado por “el peso de la noche”, de la tradición de Portales. Este peso que aletarga las motivaciones de incorfomidad y/o emancipación desde su potencial nacimiento, sería mucho menos poderoso frente a los individuos cuya búsqueda de reivindicación social se entronque con la necesidad de una educación lúcida respecto al funcionamiento de la sociedad en su conjunto y a la posición real que ocupan ellos mismos en las tramas sociales de poder e intereses. Ideología o visión objetivista de la realidad, el hecho es que esta búsqueda de lucidez se habría expresado, en el periodo histórico estudiado, textualmente en la necesidad de la conformación de una conciencia crítica racional, uno de cuyos síntomas, en el sentido de fenómeno social-emergencia del nacimiento de una mentalidad como fortaleza y estrategia de lucha, sería el deseo mas consciente o mas inconsciente, mas planificado o mas espontáneamente funcional, de presenciar, sentir a ese ‘otro’ que se representa inmiscuido y comprometido en una especie de trabajo mancomunado, la cultura como creación del individuo para si, entendiendo el yo como entrega, sacrificio, fraternidad. El trabajo es sinónimo de cultura, de revolución, de nacionalismo, de compromiso y todos esos adjetivos son también sinónimos entre si. Este ‘otro’ que recreo ya no como un competidor o un desconocido sino como un todo social, ¿en qué sentido?: la libertad individual, para explicarse a si misma en cuanto al sentido de la propia identidad (relacionado con el principio de autonomía), debe subsumirse a la realización de una estrategia, un planteamiento, un racionalidad metódica, la visión critica. En primer lugar, esto significa aceptarse a si mismo en toda la materialidad de clase, de raíces étnicas, de educación, de riqueza, etc. Simplonamente le llamaremos a esto, en principio, conciencia de clase, pero hay que matizar este punto sintetizando la representación de la belleza proletaria con la valorización casi mística del trabajo.

Redescubrir la propia cultura significa aceptar una tradición compartida entre muchos otros individuos que se muestran en esa materialidad sin complejos. De ahí que se conciba la belleza sustancial e inmanente del proletariado no solo como un axioma sino también como condición de cohesión social entre la conformación del sujeto como individuo (sujeto autonómico) con el del sujeto como trabajador (sujeto universal), ya el

trabajo es una palabra que alude inmediatamente a conjunto, grupo, reunión. Es una época en que la estética nos muestra continuamente junto a los grandes cánones de pensamiento, la existencia de aglutinamientos, multitudes, abrazos, donde el individuo siempre es parte de algo más grande, de una totalización social que le confiere sentido y pertenencia a su práctica. No se busca ser único y original, no es el dogma, *“ahora en la actualidad tu te buscas entre la multitud cuando llegas a tu casa a ver las noticias de la marcha en la que participaste”* (J.L.C), sino lo contrario (ya hablaremos de cómo entendemos que esta corriente valórica coexiste con una presencia incuestionable de egocentrismo, y aun de cómo pueden tener raíces comunes ambos imaginarios). Entenderemos, eso sí, que el trabajo se plantea en un sentido muy amplio: tanto como puede ser el trabajo en una fábrica operando las máquinas, como el trabajo de reparar voluntariamente casas, puentes, plazas, el trabajo de planificar las organizaciones de representación ante el gobierno y el empleador, el trabajo de adoctrinar en la lucha de clases, el trabajo de realizar una vida marital y familiar amorosa, el trabajo de cuidar, educar y a la vez darle libertad a los niños, el trabajo de difundir la cultura, la alta cultura de las bellas artes como el folclor campesino y las expresiones populares urbanas, el trabajo de conversar y discutir interminablemente, en fin, el trabajo de jugar a crear por crear. Dentro de cualquiera o en varios de esos grupos, el sujeto logra redimirse como persona individual (autonomía) en función del individuo social (voluntarismo, compromiso con el todo social, universalismo), solo así el autoconocimiento le es revelado, la verdadera conciencia, en otra apelación a la doctrina marxista: la falsa conciencia. Es la postura ante el trabajo, moral y anímica, reflejado en los símbolos (cuales íconos religiosos), lo que transfigura al hombre pobre, explicado en base a la noción de pura ausencia de cosas que otros tienen (en la visión actual sea para caritativamente darle una pequeña parte o para denunciar que hay un “otro” que debe contar con la oportunidad de acceder a eso que yo tengo y el no) convirtiéndolo en un proletario, un “limpio”, otorgándole su dimensión épica y de depositario de los valores culturales nacionales mas puros. Algo mucho más digno que un simple pobre que debe superarse, “desapareciendo” en su particularidad simbólica.

La postura moral corresponde a la capacidad de trabajar por el interés del ‘otro’, algo que recuerda a el abandono del ego para conocerse a si mismo y ser digno y capaz de ejercer la bondad, conceptos de la religiosidad cristiana (recibir la gracia), y por otra parte, la postura anímica se refleja por ejemplo en el hecho de pararse frente a otro, sin

temor ni vergüenza, la alegría de convivir y trabajar colectivamente, la alta autoestima de ser los herederos de antiguas y heroicas tradiciones amerindias, republicanas, (recordamos uno de los íconos de la película de Patricio Guzmán “La batalla de Chile”, el muchacho cartonero que conduce con presteza y determinación su carretón por la calle, mirando hacia delante con la vista alta, en una imagen de fe bañada por la luz del sol que cae sobre su cabeza). Respecto a esta moral colectiva, Gabriel Salazar se pregunta por el grado de conciencia de los sujetos populares *“al encarar o resistir la pobreza y la subordinación (experiencias que el llama macro y que afectan por igual al sujeto “pueblo”, cohesionando sus percepciones y acciones), ¿las estrategias utilizadas han buscado solucionar el problema inmediato o responden a proyectos históricos, enraizados en la base social?”* (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 98). ¿Qué historicidad presenta como representación de la condición del sujeto pueblo y sus anhelos y acciones, las imágenes gráficas estudiadas; historicidad en cuanto a capacidad de autonomía como sujetos ‘pueblo’ frente al movimiento político reivindicatorio en boga, aun cuando fuera desde este último donde se encargaban dichas imágenes para ser creadas y difundidas?. Observemos dos afiches muy antagónicos en cuanto a su trabajo formal en el tipo de técnica de diseño gráfico, y aún en su contexto: “Recital popular” reza el afiche de Quilapayún, de 1971. Los integrantes de la banda, a esas alturas tal vez, las máximas estrellas de la nueva canción chilena, no aparecen por ningún lado, solo destaca la tipografía particular (hoy denominada “Llanquihue”) de carácter vernáculo que fue creada especialmente para ellos por Vicente Larrea. ¿Y en vez de observar a Eduardo Carrasco y compañía, que vemos?, pues la imagen de una niña, que puede representar a la hija de cualquier obrero más pobre, poblador o campesino. Sus grandes ojos redondos que recuerdan a los de las figuras ilustradas del “Canto al programa” de sus “competidores” los Inti Illimani, la expresión inocente de pureza infantil con sus dedos que mantiene en la boca, su humilde atuendo conformado por un chaleco entreabierto. Pero por sobre todo destaca la mirada que nos enfrenta directamente y que no nos pide misericordia sino solidaridad y respeto, y aún mas, nos invita a descubrir algo que no conocemos o que solo hemos escuchado de oídas: que lo verdaderamente popular esta en las calles y no en los discursos o en los mismos discos. De ahí que el recital sea denominado como “popular”, porque es una invitación a una reunión colectiva y solidaria, *“Esta imagen de esta niñita se convirtió de alguna manera en un símbolo de una época y de Quilapayun también, o sea Quilapayun está identificado con los pobladores”* (J.L.C). Y es este uno de los íconos visuales mas recordados de la Unidad Popular, una imagen que convierte a los

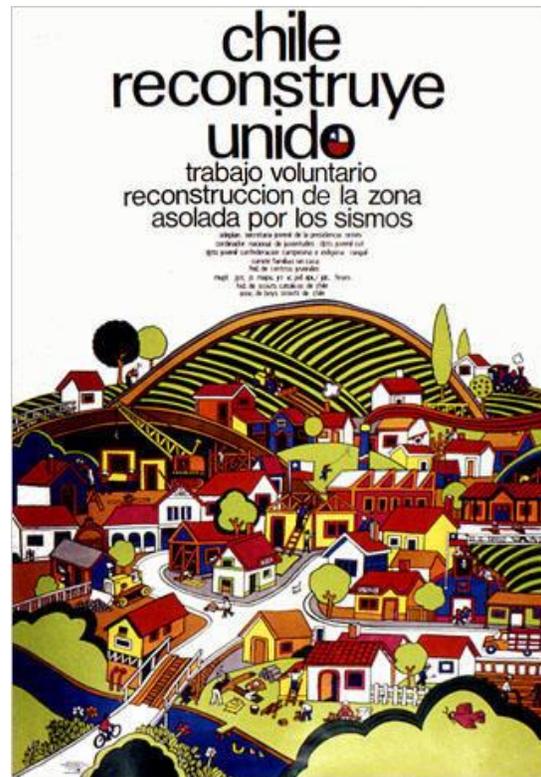
niños en primeras figuras y que se repetirá constantemente en el trabajo de la oficina de Larrea durante el gobierno de Allende. Es casi un ícono religioso, la inocencia de la aceptación sin pudores de lo que se es, de esa belleza intrínseca que existiría en lo popular, recibe como premio la luz, la niña envuelta en medio de la puesta de sol, imagen fraterna y cálida que viene a decirnos: 'lo proletario es hermoso'. *“Había otra mentalidad, desde el punto de vista también de la gestión cultural, la gestión cultural era enfocada a estos sectores mas desposeídos y eso yo te diría que antes del gobierno de Allende. Había un trabajo cultural, absolutamente, hoy día impensado, imagínate con todo lo que ha cambiado, no tanta había televisión, había muchas otras cosas, que la gestión cultural era absolutamente diferente, se hacía te digo, se arrendaban micros y se recorría todo el país...Yo fui varias veces a trabajos voluntarios, a las fábricas textiles, Sumar Yarur, y llegaba el “quila” (Quilapayún) y cantaba mientras nosotros trabajábamos, así que había una simbiosis”.* (J.L.C)

Luego de esta imagen fotográfica trabajada en alto contraste tenemos un afiche que reproduce una ilustración de estilo menos “realista” por cuanto su trabajo formal está claramente influenciado por el lenguaje de la historieta. La imagen señala “Chile reconstruye unido” y hace mención a los trabajos voluntarios de reconstrucción de las zonas que fueron asoladas por un terremoto que afectó a las provincias de Aconcagua y Valparaíso en Junio de 1971. Pero mas allá de la funcionalidad específica para la que el afiche fue diseñado podemos percibir el paradigma mismo del trabajo festivo: los ciudadanos expresando su solidaridad e identidad revolucionaria en base a la cooperación ordenada, limpia, medida. El fruto material del esfuerzo planificado racionalmente a la vista de todos y para todos, es decir la cultura de lo presencial, que nos muestra la imagen de una nación idílica como el premio que se recibe producto de la postura moral ante el trabajo: el trabajador como proletario, los objetos que se producen pertenecen a la esfera pública, *“Eran otros ritmos, otras imágenes que los que mostraban los medios de comunicación masivos. La solidaridad era algo innato en el pueblo, si había un incendio como nada se conformaban brigadas...entonces llegaban los que conseguían alimentos, los que conseguían la ropa, otros que salían a conseguir dinero y los dirigentes que salían a hacer gestiones al municipio o a otro lado para resolver la situación...las propias organizaciones sociales jugaban un rol importantísimo que se los adjudicaron solas, después se decretó por ley. Las juntas vecinos medían peso y medida porque antes era común que los almaceneros, el kilo no tuviera un kilo y que el litro no fuera un*

litro...y jugaban un rol que en los años de la UP se exacerbó, la gente sentía que ya tenían no solo el deber sino el derecho, denunciaban los acaparamientos, etc.” (J.M) Con esto volvemos a la imagen de la que se hablaba: las calles están abarrotadas de gente laboriosa, en contrapartida con el trabajador como propietario, paradigma visual del imaginario desarrollado por el neoliberalismo, baste pensar en las iconografías desarrolladas por los proyectos inmobiliarios de departamentos y casas nuevas con todas esas imágenes dibujadas de ensueño que muestran las calles y arbolitos aledaños a la construcción, acompañadas inmediatamente por fotografías de la familia nuclear ya instalada en la propiedad, todos ellos con rasgos nórdicos. “Existía una oficina que se llamaba Onsev, oficina nacional del trabajo voluntario, que era anterior al gobierno de la UP, funcionaba acá en Marcoleta. El terremoto debe haber sido como a las once de la noche y nosotros a las doce estábamos aquí y de madrugada saliendo” (L. L)



Afiche 1971



Afiche 1971

Vuelvo entonces sobre la pregunta, la potencial autonomía en la creación de su “destino” que se le otorgue a la identidad del sujeto popular o ‘bajo pueblo’ en estas dos

imágenes. Aquello de que “lo proletario es hermoso” tiene aquí su versión chilena centrada en la ‘inocencia’, la pureza, la transparencia. Está la representación del deseo de un tipo de país que ahora sería impensable: una niña de barrio obrero, pobremente vestida, como un fin en si mismo: una figura ejemplar que a partir de determinados valores culturales propios de sus experiencias macro (pobreza, dominación), avanzaría hacia un estadio de confort material digno, representado en la segunda imagen, la de Chile reconstruye unido: ¿la ciudad no vendría desde arriba como una nueva Jerusalén del estado, sino que sería el natural desarrollo urbano basado en la propiedad que solo personas como esa niña y sus mayores pueden sostener colectivamente?. Es complicado responder afirmativamente, así como puede resultar hasta anacrónico unir dos imágenes significativamente, tan dispares en su origen estético. Pero la búsqueda de asimilaciones está presente al menos en el interés de estas gráficas callejeras pertenecientes al mismo año 1971.

Movimiento de masas frente a movimiento popular

En primer lugar cabe definir lo llamado ‘proletario’ tal como se habría desarrollado en la realidad social más allá de los discursos y la estética. Para ello tomaremos en primer lugar las tesis del historiador Gabriel Salazar, ideas que ilustran una visión crítica respecto a la existencia de una cultura homogénea de la clase trabajadora: cultura de individuos que recreen su identidad en base a sus propias estrategias e imaginarios, como un conjunto activo en la creación de sus propias expectativas y posibilidades. Para Salazar hay que distinguir entre movimiento popular, que se autogenera y quiere participar directamente del gobierno y la administración, y movimiento de masas, entendiendo a estas como, *“un conjunto de individuos que no tiene protagonismo a no ser que sea de comparsa, la masa es movida, es llevada, es reformada...a la masa se le exige parafernalia, en el sentido de las pancartas, los retratos de los caudillos, los retratos de los líderes, las concentraciones para escuchar la voz de los líderes; se le enseña lo más importante de todo, se le enseña a pedir”* (Salazar, Gabriel, (C), 2003: 213). El primer movimiento, siguiendo al autor, se habría desarrollado en Chile hasta la formación del estado liberal con la constitución de 1925, movimiento popular organizado

horizontalmente en base a las sociedades locales mutuales, organizaciones locales territoriales, sin la adscripción a sindicatos por empresa que comienza a operar luego de la aprobación del código del trabajo de 1931. Este autor centra su análisis cultural en la capacidad histórica del bajo pueblo para generar una cultura propia opuesta al imaginario de la modernidad y que tendría orígenes en la solidaridad orgánica representada en valores opuestos al individualismo liberal propio del capitalismo. *“En las “etapas formativas” del bajo pueblo se evidenciaría la existencia de un proyecto histórico de acumulación productivista, desplegado en los márgenes del sistema, llevado a cabo por empresarios populares y legitimado éticamente por su carácter solidario y humanitario”* (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 89). Luego agrega un factor esencial a la hora de un análisis cultural del periodo en cuanto a la pregunta: ¿qué haremos a partir de quienes somos?, desarrollada “desde abajo”, o ¿quienes creemos que ellos (pueblo llano a gobernar) son?, que es la pregunta desde la cúpula gobernante, pues de la primera pregunta, de esa condición orgánicamente comprometida con un proyecto de acción autónomo, se debería analizar las categorías con que se concebía y aún con las cuales ellos mismos se auto representaban su condición de proletario mas allá del sentido acuñado por Marx: sujeto obrero cuyo ‘ser’ era hacer la revolución en algún momento. Salazar dice que en cuanto a la relación histórica de los partidos de izquierda con los trabajadores populares se habría *“atribuido un sesgo “iluminista”, en el sentido de privilegiar la acción racional-.instrumental o el apego a determinados “proyectos” por sobre una disposición a reconocer a un actor popular que no era necesariamente discursivo o proyectista...las resistencias al proyecto de proletarización demuestran que pocos deseaban alcanzar tal condición; si la aceptaron, fue porque no existían otras opciones”* (Ibid: 113). Entonces tendríamos una identidad de origen “molesta” por decirlo de algún modo, con su destino propiamente proletario, asalariado, en las grandes ciudades. Y el componente fundamental del ‘bajo pueblo’, y por ende, de un movimiento popular, radicaría en la necesidad de autonomía social y cultural. Aspecto que se habría obviado o subsumido bajo la planificación central de desarrollo propia del estado liberal, todo esto bajo la lupa de G. Salazar.

Así los movimientos populares señalados por Salazar habrían desarrollado una propuesta cuyo fin era la de co-legislar, *“por eso es que ellos presentan proyectos de ley, incluso toda una estrategia de desarrollo económico, desde 1919 hasta 1924, por eso llaman y convocan a una asamblea nacional constituyente, por eso es que exigieron que se organizara un estado social productivista, es decir un estado preocupado de desarrollar*

la producción, de desarrollar la industria, de desarrollar el empleo, de fortalecer todas las instancias productivas y no un estado político” (Ibid: 214). No es una masa que sale a la calle a pedir, que lo único que sabe hacer, o que le permiten, es elevar pliegos de peticiones a la clase política. Peticiones que según Salazar, están fundadas históricamente en la espiral precio-salario. Pero volveremos a este punto mas adelante, por ahora basta con señalar la idea de que gran parte del llamado movimiento popular chileno de 1938 en adelante, con la fundación del frente popular y los gobiernos radicales supuestamente desarrollistas, no sería mas que un movimiento de masas, sin una generación de estrategias políticas a mediano o largo plazo, sin una noción mas o menos definida de estado, de participación ciudadana, de poder. *“Había un mural que era un tren y si me mantuvo incluso hasta el periodo de la dictadura, una parte, bueno y yo creo que eso reflejaba lo que la gente esperaba: que se iban a producir cambios en su calidad de vida fundamentalmente, porque los cambios en general eran muy muy lentos en todo orden de cosas”. (J.M)*

Caso distinto es el del desarrollo de un poder popular efectivo, movimiento mas subterráneo, que no se desarrolla en conjunto o a causa directa de la historia “oficial”, en la legalidad institucional de la clase política, sino como resultado de una situación de principio violenta: la toma; de la calle, de los sitios, de las universidades, y en especial como parte del movimiento poblacional, formado por grupos heterogéneos, *“entre los que se contaban ex-campesinos y asalariados del agro, trabajadores por cuenta propia de áreas tradicionales, obreros y desempleados, entre otros. Estos tenían en común una baja calificación educacional y laboral, y condiciones de vida en extrema pobreza; estas condiciones definieron a la lucha por la vivienda como el eje central del movimiento poblacional...en los campamentos la organización adquirió rápidamente un carácter confrontacional y político, tanto por haber surgido de organizaciones de allegados y arrendatarios que buscaban una solución habitacional, como por el carácter ilegal de la acción que los obligaba a organizarse para resistir un posible desalojo.” (Manzano, Liliana, 2003: 163).* Salazar matiza este punto, dando cuenta de la *única verdadera ‘subcultura’ o contracultura (la única que surge realmente desde abajo) que se generó en nuestro país en los sesenta: “la toma evoluciono hasta crear espacios liberados de autogobierno, cuyo modelo son las tomas de sitios, por los callamperos, de 1949 hasta 1945, y la toma de La Victoria; implican ejercer poder popular en territorio propio, organizar servicios, saber construir una ciudad, saber resolver todos los problemas, saber*

autogobernar, son pequeñas autorepúblicas.” (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 225). Con esto ya manejamos dos ideas de clase trabajadora: una ligada al eterno peticionismo de los sindicatos, y la otra explicada en la creciente desconfianza hacia los proyectos de desarrollistas y la ley, en la desesperanza y la toma del poder por sus propias manos. Causa directa de este último fenómeno es la fuerte inmigración del campo a la ciudad, fenómeno que anuncia la llegada de una sociedad de masas en los 50` y 60` .

La idea de que el “proletariado es hermoso” implicaba que este podía identificarse con una cultura propia, que en cierta forma se radicaría en una especie de substancia o esencia de la verdadera identidad, tanto chilena como revolucionaria (ambos conceptos van amarrados, de ahí la fusión de imágenes en Larrea de iconos de la izquierda tradicional como puños, brazos alzados, gritos, unidos a banderas de Chile y imágenes del trabajo, cada uno produciendo e identificándose con su rol u oficio). Visto así, el movimiento de masas si bien implicó actores sociales que se vieron involucrados en el proceso revolucionario como una explosión catártica, en la práctica no generaron ideas de gobierno. No se revelaron como un movimiento popular cohesionado, que fuera visible a toda la nación o ciudadanía. Siguiendo a Salazar, no eran parte del estado. Su cultura política supuestamente democrática, por lo menos hasta 1972, fueron las banderas representativas y las protestas peticionistas, en abierto contraste con la educación política desarrollada como base de la identidad proletaria del periodo anterior a 1925, *“en el movimiento de la época de Recabarren prácticamente no había pliegos de peticiones...es un movimiento que presentaba propuestas de ley, quería co-legislar, quería transmitir al estado lo que ya había experimentado en sus sociedades locales mutuales, sus organizaciones locales territoriales. Es un periodo de propuestas no solo de protestas”* (Ibid: 213). Se trata de un estado liberal que monopoliza históricamente la soberanía popular a través de la “representatividad” y quiere monopolizar la economía constituyéndose como un empresariado de estado (Salazar). Con los gobiernos de Frei y Allende esta inclusión del estado se va a agudizar sin que ello conlleve la redefinición de la soberanía popular real, sino una contradicción insuperable, según Salazar, entre el aumento del tamaño del poder público como factor clave en las políticas redistributivas de mejoramiento de las condiciones de vida, gradualismo fundado en la legalidad constitucional, y el afianzamiento del llamado ‘poder popular’, que buscaría una síntesis con el ‘poder público’, pero que en la práctica está mas relacionado con lo que Salazar llama ‘movimientos populares’ y que se entonan con las crecientes tomas de lo “público”

al margen de esta legalidad que se venía cuestionando desde 1955. Se generará una crisis natural en que es posible avizorar una indefinición, o improvisación, entre los mismos partidarios y miembros del gobierno ante la titánica tarea de cambiar el estado a partir de la institucionalidad del mismo estado que se pretende eliminar. *“El mensaje era equivoco, revolucionar lo social sin alterar lo político, a la vez que buscar en lo político el medio, para revolucionar lo social...lo político aparecía, por consiguiente, como cauce y freno del cambio, a un mismo tiempo, esto, lejos de alivianar la frustración que se acarreamos de la década anterior, la terminaría por acelerar”* (Alfredo, Jocelyn-Holt, 1998: 101). Esta contradicción y choque contextualizada en la crisis final de la UP no se manifiesta en la abdicación de ésta frente a sus oponentes políticos, sino en la explosión de dos caras opuestas pero de origen común que van a hacer colisión sobre todo a partir de 1972: fiesta colectiva y egocentrismo anárquico. Dos caras que indistintamente, y en muchos casos al mismo tiempo, presionaran desde lo popular hacia lo estatal por el afianzamiento del programa revolucionario. El movimiento de masas comienza a adquirir visos de movimiento popular o ciudadano autónomo. El gobierno se mantiene en la encrucijada política que se expresa a través de esta crisis terminal del estado desarrollista al interior del estado liberal (Salazar) en que el gobierno se ve compelido a tomar partido en muchas ocasiones por aquellos fenómenos sociales que se han marginado de la vía legal. Recordamos el caso de la toma de un fundo por parte de mapuches que querían acelerar un proceso anclado en lo legal de la reforma, pero que se entrampaba muchas veces cuando llegaba la hora del conflicto entre propietarios que no querían pasar a ser ex propietarios. En ese caso, Allende apela al “sentido común”, al bien mayor, a la misión trascendental de su gobierno en crear una nueva sociedad, esto, para dirigirse al presidente de la corte suprema que había ordenado el desalojo de la toma. La corte suprema amparaba su resolución en la interpretación de conceptos del marco jurídico constitucional sobre el carácter de la propiedad privada, pero Allende le pide ‘sentido común’ desde la naturaleza del proceso que se estima como absolutamente necesario, y tal vez, el único que sería capaz de conformar una nueva nación, superar la pobreza, la falta de educación, pero fundamentalmente lograr avanzar a una nueva república proletaria basada en el trabajo como eje de la existencia, una inversión de valores burgueses. *“la noche del triunfo de Allende, la noche del cuatro al cinco de septiembre debe ser Álvaro una de las, sino la, mas grandes emociones que yo he tenido en mi vida...las calles llenas, la gente bailaba en la calle, la gente venía de las poblaciones en bicicletas, en burro, en carretones, y... y era una fiesta popular una esperanza, era*

emocionante, yo eso no lo he visto nunca antes ni mucho menos después, ni ahora tampoco". (F.H)

El presidente Allende le insta a entender la ejecución del poder popular por parte de un grupo que reclama una tierra como originariamente suya para organizar una administración colectiva.

Extracto de la misiva enviada por el presidente Allende al presidente de la corte suprema: *"Un caso, de entre tantos, que seguramente retratará de manera expresiva este trastueque de valores y desvalores es el acaecido en la localidad de Chesque, cerca de Loncoche. Un grupo de latifundistas armados practicó la retoma de ese predio ocupado por algunos campesinos mapuches sin tierra. El gobierno no aprueba la usurpación y cree que se trata de formas desesperadas e inconvenientes de expresar la aspiración de los campesinos por la tierra. Pese a ello no puede menos de expresar su sorpresa por las decisiones judiciales en torno a este caso. Como se sabe, fruto de la retoma, fue la muerte a bala de uno de los campesinos mapuches ocupantes. Los tribunales decidieron que el homicidio no era antijurídico, ya que había sido perpetrado en el curso de una legítima defensa de la propiedad y los autores de la muerte fueron puestos en libertad incondicional. En cambio, solo en prisión preventiva, los campesinos mapuches permanecieron siete u ocho meses privados de la libertad, que recuperaron con los esfuerzos de un distinguido abogado que asumió su defensa". Oficio s/n; de fecha 12 de Junio de 1973. (Pino, Miguel y Fontaine, Arturo, 1997: 1242)*

Extracto de la respuesta del presidente de la corte suprema: *"Tiene explicación – dice (el Juez supremo se refiere al presidente Allende)- la toma de un fundo; pero carece de explicación la retoma. La primera obedecería a anhelos de justicia social y la segunda no tendría explicación, aunque se trate de lo que ha sido antes usurpado por los tomadores...¿pretende el oficio de V.E. que los tribunales de justicia olviden la ley, prescindan de todos los principios y en nombre de una justicia social sin ley (el énfasis es mío), arbitraria, acomodaticia, y hasta delictuosa en su caso, amparen incondicionalmente a los tomadores y repudien de la misma manera a los que pretenden la recuperación de los predios tomados? Pero estos piensan que la constitución y la ley les reconoce el derecho a la recuperación de lo que estiman suyo y actúan con arreglo a tal convicción". Oficio de fecha 25 de Junio de 1973" (Ibid: 1253).*

Se trata, como podemos percibir, de un conflicto insuperable, pues es el gobierno el que se legitima en base a la separación de los poderes del estado, y el mismo que intenta apelar a un concepto de justicia mayor, seguramente amparado no solo en los cambios sociales acaecidos en Chile luego del surgimiento de nuevos actores que reclaman sus derechos ciudadanos, sino también en el contexto mundial, que reclama una sensibilidad frente a la justicia que la coloque en ciertos casos, como un bien superior a la institucionalidad. Allende le está pidiendo comprensión de los alcances que tiene el proceso de cambio, le pide que se pare por encima de la ley y observe con nuevos ojos a los actores sociales que ahora reclaman autonomía y derechos. Por sobre todas las cosas, en este fragmento de la carta del presidente Allende, se aprecia la disparidad de criterios de la justicia ordinaria: los que han quitado la vida están libres, los violadores de la propiedad privada, presos.

Pero quienes son estos nuevos grupos sociales que han hecho su aparición estruendosa, con toda la fuerza de la postergación, desde fines de los cincuenta y que han constituido la base del apoyo popular a la UP. Partamos por la reforma agraria, bastión del revolucionarismo chileno e internacional en los sesenta:

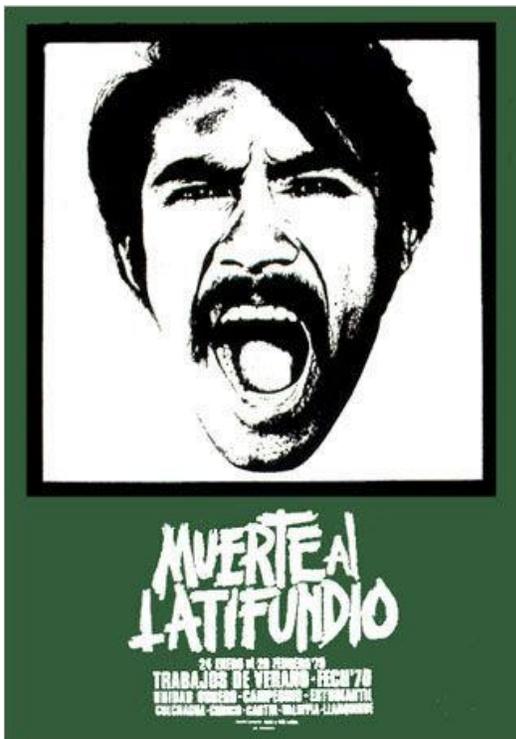
Al finalizar el gobierno de Frei y ascender al poder la Unidad Popular, la situación para la mayoría de los campesinos se mantenía en términos de ausencia de tierras repartidas. Esto sumado a una vertiginosa ideologización, había configurado la existencia de un agroproletariado de trabajadores asalariados y sindicalizados, cuyos patrones habían ido mutando progresivamente de anquilosados terratenientes a modernos empresarios agrícolas. El primer paso de la UP es radicalizar el proceso de expropiaciones de latifundios para su entrega en forma de cooperativa. Las promesas realizadas por la Democracia Cristiana de reformar el agro, predicando a los campesinos que ellos eran los dueños de su destino, solo fue parcial, siendo tal vez el más trascendental de sus cometidos el de dictar la ley de sindicalización campesina y el de catalizar el primer impulso que terminaría con la situación colonial en que se mantenía la economía y la cosmovisión del mundo en el campo chileno. Pero justamente ese impulso dinamita hacia 1970 una explosión social expresada en el “ahora sí”, ahora o nunca: la tierra para quien la trabaja, *“Roger Vekemans, jesuita (sociólogo) desarrolló la idea de que la marginalidad era un fenómeno histórico-estructural, no originado por el desarrollismo,*

sino por la yuxtaposición del mundo hispánico sobre el indígena, y del mundo moderno sobre el criollo. Cabía hablar de un dualismo estructural que solo podía superarse con una estrategia neo-civilizatoria...este diagnostico sirvió de base para montar la política de promoción popular del gobierno de Frei Montalva...el resultado no fue la integración efectiva de los marginales sino una marea de movilización marginal...surgió entonces la duda: ¿puede el reformismo desarrollista acabar con el problema de la marginación? ¿O, para ello se requiere una estrategia de cambio más radical? ¿Y pueden los propios marginales transformarse en actores revolucionarios?...la irrupción de los marginales ¿exige revolución?...el fatídico fantasma de la ‘decadencia’ solo podía ser expulsado –al parecer- con una movilización nacional de las propias masas (Salazar, Gabriel, (A) 2001:163).

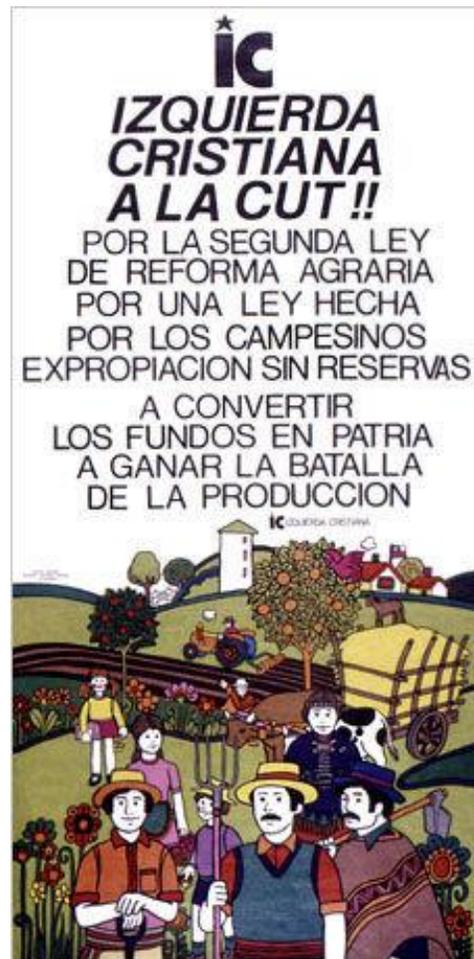
En el afiche de 1970, “Muerte al latifundio”, encargado por la Fech para trabajos voluntarios de verano, no se habla todavía de autonomía campesina, pero se percibe textualmente el discurso de acción o agresión, o ambos, que por una parte llama a la reescritura de la historia, y por otra a la unidad desde las bases populares, de obreros, campesinos y estudiantes en torno al mismo proyecto de transformación. El mensaje llama a la eliminación del antiguo sistema a manos de alguien o algo que lo “asesine”, eso es básicamente lo que está gritando el sujeto de la fotografía. Pero su voz todavía no clama por “crear” poder popular desde abajo. Solo se trata de derribar el edificio. *“Hay una cantata de la guerra civil española que dice algo como que se de vuelta la tortilla, cuando será el tiempo que la tortilla se vuelva, yo creo que era eso, como un sentimiento popular, un poco si tu quieres ingenuo y no elaborado intelectualmente, la gente había sido explotada durante siglos y Allende era la esperanza de que eso cambiara” (F.H).*

Dos años después, el mensaje, la iconografía en el afiche siguiente es otro: “Por una ley hecha por los campesinos”, el desarrollo del “poder popular” hace su aparición triunfal por 1972. Y justamente, esta nueva dimensión social que reclama el paso de la simple representatividad a la creación de autonomía popular se ha construido estéticamente con un imaginario antitético de lo que se esperaría, es decir con más violencia: en 1970 el campesino se colocaba en una posición de protesta furibunda al grado de ocupar la palabra “muerte”, percibiéndose algo de la impotencia y frustración originada en las promesas no cumplidas, como también ese imaginario del “ahora es el momento”, como diciendo, acompáñenme a eliminar este sistema social injusto, y si hay

que tomarnos todo, lo tomaremos, si hay que expropiar por la fuerza o adherirnos a la huelga, bueno lo haremos también. Es un poder popular más adolescente, no tan seguro de sus propias capacidades políticas y a pesar de su potente rebeldía, todavía es dependiente directamente del gobierno y de su programa, como si estos representaran a un padre que los defienda y los reprima a la vez.



Afiche 1970



Afiche 1972

En 1972 es notable la diferencia con el hombre que esta parado en primer plano como liderando u organizando a todo el grupo. Si el primero, de 1970, es el rostro con los característicos bigotes de la izquierda que levanta la voz enardecido, el segundo, de 1972, también de bigotes y cabellos negros, guarda una expresión mucho mas serena a pesar de la seriedad que demuestra. Su posición es la de un soldado que defiende un espacio propio y una familia o grupo social también legítimamente instalado allí. En el

primero el campesino protesta desde afuera del campo, o mejor dicho, de la propiedad de este. En cambio en el segundo, el poder popular se ha instalado ya “adentro” y por ello la postura de todos es de orden, confianza, incluso alegría. Del simple grito peticionista se ha pasado a una situación de autocontrol y responsabilidad, por una ley hecha “por” los campesinos: los hombres del primer plano están en posición de defensa y a la vez de trabajo, si observamos al individuo central ya citado, veremos que su rastrillo se mantiene en una posición semejante a un fusil o una lanza, muy vertical y firmemente tomada en la mano acompañando a una expresión seria y decidida. Parece querer decir “el paso está cerrado” somos nosotros los dueños y artífices de nuestro destino. Tras estos campesinos trabajadores y guardianes se divisan las mujeres y niños, incluyendo a una mujer mapuche, todos en posición de protección por parte de los hombres, *“Los campesinos tenían por primera vez zapatos, en ese tiempo en Chile tu salías por acá cerquita a Til Til por ejemplo y veías que la gente no conocía los zapatos y ahí empezaron a conocerlos”* (L.L). Un elemento conservador que se manifiesta en muchas imágenes de Larrea es el del reparto de poderes entre géneros, el hombre siempre aparece en posición de protección física frente a la delicada mujer que es la encargada de proporcionar alimento y cuidado al trabajador. Se observa en este afiche de los campesinos y también en el de la marcha por Indochina donde la vieja cuida al niño dejándole la tarea de luchar al valeroso Viet-cong (sabemos que no fue precisamente así, las mujeres pelearon codo a codo en muchos casos durante la guerra de Vietnam). Recordemos las mismas palabras de Allende en su carta a los partidos políticos de la UP, publicada en el diario La Nación el primero de Agosto de 1972: *“los valerosos vietnamitas dan una lección diaria a los revolucionarios del mundo...así, la mujer que se ocupa de producir la cuota de alimentos para un combatiente es también una combatiente y no necesita la espectacularidad de una acción para sentir que esta cumpliendo con su deber”* (González, Miguel y Fontaine, Arturo, 1997: 1138). Pero no es esta una expresión del potencial sexismo que habría condicionado el trabajo de Larrea, pues se trata de un imaginario compartido en la época y en la izquierda a todo nivel, *“la izquierda chilena tiene una larga historia en cuanto a definir al hombre trabajador como su protagonista central, el principal beneficiario de sus programas y la figura dominante dentro de la familia de la clase trabajadora”* (Power, Margaret, 1998: n°8). Piénsese por ejemplo en el papel que les corresponde a las mujeres en la mayoría de las canciones de la nueva canción chilena, *“Toma mi poncho mujer, te cubrirá. Toma al pequeño en tus brazos que no llorará”* (Advis, Luís, *“Cantata Santa María de Iquique”*, 1970). Pero volviendo al tema mas contingente a la política de ese momento,

digamos que en conjunto, la imagen rememora un paisaje idílico: el campo florido, el pasto verde, bajo un cielo azul los árboles llenos de frutas, un tractor en plena faena surcando la tierra, y en el confín, pequeñas casas de techos rojos y paredes blancas, de una de las cuales surge la eterna presencia de la bandera chilena flameando. Toda una estética que amortiza el peso agresivo presente en la tipografía y que bien puede dar cuenta de una cierta autonomía de la zona dibujada o visual de esta gráfica, pues a pesar de que podría señalarse que una vez ya instalado el gobierno de la Unidad Popular obviamente la semiótica visual tendería a tranquilizarse pues ahora ya son gobierno y no oposición, la zona de la tipografía es como se señaló, bastante agresiva, casi tanto como el anterior, solo que más “práctico” políticamente hablando: “A ganar la batalla por la producción”, “expropiación sin reservas”, etc. Nuevamente los Larrea, dentro el contexto de un gobierno socialista instalado en la Moneda, por su puesto, han ido en contra de la corriente que señala un progresivo conflicto violento entre todas las partes del proceso de reforma y han mostrado la solidaridad del trabajo festivo como el pegamento que sostiene al nuevo hombre proletario unido a la utopía. *“Era necesario que los pobres vapulearan por si mismos las ‘moscas’ de la decadencia...en vez de integrarlos al ‘estándar’ socio-económico (o cultural) del desarrollo, era preferible integrarlos a la movilización política radical, total, contra el subdesarrollo. La responsabilidad, así, pasaba de la CPC y del estado a las propias masas. Pero no se les entregó, junto con eso, la ‘conducción’ del proceso”* (Salazar, Gabriel, (A) 2001: 163).

Entre 1965 y 1970 el número de sindicatos y socios subió a mas del doble, síntoma de que la capacidad de demandar y movilizarse consecuentemente aumenta, como por ejemplo, en la huelga, que se expande explosivamente como instrumento de presión. A fines del gobierno de Frei se producen tres paros nacionales exitosos, los que son ordenados por la CUT. Esta expansión en la cantidad de trabajadores que se van adhiriendo a la movilización política, y la misma constitución de una cierta unidad frente a las nuevas demandas que originan vastos sectores de la población representados por la CUT, en parte importante se origina en la tendencia mas centrista de su discurso que acepta en el congreso de 1962 la adhesión del sindicalismo democristiano (se acercan a un punto intermedio entre la clase formada mas por empleados funcionarios y la clase propiamente obrera). Entonces la CUT matiza su radicalismo revolucionario ligado a todas las entidades similares del mundo: las internacionales obreras, combinándolo con un reformismo reivindicativo que presione por la mejora de corto plazo

en las condiciones de vida y trabajo. En este momento, las demandas y aspiraciones del movimiento sindical están ligadas a temas nacionales, con una visión más dinámica e integral de la sociedad: su destino como trabajadores lo vinculaban estrechamente con la marcha del país, tómesese el caso del quinto congreso de la CUT, de 1968, en el que un tema central de la discusión fue la participación de los trabajadores en los ámbitos donde se toman las decisiones económicas y laborales. El movimiento sindical siguió expandiéndose hasta llegar a casi un millón de socios (939.319) en 1973, con un aumento del 50% en tres años. Volviendo al tema de la CUT, esta venía desde la época de Frei impulsando la idea de la negociación tripartita por ramas productivas y no por empresas. Se trataba de un mecanismo conformado por representantes de los trabajadores de diversas empresas de una misma rama productiva, empleadores y gobierno. El objetivo de estas comisiones tripartitas significaba más que nada regular las convenciones en materia de condiciones laborales, sobre todo de los salarios. Todavía no está instalada la idea de la participación creativa en los mecanismos de gestión y producción de las empresas, pero ya comienzan a avizorarse los primeros síntomas de agrupaciones que busquen la cohesión de los trabajadores sindicalizados más allá del puro ámbito de sus empresas respectivas, aun cuando hasta ese entonces se mantiene la norma general de movilización peticionista en torno a la espiral precio-salario de los productos.

En la primera etapa del gobierno de la Unidad Popular la acción conjunta entre el gobierno y los empleadores y trabajadores por rama (por ejemplo: textil, gráfica, del calzado, construcción, bencineras, etc.), es decir las comisiones tripartitas, fue relativamente exitosa, pero ya a partir de 1972 el empresariado que aun mantenía una posición dialogante, deja de responder únicamente en la lógica del mercado. El gobierno recurre a un procedimiento que traspasa al estado la administración de la empresa, no la propiedad, existiendo la posibilidad en determinados casos, de intervenir o requisar, si estuviera amenazado el abastecimiento de la población y/o existiesen anomalías en la producción o gestión.

El problema general del APS para el gobierno, es que no se constituyó como un proceso ordenado en el cual su conformación siguiera un orden planificado priorizando sectores y elaborando las políticas respectivas. El empresariado se sintió amenazado producto de esta indefinición, el que el proceso haya tenido que desarrollarse al margen de la "ilegalidad constitucional" (en eterno conflicto entre el gobierno y los tribunales),

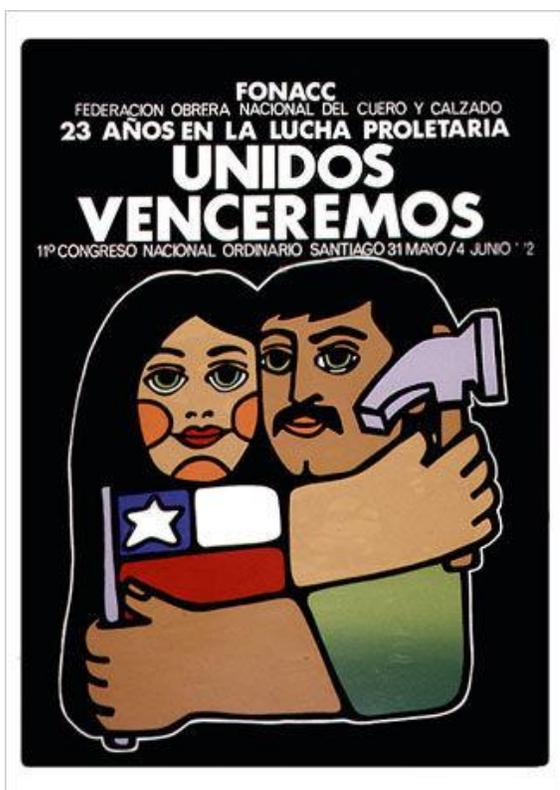
sumado a la presión de los trabajadores por incorporar su empresa respectiva al área social, oferta demasiado atractiva para una masa obrera que la veía como “la” oportunidad para sacudir la subordinación al capital y al patrón. Se produjo tensión entre las crecientes demandas de los obreros y el temor de los empleadores: se multiplican las huelgas, tomas, etc. Estas movilizaciones terminaban produciendo una efectiva alteración en la producción o gestión de las empresas, con lo que se legitimaba la intervención del estado, y si este no lo hacía serían los trabajadores, por cuenta propia, los que lo llevaran a cabo. Pero el desafío era justamente el contrario, mantener la empresa trabajando y aumentar la producción, mostrando que el proyecto político de transformación de las estructuras de propiedad era viable, proyecto que se fundaba ideológicamente en, *“la utopía del valor del trabajo que reconoce en los asalariados, especialmente en los obreros, la capacidad de tomar en sus manos la conducción de la producción, que valora el aporte del conocimiento práctico que estos tienen y que se plantea recomponer la ruptura entre la gerencia y el trabajo manual, entre quienes deciden cómo se trabaja y quienes ejecutan la orden, que se había consagrado en las primeras décadas del siglo veinte”* (Henríquez Riquelme, Helia, 2003: 201). Se buscaba incorporar el saber obrero poniendo en función nuevos órganos (estructura) para la dirección de la empresa, *“sacudir la subordinación propia de la empresa capitalista.”* (Ibid: 201).

En la práctica se constituyen numerosas comisiones, asambleas, y comités que terminaban por delegar representatividades dificultando la esperada racionalidad autónoma del obrero. Lo primordial, dado el estado de la economía en el conjunto del país, era aumentar la producción, para ello los interventores representantes del gobierno y gerentes máximos del consejo administrativo de las empresas recibían ordenes precisas desde “arriba”, situación explicada en la necesidad de controlar la falta de cohesión y organización de las empresas del área social, con lo que, sin embargo, el margen de autonomía se reducía, *“se dificultaba la emergencia de proposiciones desde la base, que es parte del juego de la gestión participativa”* (Ibid: 204). Es así como incluso en la implementación del área de propiedad social, la participación se terminaba enfocando fundamentalmente en la propuesta de aumentar la producción y en la regulación compartida de las condiciones laborales y salariales. La creatividad de base, la innovación, la organización, el investimento de confianzas nuevas en la administración del poder, se veían entorpecidas por el exceso de burocratización, la lentitud de la planificación central, la coyuntura que encontraba al gobierno en la encrucijada de batallar

contra los empleadores propietarios y al mismo tiempo controlar y delimitar la acción de los obreros tomadores de fábricas.

Es 1972 y los medianos empresarios, como buena parte de los pequeños, ya se han agrupado crecientemente en base al discurso ideológico que planteaba la no concordancia del gobierno de la UP con la lógica del mercado aun cuando el programa socialista contemplaba la necesidad de la coexistencia armónica de los sectores privado y mixto. Frente a esta polarización hace el atisbo de desarrollarse un nuevo tipo de organización obrera: los encuentros sectoriales por rama, de las empresas que participan del área social. Puede leerse como un paso a un estadio mayor de participación y autonomía del movimiento: de sindical a plenamente popular. Agruparse, apoyarse, cohesionarse mas entre los trabajadores sin la injerencia de un estado político, desarrollar un poder obrero a partir de la solidaridad y encuentro “físico” de las distintas ramas productivas, en suma, un poder que permitiera desarrollar una influencia efectiva desde las bases en el funcionamiento y planificación de toda la economía (recordemos lo dicho sobre la toma de conciencia de los trabajadores reunidos en torno a la CUT, sobre su trascendencia como actores comprometidos indisolublemente en la marcha de todo el país). Si bien este tipo de planificación sectorial nunca se materializó hasta el punto de concretar una cohesión a escala de toda la economía, sentó un precedente en el desarrollo del poder popular dejando en claro que el sistema de participación autónoma de los obreros debía extenderse mas allá del ámbito físico de la propia empresa y de la regulaciones del gobierno y empleadores. *“Se trataba de transformar el país y no lo iban a transformar ni las capas medias ni los profesionales sino que la clase obrera, en ese sentido había una concepción marxista, marxistoides no solamente de los marxistas, pero la gente se dio cuenta porque estaba ocurriendo en el mundo” (J.L.C).* El camino hacia los cordones industriales y los comandos comunales se pavimentaba y se constituiría como el paso siguiente en la toma efectiva del poder popular, eso si amparado por una crisis entre la clase política, el empresariado privado y los capitales e intereses extranjeros, de proporciones tales que la legalidad quedará expuesta como acomodaticia o simplemente relativa, revelando las contradicciones de los intereses en pugna. *“El poder popular surgió, sin duda, de las “potencialidades de acción” desplegadas en las tomas de terreno y en la organización de campamentos...se hizo consciente con la posibilidad de controlar, por empresa, la producción industrial...por barrios la distribución de alimentos, y, calle a calle, el espacio político del pueblo. Se tornó corrosivo con al crítica a los “déficit de*

liderazgo” y abiertamente subversivo con los “cordones industriales”, “comandos populares”, “tribunales del pueblo” y “asambleas del pueblo”, que tendían a sustituir varias instituciones del estado...Así la baja sociedad civil se halló en 1972-1973 en la misma situación que en 1925: desenmascarando ilegitimidades legitimadas” (Salazar, Gabriel, (A), 2001: 165)



Afiche 1972. Su función publicitaria: un encuentro sectorial por rama y la unidad obrera. Su contenido simbólico: la síntesis del amor militante con el amor de pareja, y del amor al trabajo con el amor a la patria: *Venceremos* si trabajamos unidos amorosamente, y en eso radica la legitimidad de considerarnos los auténticos chilenos. “*Es que la vida de pareja se construía entre personas que tenían un pensamiento común... además las mujeres tenían en el mismo movimiento, por decirlo de alguna manera, mas derechos que afuera...entonces las relaciones de pareja se construían con gente que pensaba igual que uno...si un compañero se emparejaba las posibilidades de salirse de ahí eran remotas. Había una tendencia ahí a ‘normalizar’.*” (L.L)

Lo solidario y lo egocéntrico en la “fiesta” social

Dijimos que el egocentrismo anárquico y la solidaridad del trabajo festivo coexisten en el movimiento popular y que van a entrar en colisión ante la crisis de la clase política, pero no nos explayamos ante esta idea, por lo que ahora discurriremos un poco sobre su origen compartido.

El individualismo liberal del que habla Salazar es finalmente funcional a una homogeneización cultural en que las estrategias de vida normalizadas (en las que cualquier otra respuesta a la “normal” es considerada como “rara”) y unificadas reducen los sentimientos humanos y las formas de comportamiento a los gustos de las masas. Este paradigma liberal supone que cada uno es libre de formar su propio canon de identidad, libertad, felicidad y plenitud, pero es la estructura la que sigue un determinado orden amoldándose y amoldando a su vez los mismos gustos de las masas: todos querrían ser distintos, que nadie les señale el camino. Este último aspecto da cuenta de una de las caras presentes en el proceso histórico chileno: la fiesta colectiva de los sesenta, la abrupta ascensión del ‘pueblo’, mas bien de la imagen de este, al poder durante la Unidad Popular habría tenido en parte un origen nacido de la egolatría hedonista que se venía generando desde los 50’, siempre siguiendo a Jocelyn Holt, sobre todo cuando este habla del ánimo de desenfreno que ya se observa en las fiestas de la alta burguesía, con sus muestras camufladas de desenfreno tanto moral como físico, *“en las imágenes retratadas por zigzag de las fiestas de la alta burguesía ya había algo allí. No hay que dejarse engañar por las fotos, la verdadera fiesta comenzaba un poco después. Al son del bolero y rumba se cometía su cuota de transgresión neroniana...tomarse una copa de más, terminar la velada en un burdel, dejarse llevar por el aura del apellido, calcular cuanta plata tienen los papas...masturbarse detrás de los cortinajes, defecar en la cama de los anfitriones, orinar en los jarrones, arrancar la reja de entrada, cha cha chá”* (Jocelyn-Holt, Alfredo, 1998: 112). Siguiendo al autor, todos habrían querido, en un sentido de equidad, ser partes de la tajada productiva, participar en los mecanismos del estado pero sin responsabilizarse por su administración. La verborrea doctrinaria, la propensión multitudinaria, la explosión del “yo” reprimido en una sociedad que empezaba a perder la fe en la legalidad de cualquier tipo: costumbres, hábitos, reglas, moral, autoridad, etc. El “yo” cuyo parámetro de medida para alcanzar la identidad

es 'el' mismo, sin lograr subsumir esta desbordante expresión de autonomía en una universalidad que le de sentido en la forma de un gran canon de pensamiento compartido (por ejemplo el de la posibilidad de cambiar el estado, el ejemplo de la revolución cubana, los buenos y malos plenamente identificados, la posibilidad de unirse contra a este canon, etc.). El asunto es que en esta época fundacional del exitismo político, la universalidad planteada de esta manera todavía no adquiere forma ya que los parámetros públicos están debilitados: es decir la misma política y autoridad están profundamente desprestigiadas y en gran medida esa es la causa de tal egocentrismo anárquico. Un egocentrismo en que se desconfía del otro como amenaza. La verborrea revolucionaria y la indiscriminada oferta de expectativas desde mediados de los sesenta subsanará esta pérdida de fe en la ley, invirtiendo la tortilla de forma que la fiesta se tornará colectiva, fraterna, voluntarista, militante, irresponsable, revanchista, odiosa, caótica. De la búsqueda de individualidad expresada en la forma de desbande, revancha, es decir pura destrucción, se transitará hacia la obligatoria adscripción encauzando ese ego en la militancia en algún bloque, grupo, partido, movilización dentro de masas de hombres, el grito compartido, en fin, voluntarismo militante y cooperativista, *“La universidad de Chile en los sesenta pero particularmente el pedagógico y las carreras como la tuya, como la mía vivían una eclosión que se conversaba y discutía todo el día, y tan o mas importante que lo que ocurría en las clases era lo que ocurría en los pasillos o debajo de los árboles, pero naturalmente eso no era nacional... pero después del triunfo de Allende yo te diría que empieza a masificarse eso. Yo nunca, y te prometo que no es nostalgia de viejo, nunca antes ni nunca después he sentido y he vivido algo tan parecido a una revolución, un ambiente de eclosión como se vivía en ese momento y hasta el mismo golpe, era una cosa impresionante” (Francisco Herreros)*. Cada grupo ahora quiere poder de decisión, acceso a bienes materiales destinados en gran medida y durante mucho tiempo a una sola clase social, cambio en las reglas de propiedad de los medios de producción, etc. Los parámetros públicos debilitados a fines de los cincuenta y principios de los sesenta como estructura de representación e identidad de los chilenos, pasan a convertirse en fuerza de cambio. *“Sectores como, yo digo, muy bajos se sentían igual marginados y también empezaban a sentir de que aquí había un sector del poder que no estaba en sus manos, y eso fue lo que provocó el avance de los sectores mal ultra de tomarse los kioscos, las empresas chicas y todo esto, se quiso extender a todo, había que tomarse todo, “todo era de todos”, también había ahí un infantilismo revolucionario” (J.L.C)*. Los gobiernos de Frei y Allende, la clase política civil, fomentan la necesidad imperiosa de

cambiar todo lo fundamental como un factor irrevocable, sagrado, casi religioso. Fenómeno plasmado en los discursos, la visualidad estética y comunicativa, los programas de gobierno, el ánimo general de carnaval colectivo y también angustiado (como en una fiesta de año nuevo donde todos se sienten obligados a pasarlo bien, aquí se sentían obligados a cambiarlo todo de inmediato) *“el cambio como fundamento de la actividad política...lo crucial es que al convertirse la política en acción encaminada al cambio se olvidó que con frecuencia la realidad se esta moldeando sola y no por causas motrices inducidas por la praxis o el discurso político”* (Jocelyn-Holt, Alfredo, 1998: 100).

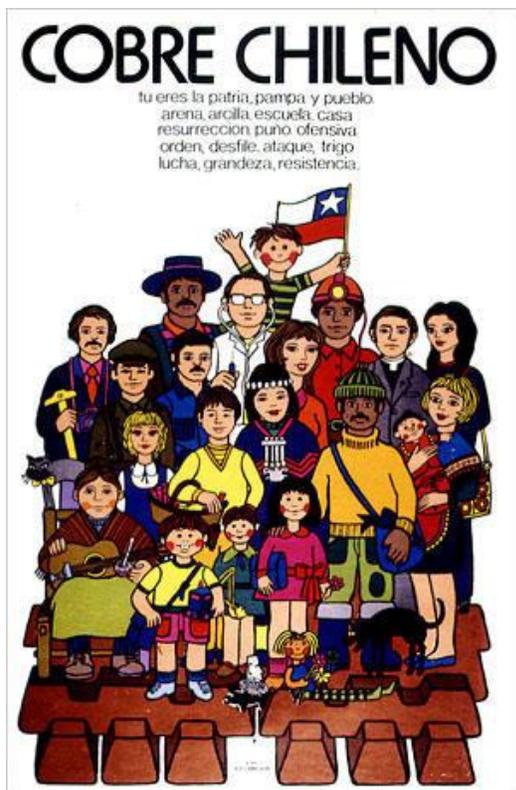
Ahora la destructividad se canaliza hacia la “eliminación” de aquellos individuos o colectivos que la doctrina o canon de pensamiento reinante visualiza como los enemigos frente a los cuales la diferenciación conformara la nueva identidad. Se desarrollaría una necesidad intrínseca de contar con enemigos como fundamento de la identidad propia: a mayor búsqueda de identidad con otros que se considera como iguales mayor búsqueda de diferenciación con otros que se considera como diferentes, *“cuando será el día en que la tortilla se de vuelta y los pobres coman pan y los ricos mierda mierda”* cantaban los Quilapayún en 1968, *“hacia sus últimos días Chile bajo la DC ya estaba sumido en un clima odioso y de fuertes antagonismos. De la propuesta de una revolución en libertad, que en realidad nunca se materializó plenamente más allá de los discursos, se salto con inusitada brusquedad al voluntarismo intransigente. De ahí al libertarismo revolucionario era tan solo un paso”* (Ibid: 108).

Ánimo de fiesta, de toma indisciplinada, el espíritu individualista al transformarse en voluntarista canaliza la energía destructiva, de despilfarro, y la encauza hacia enemigos del bien supremo que se quiere alcanzar (la conformación de un nuevo estado en que el trabajo sea concebido como el valor central de la vida humana), con sus demonios que exorcizar, su sangre que mostrar (la propia y la del enemigo), su desparpajo en la calle, su provocación en la esfera pública. Pero a pesar de este supuesto viraje de la cultura a una noción mas fraterna se sigue desconfiando del otro, en parte, como uno de los fundamentos de la actividad de la clase política y de la militancia ciudadana, el egocentrismo y la intolerancia son parte del mismo grupo que llama, seguramente con sincera franqueza, a la fraternidad y la universalidad

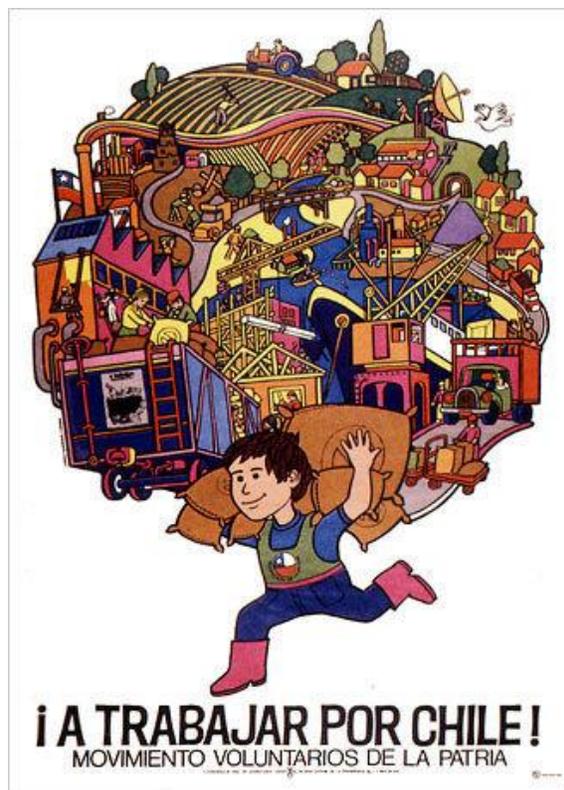


Quilapayun, "Basta"; Dicap, 1969. El mesianismo redentor que habría pretendió *"negar y reescribir 150 años de historia nacional"*

"Lo único que contaba era la autenticidad propia por lo mismo resultaba muy fácil desconfiar de la falsedad del otro" (Ibid: 114). En este clima de actitudes defensivas muchos afiches muestran las imágenes de hombres, mujeres y niños mirándonos de frente, con la disposición de realizarse como sujeto genérico en ese imaginario del trabajo festivo. La mirada serena y seria, la presencia claramente visible de los instrumentos tecnológicos con que se produce, todo da cuenta de esta cultura de la visibilidad, de lo presencial, estética destinada a luchar contra ese fenómeno de la desconfianza individualista. Tomemos el afiche clásico del cobre chileno, ilustración coronada con un poema de Neruda. En primer lugar describamos el sentido explícito con que fue concebido y en el que se explica su sentido más prístino. Que mejor que en palabras de su propio autor: *"la imagen de los chilenos posando para la foto, parados sobre unas barras de cobre que ahora ha pasado a ser de todos los chilenos"* (V.L).



Afiche 1972



Afiche 1972

Más sencillo imposible. Pero enfocando esta imagen a la luz de lo expuesto, el trabajo como el sentido de lo universal en que se asienta y sintetiza a la identidad, la autonomía individual, sumado a la necesidad de dotar de luz a las relaciones sociales en un clima de mutua desconfianza, nos permite matizar un poco la primera interpretación: en la ilustración cada individuo se presenta muy diferenciado, identidad que se expresa en su oficio, profesión, actividad productiva. Todos portan los instrumentos de trabajo y miran al frente en la actitud de quien está listo para comenzar o reanudar su labor específica. El ánimo en los rostros es naturalmente, animoso, festivo, pero no desbordante: El medico tiene el estetoscopio listo en los oídos, el minero lleva su casco con la luz encendida, el profesor carga la escuadra en la mano, los niños están vestidos de escolar, pero con ropas coloridas y alegres, con sus cuadernos, lápices y flores en las manos. Hasta la mujer mayor sentada en la silla tiene una actitud creativa, mantiene una guitarra sobre sus piernas, lista para entonar alguna canción popular junto al mate. Y por último el eterno ícono de Larrea, el niño que corona a la multitud, unido a la bandera. Esta imagen se repite continuamente en los afiches de la época de la Unidad Popular, la infancia es la más autorizada para simbolizar a la patria. Pero volviendo al tema general, vemos que

todos van camino a trabajar, su autonomía está fuertemente marcada en base a los oficios respectivos. El trabajo, expresión viva del principio del universalismo, subsume a la individualidad pero a la vez le otorga una específica y cristalina diversidad. La cultura de lo presencial, el “ver para creer”, evidenciada en la estética de Larrea y explicada como remedio a la desconfianza social nacida de la extrema polarización ideológica. *“Y claro esta idea de la “unidad” que era un sueño también porque aquí hay de todo, viste hay un sacerdote, un médico, obreros, están todos metidos” (J.L.C)*

Otro caso del mismo tipo lo constituye un afiche, también fechado el año 72, que muestra a un niño cargando sobre sus hombros a todo Chile, el que se ha simbolizado en la forma de globo terráqueo. Sobre la superficie observamos las calles, los barrios residenciales, las fábricas, el campo, los ríos, el mar con sus barcos atracados en el puerto, las grúas, los camiones, autos, trenes, todo el espectro imaginable de una nación en plena actividad productiva. Y por sobre todos estos objetos vemos a muchos hombres, mujeres y niños reproduciendo la dinámica del trabajo festivo pero ordenado: la movilización productiva por sobre la movilización ideológica o mejor dicho como sinónimo de esta. La sensación resultante de las formas y colores del diseño es de liviandad, avance, claridad. Cómo va a ser posible imaginar que mientras los adultos se disputan egoístamente el futuro del país, un niño lo esta transportando ágilmente hacia el punto de reunión para los voluntarios, y no solo carga con Chile sino que además, sobre sus hombros se suman sacos de cemento para construir.

En esta “subcategoría” de afiches diseñados en el estilo formal de historieta Disney (por las influencias técnicas utilizadas que son reconocidas en el siguiente capítulo por el mismo Vicente Larrea), no se busca tanto despertar conciencias caritativas frente a un necesitado que se sitúa mas abajo que uno en la escala de poder socio económico. El trabajo creativo y la belleza proletaria se presentan a través de formas que apelen a un imaginario más cotidiano que provocador, son imágenes seguras, cálidas, pero no recargadas sino lo contrario, “controladas”. Se acercan ambos mundos, lo proletario más extremo con lo medio burgués centrado, a un punto intermedio: si la propiedad es colectiva, lo proletario es bello, si la propiedad es privada, emerge la identidad de la clase media, esos dos imaginarios valóricos se intentan unir. Pero ¿cómo?, ¿en base a qué identificación de cada grupo social?

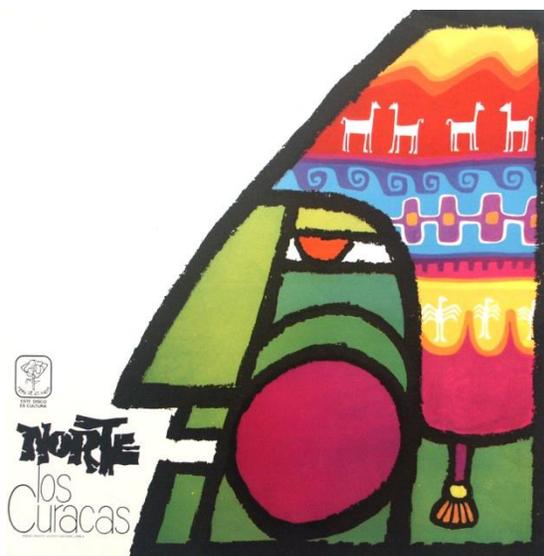
Aquí entran a tallar ciertas distinciones fundamentales en la concepción de los orígenes históricos de estos dos grupos sociales antagónicos durante la Unidad Popular, grupos que por lo demás, de haber complementado sus expectativas y demandas en el periodo más crítico habrían constituido una base de apoyo popular incontrarrestable, algo que se intenta fundir en los afiches más paradigmáticos de Larrea durante la unidad popular, entre los que se cuenta la imagen del cobre chileno interpretada anteriormente: el proletariado/’bajo pueblo’ y las capas medias, los sectores de mayor votación numérica.

El proletariado básicamente se concebía desde los partidos y movimientos políticos de izquierda, idealmente, como el sujeto popular que adquiriría conciencia de sí como trabajador individual y cuyos resultados iban a ser compartidos por toda la nación. Una cierta identidad fija acotada al sujeto obrero asalariado. Para el PC, le correspondía el papel de futuro monopolizador de la sociedad a través del tránsito hacia el comunismo de estado, tránsito que siguiera las fases ortodoxas del sistema soviético, una virtual dictadura del proletariado en palabras no solo de los oponentes a la UP, *“periodista: todo gobierno, ha dicho Lenin, es una forma de dictadura. ¿Esta es una dictadura de quién?; Corvalán: es una forma de dictadura legal del pueblo de Chile, de la fuerzas populares que han conquistado el gobierno”*² (González Pino, Miguel y Fontaine, Arturo, 1997: 1183). Para otros, como Allende, resultaba ser el sujeto sobre cuyos hombros recaía la responsabilidad de desarrollar codo a codo con el gobierno una vía chilena al socialismo, camino que está consciente de su carácter de experimentación y de la necesidad de una innovación a la ortodoxia, la que se fundaría desde la particularidad de la historia e identidad del pueblo chileno. *“Caminamos sin guía por un terreno desconocido”*, dice Allende en el primer discurso al parlamento del 21 de Mayo de 1971, y rescata como un posible bastión del cual arrimarse, a esa particularidad de la historia chilena explicada en la tradición del progresismo obrero, herencia cultural y política en la que el gobierno reclama legitimidad y derecho a la gobernabilidad, *“estoy en manos de ustedes. Es decir, cien años de lucha obrera y de progreso social dependen de ustedes. Mediten su responsabilidad”*, es otra frase del presidente Allende esta vez dirigida a Gabriel Valdés, uno de los líderes de la DC. Pero en el conjunto de las distintas visiones sociológicas e historicistas de lo que era el pueblo en sí, en los sesenta se mantenía una visión pasiva del mismo en términos de su necesaria regeneración o promoción popular, fuera por parte de la mismo sector social ilustrado que bajaría a educar al pueblo, o en la tradición de los

² De la entrevista realizada a Luís Corvalán, secretario general del PC chileno, en Diciembre de 1972.

partidos de izquierda, por parte del sujeto obrero-moderno. Salazar al referirse a la época de Recabarren señala este rechazo de la izquierda frente a lo popular tradicional: *“¿Quiénes pondrían en acción el programa emancipador del movimiento obrero? Obviamente que los proletarios. Ellos constituían la “clase moderna” cuya cultura se ajustaba a los nuevos tiempos...campesinos, peones e indígenas (el grueso del mundo popular) quedaban al margen...mientras no se zafaran de las rémoras de su cultura tradicional”* (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 116). Este “rechazo” a una cultura heredada de los marcos sociales propios de la hacienda, el campesinado y lo indígena, en suma, de la forma de vida opuesta a la urbana, sin embargo, se relativiza o tiende a anularse al menos en la estética de la gráfica estudiada si apreciamos la enorme cantidad de elementos culturales supuestamente antinómicos, simbólicamente hablando, que coexisten cuando se observan los afiches y carátulas, uno al lado de la otra como un gran mosaico. La representación del mundo popular de Larrea abarca lo campesino tradicional como lo urbano, lo mestizo como lo occidental moderno, lo lárlico y lo pop, todo era posible de reciclar en torno a una idea en común: la disolución del individualismo liberal. La categoría de proletario como actividad de trabajo en determinada clase y ocupación además tiende a relativizarse o expandirse frente a la pluralidad identitaria de un chileno que aspira a una vida mas digna no solo en cuanto a su bienestar y poder productivo compartido, sino también a la expresión y/o liberación de potenciales rasgos identitarios, gestos, costumbres, reacciones tipo, talentos, hablas, etc. (fundamental consignar para no confundirse que se está hablando de la representación del sujeto popular desde la gráfica de Larrea) Largamente subsumidas por el peso de la noche, o el desarrollismo estatal y las corrientes intelectuales mas paternalistas, de modo que habrían podido expresarse de modos laterales “desde abajo” en actitudes como por ejemplo el sentido del humor, cierta ironía popular (recordemos la carátula del disco “chúcaro y manso”). En esta línea se aprecia la apelación a un cierto sustrato identitario de la cultura nacional frente a lo extranjerizante, pero no necesariamente frente a lo extranjero, una especie de fuerza telúrica en espera de su ebullición, algo de esa idea de cultura originalmente chilena desarrollada en los lupanares, barriadas de la ciudad, en el campo profundo, del trabajador del campo que se yergue frente a las condiciones de servidumbre del latifundio. Recordamos los descubrimientos de Violeta Parra en sus estudios en terreno sobre el folclor, sobre esta originalidad de la cultura popular, *“se consolida en ella la convicción de que la verdadera chilenidad de nuestra música se halla en la transparencia vital de la cultura campesina y en los espacios de los arrabales y periferias pobres de nuestras*

ciudades” (Salas Zúñiga, Fabio, 2003: 59). Hágase notar la frase transparencia vital, porque se relaciona, en parte, con la cultura de lo presencial y del trabajo como constitución de identidad construida políticamente (desde la clase política) en la relación autonomía-universalismo. Se apela a una nacionalidad escondida, en el sentido de su difusión en la sociedad, en los estratos mas marginados de la esfera pública, los más olvidados en los medios de comunicación de masas, los menos “viciados” por el “bichito” de la propiedad privada. Si se hablaba del proletariado se le representa, mucho más, eso si, en las expresiones culturales artísticas que desde la política militante, como el autentico heredero de la tradición republicana supuestamente libertaria, y también de la herencia precolombina reactualizada por Larrea en los colores de psicodelia,



Los Curacas, “Norte”; Dicap, 1969.



Amerindios; Dicap, 1970

imagen de la supuesta utopía indígena referida a este “hombre que no pudo ser”, hijos de los valores laicos y heroicos militares de la independencia, primos hermanos de la bravura mapuche, en fin, de todo lo que se habría imaginado casi espontáneamente como bueno y sagrado en el imaginario social del libertarismo revolucionario, a la vez que se le pedía a este mismo proletario la consistencia y transparencia del hombre que se ha despojado de su antigua moral viciada. Podría haber algún grado de contradicción en insistir en esa retórica de la pureza transparente cuando al mismo tiempo se le negaba el poder real exigiéndole en cambio el voluntarismo colectivo y la confianza ciega a la clase política constitucional, el gobierno. “Yo me acuerdo cuando fue el tanquetazo, en la plaza de la

constitución se juntaron mas de trescientas mil personas y Allende dijo “no voy a cerrar el congreso”, y la pifia fue absoluta, imagínate, querían cerrar el congreso” (J.L.C)

Aun más, hay un dato clave a considerar que explique la relación de hegemonía cultural de la clase política en la conformación de la utopía proletaria: un año después del golpe de estado se reúnen en La Haya distinguidos cientistas sociales e historiadores europeos para analizar el porqué del fracaso de la Unidad Popular, de ese “experimento único en la historia”, al menos reciente. La invitación se extendió a algunos miembros del aparato técnico del gobierno de la UP, así como a ministros del gabinete de Allende. La conclusión de estos fue que el fracaso de debió a, *“la insuficiente conciencia política y de clase del pueblo chileno que no apoyó al gobierno de la Unidad Popular en la forma debida considerando las políticas de reforma que se proponían...insuficiente apoyo, o no sistemático apoyo, o no una intelección adecuada de las políticas del gobierno, esa fue la conclusión” (Salazar, Gabriel, (C), 2003: 209)*. El fracaso entonces, es responsabilidad del proletariado o del pueblo llano. Finalmente la clase política señala desde Europa que éste no era tan bello como ellos pensaban. De todas formas, si seguimos el planteamiento de Salazar, con seguridad los estadistas tenían algo de razón en este punto, ya que no se podía esperar que una masa acostumbrada a pedir lo que se le promete, y no a generar un espectro de vindicaciones de acuerdo a un desarrollo organizado autónomo, acostumbrada por el mismo poder estatal supuestamente representativo, de pronto accediera al autocontrol de la propiedad sin que esto generara el comprensible pero intensamente seductor deseo de poder, al fin, tomar el gobierno de sus espacios laborales, la gestión de la producción en sus propias manos, desestabilizando el control del proceso reformista que pretendía mantener el gobierno y que crecientemente pasa a manos de los trabajadores. *“Chile se dio cuenta del cobre con la campaña de Allende y la nacionalización, tu crees que alguien en los años cincuenta, sesenta, planteaba este tema...son ideas que no venían muy claras sobre todo para la masa, no había economistas que tuvieran muy claro ese cuento, por eso se llegó al programa de la unidad popular y todo eso, pero te digo la gente no conocía el tema...Chile el año sesenta, yo diría que no había, bueno poco análisis político, no existía, era un poco más el tema del corazón” (J.L.C)*.

Intenso deseo de poder que se explica en una sociedad profundamente segmentada y segregada, tanto en base a parámetros socioeconómicos como en

diferencias culturales de planteamiento más irracional, como las formas diferenciadas en el trato cotidiano, en las posturas de respeto de unos a otros, en el status, etc. *“Ya no quedaban sirvientas como las de la abuela sino estas nuevas “asesoras del hogar”, personajes duchos en la letra chica del código del trabajo...como decían las damas que se lamentaban amargamente en la peluquería: no era exactamente lo que pedían sino cómo lo pedían” (Rojas, Alejandra, 1998: 122).*

Respecto a las clases medias, las teorías más importantes que intentan explicar su desarrollo en las sociedades latinoamericanas las señalan como producto de la modernización que trae consigo la diversificación de estratos medios situados entre los dos grupos sociales clásicos en que se estructuran las sociedades más tradicionales. Son entonces clases propias de la ciudad que se complejiza y agiganta posibilitando puentes de ascenso social entre esas mismas capas medias que entran a depender y/o competir con las elites dirigentes de la oligarquía, en el caso chileno. En una línea investigativa, para explicar su origen y desarrollo, Luis Ratinoff señala que: *“sus destinos dependen de las posibilidades de expansión y racionalización de las actividades productivas urbanas y de la legitimación del status social que sean capaces de generar” (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 88).* Otra visión, siguiendo a este autor, hablaría de un origen más tensionado entre estas capas medias y las cúpulas socioeconómicas, producto de una mayor autonomía de estas últimas frente a los centros de poder mundiales, economías de enclave intermedias, donde no se daría la presencia mayoritaria de dos clases: dominados que producen materias primas con un bajísimo costo de mano de obra, para su exportación a los centros de poder, o países del centro respecto a la periferia, y dominadores como una casta (la que dicho sea de paso, generalmente se confunde con los segmentos raciales más blancos de dichos países) que se preocupa por administrar esa exportación y acumular los cuantiosos recursos generados en forma de riqueza privada. En una línea teórica diferente, en las economías de enclave, *“las clases dominantes preservan al menos parte de sus funciones económicas...este tipo requeriría del estado una política más integradora y más favorable a una redistribución interna de la renta” (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 89).* En este sentido se generarían grupos medios más involucrados con el aparato de estado y por ende más politizados en su condición de ciudadanos y no solo de productores privados o agentes de servicios. En ambas hipótesis de origen de las capas medias se comparte la idea de que éstas han surgido por la modernización de la sociedad tradicional, campesina, terrateniente, hacendal, hacia una economía moderna

de estados nacionales y burguesías exportadoras en el contexto del comercio mundial; modernización, en el caso chileno y latinoamericano, incompleta, a saltos, a ratos en tensión con las oligarquías y a ratos en plena funcionalidad con el modelo tradicional de dos grupos sociales de dominadores y dominados. Por ende no se evidencia una vocación iconoclasta, en el sentido de rasgo cultural, frente a las clases dirigentes, pues, proyectarse el romper con ellas significaría el romper con aquella modernización que las ha hecho posibles (a las clases medias). Y si bien no se puede hablar de una identidad cohesionada a todas las capas medias, en la relación de medida con el enriquecimiento lucrativo, en el caso de pequeños y medianos empresarios, o de su empobrecimiento y estigmatización o pérdida de “status social”, en el caso de los empleados fiscales y aún particulares, va a depender su adscripción a opciones más derechistas comprometidas con la defensa cerrada de la propiedad privada y una menor o deficiente identificación con el estado y por ende con una idea de compromiso público; o por otra parte tendencias más reivindicatorias de un estado fuerte y redistribuidor y por ende menos dependientes de la defensa cerrada de la propiedad privada como eje existencial, si se puede señalar que al final de cuentas la mayoría de las capas medias hacia el final de la UP se sintieron más cercanas a un golpe de giro total, a un término, un final, un cambio completo respecto a la lucha entre agentes “ajenos a ella” que se vivía, fuera esta política o de clases. Respecto a esto último es pertinente señalar una condición histórica que se entronca con la misma problemática de identidad de las clases medias, y es que, durante la UP, como también, antes, las clases medias deben haber sentido una cierta mirada de espectáculo que las comprometía y las deformaba dolorosamente, tanto éticamente en por ejemplo la libertad de expresión (falta de legitimación social para oponerse indistintamente tanto a uno como a otro bando en disputa), como materialmente en cuanto al suministro de productos, acceso a la misma propiedad privada, etc. *“Sin una matriz de origen única ni claramente diferenciada de los otros grupos sociales, estos actores se han constituido como estratos, grupos o sectores (o clases) a partir de procesos de transformación económica, política y social que no los tienen a ellos como sujeto preferente. Es como si continuamente hubiesen tenido que optar por proyectos ajenos, no crear ni ser considerados creadores”* (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 90).

Si seguimos una de las líneas como es necesario, y decimos que, por una parte, una de las condiciones que luego del golpe de estado de 1973 reveló a una clase media poco interesada en la política de partidos, o más bien, interesada en su disolución parcial

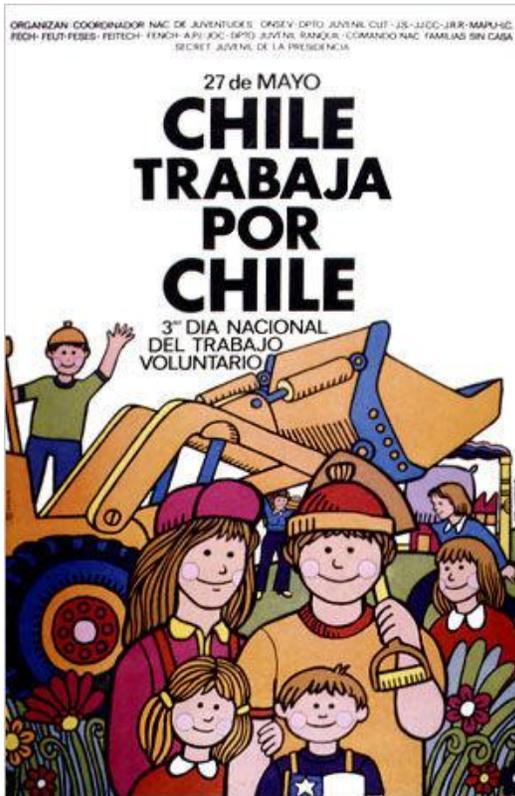
o momentánea, en un ordenamiento que les posibilitara un mejor acceso y manejo de la propiedad privada y de la identidad por consumo al pasar de los años de la dictadura, podemos afirmar que este espectáculo doloroso, por comprometedor, en una realidad social que les parece ajena donde en cierta medida se sienten invitados de piedra y a la vez, y por lo mismo, salvadores o agentes de superación del conflicto, digamos, receptáculos por negación de todo aquello que no se ha contaminado con dicha lucha sucia, podemos, y en un marco muy genérico, centrarnos en cierta clase media más relacionada con los aparatos productivos privados, con la pequeña y mediana empresa, o aquellos que simplemente por arribismo quieren confundirse con ese segmento como grupo social que separándose de cualquier identificación con el bajo pueblo, afinca su rechazo hacia la emancipación y/o participación y visibilidad de los segmentos populares: ese 'otro' revestido de pronto con tanto poder e influencia, ese proletario al que no se categoriza desde la izquierda como individuo en tránsito hacia la burguesía sino como sujeto pobre, pero erguido, orgulloso, con el futuro (las banderas y los instrumentos para trabajar de una modernización particular) a cuestas, y sin embargo aún, pobre, indio, campesino, inquilino, todo a la vez en una sola amalgama de representación social, le puede resultar muy atemorizante. Divorcio entre 'bajo pueblo' y capas medias en el origen antagónico de ambos: 'presente de ausencias' – supuesto (mediante un ejercicio de fe amparado en el contexto de la clase política), futuro de esplendor en el caso del 'bajo pueblo'; 'presente de seguridad' recientemente ganada y por ello precaria - futuro incierto, miedo a perder lo que se tiene y que tanto trabajo costo, en el caso de ésta clase media. El trabajador representado socialmente en el proceso como proletario en un caso, el trabajador como propietario individual en el otro. Y no podía ser de otro modo pues estas capas medias se han configurado, más que en la ética del trabajo, en la posible pérdida de bienes o en la acumulación de estos por una parte, y por otra, y a pesar de que ha ido olvidándose o difuminándose su condición de clase esperanza, en la revalorización de su identidad hasta el punto de reconocerla como tal, en especial a partir de los gobiernos radicales: *“el descredito de la oligarquía los convirtió en el grupo depositario de las nuevas virtudes que debían gobernar el país. Perdieron el estigma de “siúuticos” y “rotos acaballerados”...se convirtieron en clase culta, de profesionales e intelectuales”* (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 66), mantendría aún ese orgullo por haber pasado de siútica a clase “modelo”, mesurada y meritocrática; y es justo en este momento, en que la sociedad entra en una etapa de festividad antes reprimida en que se amenaza con transformar los parámetros y valores con que se estructura la propiedad privada, esa misma propiedad y

medida intelectual que ha revestido a la clase media de una categorización nueva, tal vez cierta superación parcial de esta condición histórica de acompañantes de los proyectos de cambio social de las otras clases o grupos socioeconómicos. El francés Régis Debray entrevista a Allende en 1971, el año más feliz de la UP, preguntándole sobre la composición de la nueva sociedad: ¿es el proletariado el que va a terminar por imponerse a la burguesía, o es la burguesía la que va a ir poco a poco reabsorbiendo y amoldando al proletariado dentro de su mundo? La respuesta presidencial y con ella toda esta estética de la creación a partir del trabajo, es la esperada: el proletariado es quien se sirve del país. *“Si el gobierno de Frei fue ante todo una revancha antioligárquica, la UP fue vivida como un peligro inminente en el que el rotaje se iba a apoderar del país, o mejor dicho de esa parcela de dominio mínimo que maneja y exige para sí una medianía burguesa en una sociedad como la nuestra: la casa propia, una actividad comercial, un puesto, un sueldo...en suma cierta aspiración a identificarse con lo estable. Esto último entendido como anhelo de tranquilidad, en el que no se altere demasiado la cotidianeidad”* (Jocelyn-Holt, Alfredo, 1998: 147). El mundo de la mediana burguesía, responde con miedo aún cuando durante la primera etapa del gobierno fuera beneficiada con la subida real en los salarios con el consiguiente aumento del poder adquisitivo. “La fiesta pública” le habría provocado la visión no de un hombre nuevo sino de un “roto” ahora presente en las portadas de las revistas, en la televisión, en los muros de Santiago, Concepción, Valparaíso, en los libros, en los afiches, *“En los estudiantes se generó un movimiento potentísimo en pro de la unidad popular. Nosotros ya en el centro educacional formamos “Cup”, comité de unidad popular, que formamos miles, y yo creo que una buena parte del triunfo estuvo centrado ahí entre otras cosas estos eran los que conversaban con la gente, tenían los medios para pintura, para salir, se conseguían los vehículos, y eso surgió rápido porque había detrás también una cantidad de gente que tenía la esperanza de que ahora sí, había una frase de que “ahora sí que le toca al pueblo”* (L.L). Un sujeto popular que busca el poder de gobierno a nivel “total”, es decir, no solo económicamente sino también valóricamente, en la transformación de esa sociedad que ha permitido la brusca ascensión o en algunos casos el descenso, pero no tanto al fin, hacía el centro, de un grupo de relativa reciente formación, *“en el fondo mas que una autentica revolución proletaria, la UP fue una rebelión antiburguesa en que lo popular, específicamente la amenaza popular, avivo temores muy primarios. Temores que llevaban años incubando, esperando la hora en que se tuviera que definir de una vez por todas el asunto”* (Jocelyn-Holt, Alfredo, 1998: 147). Volviendo a los conceptos entregados en el Chile perplejo para

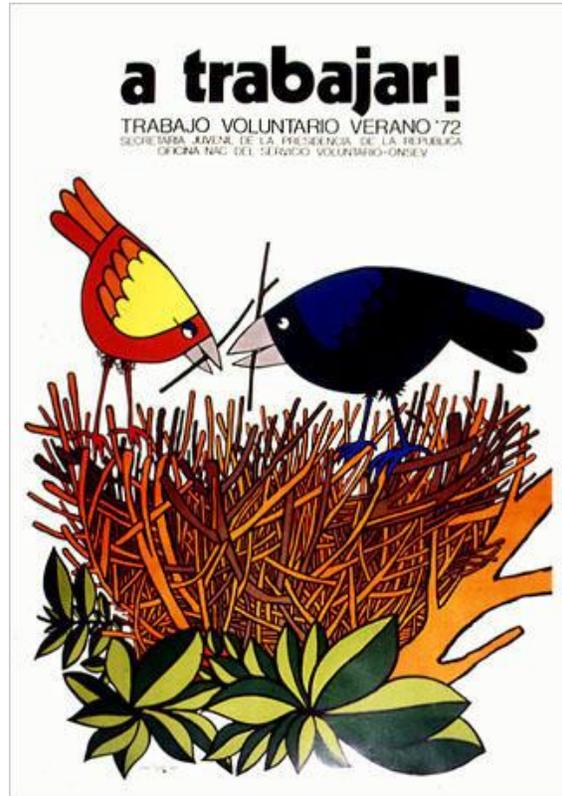
definir a la medianía burguesa, se suma dentro de las prioridades políticas insufladas por la derecha con motivo de atraerse a este sector, el de *“la imperiosa necesidad de asegurar el orden público como fuera”* (Ibid: 151). Tenemos entonces el anhelo de tranquilidad, el miedo al desorden publico, el deseo de que no se altere la cotidianeidad, como elementos decisivos de la identidad de la clase media durante la UP. Percibimos además, un secreto miedo no solo de perder la parcela de dominio económico, sino sobre todo simbólico: el deseo de por fin acercarse a la fineza, sofisticación, europeidad de la clase alta, la burguesía tradicional y/o la aristocracia terrateniente que tienden a desaparecer. Por ello es que este sector social no se configura en base a una ética calvinista del trabajo, de la acumulación. El deseo inconsciente de muchos de sus precarios miembros sería el no trabajar, vivir de las rentas de la tierra, enviar a sus hijos a estudiar a Europa o Estados Unidos, todo lo que esta rebelión antiburguesa, de estética proletaria, con todos los matices culturales, históricos, que ya le demarcamos a la clase trabajadora, planea extirpar, *“una de las lecciones mas importantes entregadas por la UP es que el alineamiento de las capas medias no es función de su bienestar económico, sino de su identificación con la clase dominante”* (Rojas, Alejandra, 1998: 118). Aun así se puede comprender la necesidad del gobierno de Allende por ampliar su base de apoyo electoral toda vez que el método perseguido por el presidente desde 1938 era el de la vía de conquistar el parlamento, *“una vez alcanzado el gobierno se debía trabajar por conseguir la conquista efectiva del poder, considerando además, que se estaba inmerso en una estructura jurídico constitucional pensada para ser administrada en forma excluyente por ciertos sectores sociales. No obstante si se lograba obtener un amplio respaldo de aquellos sectores que no apoyaban al gobierno (capas medias asalariadas, y pequeños y medianos empresarios) esta estructura de poder podría ser utilizada a favor del proceso de transformación que se buscaba llevar a cabo”* (Neicun, Jessica, 2003: 26). Pero contra el cumplimiento de ese plan se coludieron las mismas estrategias presidenciales, la conformación histórica antagónica del ideal proletario versus el de la clase media, los eternos desacuerdos entre los partidos de gobierno frente al tema del poder popular, *“tanto la retórica marxistoide como el verse inspirado en una gran tradición de progresismo popular militante, predominaron e hicieron que la UP le diera la espalda a la clase media”* (Jocelyn-Holt, Alfredo, 1998: 147). En este plano y asumiendo a la estética de Larrea como parte del imaginario desarrollado por el movimiento general de la izquierda chilena, podemos contrastar ciertas imágenes conceptualizándolas como documentos históricos de la época, con los textos descritos anteriormente y que dan

cuenta de una característica central en el fracaso popular al gobierno de Allende, fracaso relativo por supuesto ya que Allende nunca dejó de tener apoyo de vastos sectores de la ciudadanía, pero nunca de una clara mayoría (las últimas elecciones parlamentarias de marzo de 1973, calificadas por el propio senador Eduardo Frei Montalva como plebiscitarias, arrojan un porcentaje de apoyo a la UP del 43,4%). En Larrea coexisten los iconos incendiarios, propios de una retórica radical, con las imágenes que conjugan esta idea de trabajo festivo con respeto por la cotidianeidad, tranquilidad y aún, señalaremos un poco temerariamente, con elementos conservadores que son respetados por el hombre que busca mimetizarse con un 'otro' distinto a él dada su clara indefinición como clase. Tomemos dos de los afiches del estilo formal de historieta: el hermoso cartel de la pareja de pájaros que construyen un nido que está fechado en 1972 y corresponde a la publicidad de los trabajos voluntarios de verano organizados por la presidencia de la república. La idea es muy sencilla, un matrimonio de aves construye su hogar bajo la tipografía que señala en destacadas letras negras "A TRABAJAR!". Los receptores del afiche bien pueden sentirse representados como un matrimonio popular que arma su casa improvisadamente pero con amor y solidaridad, tanto como puede representar a una familia de clase media que trabaja voluntariamente construyendo y reparando para el desarrollo del país.

El caso del siguiente afiche es más interesante como modelo de acercamiento entre los imaginarios de cierta clase media que podría ser estigmatizada negativamente y lo propiamente popular. Se trata de una imagen fechada en el último año de la UP, Mayo de 1973, etapa en la que la paranoia parece haberse transfigurado en agresividad y desconfianza a todo lo que sea ese 'otro' que se deprecia como parámetro de identificación. Se trata del cartel de promoción para el último día del trabajo voluntario, celebrado anualmente, antes del golpe: "27 de Mayo Chile trabaja por Chile. 3º día nacional del trabajo voluntario".



Afiche 1973



Afiche 1972

La interpretación siguiente de la iconografía de esta imagen se tornaría imposible sin la consideración de estas tesis históricas que revelan una profunda escisión entre la visión ideal del proletariado y los miedos de la pequeña burguesía que el afiche quiere mitigar, o mejor dicho, la síntesis política contingente que busca realizar en un momento crítico en que todas las fuerzas movilizadas se tornan peligrosas o violentas producto de la desesperación. ¿El año? 1973, Mayo de 1973. Allende acaba de llamar a los generales de las 4 ramas para conformar un gabinete de ministros cívico-militar, el 27 de marzo ha emplazado a las “fuerzas populares”, a las grandes masas de trabajadores, de que es fundamental afianzar la disciplina social, que se acabe con el espontaneismo porque la revolución tiene que ser construida con más trabajo, esfuerzo y estudio (Allende en Las Ultimas Noticias, 28 de marzo de 1973). Los titulares de los diarios capitalinos incendian con literales “inventos” como este, de “El Mercurio”: “El presidente llamó a destruir el parlamento y el Mercurio”, interpretación libre de las palabras que había expresado Allende: “Tanto como me gustaría cerrar el congreso, no puedo, este es un gobierno constitucional. Tanto como me gustaría cerrar “El Mercurio”, tampoco puedo, este

gobierno garantiza la libertad de prensa”. Otros titulares: **“El pueblo debe triunfar en esta revolución”**, “Puro Chile”, 2 de Mayo; **“93 empresas pasan al área social”**, “La Nación”, 3 de Mayo; **“Gobierno decreta zona de emergencia para Santiago ante el clima de agitación que se vive”**, “El Siglo”, 6 de Mayo; **“Declaración UP sobre un presunto golpe de estado provocado por los partidos de oposición”**, “La Prensa”, 9 de Mayo; **“A desbaratar la nueva escalada sediciosa”**, “El Siglo”, 24 de Mayo; **“Pugna en Chile se resolverá mediante dialogo democrático, señalo Carlos Prat en Roma”**, “Las Noticias de Ultima Hora”, 29 de Mayo.

En este clima beligerante, el afiche contrasta un ambiente de seguridad y tranquilidad, de tarde estival, con su estética donde no existe la muerte ni la enfermedad, ambiente de cotidianidad mezclado con el insigne uniforme proletario, el proletariado como obrero industrial. Se trata de una familia tradicional, padre, madre, dos hijos pequeños pero autovalentes (promedio 10 años). Sus cabellos son rubios, sus piel y ojos claros, al igual que en los otros sujetos de la ilustración retratados en segundo plano. Una gran máquina excavadora de color amarillo cubre buena parte del fondo en el que se muestra el paisaje campestre-industrial en que se ubican los “personajes”. La iconografía ubicada sobre la ilustración en grandes caracteres de color negro señala: **“CHILE TRABAJA POR CHILE”**. En la semántica de los discursos oficiales se ha ido conformando una estrecha unión entre nacionalidad y libertarismo revolucionario, donde este último naturalmente apela al llamado comprometiendo a la producción, lo que se explica por la contingencia crítica que vive la economía, un fisco que se ha quedado sin divisas, y en la conformación del trabajo como núcleo de la identidad chilena, de ahí que ‘trabajo’ = ‘proletario’ = ‘identidad’ = ‘revolución’ = ‘chilenidad’. Por otra parte tenemos el anhelo de la clase media por identificarse con la alta burguesía, de origen “racial” europeo. Visto así, estas capas medias buscan subconscientemente identificarse con ese ‘otro’ caucásico que se separa radicalmente de el ‘otro’ imaginado por la izquierda, proletario fraternal, obrero militante cohesionado colectivamente, mestizo republicano, “upeliento”. Para la UP, para el gabinete de Allende, no para el PS o el MIR, el desafío es tranquilizar y sumar una base de apoyo que le garantice al menos la mitad del electorado, asegurar la mayoría en el congreso, *“Había de alguna manera algunos sectores que tenían claro de que esto había o que acelerarlo para que se desencadenara la revolución y otros como nosotros que estábamos ingenuamente por el no a la guerra civil, debes haber visto toda esa estética, y a vencer en la batalla de la producción” (J.L.C)*. El desafío es compatibilizar la

nueva cultura del trabajo, expresada en la práctica en términos muy problemáticos ante la propia escisión del movimiento obrero, con el ideal de la pequeña burguesía: como resultado el afiche tiende a reducir el miedo de cierta mediana burguesía sintetizando su deseo, la identidad con lo europeo, los rasgos físicos “blancos” de los sujetos, con los imaginarios de la izquierda proletaria. Es así como lo europeo, la familia, se viste con ropajes proletarios, obreros, y en actitud laboriosa, lista para trabajar ocupando sus manos. La forma de compatibilizar estos dos deseos dispares de manera que no resulte un efecto brusco sino armónico, se resuelve en el mismo estilo de diseño de historieta no realista (los rasgos generales de los objetos no corresponden a una visión naturalista de la corporalidad de estos), en la línea de Disney. En suma, el afiche involucra a una familia convencional de segmento medio-alto, vestidos como trabajadores manuales, e imaginados formalmente en una estética de ensueño muy simple, casi infantil: ahora la clase media perderá un poco de ese miedo al ‘otro’, a ese “roto”, que es el que dimensiona el trabajo colectivo como eje de la futura sociedad, ya que este ‘otro’ de pronto se parece a lo que este individuo puede creer que es él mismo, un chileno-europeo. *“La lucha política deja de ser patrimonio de los políticos. Las clases comienzan a mirarse cara a cara y lo que ven les gusta poco” (Rojas, Alejandra, 1998: 140).*

Esbozo sobre el final de los movimientos populares y el adiós al sueño festivo y solidario

El agravamiento de los conflictos en la implementación del área social terminaron dividiendo la acción de los obreros: movilización en defensa del gobierno que ya está enfrascado en una verdadera guerrilla contra la oposición, y el llamado a la producción en el marco de la debilidad estratégica de la economía: el mercado negro que especula a partir de las bandas de precios, la desaforada demanda causada en el aumento de circulante y que generó desabastecimiento, la necesidad de importar mucho, con la consiguiente pérdida de divisas que también escasean por el bajísimo, a nivel histórico, precio del cobre. La necesidad de producir ha pasado a ser mas que un problema exclusivamente económico sino derechamente político, *“Los alimentos de su familia dependerán del más sectario de sus vecinos”* reza un cartel de la Democracia Cristiana,

coalición cuya cúpula principal ya se encuentra a esas alturas aliada a la derecha más golpista. *“¿se liberaran los precios, reduciendo el ritmo de reajustes, para evitar la escasez y el mercado negro? Golpe bajo para los asalariados, cuyos votos lo deciden todo. ¿Continuará la creación del área de propiedad social con la misma agresividad? Las empresas requisadas son una carga para el gobierno”* (Rojas, Alejandra, 1998: 148). Como se señaló anteriormente, ya en su origen existieron nebulosas en la delimitación del poder de autonomía que les cabía a los trabajadores en el proceso (y esto es extensivo a los otros movimientos de masas, campesino y poblacional), sumado a la burocratización que se enmarca dentro de esa disgregación de la representatividad de comités y subcomités. Existió también, siguiendo testimonios de los entrevistados, el deseo de revanchismo y oportunismo en la toma indiscriminada de fábricas, gran parte de la cuales no se contemplaban dentro del área social por parte del gobierno; pero era un deseo que se amparaba, en algún sector parcial del ‘bajo pueblo’, justamente en el motor de la propaganda política de estado chilena durante el periodo de Frei Montalva, siguiendo a Jocelyn-Holt, y propaganda en el sentido de discursos: el cambio total, la reescritura de la historia, el libertarismo revolucionario, como solidaridad organizada de base unido a un individualismo radicado por una parte en cierto resentimiento, que según Salazar se originaría en el aborto de un proyecto histórico del bajo pueblo en la conformación de un estado, basado en la misma solidaridad orgánica del bajo pueblo y en su capacidad para generar empresariado popular. *“De las cenizas de lo otro íbamos a construir esto, porque los que nos precedieron nos educaron que había que rescatar lo mejor de lo antiguo y erigir lo nuevo...en algún sector del movimiento había que quemar todo y de las cenizas erigir lo nuevo pero por lo menos a nosotros nos formaron de una manera distinta y rescatar todo lo mejor, porque habían cosas buenas, rescatar y proyectarlas, humanizarlas, la posibilidad de que el pueblo no solo fuera convocado solamente cada cierto tiempo a votar”* (L.L). Cita de la que se desprende la pluralidad de tradiciones que conformaban el espectro del libertarismo revolucionario de la época, desde los comunistas en este caso, a diversos subgrupos socialistas, demócratacristianos (periodo de Frei Montalva), Mir, etc.

Cierta separación entre el trabajo y la militancia que en la práctica pudo costar efectos negativos en la cantidad y calidad de la producción de las fábricas, problemas de gestión, etc. En el plano político se veía como un solo concepto: al movimiento popular se

le pide un esfuerzo de sacrificio: militar es producir y producir es militar, no se puede separar las dos cosas sobre todo tomando en cuenta el contexto de movilización que realiza la oposición que desde fines del 72 pasa a la primera fila de la esfera pública a través de ruidosas comunicaciones en los diarios, en las marchas de mujeres, los cacerolazos, las radios, el congreso, etc. Movilización que se cohesiona en torno al paro nacional de camioneros de Octubre de 1972, a los que se sumarán una parte del comercio minorista, las bencineras, autobuseros, taxistas, médicos, abogados, empleados bancarios y parte de las universidades y colegios. Ante esta masiva movilización, pagada en el caso del paro de camioneros por la CIA, el llamado a los trabajadores de sintetizar militancia política y esfuerzo productivo es urgente, *“se puso el acento en la producción, teníamos que producir mas porque no alcanzaba” (J.LC)*, los resultados son sin embargo contradictorios. *“La maximización de la presión política no fue empleada para eso (la jaula liberal urdida en 1925) y la movilización nacional de las masas se gastó casi toda en mera ‘agitación callejera’. La jaula siguió igual. Pero, tras esa agitación poco útil, salió a la calle toda la clase política civil (incluida la de centro y la de derecha), la que, enredada con las masas, se trabó en una batalla por el control de las calles céntricas de la capital. Como si el poder sobre el espacio hubiera sustituido al poder sobre los problemas reales de la nación” (Salazar, Gabriel, (A), 2001: 164)*

La respuesta a este paro es la conformación de los llamados “cordones industriales”, un nuevo tipo de organización obrera de carácter territorial que agrupa las empresas del área social ubicadas en un determinado perímetro geográfico. La solidaridad entre obreros se expande a este tipo de organización de emergencia cuyo radio de acción abarca desde la propia autogestión de la fábrica, el envío de productos a las zonas afectadas por el paro de transportes, la vigilancia de los lugares de trabajo y de las calles frente a los ataques o atentados de grupos de ultraderecha, la apertura de mercados y almacenes populares frente al cierre de los almacenes privados, la protección física a los autobuses y camiones estatales que trabajan durante el paro, llegando incluso a la formación de pequeñas bibliotecas con libros de la editorial Quimantú. Esta solidaridad orgánica, nacida de la precariedad de la coyuntura y ante ciertos vacíos legales que podrían haber limitado por la fuerza la movilización obrera, se comienza a manifestar como una fuerza política autónoma. Su legitimidad ideológica se origina en la influencia de sectores políticos ajenos al gobierno o la CUT. Esta última debe sumarse para evitar perder el control representativo de la clase obrera y el movimiento sindical. El

mismo gobierno se ve compelido a aceptar la legalidad de los cordones industriales, llamándolos a sumarse como un poder dentro del gobierno, es decir subordinado a la clase política y la institucionalidad representativa. *“Solidarios con sus propias metas, es decir: defender las fábricas ocupadas y avanzar en el proceso de expropiación. No siempre en la dirección señalada por el gobierno. Ni al ritmo propuesto. Ni con la disciplinada articulación. Auténticos organismos de La Clase, acá no hay cuoteo que valga, ni medalla al mérito sindical: quien arenga mejor en la asamblea se ha ganado el derecho a representar”* (Ibid: 156). Constituyéndose como un referente para todo el movimiento de masas, se unen a los consejos campesinos e incluso a las organizaciones comunales de pobladores. Son la última etapa dentro del desarrollo de la participación ciudadana, su carácter está marcado por una aureola de heroísmo, esto producto de que fueron ellos los que resisten el embate del paro, mantienen la economía funcionando, y su nuevo grito ya no es “avanzar sin transar” sino “crear” poder popular, mas allá de la pura representatividad que denuncia Salazar. La verdadera ‘lucha de clases’ hace su primer atisbo.

Como la coyuntura crítica llamaba a la cohesión entre obreros de distintos centros de trabajo, o en la calle, reuniéndolos continuamente, y como además se les pedía desde el gobierno “vigilar” su entorno productivo cuidándolo como el lugar sagrado sobre y desde el que se iba a constituir la nueva sociedad proletaria, los diversos grupos de trabajadores fueron indiferenciando el contenido y manejo de sus demandas y expectativas. Cómo negarles a unos la posibilidad latente de ejercer un efectivo poder popular, si todos, los unos que ya “gozaban” de la implementación del área de propiedad social, y los otros, que no la conocían en carne propia aún pero que amparaban la legitimidad de su implementación radical en la épica defensa que realizaban frente al proyecto de la Unidad Popular, todos, estaban sujetos a la misma presión política y a todos se les pedía responsabilidades y sacrificios comunes: luchar trabajando, la llamada “batalla por la producción” (cabe consignar que una caricatura de la época aparecida en El Siglo, periódico del PC, se burla de esta frase dicha en boca de un mirista), y además movilizarse “mostrando” su poder en la calle, en un apoyo multitudinario al presidente y al gobierno: la cultura de lo presencial, el ‘otro’ a la vista de todos y para todos. Claro era entonces que si permanecían reunidos, coordinados, solidarizados, convertidos en el centro de las miradas (lo relacionamos al tema de la conciencia de los obreros desde fines de los 60` de unir su destino al del país), en otras palabras, de que serían ellos los

que como conjunto decidirían la resolución del conflicto por lo menos en la parte de “abajo” del país, terminaran forzando el proceso de intervención aún en pequeñas o medianas fábricas, o en empresas en la que el gobierno había llegado a acuerdo con sus dueños para no ser traspasadas al área social. Si el discurso político apelaba a un interpretación propia de la justicia, la que estaría inspirada de acuerdo a su verdadero y efectivo alcance para ser realmente justa, si todos los obreros eran parte del gobierno y por este habían sido reconocidos como tales, el poder que ya no solo exigía reivindicaciones sino un lugar en el mundo para existir como entidad autónoma, debería llegar en un algún punto a tomar las riendas como poder paralelo a la clase política. *“Como controlar este flujo de iniciativa que amenaza convertirse en un poder paralelo y dejar un agujero negro en la cuenta fiscal?...en esta interrogante sin respuesta la lucha política deja de ser patrimonio de los políticos. Las clases comienzan a mirarse cara a cara y lo que ven les gusta poco” (Rojas, Alejandra, 1998: 134).*

Pero el conflicto terminal entre lo popular y la crisis política no es patrimonio de la ciudad. En el campo se han generado innumerables conflictos entre medianos propietarios que han modernizado sus medios de producción forzados por la disminución de sus predios agrícolas y los nuevos pequeños propietarios, ex inquilinos y peones asalariados, resultantes de la independización de las cooperativas luego de tres años de propiedad común. Conflicto entre asociaciones campesinas de distinta representación ideológica, diversos status socio-económico, competencia desigual de los medios de producción modernizados unos y tradicionales de subsistencia los otros, lo que a la larga generará la reacción de los nuevos propietarios recientemente desligados del sistema de cooperativas que van a defender sus derechos individuales a expensas del agroproletariado. Parte de los inquilinos, “la aristocracia” del campesinado, se van a oponer a la expansión de los beneficios de la reforma agraria a todos los trabajadores rurales, resistiéndose a dividir sus futuras propiedades individuales, *“el modelo de asentamiento de Frei se había vuelto un imperativo del sueño: cooperativa por tres años, luego la propiedad privada” (Rojas, Alejandra, 1998: 129).* El individualismo revanchista sumado a la nuevamente difusa delimitación en el proceso de reforma por parte del poder político, dada la heterogeneidad ideológica que compone a la Unidad Popular y la encrucijada coyuntural producida por las disputas de poder económico entre privados y estatales, compusieron un clima beligerante y difuso donde todos los rezagados, aquellos que habitaban la tierra de nadie, respondieron movilizándose violentamente, en muchos

casos amparados o dirigidos por el Mapu o el Mir. Otros, y provocados en respuesta directa a esta movilización, terminaron votando por candidatos opositores al gobierno de Allende. El caso de la explotación cooperativa dejó un saldo negativo, sobre todo en cuanto a la deseada conformación de un agroproletariado cohesionado solidariamente en la defensa de intereses comunes, tal como se aprecia en el afiche de 1972, y en el encauzamiento frente al proyecto más general que constituía la transformación del estado. *“Muchos de los campesinos recién incorporados al mundo del capital entraron directamente al sistema del mercado negro o establecieron alianzas con el enemigo <<principal>>, arrendándole sus tierras o campos de pastisaje. Raramente cancelaron las deudas y más de un tractor o una vaca, comprados generosamente con subsidios, fueron a engrosar las pérdidas de la UP. Un desastre para la economía” (Ibid: 130).* El resultado general de este “desmadre” es la baja dramática en la productividad agrícola, luego de 1971 en adelante, y el aumento en 400 millones de dólares por concepto de importaciones.

El último de los movimientos populares masivos es el de los pobladores, aun cuando su aparición se origine más antiguamente que el de los otros. Era éste el grupo más pobre de los tres, siendo su composición muy heterogénea. Se mezclaban ex campesinos y asalariados del agro. Trabajadores independientes de áreas tradicionales, obreros y cesantes, entre otros, a quienes unía el común deseo de contar con una casa para vivir.

Desde 1950 se generan las ocupaciones de terreno ilegal. Los campamentos resultantes de estas tomas se organizan disciplinadamente pues se trata de una acción reivindicativa al margen de la ley en la que hay que defenderse como conjunto unido frente al posible desalojo. Por tanto, este tipo de organizaciones adquieren rápidamente un matiz político y confrontacional, causa del acercamiento de partidos políticos y la iglesia, tanto para apoyarlos frente a su situación precaria como para luego hacerlos partícipes de sus preceptos y luchas sociales. De esta politización representativa se originaría el foco de conflicto, que al igual que con los otros movimientos de masas, presentaría un escenario antagónico y contradictorio entre los partidos y sectores políticos de la UP y entre ésta, como poder ejecutivo y los restantes poderes del estado, ya que distintos sectores más militantes intercedieron en el derecho de autonomía de las movilizaciones a pesar del carácter ilegal y en algunos casos indiscriminado de las tomas

de terreno en momentos en que el gobierno se encontraba en una guerra declarada con el poder judicial (recordemos las cartas que se envían los presidentes, de la república, y de la corte suprema, citados anteriormente).

En este caso, la ejecución del principio de autonomía democrática no se basaba fundamentalmente en la militancia frente a un proyecto político global, sino que su principal fundamento era justamente conseguir un lugar donde vivir. Esta necesidad básica y primaria en que se fundaba el movimiento poblacional como tal, implicó que antes de preocuparse por la conformación de un estado socialista debían organizarse para conformar esta mínima base de subsistencia. De ahí que en el conflicto entre pobladores y gobierno, este último tuviera muchas veces que ceder reconociendo el derecho humano de contar con un espacio de vivienda. La impaciencia de los pobladores terminaba con protestas y tomas en hospitales, consultorios, juzgados locales, para exigirle al gobierno soluciones. ¿Pero se trataba en todos los casos de cualquier vivienda? Muchas veces no. Se pedía ser alojado en casa individuales, no pareadas, con un jardín que las separe de la de los demás vecinos, no deseaban ser ubicados en bloques de viviendas, etc. *“Lo que en verdad quieren es el chalet con jardincito, eterno sueño de la clase media” (Ibid: 142).*

Naturalmente que no podríamos pensar que este “sueño”, imaginario clasista, se había desarrollado con fuerza hegemónica en el pensamiento de los pobladores, incluso puede leerse a la luz del conflicto con el gobierno, a manera de contraataque contra estos actores que de cualquier manera no constituyen un bloque movilizadado en torno a la defensa del programa de la UP, sino más en defensa de los intereses al interior de las tomas. Por ejemplo las ollas comunes, las escuelas improvisadas, bibliotecas de Quimantú, las milicias populares guardianas frente al potencial desalojo que podía acaecer cualquier noche, pero sobre todo responsables por el cumplimiento efectivo de los reglamentos en que se pretendía organizar la vida social de los habitantes, *“no se podía beber, pelear con los vecinos, organizar juegos de azar. Ni siquiera una sana disputa con el cónyuge era bien vista. Virtud en medio de la precariedad” (Ibid 142).* Y con la conciencia de que mas allá, “afuera” de este universo popular, hay un mundo distinto y extraño del cual, dependiendo de la postura más o menos autónoma que se halla desarrollado, o bien se puede esperar ayuda en forma de caridad, o bien simplemente se rechaza como un orden cultural y político absolutamente ajeno, indiferente y hostil hacia

las reivindicaciones planteadas, mundo hacia el cual mas bien hay que enfrentarse cohesionadamente como fuerza de choque en el caso de que éste desee intervenir en la autonomía económica, cultural, valórica, y aún militar que se ha ganado en la batalla contra la legalidad por un espacio para vivir.

“La lucha política deja de ser patrimonio de los políticos. Las clases comienzan a mirarse cara a cara y lo que ven les gusta poco.”

Capítulo dos

Imágenes e Historia de Chile

Lo primero que debemos hacer es tomar en consideración la distinción que existe entre los afiches y las carátulas ya que responden a criterios distintos en su concepción. Los primeros remiten a la transmisión de un mensaje, supongamos en este caso, de tipo político, sociológico, etc. El que es materializado a través de un conjunto iconográfico y tipográfico. Esta materialización corresponde al desarrollo de una imagen aprehensible por el espectador de forma directa, *“el afichista juega un rol de telegrafista: no emite un mensaje, solo lo transmite. No se le pide su opinión, solo se le pide establecer una comunicación clara, poderosa, precisa...un afiche debe tener la solución para tres problemas: óptica, gráfica, poética”* (Vico, Mauricio, 2004: 20). De esta definición sobre el oficio se desprende una idea: la especificidad de la autoría es lo que separa el arte del simple medio de comunicación. La expresión personal que sobre el tema en cuestión se haga el afichista no debería influir fundamentalmente en la intelección directa del mensaje. Si el arte es el esfuerzo por llevar toda una realidad, o una idea, o una representación, a un medio físico expresivo como experiencia fundamental y no solo instrumental de esa realidad, de esas ideas, el afiche solo debería transmitir de la forma más sugerente, potente, emotiva, un mensaje funcional al contenido lingüístico, en este caso, la tipografía. *“Por ejemplo un buen número de carteles propagandísticos carecería de significado sin texto escrito, y muchos resultarían incomprensibles sacados de su contexto. Las imágenes propagandísticas rara vez están pensadas para comunicar algo de forma independiente”* (Clark, Toby, 2000: 43). Cabría preguntarse entonces por el trabajo del afichista, específicamente de Vicente Larrea: el resultado de la conversión de un discurso verbal a una imagen gráfica no necesariamente va a operar, de forma única, como un sinónimo, representación poderosa del texto y tema transmitido, pero que no adquiere nuevas significaciones que enriquezcan la idea original otorgándole un nuevo o más amplio sentido o lo circunscriban a un tipo de receptores en un principio no esperados. Es un tema que en verdad atraviesa todo este capítulo y parte del anterior. Por otra parte, las carátulas corresponden a un sentido estético distinto pues el objetivo aquí no radica específicamente en materializar un mensaje, sino en diseñar las cartas de presentación, el “rostro visual”, de la música y del contenido temático de ésta, como

una simbiosis. Sabemos que la inmensa mayoría de los trabajos de la oficina Larrea enfocados en la música corresponden a encargos para la casa disquera Dicap. Fue ésta el verdadero hogar que acogió a los artistas de la bautizada nueva canción chilena dándoles la posibilidad de grabar y difundir una música que no encontraba acogida en la mayoría de las radioemisoras, *“antiguamente era la extracción mas baja la que escuchaba al Quilapayun, no se dieron por la radio hasta el año setenta cuando sale Allende y emitió un decreto que no me acuerdo si el 20% de la música tenía que ser nacional”* (J.L.C). La difusión socio-cultural que ejercía estaba claramente marcada hacia la izquierda, sus administradores eran las Juventudes Comunistas, y por ende, el mensaje estaba imbuido del revolucionarismo estudiantil y de la revalorización de las culturas autóctonas americanas. Pero su origen más específico, en su influencia cultural, se remontaba a las investigaciones folclóricas realizadas por Violeta Parra y Margot Loyola. La última crea a fines de los cincuenta el conjunto Cuncumén, momento fundacional que representa un nuevo tipo de interés por la representación de folclore campesino de temática proletaria, ya que esta agrupación por vez primera muestra en pleno escenario la vestimenta y la problemática del inquilino, principal actor social del campo en el desarrollo de la reforma agraria. Violeta Parra por su parte, es especialmente trascendente pues representa en su persona, en palabras de Fabio Salas, la, *“aparición del arquetipo del cantautor, una figura no existente hasta entonces y la premisa inédita de mensajes de contenido social y de crítica política en las letras de las canciones”* (Salas Zúñiga, Fabio, 2003: 58). El concepto de cantautor sensibilizado con la problemática social abarcaba en los sesenta hasta a los Beatles, pero en el caso chileno se produce una afinidad natural y conveniente con el programa de la izquierda partidista, que llega a traducirse en ciertos músicos que forman parte de una verdadera oficialidad de la Unidad Popular, tales como Quilapayún e Inti Illimani, sin contar de que todos los demás solidarizan con la causa “reformista” (como la llamaría G. Salazar) de Allende. Frente a este cambio que experimenta un sector de la música chilena, el desafío para Larrea consiste en identificar los sentires compartidos que recrea esta militante forma de hacer (músicos) y escuchar (comunidad/individuos) la música, de manera que la gráfica sea consecuente con esos contenidos, es decir, integración en la comunicación, simbiosis audiovisual entre la imagen y el sonido basada en la sensorialidad.

El caso de “Canciones del 900”, disco interpretado por Margot Loyola y compuesto por el maestro Luis Advis, reproduce la música de los salones y chinganas de principios del siglo veinte en Chile. Para la portada, Larrea recurre a una ilustración de estilo Art Nouveau muy en boga en la época en que se ambienta la grabación, mientras que la contracara se compone de diversos anuncios comerciales de revistas de la época: jarabes contra la neurastenia y la tisis, cremas para regularizar el flujo menstrual, píldoras para el crecimiento y endurecimiento de los pechos femeninos, etc. Todo el conjunto visual del diseño del disco ha sido conscientemente planificado para recordar la época, retratando visualmente ese espíritu un tanto frívolo y decorativo.



Margot Loyola, “Canciones del 900”;
Dicap, 1972.



Contraportada.

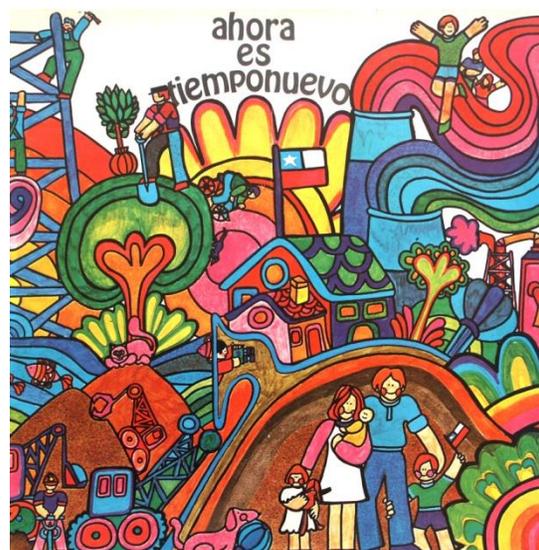
La idea de este disco no es estimular la nostalgia, por que no es éste el espíritu de la época de los sesenta y de la Unidad Popular, sino justamente lo contrario, el futuro. Por ello el estilo formal reconstituye la cultura ambiente del novecientos desde una óptica retro, es decir, principios de siglo pero visto desde los setenta, con la influencia formal del Pop Art.

Para terminar de contestar a la pregunta específica sobre el carácter artístico o puramente propagandístico de las imágenes, creo que basta remitirse a las definiciones entregadas por dos personajes muy ligados al tema de las imágenes en cuestión: Vicente

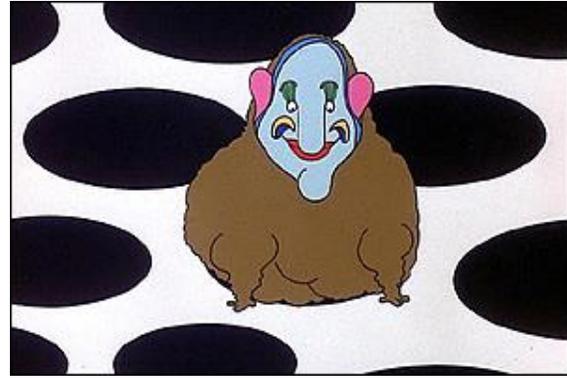
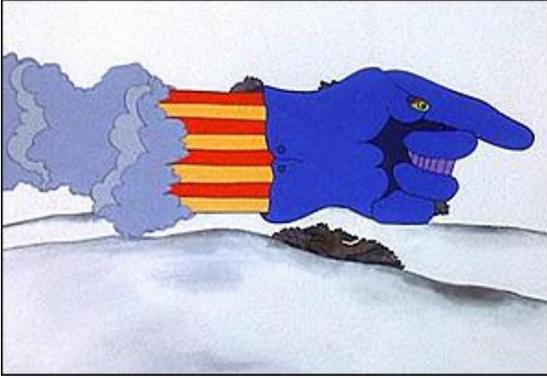
Larrea y Jorge Montealegre, que es poeta e investigador del movimiento musical de la “Nueva canción chilena”. Se recogen las opiniones de este último de el artículo sobre los diseños para Dicap Publicado en la revista “Pausa” nº 2, del Ministerio de cultura. Montealegre discurre sobre la creación de la oficina de Larrea de la siguiente manera: *“el desafío para los diseñadores no está localizado en el arte sino en la necesidad de combinar publicidad y propaganda: venta de un producto y de una ideología. Con Dicap hay que descubrir un concepto gráfico que encierre la esperanza y la protesta. Sus carátulas deben representar un mundo cultural diverso y alternativo al tradicional. Los colores entonces deben partir de la memoria doliente apuntando a la utopía. Los diseñadores y cantantes convocan al arcoíris para llenar de colores las reivindicaciones populares sin renunciar a las imágenes de época ni al espíritu que sugieren las temáticas de los discos”* (Montealegre, Jorge, 2004: n°1). La definición de Larrea resulta más austera y directa. El diseñador nos entrega la visión sintética de su trabajo: *“nos expresamos gráficamente para expresar un mensaje, no por satisfacción personal. Hay coincidencias en algunas herramientas, pero los propósitos son distintos con el artista. Nosotros hacemos un cartel o una carátula para que sea entendida por miles o cientos de miles de personas, son piezas de comunicación no arte”* (V.L).



Tiempo nuevo; Peña de los Parra, 1969.



Tiempo nuevo, “Ahora es tiempo nuevo”; Dicap, 1971.



Yellow submarine, 1968. La utopía de la contracultura anglosajona de los sesenta, en los colores de Hans Edelman, que va a influenciar a Larrea y a las brigadas Ramona Parra.

Podría entenderse de este razonamiento a la obra del artista como un acto que en determinado momento de génesis, comporta fundamentalmente una expresión que va naciendo sin que a él le importe en demasía, o nada en muchos casos, el ser entendido por un público potencial y abstracto. Y aun a este artista se le revela brumoso el significado de dicha expresión, digamos, huidiza, un tanto ambigua, en ningún caso totalmente controlada en sus potenciales significados. Puede que aquí volvamos como un círculo a este concepto que se había fijado como centro de la hipótesis histórica sobre el libertarismo revolucionario de la época: control, planificación en sus dimensiones simbólicas y no solo materiales. La voluntad creativa, por ende, en Larrea, es más didáctica y generalmente las imágenes carecen de más de un solo mensaje a comunicar, casi siempre es solo uno y transparente, por ejemplo en la Carátula del disco "Tiempo nuevo", de inspiración gótica. Se trata de una imagen de Valparaíso tal vez en el otoño o invierno que se ha simbolizado a través de un conjunto puntiagudo de casas de madera cuyas formas alargadas cubren el cerro hasta culminar en una figura casi triangular. Los colores que cubren pequeños espacios entre los finos trazos de lápiz mina, de tonos mate, blanco, gris y negro, generan la sensación de madera húmeda del invierno o de viento helado en otoño, efecto que se realza al percibir todo el cuadro de la carátula en el que la figura ilustrada está aislada de otros objetos en medio del espacio blanco (tal vez el envejecimiento natural del cartón del estuche del disco en que el color original del fondo ha variado a un crema amarillento potencian esta imaginación de un Valparaíso nublado y con frío). Pero es justo este aspecto el que da cuenta de la originalidad de los medios empleados para trazar y componer los distintos elementos de la carátula. Se realza la percepción del ícono al presentarse aislado de otros elementos urbanos contrastándolo

con un fondo de color plano, como también en la verticalidad de las líneas, los colores descritos, etc. Todo este espectro sensorial puede generar en el receptor un estado anímico particular producto de esta belleza funcional al lenguaje musical. Son los medios los que originan la belleza de los diseños, medios originales para ideas sencillas: imagen de un Valparaíso melancólico, invernal, en completo contraste con las imágenes psicodélicas, saturadas de color, del disco posterior de “Tiempo nuevo” del año 71, cuya influencia en la estética del diseño puede buscarse en las ilustraciones de Hans Edelman para la película de los Beatles “Yellow submarine” de 1968.

La estética de Larrea es valiosa entre, otras cosas, porque supo desarrollar un trabajo de carácter propagandístico en que los temas, los medios, las formas, no respondieran a una concepción nacida del marketing, tal como se entiende en la actualidad. El origen de este último está enlazado causalmente con el interés por la cultura popular, los hábitos cotidianos, los símbolos de la publicidad y de los medios de comunicación, fenómeno que se desarrolla primero en los Estados Unidos desde mediados de los 50` , *“la estabilización política y económica en la época de la posguerra condujo a una revalorización de aquello que en general se suele designar como “pueblo” o “popular”, los hábitos de conducta y consumo de la sociedad de masas fueron estudiados por los sociólogos y utilizados en el sistema de marketing... una acomodación a las modas y actitudes de la masa” (Osterwold, Tilman, 1992: 7)*. En las piezas seriales del diseño publicitario actual cada ícono ha sido concebido y dispuesto en una relación visual puramente funcional al estado de conocimientos existente en las empresas luego del trabajo de marketing en el terreno. La racionalización funcional de la publicidad del marketing se desarrolla partiendo de una idea negativa: que el receptor sienta que el producto o la idea ofrecida son un valor de deseo no cumplido para él, que interprete la imagen inmediatamente como una ausencia, seguida de la necesidad de llenar este vacío. La construcción de sentido opera basándose en la supuesta objetividad de los datos recogidos en encuestas y estudios de opinión, visión que genera grandes bloques, o masas de consumidores modelo. Cada parte del proceso creativo se va pensando en relación a esa síntesis entre la interpretación del gusto y la generación de deseo, *“desde sus orígenes pos-medievales, el comercio instaló ferias abiertas como lugares donde los individuos, aparte de comprar y vender baratijas, podían liberarse de sus amarras comunales (feudales, monárquicas, municipales o tribales) y bañarse en lo exótico, lo distinto, lo prohibido...A esa bulliciosa atmósfera de “libertad” no se convocaba al Estado*

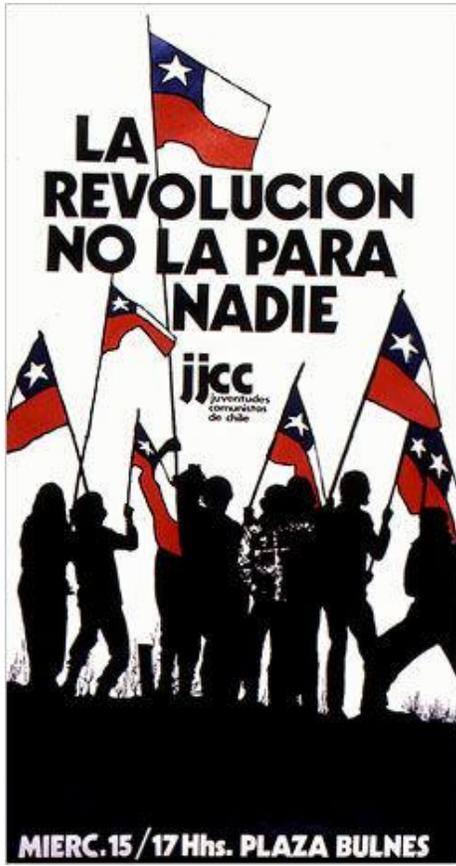
como Estado...sino a los individuos. Pues era a estos a los que, seductoramente, se les ofrecían...vivencias exóticas para rebasar los límites (rígidos) de la vida comunitaria. De este modo, a las prácticas comunales de 'libertad participativa' (sujeta a responsabilidades cívicas), el comercio opuso...la 'libertad vivencial' (basada en la sensorialidad individual), y a la identidad comunal, la identidad de lo 'exótico'." (Salazar, Gabriel, (A), 200: 174).

El caso de las imágenes de Larrea, como señalamos, es distinto. Enfocándonos en el aspecto de creación formal y práctico, dado que nos hemos detenido ya en el aspecto histórico político relacionado con la oposición de cierta solidaridad festiva pública y vivencial frente al individualismo liberal, y al egocentrismo anárquico, diremos que el trabajo creativo de Larrea en cuanto a este tipo de diseños, respondía a un interés por componer piezas originales muy sugerentes, basadas en la generosa acogida a los más diversos elementos, medios expresivos y temas, tanto del mundo popular como del universo Pop. La partida, la chispa creativa, reside en el ingenio personal, en el gusto por jugar a crear, y en la discusión compartida entre los distintas personas que laboraban en el taller y que desarrollaban su trabajo a partir de la visión de los primeros bocetos de los respectivos encargos que trazaba "Vicho" o Luis Alborno, los dibujantes. Vicente Larrea es más que enfático en dejar claro que el suyo nunca ha sido un trabajo de artistas, no corresponde a pura inspiración, a una ampolleta que se encienda. En oposición a esta espontaneidad Larrea ocupa los conceptos de planificación e intencionalidad, proceso creativo que requiere de un examen analítico y documentado del entorno cultural, histórico e incluso arquitectónico en que el conjunto de imagen y tipografía será apreciado y utilizado.

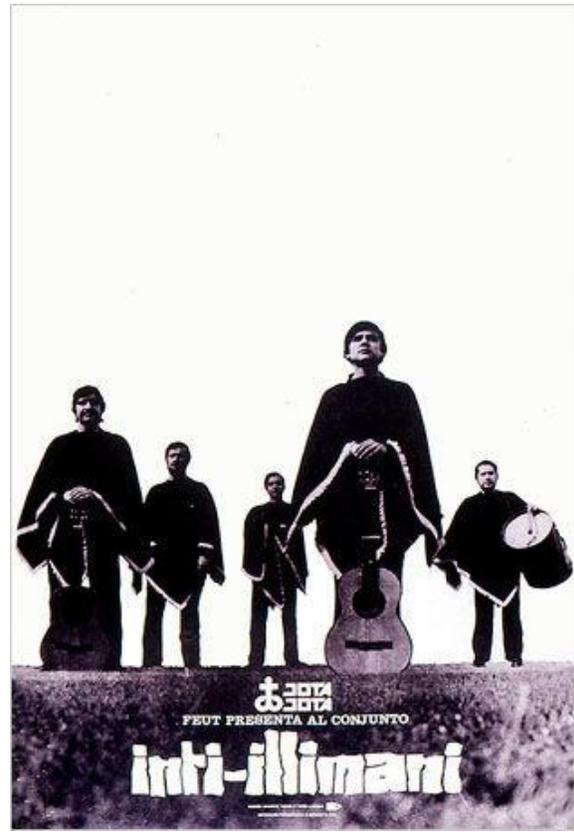
En Larrea la satisfacción de encontrar la belleza está alojada en la capacidad expresiva de los medios formales a través de los cuales este mensaje es transmitido. No en la expresión de una idea que busca forma física para adquirir completa aunque probablemente ambigua identidad: es decir el arte, sino en desarrollar un mensaje eficiente de forma que sea apropiado afectivamente por una masa de incalculables diversos individuos, *"nunca nos describieron el contenido de los diseños, solo el tema. Esa cuestión de describir los contenidos es un maldito vicio de los marketeros de hoy día, un desastre...hay mucho del ego de cada uno, gente criada en el ego de la farándula publicitaria, porque esos guevones manipulan información y manipulan cultura"* (V.L). La

dimensión emocional, de apropiación de la imagen, se radicaría entonces en esta capacidad de jugar libremente con la composición utilizando los elementos del arte y el mundo popular como medios para crear propaganda. El resultado es el delicado equilibrio entre experimentación y simpleza directa, experimentación contextualizada en el imaginario contracultural de los sesenta, *“el amor con que uno hacía su trabajo, el clima generalizado de innovar, la gran cantidad de gente que sentía igual, el espíritu cultural y solidario que se vivió”* (V.L).

El tema del afiche “La revolución no la para nadie” es el de la política chilena del periodo 64-73, específicamente la tipografía hace mención a los enemigos del proceso: *“no la para nadie”*. En la práctica este cartel fue encargado por las juventudes comunistas en 1971, para informar sobre la realización de una manifestación ciudadana en la plaza Bulnes. Para desarrollar este discurso asentado en el imaginario cotidiano de la sociedad de la época, Larrea recurre a la imagen paradigmática de la muchedumbre y las banderas. Hasta ahí ha resuelto el primer desafío de la elaboración, inmediatamente ha interpretado la cultura ambiente a través de íconos internalizados por la masa: la propensión multitudinaria, la toma de la calle, la adscripción voluntaria, la representación del sujeto popular a través de las banderas, la síntesis entre lucha y alegría, entre revolución y patriotismo. *“Esta imagen (la revolución no la para nadie) es reflejo de algo característico de ese tiempo, habían marchas multitudinarias, yo en ese tiempo era de las Juventudes Comunistas que quedaba el partido en Marcoleta, y casi de ese mismo local hasta Portugal eran cientos de muchachos con banderas, marchaban por la Alameda, acá casi todas las grandes manifestaciones eran con muchas banderas, muchas pancartas, y eso previo a la UP, consignas como “el cobre para los chilenos”, “la tierra para el que la trabaja”, “educación para todos”* (L.L)



Afiche 1971



Afiche 1970

Avanzando un paso mas en la creación del afiche, Larrea ha imaginado a los individuos “envueltos” en siluetas negras, respetando las formas naturales de la corporalidad humana, pero restándoles la posibilidad de identificarse como individuos particulares. No distinguimos sus aspectos, atuendos, edades, etc. A lo sumo logramos identificar diferencias de género, producto del largo del pelo y la forma de pararse, y tal vez la presencia vaga de un pescador entre la multitud evidenciado en el estilo del gorro sobre su cabeza y el corte de los pantalones. Pero no podemos advertir estados anímicos, expresiones faciales: el rostro les ha sido ocultado. No sabemos en que trabajan, cuales son sus oficios (en una época en que la estética desarrolla la idea de que gran parte de la identidad individual se cifra en la especialización productiva, recordar el afiche del cobre chileno acompañado con el poema de Neruda). El artificio estético es sin duda muy sugerente: implica la disolución individual, de los intereses particulares, en pro de la conformación de una sola voluntad popular, la nación, la revolución. También guarda una cierta aura amenazante: el planteamiento de un

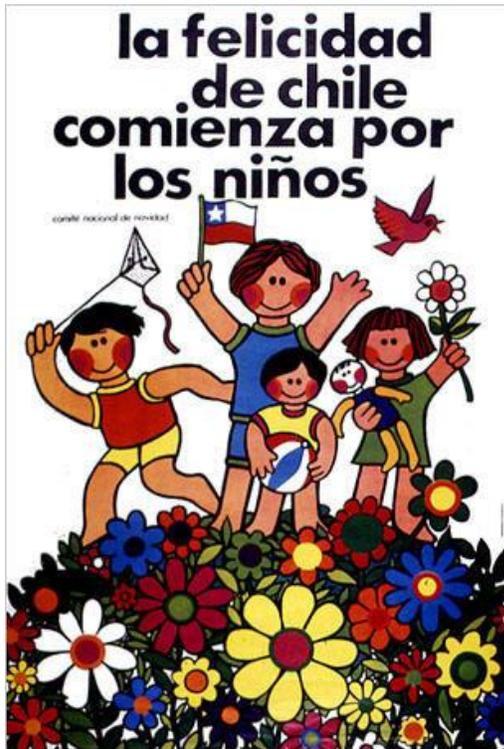
enemigo contrarrevolucionario, *“no la para nadie”*, que es incapaz de identificar claramente a el rostro de sus adversarios ocultos tras un velo de un negro profundo recortado sobre el paisaje blanco. Sin embargo esta incerteza tiende a estilizarse producto de la presencia de las banderas chilenas que los manifestantes alzan sobre sus cabezas: antes que nada somos chilenos, existe alguna semejanza, un parentesco entre todos, entonces más que intimidar se busca convencer. Si aterrizamos esta idea como documento histórico, podemos señalar que la gran cantidad de afiches de Larrea en cuyas ilustraciones flamean banderas de Chile, podría revelar hoy otro cariz interpretativo si los diseñadores hubieran hecho caso expreso a los pedidos de sus clientes, en este caso los comunistas, que preferían la inclusión de banderas rojas en vez de pabellones patrios, *“el partido Comunista nunca nos presionó, pero tuvimos peleas con ellos porque a veces en los afiches políticos insistían en puras banderas rojas. Nosotros les dijimos que eso era un boomerang que se les iba a dar vuelta, les dijimos que era un problema chileno entre chilenos, así que si insistían en las banderas rojas mejor se buscaran a otros diseñadores. Nos parecía dogmático.”* (V.L) ¿Cual habría sido la primera reacción/interpretación, de los sujetos que veían pegada a los muros de la ciudad una imagen de individuos anónimos, casi fantasmales en color negro, cargando banderas rojas? Es complicado afirmarlo, pero se puede señalar que no podríamos hablar de una preponderancia de intimidar al otro por sobre el invitarlo, aun cuando ambos significados persistan fuertemente en el conjunto compositivo de la imagen y el mensaje escrito, resultando una operación un tanto subjetiva el de equilibrar levemente la balanza a favor de una de las dos direcciones simbólicas descritas.

No existe motivo para dudar del tipo de compromiso social que la imagen intenta persuadir entre sus receptores, a través de una iconografía que formalmente se adhiere a la estética de la izquierda internacional, sobre todo cubana: la marcha con las banderas en pro de la naturalización de la revolución en el sentir de la gente en general. Pero el tratamiento original de Larrea le confiere nuevos significados potenciales, o mejor dicho, una agudeza en el planteamiento nacida de la diversidad de matices psicológicos recreados en la originalidad del planteamiento visual, en la encrucijada de las diversas funciones comunicativas de un afiche: informativa, educadora, persuasiva, estética.

También los medios de expresión en los afiches muchas veces utilizaron soportes culturales que poco tienen que ver en su origen con la llamada pureza cultural, identidad espontánea del proletariado/pueblo chileno: en diversos diseños los temas tienden a entremezclar valores conservadores, incluso hoy en día puritanos, junto a elementos de la contracultura de los sesenta, e imaginarios de la izquierda internacional tanto democrática (socialista moderada) como revolucionaria, retazos del realismo socialista, e influencias de la revolución cubana. Un ejemplo de esta hibridación se da en el afiche del conjunto Inti Illimani de 1969 en que observamos a los integrantes fotografiados en blanco y negro en una imagen tomada en la entonces llamada Universidad Técnica del Estado, pero que ha sido aislada de objetos del paisaje arquitectónico quedando solo la imagen de los músicos parados sobre el pasto con el cielo tras ellos.

De este afiche Inferimos elementos del imaginario de la izquierda revolucionaria tales como la lucidez, solemnidad, seriedad, compromiso, coraje, colectivismo, etc. Expresados en el medio a través de una fotografía cuyas formas están influenciadas por las películas del Spaguetti Western: los hombres de pie con la mirada firme hacia delante, hacia un punto de fuga en el horizonte; los ponchos negros y las barbas y bigotes, la ordenación asimétrica en que se ubican los cuerpos en el espacio de la imagen, etc. De este modo, ciertos valores supuestamente anti imperialistas eran expresados en parte a través de elementos de la cultura pop o de masas, en este caso italiana, que le eran funcionales a la conformación del mensaje que se quería entregar. Por ejemplo, dentro de la representación de los valores revolucionarios citados mas arriba, la lucidez característica que se asigna al militante de izquierda se entremezcla con la mirada seria, distante y un tanto satírica de un personaje cualquiera en una película de Sergio Leone, *“la cultura pop y el modo de vida se enlazaron estrechamente en los años sesenta”* (Osterwold, Tilman, 1992: 6). Y lo mismo puede decirse de las imágenes clásicas con que asociamos a la Unidad Popular, por ejemplo el afiche de la “Felicidad de Chile comienza por los niños”, que incluso aparece en una escena de la película Machuca, o los carteles interpretados más arriba en el capítulo uno, imágenes cuyas ilustraciones fueron realizadas con la misma técnica que la de las historietas de Disney. En palabras del propio Vicente Larrea, *“son del mismo estilo y trabajados con la misma técnica: son colores planos hechos por trama aplicada y la línea negra tapa los posibles descalces que había en la impresión de los distintos colores. En el del niño que carga al país hay cuatro colores, un amarillo, un sian (azul claro), el magenta y el negro, con esos cuatro colores*

formas el espectro visible. Ahora, como eran maquinas antiguas descalzaban un poquito, entonces para eso ocupamos la línea negra, que es la misma línea negra de los dibujos de historieta de Walt Disney, y eso lo dijimos al Mercurio en un artículo que se llama “La deuda de la UP con Walt Disney”. La otra cosa es que la línea negra resalta el color” (V.L).



Afiche 1971



Afiche 1971

Son imágenes que ilustran el interés explícito del programa de la Unidad Popular por conformar una nueva cultura basada en el desarrollo de la moral del servicio público y el ordenamiento en el trabajo productivo, la aparición de un hombre nuevo. Por ejemplo, es notable la cantidad de veces que apreciamos a niños responsables de elevar la bandera de Chile. Solo dentro de esta línea estilística de afiches contamos cinco: junto a los dos inmediatamente exhibidos, se suman la imagen del niño que carga al país en forma de globo y que lleva inscrita la bandera en su polera, y los dos afiches que celebran la nacionalización del cobre, uno de 1971, que muestra al muchacho parado sobre un montículo elevando la banderita con una sonrisa triunfal dibujada en el rostro, y el de 1972 del que ya hablamos y que muestra a una diversidad de chilenos parados sobre lingotes de cobre, multitud de la que sobresale en la cúspide la figura alegre del infante que carga

la bandera. El país simbolizado en su bandera, se mantiene en manos de los que están por venir, en tránsito a la adultez y la responsabilidad de trabajar, y no en manos de los que actualmente intentan construir la utopía, tal vez porque estos aún no podrían presentarse plenamente como hombres nuevos. Y toda esta imaginería particular del caso chileno ha sido diseñada utilizando un soporte impensable para algunos ortodoxos: la historieta estadounidense. A modo de paréntesis tal vez valga la pena consignar que nuevamente el tema del género se haga presente en este caso: todos los niños que portan el pabellón patrio son varones.

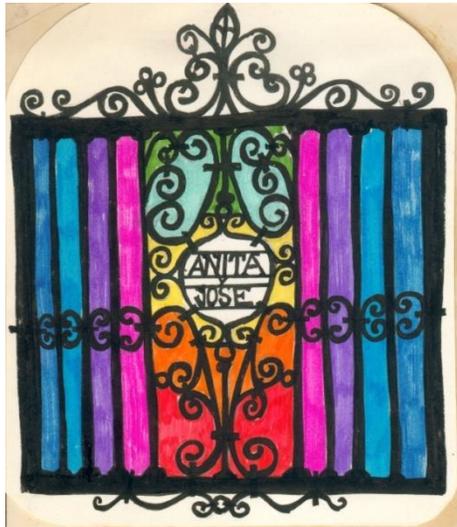
Comentarios técnicos

Abordemos ahora algunos aspectos en el trabajo de artesanía de los Larrea. Los diseños se concebían primero a partir de bocetos trazados con lápices grafito, todos los dibujos fueron hechos primero con grafito y luego pintados con elementos tales como plumones, pinceles acuarelados, témpera, cartulina recortada pegada una al lado de la otra, plumilla, soplete para fundir los colores, etc.



Bocetos

“En una tarde yo a lo mejor me hacía 6 o 7 bocetos, de los que presentaba 2 o 3, y esos estaban hechos con plumones de colegio para cabros chicos, esas eran las herramientas. Luego elegíamos uno y al día siguiente lo estábamos ampliando para imprimirlo...trabajábamos bastante aislados, cuando había marchas por ejemplo, nosotros estábamos haciendo el afiche que se iba a publicar en cinco días más. Estábamos metidos, cabeza gacha, 12, 14, 16 horas al día en el taller” (V.L).



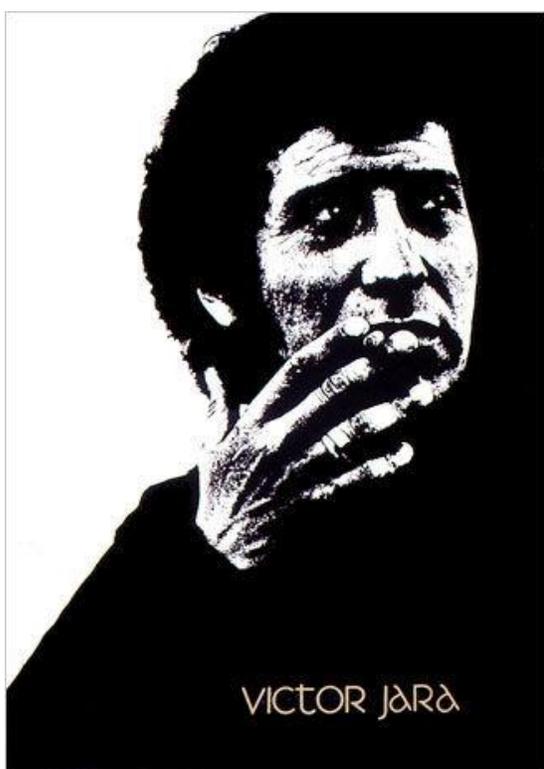
Boceto



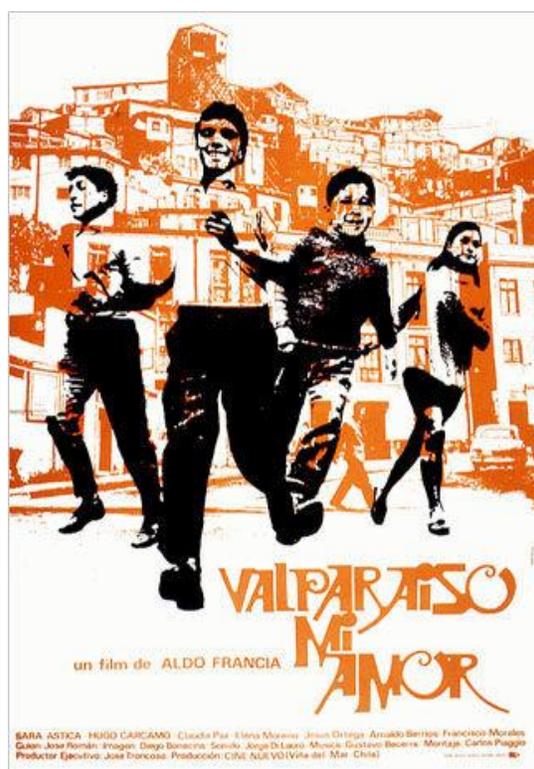
Carátula oficial. Anita y José; Dicap, 1969.

Un aporte sobresaliente a la visualidad gráfica, que quedó como una de las marcas de autoría de los Larrea junto al trazo grueso e irregular de líneas de ilustración y tipografía manual, fueron las fotografías en alto contraste trabajadas en la técnica de contratipo negativo, en la que se aislaban los tonos medios o grises en un laboratorio fotográfico mediante tiempos de exposición y distancias focales, para darles un solo color en la impresión rescatando los detalles finos. Finalmente los objetos o figuras que se iban a utilizar en el afiche o carátula eran aislados de los otros elementos de la fotografía con témpera blanca, como el caso del guerrillero vietnamita, única figura presente en la carátula del disco de Quilapayún “X Vietnam” de 1968, el que fue rescatado de una imagen que encontraron en una revista de China. En ésta, el guerrillero oriental estaba parado con el fusil levantado en el aire delante de una fila de Vietcongs, tras de los cuales empezaba la selva, todas las figuras que desaparecieron de la imagen cubiertas de color blanco. El resultado final del contratipo se traduciría en

imágenes híbridas entre la ilustración y la fotografía, como una síntesis entre ambos mundos visuales. Recordamos acaso dos piezas emblemáticas de la cultura de la época: el ícono de Víctor Jara que se transformaría, tal vez, en el símbolo máximo en la memoria visual respecto a ese artista, y la película “Valparaíso mi amor” de Aldo Francia, en cuyo afiche promocional se muestra a los jóvenes protagonistas que bajan corriendo por los cerros del puerto vestidos con camisetas blancas, lo que genera la percepción de que su corporalidad se transparenta ante las calles y casas de Valparaíso, fundiéndose como individuos en el medio urbano que los vio crecer.



Afiche 1972



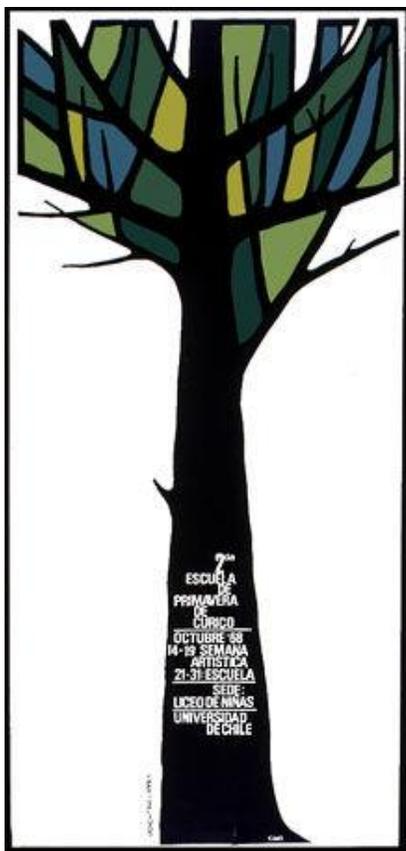
Afiche 1969

Otras técnicas que ocuparon fue la ilustración aguada, dibujada con texturas de recortes. La tipografía dibujada con un alfiler arriba de un pedazo de película negativa sacando la emulsión fotográfica. Un caso en que la artesanía del afichista se asimila al del artista, sin perder la autonomía del trabajo industrial, es el de la carátula de “Canto para una semilla” disco conceptual interpretado por Inti Illimani. La estética de este diseño se inspiraba en la xilografía, técnica de ilustración que en Chile se asocia a la

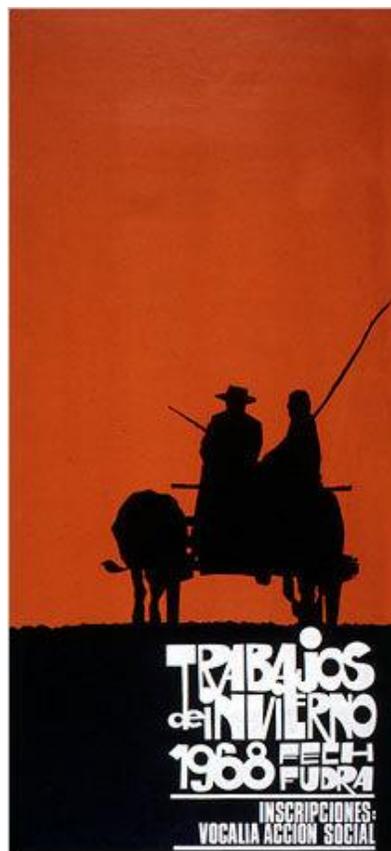
lira popular, “se dibujo como si fuera xilografía, porque no es xilografía, ilustrando con blanco sobre fondo negro. La pincelada que dio Luis Albornoz parecía el desbaste de la gubia que es la herramienta de la xilografía. Son recursos que podemos utilizar hasta hoy en día” (V.L).

Otra marca de fábrica en los diseños es la utilización de amplias zonas de color plano, influencia de los afichistas cubanos que a su vez lo aprendieron de los polacos, los maestros universales del cartel propagandístico. Es un recurso que permite realzar notoriamente la presencia de volúmenes y figuras como en el caso de la carátula de “Tiempo nuevo de Valparaíso”, o bien puede amplificar la soledad o aislamiento de rostros y gestos en contextos de dramatismo, como en la patética imagen de la madre vietnamita con el niño muerto. En casi todos los casos esta técnica es utilizada cuando los objetos de la ilustración o fotografía son pocos, o se encuentran muy agrupados en una misma zona de la imagen dejando el resto vacío de figuras, en colores planos.

Dos casos notables en la utilización de este mecanismo lo constituyen los carteles de 1968 para la Escuela de primavera de Curicó y para trabajos voluntarios de verano de la Fech. En el primero, el árbol pareciera encontrarse en una dimensión vacía de objetos, donde no existe nada mas que el, floreciendo en perpetuo crecimiento. El segundo, compuesto en dos colores, es una ilustración en alto contraste al modo del contratipo negativo, con la sola diferencia que no se trata de una fotografía.



Afiche 1968



Afiche 1968

Apuntes finales sobre la cultura en tiempos de la Unidad Popular

Si bien los sesenta, y en mayor medida la Unidad Popular, implican una redefinición más amplia del concepto mismo de cultura, por ahora hablaremos sobre el desarrollo de un universo simbólico acorde con una sociedad en transformación: de cultura campesina oligárquica terrateniente a sociedad urbana de masas en la que nuevos actores hacen su aparición y entran derechamente a movilizarse en torno al discurso mesiánico de cambio y utopía: los movimientos populares de masas, en que gran parte de la fuerza consiste en la unidad y en una cierta uniformidad de expectativas. La aparición en la palestra pública de lo que se convendrá en llamar 'proletariado', los movimientos

campesino, obrero y poblacional van estrechamente unidos al desarrollo de la política como un fenómeno de masas: movilización de multitudes y deseos. La socióloga María Berrios en el libro "Unidad Popular 30 años después" señala que la demanda social que se ejerce desde estos nuevos grupos, *"no es solo por el consumo de bienes culturales, sino que por reconocimiento y apoyo a formas culturales propias"* (Berrios, María, 2003: 232). En este sentido no es exactamente el ideal político de la época el llevar los logros y descubrimientos de la 'alta' cultura a la esfera de lo popular para que esta se "civilice" o universalice, en la que según Gabriel Salazar habría sido la permanente visión de la clase política hacia el 'bajo pueblo' en términos de su "regeneración", sino el de desarrollar los espacios para que la cosmovisión proletaria y sus objetos culturales o artísticos adquieran difusión y preponderancia. Pero como hemos dicho, este proletariado no produjo una verdadera cultura política muy desarrollada como expresión de una sustancia afianzada al margen de la historia de la 'clase política': fue justamente ésta última la que delimitó, guió, coartó, en fin, mantuvo a nivel subterráneo a la cultura popular, deformando principalmente una imagen de pura ausencia y petición, *"hasta 1970, el antagonismo entre el Estado y la CUT hizo que el movimiento sindical (pese a su poderío orgánico) no participase en las grandes decisiones de gobierno, ni siquiera en la gestión de asuntos laborales...a nivel de las bases la lucha sindical no tuvo orientación revolucionaria. Las principales preocupaciones de los socios y dirigentes sindicales eran alcanzar un mejoramiento de las condiciones económicas y laborales para el trabajador, reducir la distancia entre su nivel de vida real y el nivel al cual se aspiraba"* (Salazar, Gabriel, (B), 2001: 120). No fue sino cuando ya bien entrado el gobierno de Allende tanto los sindicatos de opción clasista como los grupos populares, pobladores, campesinos, etc. Radicalizaron sus posturas de emancipación, que se generaría una incipiente conformación más sistematizada y visible de expresión de cultura política popular como forma de adaptación al contexto político del momento. *"después nosotros no usamos mucho esta idea de muerte ellos y vida nosotros, ya en la unidad popular, mas bien ganó la gráfica de los Larrea casi como la alegría, el sol, los colores, y la gente empezó a sentirse reflejada en afiches como este "yo trabajo por Chile", había unos afiches así para la campaña del medio litro de leche, entonces había una cantidad de cosas, de imágenes, las cosas que se imaginaba la gente, cosas distintas las empezó a sentir el pueblito, fíjate que en mi casa no había televisor y de repente me dicen en la casa que les ofrecieron que iban a traer un televisor armado acá en Chile"* (L.L). Sin embargo y principalmente, puede afirmarse que las formas culturales expresivas relacionadas especialmente con la estética

y las formas, de comunicarse, de representarse el contexto, etc. de estos nuevos actores sociales fueron, ya hemos dicho, también representación de una belleza proletaria construida en parte por ciertas elites intelectuales. La cultura de medios de masas integra a la cultura popular como a la alta cultura, de las bellas artes y la academia. Y todo este conjunto a su vez se subsume a la política de masas, la que se conforma como fuerza de cambio y movilización, al mismo tiempo que urgencia por el reconocimiento desde la clase política civil de una identidad subyacente a lo "chileno". Así, dentro de lo que puede llamarse cultura popular podemos identificar dos aspectos: la ideologización ligada a la movilización militante, condición nacida del mismo origen de los movimientos populares descritos en el capítulo anterior, esto es, en "la reivindicación", cultura política que mutará, tanto en base a la precariedad en la legitimación que le otorga la clase política, como al individualismo egocéntrico, a la toma del poder popular de manera un tanto caótica y descreída de sus propias potencialidades de acción. Y por otra parte, la antítesis del cambio acelerado como formación de identidad: la cultura sustancial, mas estática o que transcurre en un ritmo temporal distinto, y que relacionamos especialmente con lo campesino, el folclor, y lo "primigenio", el mundo indígena abortado o escondido, en suma, todo aquello que justamente ha sido menos influenciado por la modernidad: Esa transparencia vital y esa herencia directa del indígena precolombino hacia el proletario.

La alta cultura también se influenciará de esta preponderancia de la política de masas. Un ejemplo de esta transversalidad de lo masivo que cruza a lo popular y lo clásico es el desarrollo de las brigadas de pintores murales, cuyos referentes eran los frescos de las campañas presidenciales de 1964 y 1970. Fundadas desde las juventudes de los distintos partidos de la Unidad Popular, la brigada Ramona Parra del PC y la Elmo Catalán del PS, las más renombradas, conformaron un vasto registro de imágenes cuya didáctica contingente y espontaneismo creativo las alejaba de las meticulosas y colosales creaciones del muralismo mexicano. Solo se puede percibir un parentesco, más ideológico que formal, entre ambas expresiones de arte público urbano: el potente mesianismo que reescribe la historia, a la vista de los mismos que en la práctica y en la calle se movilizan, unos para cambiarla, otros para conservarla. Pero si las pinturas murales de México eran el resultado del trabajo de artistas consagrados, como Siqueiros, Rivera o Clemente Orozco y correspondían a visiones de la historia oficial de ese país tal como la había encargado el naciente estado salido de la revolución, en el caso chileno el trabajo de confeccionar los murales era una tarea grupal organizada mas horizontalmente,

que mezclaba la presencia de pintores o estudiantes de la academia con voluntarios no profesionales, y que se dividía en trazadores y rellenos. Lo primero era trazar una forma incipiente, fueran letras o figuras, luego éstas eran rellenas con las tramas de colores que eran identitarios de cada brigada, para finalmente recorrer las líneas con el trazador con lo que la gráfica quedaba completa. *“En los estudiantes se generó un movimiento potentísimo en pro de la unidad popular. Nosotros ya en el centro educacional formamos “Cup”, comité de unidad popular, que formamos miles, y yo creo que una buena parte del triunfo estuvo centrado ahí, entre otras cosas éstos eran los que conversaban con la gente, tenían los medios para pintura, para salir, se conseguían los vehículos, y eso surgió rápido porque había detrás también una cantidad de gente que tenía la esperanza de que ahora sí, había una frase de que ‘ahora sí que le toca al pueblo.’”* (L.L) Todo este trabajo se debía organizar y llevar a cabo muy rápidamente pues se trataba de un acción entre legal e ilegal, es decir, que a veces no contaba con la aprobación de la policía ni naturalmente de los grupos de derecha que transitaban por la calle (sútese la prensa de oposición a la UP) y para los que estos pintores representaban a delincuentes comunes que aparte de realizar acciones delictivas terroristas, afeaban la ciudad con sus mamarrachos psicodélicos.

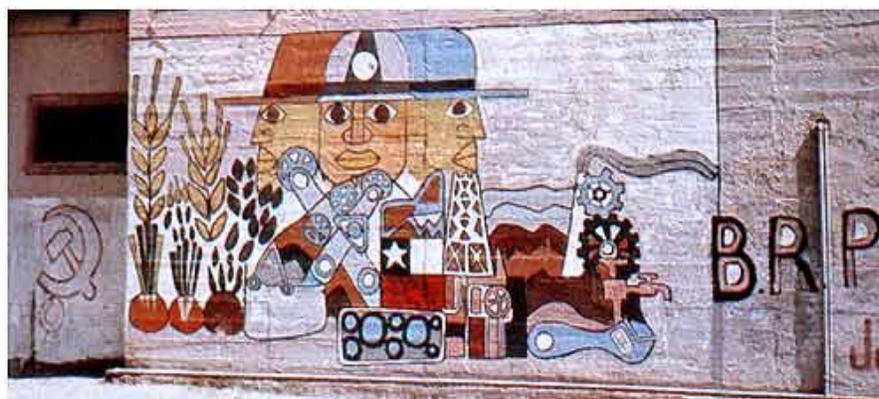


Para los mas atentos se trataba de un autentico arte publico y de la ciudad, para ser aprehendido en la urbe, pues el estilo de la iconografía respetaba una secuencia generalmente horizontal pensada para ser leída por el transeúnte a medida que camina, *“uno inicia el recorrido y encuentra acentos, descensos del clímax y conclusiones de punto final, y esto logra internalizaciones muy rápidas”* (Brugnoli, Francisco, 2003: 262). Y aun más, la transversalidad entre lo popular y lo académico, “subsumido” bajo los

cánones de la cultura de masas, podía implicar la presencia de la imagen de un mural traspasado a la carátula de un disco (“Canto al programa”), este último un medio de comunicación masivo e industrial que reproduce la pintura fielmente, internalizando en el individuo ese imaginario, que tal vez hace muy poco, se había comenzado a constituir en el en base a la “lectura” del mural en la calle y que luego asociamos como representación de una simbiosis entre lo visual y lo musical del disco. He aquí los tres planos ‘sociales’ de la cultura: la popular, en cuanto a la representación de identidades proletarias y/o populares colectivas fuertemente cargadas de ese mesianismo autorendor, la clásica o académica, en la pintura mural como objeto pictórico único, y finalmente la de masas, en el paso de esta imagen desde los muros de una calle a los hogares de cualquier chileno que decida comprar el disco de Inti illimani grabado en Dicap en 1970. Y al final, todo este conjunto simbólico plástico enmarcado dentro de las prácticas de la política, específicamente de esa política de masas que como señalamos termina por subsumir al interior de su discurso toda la representatividad de los movimientos populares: el canto al programa de gobierno de la UP, un plan de conformar un nuevo tipo de sociedad más justa.



Inti Illimani, “Canto al programa”; Dicap, 1970. Portada y contraportada



Mural pintado por las brigadas Ramona Parra, 1970.

“Por lo general, los diversos modos de comunicación empleados por un gobierno o un movimiento político se unen en un programa mas o menos sistemático. Y a menudo el arte actúa dentro de ese sistema en estrecha relación con imágenes compatibles de películas, revistas, anuncios, música popular...la historia de la propaganda moderna está, por tanto, íntimamente ligada al desarrollo de la cultura de masas” (Clark, Toby, 2000: 13). También el mundo de los museos, de las bellas artes, acogerá las manifestaciones populares al interior de su celoso cenó: la exposición de las brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo, que en esa época se ubicaba en la Quinta Normal. Una muestra de lo que por aquel entonces se podía ver en las calles, pero ahora integrado como objeto plástico para ser observado en el museo, al interior mismo del lugar que antes solo acogía a la llamada “alta cultura”, la única que se consideraba como expresión de arte, dejando a lo demás como solo folclor o artesanía.



Exposición del trabajo de la brigada Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo, 1971.

¿Porqué las bellas artes se interesan en ese momento por el arte no académico, callejero, exhibido en el “museo público” en que se está convirtiendo de manera creciente la ciudad con sus murales y hermosos e imaginativos afiches? Tal vez porque este tipo de expresión implica un concepto no elitista del arte. Tanto como no es especializado, universitario (en el caso de los murales), pero sin embargo es un arte que se concibe menos viciado de intereses económicos o políticos ligados al capitalismo o a redes de poder, por ende más “puro” como expresión de una voluntad y un estado anímico también más puro, asociado a esa transparencia vital de la calle y del ‘bajo pueblo’ de la que habla Violeta Parra en sus canciones. Idea que nuevamente nos recuerda esa tesis sobre la belleza intrínseca del proletariado, mezcla entre substancialismo que se ha desarrollado autóctonamente en base a su alejamiento de lo moderno, identidad original del ser chileno o mejor dicho latinoamericano, y lucha activa y militante por la reivindicación desde la que el proletariado logre construir su propia visión de una sociedad “moderna”.

La simbiosis entre la alta cultura y lo popular se ejemplifica también en el desarrollo de “cantatas”, fusiones de música docta y popular, siendo la más trascendente de todas, en términos artísticos y comerciales, la “Cantata Santa Maria de Iquique”, creación del compositor Luis Advis que provenía del medio académico, e interpretada por Quilapayún. Una tragedia de la historia de Chile: la matanza obrera de los trabajadores y sus familias, que habían tomado la escuela Santa Maria, por parte del la milicia del gobierno de la época. Este episodio era representado épicamente a través de canciones interpretadas por los Quilapayún y oratorios que corrían a cargo del actor Héctor Devauchelle, constituyéndose en el mayor hito en la historia de Dicap y de la nueva canción chilena. Otras piezas musicales similares, es decir discos conceptuales, fueron “Canto para una semilla” basado en las décimas de Violeta Parra que ésta había escrito con un afán autobiográfico, disco que fue interpretado por Inti Illimani, “La Fragua” nuevamente interpretado por Quilapayún, cantata que abordaba tópicos de la historia folclórica y de las luchas que se desarrollaban desde la colonia en Chile, sería el último trabajo gráfico de los Larrea para Dicap antes del golpe de estado. También se cuenta como cantata el bastante discreto disco-propaganda política “Canto al programa”, cuya música sería creada por el mismo autor de la Santa Maria, Luis Advis. Un caso más original es el de la grabación de Víctor Jara, “La población”, de 1972, en la que el cantante se desplaza con grabadora en mano a la población Herminda de la Victoria para registrar

desde el propio hábitat de los pobladores, su cotidiano vivir y organizarse. Junto a la música y textos creados por Jara, se pueden escuchar los testimonios directos de los habitantes en forma de comentarios o canciones. Se trata de un intento por conformar una creación más colectiva y verdaderamente participativa de la cultura popular, “*en un momento en que la revolución parecía irreversible, Víctor Jara se volcaba a disolver las fronteras entre el pueblo y el artista*” (Salas Zúñiga, Fabio, 2003: 96). Intento un poco utópico de llevar por primera vez a la primera fila de la cultura pública una creación cuya autoría es compartida con el sujeto verdaderamente popular. La cultura de masas, de la que un disco es un buen ejemplo, como vehículo para la fusión entre ambos, Víctor Jara y el hombre de la población. Claro está que igualmente ha sido promocionado como una obra de Víctor Jara, pero justamente la novedad radica en que éste, en su calidad de artista consagrado, ha querido que ellos se retraten a sí mismos, algo inédito a pesar de todos los discursos.



Víctor Jara, “La población”; Dicap 1972.



Lonqui, “Cuarenta medidas cantadas”; EMI, 1970.

De este modo la cultura de masas, que puede ser conceptualizada en términos de penetración cultural foránea, artificial, alienante, se coloca al servicio de la utopía civil de la Unidad Popular: hombre nuevo despojado de su antigua moral, proletario como actor central. La cultura de todo un país debe asimilarse como expresión de los valores proletarios pues en ellos radica la auténtica identidad chilena, y ésta última a su vez complejiza dicho concepto: ‘proletario’, subdividiéndolo y pluralizándolo más allá del

ideario más oficial del socialismo revolucionario. El grupo social que aspira a la revolución hacia 1973 necesitaría de una categorización de proletario que lo unifique como una voluntad de acción y a la vez le exigiría a dicho concepto una mayor y a veces confusa significación para su expresión objetivizada.

Conclusiones

Hay cinco grandes temas conjeturados entre las imágenes, la historiografía, y los testimonios de actores sociales de la época consultados y que conformaron verdaderos ejes de interpretación en el encuentro de las imágenes y los testimonios, tanto como pilares para entender el objeto de investigación, como los resultados de la interpretación misma. Se trató de una operación que fue retroalimentándose. Lo que sigue entonces es una descripción final de los ejes significativos que emergieron para dar cuerpo a la visión que aquí se interpretó del llamado libertarismo revolucionario en Chile durante el periodo 1967-1973, con especial énfasis en la etapa posterior a 1970:

- a) El trabajo (construcción)
- b) El nacimiento
- c) La muerte
- d) La violencia en la negación del 'otro'
- e) La solidaridad orgánica y comunitaria en la búsqueda de identidad del hombre en una sociedad socialista.

A) El trabajo: actividad humana que representaría la expresión viva del principio del universalismo al subsumir a la individualidad bajo una idea más o menos homogénea de construcción social a futuro, pero a la vez, otorgándole una específica y cristalina diversidad. El trabajo como construcción, como acto social que nace y se desarrolla en función de lo temporalmente siguiente, sea a corto, mediano o largo plazo, se asocia a la palabra 'control' y esta última a 'ego' controlado o encauzado. Una primera y general derivación de asociación al concepto de control y también la primera paradoja pues lo que más se aprecia a primera vista cuando se revisa la historia es la palabra "descontrol". Acción-construcción como base del proyecto del libertarismo social. Del control al descontrol y viceversa se dan las paradojas o contradicciones o mejor dicho se expresa simbólicamente la cultura del libertarismo social de la época conformado por esas contradicciones u oposiciones: convicciones (lo bueno, lo malo, lo bello, lo feo, lo correcto, lo incorrecto, etc.), pragmatismo (propio del aterrizaje de estas convicciones al terreno de lo político en el amplio sentido del termino), solidaridad

(Gabriel Salazar habla de la solidaridad orgánica del bajo pueblo), individualismo (que sería propio de los individuos mas ilustrados, mas autoconscientes de su poder sobre un mayor entramado social), nacimiento (concepto unido al de construcción, al de temporalidad futura, es decir, lo siguiente, el paso que viene, el resultado de este paso que ahora damos, en fin, una cierta simbiosis entre el presente y el futuro mas lejano), alumbramiento, muerte, violencia, lo nuevo, lo viejo, tradicional, moderno, el deseo de ser otros sin dejar de ser los mismos (del libertarismo solidario al “libertador” solidario). Del amor al resentimiento. Del amor al ‘otro’ al “poder” sobre el ‘otro’.

B) La muerte: el criticismo hacia el pasado, el derribamiento de la sociedad tradicional, del antiguo régimen en un transito destinado a modernizar la sociedad como norte fundamental de las cúpulas políticas surgidas en los sesenta (idea del historiador Alfredo Jocelyn Holt). La presencia desenfadada de la muerte en los iconos, en estado puro, literal, a la vista del transeúnte, junto a la “negación” de la muerte y la enfermedad en el lenguaje formal de la historieta en que otros muchos afiches de la época 1971-1973 representan la alegría y la esperanza social, en una cierta disolución de la presencia o importancia central del cuerpo humano respecto a cada individuo que mira la imagen en torno a una ilusión de comunidad armónica.

La fusión entre instrumentos de trabajo e instrumentos de batalla. La síntesis entre la semilla y el fusil, entre el bebe y la bala (no en Larrea sino mas bien en el imaginario cubano), discurso simbólico que presenta a la especie matando y engendrando como un solo acto “situado” en el momento mismo de la belleza, en la que ella expresa “síntomas” como crisis, alegría, construcción, espontaneidad: La especie ‘mata’ lo que merece morir ‘ahora’ para que lo que nace “merezca” vivir mañana. La superación de la muerte al diluirse la individualidad en el cuerpo social, en este caso en la idealización de un “sujeto popular” cuya ‘acción’ es más “fuerte” que la muerte. Dicha acción será siempre en función de la idea de comuna de la que habla Tocqueville.

C) El nacimiento: lo nuevo, lo espontáneo, transparente, presencial. Lo construido en la lógica de la racionalidad constructivista anteriormente señalada en el punto A.

El nacimiento como una inversión de valores en que lo nuevo se construye en la acción y esta en parte es violenta porque expresa profundos contrastes que buscan su síntesis: La niñez, la inocencia y la muerte o lo que puede provocarla, la semilla que surge desde la misma muerte, inseparable de ella. La juventud, lo revolucionario y lo antiguo, lo republicano, el hombre nuevo emparentado con elementos “antiguos” como lo republicano liberal, lo indígena (un discurso implícito que asocia identitariamente al hombre precolombino con el hombre socialista)

El reciclaje en la estética: la mezcla de elementos clásicos con la cultura pop, en los albores del postmodernismo: lo nuevo, aquello que es más moderno que lo moderno. La apelación a sustratos de identidad nacional: lo telúrico en lo campesino, la solidaridad orgánica del bajo pueblo (idea del historiador Gabriel Salazar), la belleza del proletariado y la avanzada cultural del occidente (movimientos reivindicatorios, creativos, revolucionarios) en la década de los sesenta, década cuyo espíritu sería el cambio, la transformación, el rechazo al presente como sistema con todos los aspectos que dicha palabra implica: economía, sociedad, cultura, pero a la vez el enamoramiento del presente como control-descontrol de la experiencia vital y de la constitución de poder social, comunitario. Cierta apelación a la inocencia como desintoxicación de esta relación control-descontrol. En este sentido la trascendencia de la felicidad de los niños (“La felicidad de Chile comienza por los niños” rezaba un cartel muy difundido en la época) como una causa fundamental del desarrollo y éxito del proyecto. La apelación al imaginario infantil, evocación de un mundo que conocimos de pequeños y que ahora simboliza un mundo idílico: el lenguaje formal de la historieta, es decir la síntesis entre la infancia como nostalgia y la infancia como imagen de lo que está por nacer en el futuro: ¿Tal vez el reconocimiento implícito de la imposibilidad de concretarlo, de algo que es solo una utopía: un, “no hay tal lugar”?

El ánimo de revancha unido a la espontaneidad de la juventud, la síntesis de lo que mata o hace daño (ayudando a derribar el edificio) con lo que da nuevos frutos, lo que “ordena” nacer: control.

D) La violencia: la negación del ‘otro’, del adversario. El egocentrismo y su coexistencia con la solidaridad del trabajo como festividad-sacrificio a lo público. La presencia del individualismo liberal en los símbolos de la cultura que se produce “desde arriba”.

El ánimo de desenfreno que vendría desde los cincuenta en la sociedad civil y política, la verborrea doctrinaria, (Jocelyn Holt), el desprestigio de la legitimidad política y su autoridad en un contexto social de pobreza, exclusión, dominación, etc. Experiencias que Salazar llama “macro”, y que acarrearían en buena parte la desconfianza hacia el ‘otro’ visto como una amenaza a la instauración de la belleza, de la pureza, como “humo negro y pestilente” que enturbia y corrompe “mi” transparencia (la transparencia de mi visión-adscripción) a la hora de comunicarme, (Tomas Moulian habla del síndrome romántico de la transparencia comunicativa de la UP). Romanticismo a la hora de transparentar expresivamente “nuestra autenticidad” frente a las mentiras del ‘otro’, en las estéticas de la “cultura presencial”: corpus de símbolos producidos e internalizados en el espacio público de significaciones, por ende a partir de adscripciones más o menos homogeneizadas, identidades ancladas en discursos políticos “desde arriba”.

La preponderancia de “mostrar” una cristalina identidad, una pureza de la “verdad”, transparencia en los proyectos, expectativas y demandas a la “vista de todos”, en el espacio público. Esto último otorga una forma de diferenciación, de “situarse” en el mapa polarizado, de diferenciarse del otro, y por ende también, de desconfiar en alguna medida.

La explosión de la “liberación” de los egos, de la formación o deformación de egos que se debe encauzar, “canalizar”, en cierta forma homogeneizar para “identificarlos”, “direccionarlos”, para poder confiar en este ‘otro’ que solo visto así se me “parece” tanto, por lo que lo siento como un “compañero” en la vida que

ahora es militancia solidaria, voluntarista, pública. Los parámetros públicos debilitados a fines de los cincuenta y principios de los sesenta como estructura de representación e identidad de los chilenos pasan a convertirse en cánones culturales que llaman al cambio, la necesidad de cambiarlo todo.

Podría hablarse entonces de actitudes defensivas, desconfiadas, profundamente escépticas frente al adversario, e inversamente, “confiadas y transparentes” hacia si mismo. Dicho auto reconocimiento lúcido unido a la pureza de la transparencia legítima el pragmatismo, lo que importaría es la claridad del fin que se busca.

También se apela a una nacionalidad escondida, sustrato cultural relacionado con la palabra “proletario” que se opone al “momio”. El trabajador (que se concibe así en la tradición reduccionista de la izquierda chilena) como proletario frente al trabajador como propietario. En esa tradición la violencia también esta presente como síntoma de convicción, recurso de legitimidad, de honestidad en la militancia.

E) La solidaridad orgánica: llegamos a la idea central: ‘control de la libertad propia’. ¿Quién merece ser un “compañero”? : aquel que construye con “nuestra racionalidad”, y cual es la derivación de esto: que corresponde al que trabaja con la amplitud de sentidos que puede alcanzar esa palabra (racionalidad), mas allá del tradicional discurso “conservador” del socialismo chileno respecto a la figura del obrero proletario organizado y autoconsciente (en la racionalidad de la modernidad) como “el” sujeto de la revolución, el “sujeto pueblo”. Son solidarios los campesinos que resguardan el campo (afiche pag X), su hogar, en una división jerarquizada de tareas de acuerdo a una lógica de combate defensivo y de ‘control’. Son también solidarios los chilenos parados sobre barras de cobre (afiche pag X) que nos miran de frente mostrándonos “quienes son”, de lo que se deriva la idea de que la solidaridad depende de la voluntad y criterio para mostrarse “cristalinamente”.

El trabajo es festivo y sacrificado a la vez, por un lado expresión de la libertad como control de la producción y la organización y del proyecto de vida, y

por otro, expresión de la construcción como esfuerzo racional y físico. Libertad y esfuerzo. Es también un pilar fundamental en la constitución de identidades comunales y una bisagra en que se reúnen las temporalidades presentes y futuras: por un lado el intenso deseo de cambio de la sociedad y con ello de la 'vida humana', en este sentido el futuro, y al mismo tiempo un enamoramiento del presente en cuanto este se me presenta como tiempo de poder nuevo, nunca antes obtenido o probable. Un poder-control en que la creatividad (amplia noción de trabajo) me otorga una dimensión seductora de acción, un situarme por encima de las circunstancias, pero donde esas mismas circunstancias derivadas de un contexto de desigualdad social legitiman mi acto social: de aquí puede tal vez derivarse un sinnúmero de contradicciones u o paradojas que van desde la transparencia vital al pragmatismo desconfiado, de la fe en la utopía, que dicho sea no se habría constituido en la mayoría de la población como una idea homogénea de sociedad nueva sino más bien como un "darse vuelta de la tortilla", a la voluntad ya desesperada de pelear por la mantención de ese poder-control nuevo con que se me ha investido hace muy poco tiempo y que se ve como la única vía para realizar los cambios profundos que Chile amerita para revelarse como un país que pueda recibir a sus nuevos hijos con mas dignidad.

En síntesis podría partirse diciendo que en el universo significativo del libertarismo revolucionario que emerge entre la praxis y las expresiones gráficas analizadas, la acción del sujeto es más fuerte que la muerte, en un contexto en que la gráfica tiende en reiteradas y mas o menos sistemáticas ocasiones a disolver el cuerpo no solo individual sino biológico: disolución de la muerte y la enfermedad, desaparición de la contundencia de los rasgos físicos reales en pro del lenguaje de la historieta. Acción social que supera a la muerte desde y para la noción de 'comuna', lo proletario es hermoso: recordar la imagen de la niña de Quilapayún en que esta constitución mas que búsqueda de identidad nacional se expresa en la figura materialmente pobre pero rica en luz y colorido como expresión de su interior y sobre todo como un fin en si mismo, no como una condición cultural a superar sino solo como el avance de ella, la infancia obrera/popular (el país autentico por nacer, escondido bajo la mascara de la explotación alienante) a un estadio de confort y derechos ciudadanos mucho más perfectos en términos de su control poder de la experiencia. Por último este control sobre el acto socialmente significativo en el contexto de la utopía o revolución 'libertarista' apela a dos fuentes primordiales: la

racionalidad crítica y la justicia que por una parte legitima la acción y por otra la vuelve contradictoria y/o paradójica pues el encuentro de la transparencia “propia” con la oscuridad del adversario frente al que se logra la diferenciación sin mayores dificultades (aún más en el contexto de segmentación clasista perenne en la sociedad chilena) se legitima también el pragmatismo valórico en función del fin buscado: la revolución, y sobre todo cuando esta no se concibe imaginariamente de forma muy desarrollada, es decir, cuando lo que prima en la mayor parte de la población que apoya el proceso es un deseo de que la tortilla se de vuelta, y en buena medida se sienta la revancha como posible.

Se trató de entender un fenómeno histórico tanto real como imaginado en su propio ‘momento’ (el periodo estudiado), material, tangible, tanto como deseado, anhelado: el ‘libertarismo revolucionario’. Mucho de éste corresponde a la imaginación de hombres que quisieron ver en el una realidad, un contexto que los rodeaba y por el cual vivían. Los testimonios, la investigación historiográfica, los discursos escritos en suma, fueron en un primer momento los pilares desde los cuales sostener la interpretación de las imágenes, para luego pasar a irse desarrollando y matizando desde la misma interpretación. Fue por tanto el cuerpo de gráfica seleccionada, tanto objetivo de estudio, como medio para llegar al objetivo, que finalmente no fue otra cosa que la misma historia cultural, la manera en que grupos humanos entendieron lo que les pasaba, y en buena medida quisieron llevarlo adelante con sus propias decisiones basadas en valores colectivos.

La visualidad es un área que otorga a la emergencia humana un particular tipo y nivel de memoria, no pasados los años, sino pasados unos pocos minutos. Va modelando un estado anímico colectivo que es en buena medida causa y a la vez reflejo de las prácticas sociales. Se pudo haber hecho incapié en la experiencia “concreta” de individuos concretos, mas propia de la antropología que de la historia, que refleja siempre a colectivos sociales, clases, grupos, segmentos de la sociedad. Sin embargo se buscó enfrentar finalmente dos generalidades: una imagen gráfica de diseño serial y los grupos social y políticamente adscritos y enfrentados ideológicamente que eran sus receptores: industria comunicacional vs colectivo social. ¿Porque?, pues porque como señalamos, gran parte del llamado libertarismo social, del revolucionarismo en boga, habría tenido una base material como fenómeno político y social reproducido desde afuera, desde arriba, o desde las propias acciones de los grupos en cuestión, como también un aspecto

mucho mas subjetivo, o intersubjetivo, inseparable del primero. Un individuo en solitario habla de su experiencia frente y/o desde la historia, la historiografía en cambio habla de movimientos sociales, acciones emprendidas en base a valores comunes o miedos generalizados, habla en suma del contexto social como algo mas o menos definido, con sentidos en juego, símbolos compartidos por grandes grupos humanos que han sido pensados y repensados a través del tiempo transcurrido.

Para el sujeto poblador, el obrero, el campesino, la brecha que lo mantiene separado de la clase dirigente está conformada por un abismo material que se traduce en un abismo cultural, de ahí que la esperada conciencia de clase se haga más factible en este segmento. Aun así, muchos resabios del resentimiento pueden surgir: desprecio al que tiene y que se percibe como causante de que yo no tenga. En este caso no se trataría de una reacción crítica fundada en el conocimiento objetivo de las fuerzas políticas y económicas que permiten esas desigualdades, y que desembocaría en la inversión de los valores con que se concibe y practica el trabajo: de núcleo y motor de la desigualdad a “espacio” físico colectivista y festivo donde el hombre pueda apreciar “presencialmente” los resultados de su esfuerzo productivo. Por el contrario, en muchos casos, como por ejemplo el citado sueño de los pobladores por el Chalet aislado de vecinos y con jardín cerrado, o el rechazo de los inquilinos a compartir el reparto en la división de las nuevas propiedades agrícolas salidas de la reforma agraria, el criterio responde al viciado deseo secreto de la negada propiedad privada, o de la frustración acumulada en esos grupos sociales que producto de su origen histórico han ido quedando rezagados frente al proceso de modernización, o mejor dicho, aislados de la “modernidad” que implica la cultura de masas. La estética de Larrea, y esto es lo trascendental, desde los mismos medios de comunicación modernos de esa cultura de masas occidental, quiere luchar contra esta identificación falsa de aquello que no se es, mostrando un mundo visual emotivo y sugerente que sintetiza el dolor “actual”, lo que no se tiene, con la esperanza de la utopía, la cristalina solidaridad en que esa ausencia dolorosa fundamenta la moral colectiva y festiva.

Toda la estética que identificaba lo proletario con el trabajo alegre y liberador, y con la asimilación de las culturas mas primigenias o telúricas: lo precolombino, lo popular campesino, lo popular urbano expresado en la vida de barrio, los lupanares, etc. Tenía, en parte, una base problemática, pues en el origen de esta idea, estrenada allá por 1965,

también estaba la necesidad de contar con enemigos como conformadores de la identidad propia, proceso donde se generarán las mayores contradicciones al interior mismo de los que deseaban la revolución, el cambio del estado, la reescritura de la historia chilena: por una parte los que quieren barrer con la propiedad privada y los que como el programa señala, deseaban la coexistencia de ambas áreas de la economía, los que quieren una cultura absolutamente proletaria inspirada en los criterios marxistas soviéticos y los que buscan una síntesis entre lo tradicional, lo popular, lo clásico y lo de masas. También un cierto quiebre al interior del movimiento de masas que en algunos grupos adquiere un carácter de movimiento popular, mas relacionado con la lucha de clases política que con los pliegos de peticiones y las huelgas por mejoras salariales. Contradicciones entre tomadores de fabricas, terrenos, fundos, amparados por sectores radicalizados externos a la Unidad Popular, y otros que se organizan horizontalmente en comandos, cordones, como se les quiera llamar, para defender los embates de la oposición que busca quebrar la economía a través del paro general de Octubre de 1972. Y entre el gobierno y todos aquellos grupos que busquen la autonomía política paralela y no subordinada a la clase política que aun se define como constitucional. Entre los sectores de la UP que abocan por el respeto al parlamento y el acercamiento a la DC, y sectores que casi llaman a la abdicación frente al poder popular. Larrea busca superar estas posturas extremas en torno a consensos valóricos fundamentados en las ideas mas simples en que se explicaba el animo revolucionario, la Utopía: la belleza intrínseca del proletariado visto como el artesano creativo y solidario, y fundamentalmente responsable, critico y lúcido.

Como hemos señalado, el presentar al sujeto popular en términos de proletario revolucionario, significó sobre todo en las primeras imágenes políticas en afiches y carátulas de fines de los sesenta, la presencia de puños alzados, gritos furibundos, dramáticas letras cubiertas de sangre. Pero paradójamente, y a medida que la polarización en el país se agudizaba, disminuía lo confrontacional en Larrea, buscando más el examen reflexivo de cada receptor anónimo de la calle, un despertar de la conciencia frente a la necesidad de ayudar, cuidar, ser mejores personas, en contraste con el animo de provocación, del estímulo a la visualización de enemigos comunes.

En la etapa terminal de la Unidad Popular, los Larrea se abocan a conformar un registro de imágenes, sobre todo en el caso de los afiches, que atraviese transversalmente la sociedad chilena logrando penetrar en la conciencia de diversos

actores sociales, que justo en ese momento histórico, tienden a separarse: el proletario comprometido con la propiedad común que recién comienza a poseer y la clase media comprometida con la propiedad privada que ha adquirido precariamente en los últimos años. Es un esfuerzo por motivar “amorosamente” a cualquiera de estos chilenos y chilenas frente a las tareas que se consideran indispensables: felicidad de los niños, solidaridad y encuentro entre enemigos, superación de la miseria y la desigualdad.

En gran medida, esta visión más auténticamente popular con que se concibe a los receptores de las piezas de comunicación salidas de la oficina Larrea, fue posible gracias a la aceptación generosa de diversos cauces estilísticos y culturales, nacionales y foráneos, síntesis que sin embargo siempre buscó una personalidad propia, un identidad formal fuerte.

Y de dónde esta modernidad de los diseños, que comparada con las imágenes en general de la época de los sesenta y setenta, mantiene una atemporalidad formal que no envejece. Se puede responder que uno de los factores claves se manifiesta en el contraste de las zonas ilustradas o de fotografía y las zonas de color plano. Esa es una verdadera firma de la visualidad urbana que aportó Larrea al convulsionado Chile de aquellos años. Es lo que mantiene un equilibrio entre la contundencia voluminosa, plural de los iconos y el espacio vacío en el que habitan, en una palabra, les otorga un realce visual insospechado a las figuras y al mismo tiempo permite su estilización elegante al interior del ‘cuadro’. Lo barroco se relativiza tornándose austero sin perder su fuerza emotiva y convocante. Si tuviéramos que apreciar un collage o una exposición con afiches y discos confeccionados por dicha oficina, repararíamos mas temprano que tarde, en que este tratamiento formal se repite en la inmensa mayoría de las piezas sin que por ello tiendan a mimetizarse unas con otras, pues mas allá de la obvia diversidad en los conjuntos de figuras, motivos y fotografías, la composición (ordenación de elementos cromáticos, figurativos y tipográficos al interior del espacio) de cada imagen se nos aparece como un hijo muy querido, “hermano” o “primo” de los otros al fin y al cabo, pero creado original y cuidadosamente respetando su autonomía y su derecho a existir y a ser presentado en la calle a la vista de cualquier transeúnte como un artefacto cultural independiente.

Finalmente sea tal vez necesario reparar en un tema que no se ha tratado: La existencia de otra cultura popular y de otros medios de masas que la llevaron a la palestra

pública o simplemente la “inventaron”. En medio de todo este discurso del ánimo revolucionario y de las imágenes solidarias, combativas, épicas, existe un amplio segmento de la población que no se va a interesar activamente por dicha cultura de masas de la izquierda. Hay otras revistas, otros programas de televisión, otras imágenes que acompañan a distintos movimientos o simples modas musicales muy alejadas de la Nueva canción chilena. Están los Hippies, amantes del rock y vituperados por la izquierda. Pertenecen a elites económicas que han entrado en contacto directo con la contracultura que se gesta en los Estados Unidos, y su sueño utópico se basa más que en el trabajo festivo y el criticismo doctrinario, en la liberación de la conciencia y la reflexión de los límites del espíritu humano. Sin duda que es un grupo minoritario, pero hay muchos más, esta la música libre, el neo folclore, el rock argentino. También están los que simplemente tienen que trabajar para subsistir y no les queda tiempo ni ganas para la política, están los más pluralistas antecedentes del postmodernismo, Etc. Etc. Muchos de ellos ya ni recuerdan los libros Quimantú, o apenas advirtieron en medio del cotidiano “trajín” de una ciudad, los colores de las pintadas paredes y los extensos afiches de Larrea o de la Polla chilena, o simplemente detestaron a esos barbudos fanatizados de los Quilapayun y su estética de poncho y guitarra.

Estos y los primeros son sin duda interesantes, o aun fundamentales, para entender las sutiles relaciones simbólicas que se han entretejido con los años entre visualidad material y transcurrir de la historia.

Bibliografía

- Álvarez, Pedro, *Historia del diseño gráfico en Chile*, Santiago, 2004.
- Brugnoli, Francisco, *Arte y cultura en la unidad popular publicado en "La Unidad popular 30 años después"*, Santiago, 2003.
- Clark, Toby, *Arte y Propaganda en el siglo veinte*, Madrid, 2000.
- Gonzales Pino, Miguel y Fontaine, Arturo (editores), *Los mil días de Allende*, Santiago, 1997.
- Henríquez Riquelme, Helia, *El movimiento de trabajadores, publicado en "La Unidad Popular 30 años después"*, Santiago, 2003.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, España, 2005.
- Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, España, 1994.
- Goddard Labarca, Eduardo, *Chile al rojo*, Santiago, 1971.
- Jocelyn-Holt, Alfredo, *El Chile perplejo*, Santiago, 1998.
- Marx, Karl, *Manifiesto Comunista*, España, 2002.
- Montealegre, Jorge, *Revista Pausa, nº 1, publicada por el Ministerio de Cultura*, Santiago, 2004.
- Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Köln, 1992.
- Power, Margaret, *La Unidad Popular y la masculinidad, publicado en revista "La Ventana", nº 8, Universidad de Guadalajara, México*, 1998.
- Rojas, Alejandra, *Salvador Allende una época en blanco y negro*, Buenos Aires, 1998.

- Rojo, Grinor, *Sobre la cultura en la Unidad Popular, publicado en "Unidad Popular 30 años después"*, Santiago, 2003.
- Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, 2003.
- Salazar, Gabriel, *Historia contemporánea de Chile, Vol. I (A)*
- Salazar, Gabriel, *Historia contemporánea de Chile, Vol. II (B)*. Santiago, 2001
- Salazar, Gabriel, *Sobre la situación estratégica del sujeto popular (C), publicado en "La Unidad Popular 30 años después"*, Santiago, 2003.
- Stangos, Nikos (compilador), *Conceptos de arte moderno*, Madrid, 2003.
- Vico, Mauricio, *El objeto del diseño, testigo material de la cultura*, Apuntes Universidad de Chile, 2004.
- Artículo de la revista "Ritmo" con una entrevista a Vicente Larrea, Santiago, fecha indeterminada entre 1970 y 1971.
- Prensa de la época, años 1969-1973: Clarín, El Mercurio, Puro Chile, La Nación, Las Noticias de Última Hora, El Siglo, La Prensa, Ramona, Ritmo, etc.

Índice de Imágenes Gráficas

- “Solidaridad con los niños vietnamitas” (1972) Pag.14
- “Por que” (1971) Pag.14
- “Marcha por Indochina” (1971) Pag.16
- “X Vietnam” (1968) Pag.16
- “Recital popular Quilapayun” (1971) Pag.25
- “Chile reconstruye unido” (1971) Pag.25
- “Muerte al latifundio” (1970) Pag.34
- “Por una ley hecha por los campesinos” (1972) Pag.34
- “Unidos venceremos” (1972) Pag.40
- “Basta” (1969) Pag.44
- “Cobre chileno” (1972) Pag.45
- “A trabajar por Chile” (1972) Pag.45
- “Los Curacas; Norte” (1969) Pag.49
- “Amerindios” (1970) Pag.49
- “Chile trabaja por Chile” (1973) Pag.57
- “A trabajar” (1972) Pag.57
- “Margot Loyola; Canciones del 900” (1972) Pag.69
- “Tiempo nuevo” (1969) Pag.70
- “Ahora es tiempo nuevo” (1971) Pag.70
- “Yellow submarine” (1968) Pag.71
- “La revolución no la para nadie” (1971) Pag.75
- “Inti Illimani” (1970) Pag.75
- “La felicidad de Chile comienza por los niños” (1971) Pag.78
- “De la seguridad de los niños depende el futuro de Chile” (1971) Pag.78
- “Bocetos” (1969) Pag.79
- “Boceto”(1969) Pa.80
- “Anita y José” (1969) Pag.80
- “Víctor Jara” (1972) Pag.81
- “Valparaíso mi amor” (1969) Pag.81
- “2ª escuela de primavera de Curicó” (1968) Pag.83
- “Trabajos de invierno” (1968) Pag.83

“Mural brigadas Ramona Parra” (fecha indeterminada) Pag.86

“Inti Illimani; Canto al programa” (1970) Pag.87

“Mural brigadas Ramona Parra” (1970) Pag.87

“Exposición Museo de Arte Contemporáneo” (1971) Pag.88

“Víctor Jara; La población” (1972) Pag.90

“Lonqui; Cuarenta medidas cantadas” (1970) Pag.90

