

El Chile de la Unidad Popular: una mirada a la visualidad urbana de aquel tiempo¹

Patricio Rodríguez-Plaza²

Resumen

Este artículo propone, a partir de ciertas reproducciones de afiches, de murales callejeros y de una revista de historietas, una introductoria mirada analítica a la visualidad urbana del tiempo de la Unidad Popular, en cuya complicidad fueron producidas dichas manifestaciones. Se reconoce en la década del 60 los antecedentes más sobresalientes de esa complicidad, y en el presente sus destellos más llamativos.

Palabras clave: urbanismo visual, arte popular, socialismo, Chile.

Abstract

Drawing upon reproductions of posters, murals and comic books, this article proposes an introductory view on the urban visuality of the Unidad Popular (UP) period, with whose complicity these expressions were produced. The antecedents of this relationship between the UP and some particular urban visuality and are set in the 1960s, and their most important consequences are acknowledged in present day Chile.

Keywords: visual urbanism, popular art, socialism, Chile.

1.

Los años de la Unidad Popular representan, en el ámbito de lo visual, una muestra patente de que ni la riqueza es por sí misma sinónimo de mayor elaboración cultural, ni que la

pobreza significa, por sí sola, falta de cultura. En esta línea, 1970-1973 son años de producciones, de circulaciones y sobre todo de activamientos estéticos, anclados entre otras experiencias, a la pintura callejera realizada por brigadas proselitistas, al afichismo de Albornoz, los hermanos Vicente y Antonio Larrea o Waldo González, a las historietas de una revista como *La Firme* y a todo tipo de expresiones gráficas de la que una sociedad pobre es capaz, cuando convergen en ella deseos de cambio y de participación popular y masiva. Por supuesto que durante la Unidad Popular no sólo se consumió y produjo este tipo de imágenes politizadas, lúdicas y comprometidas. También se leyó, observó y se produjeron activamientos estéticos ligados a la farándula, a las telenovelas, a las fotonovelas y a las historietas estadounidenses; objetos que todavía esperan, desde nuestras disciplinas, una atención teórica de mayor envergadura³.

Evidentemente estoy entendiendo por activamientos estéticos una dimensión cultural amplia que nos retrotrae a la etimología de la noción estética (*aisthēsis*) y por este concepto a las sensibilidades y los imaginarios, es decir, “aquellas esferas en que el lenguaje, el pensamiento (y las percepciones), se impregnan de la realidad del deseo y de la imagen” (Herlinghaus, 2002)⁴ más allá de las individualidades y de los espacios estrictamente artísticos que suelen guiar dicha noción. Vale la pena recordar también para estos efectos la idea según la cual “el Gobierno de la Unidad Popular introdujo en la sociedad chilena no un mero cambio de personal político, ni siquiera un cambio sólo de un modelo de desarrollo y de las bases de poder que lo acompañan, sino que cuestionó los fundamentos de un orden

¹ Recibido el 2 de octubre de 2012, aprobado el 28 de diciembre de 2012. Una versión anterior de este texto fue publicada en la revista *Aisthesis* (36, 2003). El material gráfico que ha servido como apoyo a este trabajo [disponible en la versión en línea] se debe a la desinteresada entrega del profesor Mauricio Vico de la UTEM, a la profesora y amiga Margarita Alvarado del Instituto de Estética de la UC y al Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García-Moreno de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la UC, cuyo funcionamiento diario está a cargo de la eficiencia de Paloma Parrini.

² Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile. E-mail: rodriguezplaza@uc.cl

³ Un aporte interesante se encuentra en Rolle (2003), en el que un grupo de historiadores se arriesga en detalles y escudriñamientos de análisis con respecto a universos simbólicos muy poco estudiados hasta el momento.

⁴ El agregado entre paréntesis es de mi responsabilidad.

hegemónico alterando con ello, bruscamente, la percepción de las posibilidades; la constante más fuerte del imaginario social” (Brunner, 1988).

Ahora bien, todo ello se expresó, como en ninguna otra época anterior de la historia de Chile, en la relevancia que adquirió el anonimato; o mejor, en el desplazamiento de la individualidad para dejar lugar a la multitud, a la mayoría, en tanto sujeto de escudriñamiento y ocupamiento de los espacios y de los tiempos ordinarios y regulares, en este caso, de la ciudad. Sabemos que el trabajo de cualquier productor de imágenes reproducidas masivamente tiene significación y densidad estético-cultural, sólo en la medida que ha logrado conectarse con las regularidades rutinarias de unas colectividades dispuestas a reconocer en ello algo de sus aspiraciones, de sus sueños y de sus frustraciones. De allí que las autorías o la estricta dimensión productiva, pierdan, de algún modo, las autoridades que suelen signar sus representaciones, convirtiéndose en parte de una totalidad que rearma, cada vez, los ramales desde donde poder conectarse con quienes se ven expuestos, expresiva y vivencialmente a tales producciones. Todo ello en un infatigable proceso de interconexión, que es posible porque una experiencia, si se quiere estética, es mucho más que un asunto de objeto -ni siquiera de objeto artístico⁵-, e involucra los flujos, las mediaciones y las expectativas simbólicas, imaginativas, lúdicas y materiales de quienes, en definitiva, activan las coordenadas de tal o cual objetualidad.

Así, la pintura pintarrajeada en la calle, los afiches pegados y adosados a los muros y las revistas fabricadas con papel barato, y que se observan esta vez desde una reconversión expositiva y hasta artístificada⁶, fueron en su

⁵ Como se sabe una experiencia estética puede ser motivada, alentada y hasta explicada, no sólo por asuntos, objetos u obras de arte.

⁶ No se olvide que asistimos a una exhibición con claros ribetes de culturización señorial al inscribir

momento, particularidades de sentidos diseminados, activados y fluctuantes por entremedio de los grupos que los asumían o los ignoraban en el espacio público y abierto de la ciudad. Un cartel, un afiche, un panfleto o un rayado pictográfico cualquiera, pegado o manufacturado en alguna pared, en algún poste o en cualquier superficie suficientemente firme era reconocible, solamente en las frecuencias de quienes practicaban los espacios y los tiempos del universo de la sociedad en la cual estaban inmersos. La vida contemporánea, o más categóricamente, la vida misma, por mucho que se exageren y se busquen en ella las excepciones, sobre todo desde una perspectiva estrictamente artística, es fundamentalmente cotidiana, vinculada, por lo mismo, a la dimensión de consumo que va moldeando la vida moderna⁷. Palabra, parcial y paradójicamente desacreditada por el fetichismo de la novedad, de la innovación, del rompimiento con la tradición en el sentido vanguardista del término, aunque eventualmente (como me parece ser el caso), reencantada por la noción de vanguardidad de la muchedumbre, es decir, por un estado esencial, una actitud y una postura involuntaria de originalidad, situada más allá de las intenciones de tal o cual expresión personal o grupal⁸. Mas también descalificada por el fundamentalismo folclorizante, para quien todo gasto y cálculo en el terreno de la rutina diaria, especialmente citadina, resulta sinónimo de pérdida y falta en el ámbito de la identidad; la que se supone no pocas veces como una invariante esencial y ahistórica.

en la academia objetos que estuvieron formulados, en principio, para alentar, desde otras latitudes, fines distintos de los que hoy se han puesto en marcha en este espacio editorial.

⁷ Se alude a la modernidad en tanto dimensión cultural que ha moldeado la vida de millones de personas en los últimos 500 años. Ver Berman (1988).

⁸ La genealogía de tales nociones debe buscarse, aparentemente, en las expresiones de Clement Greenberg y de Alain Robbe-Grillet. Ver Chateau (2000).

Es indudable que las creaciones que se exponen en este texto marcaron, en su momento, la llegada de cambios, de inventivas formales y técnicas o fueron consecuencia de la aparición de adelantos en el desarrollo gráfico⁹. Pero ello no permite desconocer su irrupción por entremedio de los pliegues de las gentes que usaron, en el sentido más hondo y simbólico que tiene tal noción, estas imágenes, desde las usanzas de la comunicación, del gusto y de los hábitos perceptivos que le eran propios en la cotidianidad.

Comunicación por cuanto estas imágenes fueron herramienta de concientización, llamado al trabajo, relatos de actividades elevadas por encima de la mera contingencia contingente, aunque fuese ella misma la fundamentación de sus expresiones. Gusto, por su parte, legado de la tradición mimética del acontecer perceptual, desde lo que podría llamarse un anacronismo reeditado, una y otra vez, para el deleite y la seguridad de las mayorías, que quizás no son conscientes de tales elaboraciones, reediciones y hasta de las innovaciones. Obsérvese el cartel del “trabajo voluntario” (fig. 1, versión en línea), que por la obviedad y candidez del quehacer metódico y armonioso de los pajaritos, tiene una fuerte llegada a los espectadores y a las historias que en la infancia alimentan la idea de cobijo, de entrega y de construcción hogareña, sin advertir (quizás) lo artificioso de tal formalidad. Formalidad comprensible, tanto en la naturalidad del dibujo infantil que presumiblemente practicó, al menos parte de esas mayorías, como en el acostumbramiento que les había creado el diseño, la gráfica urbana o la misma pintura callejera, en tanto entorno naturalizado de lo artificial. Hacia aquella época todo aquel universo gráfico

había construido ya un camino de antecedentes y de registros que permitían consumir y comentar críticamente estas piezas con la confianza de lo conocido, aunque la composición, en este caso de Larrea, no se hubiese visto nunca¹⁰.

Esto que no tiene nada de nuevo, y que además sigue vigente, tenía durante aquel tiempo ciertas características, que observadas desde el presente, nos devuelven imágenes algo deformadas de lo que seguimos siendo. Se ha hablado mucho de los cambios profundos que han afectado al Chile de los últimos, digamos, treinta o cuarenta años; pero poco de las permanencias que son las que permiten reconocer las continuidades y las regularidades históricas. Chile sigue siendo parte de la modernidad sincopada latinoamericana, continúa bogando en medio de las dependencias y las globalizaciones que anulan y simultáneamente exacerbaban las localidades nacionales, creando, en los tiempos que corren, una postmodernidad periférica¹¹. El caso de los carteles y carátulas de discos de un grupo como Quilapayún o Inti-Illimani, ¿no es acaso la remembranza de las series de los spaghettiwesterns aparecido en el cine y al televisión de aquel tiempo? (fig. 2, versión en línea) Así el poncho negro, la mirada desafiante y lúcida hacia un punto de fuga y la horizontalidad dura de las figuras en primer plano parecen acreditar una mezcla de soportes, géneros y lenguajes que hoy juzgaríamos como un legítimo aporte de nuestras culturas híbridas. Quizás lo mismo puede decirse de la figura negra del Che Guevara sobre ese fondo magenta (fig. 3, versión en línea). Ésta, que quizás sea

⁹ En 1962 Litografía Marinetti trae la primera máquina offset que permitía imprimir a cuatro colores, disminuyendo los costos y el tiempo empleado en el trabajo reproductivo, además de lograr un resultado final enormemente más parecido al boceto original. Ver www.elafichechileno.cl

¹⁰ Baxandall (1978: 58) nos ha advertido que "las áreas de competencia de las que somos más conscientes no son las que hemos absorbido como todo el mundo en la infancia, sino las que nos han sido enseñadas formalmente, con un esfuerzo consciente: aquellas que nos han sido enseñadas".

¹¹ ¿Una postvanguardia periférica y colectiva? Claramente ensamble aquí una serie de conceptualizaciones cuya pormenorización excede las posibilidades de este texto.

también una cita a Andy Warhol y una versión del hippismo imperante, e incluso del Pop Art animado desde los años 50, tanto en Estados Unidos como en Europa, antecede a los bricolajes y matices, tan buscados en una actualidad que ironiza con respecto a las grandes y canónicas figuras de la política, del arte o de la vida cultural¹².

Tampoco el país que ayer observábamos y vivíamos, especialmente en el caso de las reproductibilidades técnicas que permitían muchas de las piezas gráficas, era sólo resultado de su presente inmediato, ni se agotaba en una creación del momento espeso que le tocaba vivir. A este respecto baste con la hipótesis del antecedente de la Lira Popular como detalle nada despreciable de una cultura del uso, del amarre, de la exposición y de la producción masiva, popular y pública de imágenes y textos conectados a la vida cotidiana de las gentes. Ésta fue llamada “el diario de las cocineras”, no porque ellas fuesen un único público cautivo, sino porque en estos pliegos se les envolvía el pescado o las compras del mercado. A lo cual se le debe sumar la genealogía del nombre hispano de “literatura de cordel”, que responde a la literalidad de la colgadura en el espacio abierto de la calle, de la plaza o de la feria¹³.

En suma, todas estas expresiones, como he adelantado, pueden funcionar como una inflexión dentro de una regularidad en donde se entrecruzan lo popular, en el doble sentido del uso práctico y ordinario de la ciudad y de los temas abordados: revolución, música de raíz folclórica, solidaridad grupal, dignidad nacional; lo masivo, la Industria Cultural en cuanto manufacturación, tanto productiva como receptiva de la multiplicación de las imágenes, con las utilidades utilitarias de la

política. Ella misma entendida en la doble acepción de la estructura o quehacer partidista y en su etimología de manufactura de y en la *polis* y en donde, como he venido insinuando, las motivaciones y matices autorales resultan relativizados en relación a la totalidad de las redes de que es capaz el espacio social de la ciudad.

2.

Con respecto a las ideas y el tiempo que se vivió entre los 60 y principios de los 70 (porque no debemos olvidar que Salvador Allende y todo lo que él encarnó, puede inscribirse en el eje de una tradición), estas estuvieron ligadas, entre otras cosas, al ideario de un Estado benefactor, de un socialcristianismo, de un marxismo popularizado y a las posibilidades de participación ciudadana, entendida menos a nivel de cambios tangibles de medios o de materialidades que en términos simbólicos. De allí la cita inicial con respecto al “cambio brusco de percepción y de posibilidades, a la alteración más fuerte del imaginario social” (Brunner, 1988). Es allí, en esa situación, en donde se ha jugado mucho de las señas latentes de una sociedad desigual, en cuyo centro aparecía la idea de la injusticia endémica de tal estado de cosas y su necesidad de superación. Esto dentro de un contexto mundial de división ideológica y de protesta juvenil hacia un mundo de poder que desconocía la pluralidad y la diversidad generacional.

Pienso que la articulación de tales dimensiones explica, tanto los temas y apariciones icónico-textuales de muchas de estas imágenes, como las motivaciones que estuvieron en la base de su génesis. Del Estado benefactor y el socialcristianismo, por ejemplo, se puede desprender toda la gama de configuraciones de los afiches de Waldo González para la Polla Chilena de Beneficencia, realizados entre 1971 y 1973¹⁴.

¹² En aquellos años no se hablaba de postmodernidad y habría sido, quizás, hasta sospechoso hacerlo, aunque desde el hoy podamos reconocer que muchos de los signos postmodernos estaban presentes en ese tiempo. Ver García Canclini (1990).

¹³ Ver Rodríguez-Plaza (2002).

¹⁴ Ver Vico (2001).

Fundada el año 1934 por la Junta Central de Beneficencia y actualmente como sociedad anónima, (cuyo 99% de acciones pertenecen a la CORFO), la Polla Chilena ha tenido como misión principal generar aportaciones para apoyar obras de bien común.

Así, desde el nombre mismo de beneficencia nos encontramos emplazados en un universo de entrega y de reconocimiento deficitario del otro; de aquel que necesita y debe ser protegido y asistido. El mensaje aquí es claro: la familia -entendida en sus tradicionales y hasta conservadoras figuras del padre, de la madre y del hijo-, el esfuerzo colectivo, la niñez como ente privilegiado de ayuda y de amparo; ideas que González supo amalgamar en sus detalles de reconocimientos locales. Reconocimientos al servicio de una fuerte tarea y carga educativa con respecto a estos temas específicos, pero también en relación a tematizaciones más amplias, como, por ejemplo, las de Patria, Nación, Estado y más difusamente, la de Identidad, para cuyos fines se recurre a signos de la alfarería o de la cerámica de pueblos autóctonos de Chile y de América, como a detalles icónicos de evidente reconocimiento social (fig. 4-5, versión en línea).

Digno de consignar es el hecho de que González contó con la infraestructura de la Oficina de Asesoría Técnica de la carrera de diseño de la Universidad de Chile, y muy sustancialmente con la de su propio taller, que le permitió la realización de la pieza gráfica quincenal que por entonces requería la institución de juego.

En cuanto al marxismo este fue la fuente de inspiración y fundamentación de la izquierda, el que irrigó a múltiples estratos de la sociedad chilena del siglo XX. Hubo en Chile, a diferencia de otros países latinoamericanos, una verdadera y consistente amalgama, entre partido, marxismo y clases populares, cuya culminación evidente fue la elección de Salvador Allende en 1970 y su

conocida caída tres años más tarde¹⁵. Esto permitiría explicar la reiterada y constante alusión de carteles, pinturas y rayados, llamando a la acción, a la toma del poder y al cambio de estructuras desde la clase obrera, desde el trabajador o de cualquier otro elemento del engranaje social, revalorizado plásticamente ahora desde los escorzos extremos que convierten un brazo, un puño o una mirada en potente primer plano desencajado, debido al gigantismo premeditado de un dibujo sobredimensionado con respecto a la escala del cuerpo al cual pertenecen. Aquellas imágenes tan conocidas y ahora tan nostálgicas de la nacionalización del cobre que muestran a un infante digno y entusiasta que “ahora se pone pantalones largos”, ahorrancualquier comentario (fig. 6, versión en línea).

La misma idea funciona al observar la imagen del afiche de “la revolución no la para nadie”, en donde la bandera chilena y su tricolor aparece izada, movida y repetida en su forma, aunque no en su formato, por figuras humanas que perdiendo cualquier personalismo individual, y se alzan como un fondo negro de fuerte personalización de la muchedumbre. Los protagonismos son, en este sentido, sólo masas de un oscuro rotundo al verse contrastados con el blanco que permite su dibujamiento y protagonismo gráfico. De algún modo, los íconos son remarcados por lo plástico (en sus dimensiones de textura, forma y color) en un equilibrio que es posible por la conjunción de significados (la muchedumbre, el pueblo, las mayorías en acción), con las imágenes de las figuras humanas y la negrura plana y tajante que es, en la parte inferior, tanto figura como fondo, permitido del mismo modo por la utilización del blanco del papel. El blanco que es fondo, pero traído al primer plano justamente por la negritud absoluta de las figuras humanas y de las letras igualmente negras (fig. 7, versión en línea).

¹⁵ Ver Moulián (1983).

3.

Ahora, para volver a la ciudad, digamos que el espacio abierto, público y ordinario que esta representa y constituye, enmarañó sus imaginarios a los dispositivos de color, forma y formato, de unos papeles, de unas lecturas y texturas visuales que diseminados por entremedio de las retóricas espaciales y temporales de lo urbano, crearon las bases de una realidad, sin la cual no se reconoce aquella época. Las imágenes de muchos de estos activamientos fueron y siguen siendo, conformaciones icónicas y plásticas sin las cuales no es posible, luego, percatarse de las ideaciones expresadas más arriba. Dicho de otro modo, no hay aquí simplemente ideologías que existan antes o paralelamente a estas visualidades, sino que sin ellas no es posible hablar derechamente de imaginarios, es decir, de “esferas en que el lenguaje, el pensamiento (y la perfección) se impregnan de la realidad del deseo y de la imagen” (Herlinghaus, 2002).

En el caso de los impresos, la ciudad reiteró al mismo tiempo el hecho de la multiplicación mecánica del cartel no simplemente en el hecho de su manufactura técnica relacionada con la infraestructura urbana (máquinas, obreros, diseñadores formados institucionalmente, energías necesarias para el funcionamiento de tales producciones), sino en la mirada repetida de la muchedumbre que vio a su vez reiterada esa mirada en el pegado insistente y simultáneo de uno o más ejemplares de un afiche.

Los afiches, por ejemplo, se colocaban muchas veces no aisladamente, sino en columnas horizontales o verticales, formando así una gran obra gráfica de continuidad y sucesión que hacía perder el detalle, para ganar en amplitud modulada dentro de nodos urbanos señalados por ciertos esquinas o por pasos bajo nivel, de concurridas vías peatonales o automovilísticas. Se reafirman, de esta manera, flujos en donde convergen

y/o se entrecruzan los tránsitos motores espacio-temporales con las miradas cómplices de quienes se ven obligados a seguir el fluido urbano, a la vez que, por efecto del papel y de la imagen, desaparece visual e intermitentemente la materialidad sobre la cual se han puesto estos signos. Si en el rayado o en la pintura no siempre los soportes dejan de ser -visual e incluso materialmente- lo que son¹⁶, con el papel ocurre que no pocas veces estos soportes son obliterados por el efecto de forramiento que posee. El papel envuelve y alisa, imponiendo su propia textura y formato al lugar y al objeto eventual en él se pega; sobre todo cuando se despliega y se repite una misma imagen en una misma superficie.

Por otro lado, parte importante de la ciudad estuvo marcada por la ideología del Estado y su política de la vivienda social. La Corporación de la Vivienda (CORVI 1953-1973) es en este sentido la entidad que, desde el Ministerio de la Vivienda y Urbanismo, dibujó parte de las periferias de la ciudad a través de la proyección y la planificación urbana. “Si bien la trayectoria de la CORVI no es homogénea y está supeditada a cambios políticos e institucionales, un recorrido por su acción nos permite leer una doctrina de diseño residencial que tiene su expresión culminante en los grandes conjuntos residenciales, conciliando de manera ejemplar política habitacional, proceso de diseño, producción y resultado arquitectónico” (Raposo, 2001). El Estado impulsó así una conceptualización de habitabilidad, imaginando una lógica que respondería a un cierto orden por alcanzar. La ya antigua idea de Ciudad Letrada fue reeditada en el Chile de aquellos años, en los cuales los signos quisieron elaborar semánticamente un universo propio que reprodujera de manera certera y sin fisuras la utopía moderna de la estructuración de la realidad de topografías edificantes, lógicas; imaginando una

¹⁶ Cuando se “graffitea”, por ejemplo, el asiento, la ventana o la puerta de un bus éstos no dejan, por ese hecho, de ser los objetos que son.

habitabilidad predecible y funcional a lo pensado (Rama, 1984). El resultado estratégico fue el levantamiento de Villas y de Unidades Vecinales (Portales, Olímpica, Providencia, Presidente Frei, Presidente Ríos), en donde, entre otras cosas, se depositaron pobladores de antiguos campamentos marginales o empleados públicos con claras posibilidades de ahorro sostenido. En este sentido es que se diseñan carteles, murales o historietas que llaman a la erradicación, al trabajo colectivo y mancomunado de los mismos pobladores. Véase aquel afiche de la silla de paja aupada por el grupo en un esfuerzo de traslado gigantesco del objeto artesanal y barato, hacia un contexto no sólo diferente sino también de evidente solidez constructiva (fig. 8, versión en línea).

Y fueron algunos de esos muros los que se verían inundados por estos signos de papel o de materias, en un efectivo trabajo de sellos gráficos o pictóricos para con estructuras sólidas de frialdad armada desde el cemento y el fierro tejido con alambre. Es verdad que tales signos fueron muchas veces el fruto de unos talleres de montaje desde la idea de producción con tinta, papel y máquinas reproductoras, (encargos de diferentes entidades o grupos que podían o no estar en concordancia ideológica con el mismo taller; el que a su vez no tenía por qué tener ninguna definitiva), pero tales expresiones configuraron allí, entre esas nuevas murallas, sus lecturas y recepciones. Fueron también, quien puede dudarlo, parte del ensuciamiento de la ciudad en el antiguo hecho del palimpsesto, es decir, de una escribanía sobreimpuesta sobre los restos de otros detalles escriturales o de otros papeles engomados y arrimados al muro. Ensuciamiento que es muchas veces señalado como parte constitutiva de un espíritu vandálico y delictual, omitiendo el hecho de que estas insuficiencias sociales son asuntos mucho más estructurales y de fondo. Si una ciudad se mal construye o se desbarajusta en términos de funcionalidad urbana, ello se

debe menos a los restos de sus enunciados gráficos sobre su epidermis que a las fallas sistémicas de su andamio social, económico y político¹⁷.

4.

En fin, todas las representaciones a las que he aludido hasta aquí no hacen más que conducirnos hacia el resto de las formalizaciones con las cuales éstas marcaron sus relaciones fronterizas de filiación semántica y visual, lo que a su vez reitera las mezcolanzas de una época marcada fuertemente por la idea general de cambio. Hago referencia tanto a las carátulas de discos, a los pósters, como al periodismo gráfico, a los carteles de teatro o a los billetes.

Existe allí todo un universo de expansión de un mercado de imágenes que, aunque sujetas a un asunto económico y mercantil, supo alentar, como se ha sugerido, niveles creciente de propaganda y circulación de ideas de fuerza y de proselitismo cultural.

Como punto de ejemplificación de una consecuencia mayor está la ya nombrada revista *La Firme*, editada y publicada en 1971 por la editorial Quimantú¹⁸. Al modo de cuentos y de la aparición de personajes se va entregando allí informaciones, delirios, concientización socio-política y humor colectivo. Se abordan deseos de cambio, ironías, informaciones históricas, pero sobre todo el objetivo general es la necesidad, por parte de sus realizadores, de entregar al lector lo que suponen serán las armas de entendimiento de la realidad (“la firme” es la expresión chilena de “la verdad”), de lo que ocurre tanto con la historia nacional o latinoamericana de larga duración, como con

¹⁷ Aclarando que tal disfuncionalidad urbana no es correlativa a un adelgazamiento estético.

¹⁸ *La Firme. Revista de educación popular* de la Editorial Quimantú se publicó bajo la dirección de Alberto Vivanco, contando con los guiones y los dibujos de Hernán Vidal, Pepe Huinca y Guidu, siendo asesorada por Gabriela Uribe y hasta Marta Harnecker.

la vida diaria del desabastecimiento, las colas, el transporte la producción o la salud. Una característica esencial de tal revista es el sentido de comparación, de cotejar distintas perspectivas políticas, para lo cual, trabaja a cabalidad la cita. Se recurre a la prensa de la época, a las opiniones encontradas y hasta antagónicas del espacio político y por extensión, a la confrontación ideológica (fig. 9, versión en línea).

Un punto clave, que en mi opinión nos muestra el tono y la perspectiva que la anima, al menos en relación a las cuestiones culturales, es la visión que entrega la revista con respecto a los fenómenos de la telenovela, la fotonovela, el radioteatro y de las publicaciones dedicadas a los temas llamados femeninos o frívolos, que son vistos como un antídoto eficaz frente a la potencialidades de un removimiento social, especialmente de la mujer¹⁹. Curiosamente, todos estos mensajes son mostrados desde una publicación de carácter masivo como es la historieta, asunto que la reivindica dentro de un contexto de movilización política en donde lo importante, al parecer, son los contenidos que se manejen más que el género o el tipo de expresión utilizada.

Confeccionada en páginas monocromáticas, su aparición visual se juega, sin embargo, en el salto de tal monocromía a otra en la página siguiente y en un dibujo esquemático, rápido, en donde las sugerencias de cada uno de los cuadros son claves para el seguimiento perceptual de la narración. La secuencia, que es algo constitutivo de la historieta, está dada luego no sólo por la narratividad del texto o del encadenamiento de las viñetas, sino también por el color, que pese a ese cambio brusco (del azul, al rojo y de éste al verde), la

amarra a una totalidad que es la que le entrega un cierto sentido al lector.

Otra obra gráfica que puede servir como señal de lo que se describe puede ser el afiche realizado con motivo de la única exposición museal realizada por la Brigada Ramona Parra, entre el 20 de abril y el 20 de mayo de 1971, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (fig. 10, versión en línea). Una exposición que de algún modo retuerce anómalamente un tipo de expresión que no estaba destinada a ocupar aquel espacio de memoria y experiencia desinteresada, formal, gratuita y ausente de función que es normalmente la experiencia del museo. Sin embargo, aquel afiche se hace cargo de informar e invitar al conocimiento y goce de una serie de trabajos plásticos que originariamente se desplazaban y estaban destinados a moverse por entremedio de los recovecos de la ciudad. Se trataba de pintura callejera, realizada en este caso por las Juventudes Comunistas.

El afiche reproduce alguna de las señas más vistosas de aquellas pinturas en un simple juego de niveles, perdiéndose no sólo la experiencia ya señalada de la calle, del callejeo perceptivo y productivo de tal pintura, sino también el engranaje sucesivo y entrelazado de las figuras, que fue una de sus características. Aquí está algo del color y de los íconos (amarillo, azul, rojo, blanco; puño, estrella, hoz, martillo, paloma), pero dispuesto de manera parcelada, dividida, y encuadrada dentro de la superficie convencional del cartel.

Lo mismo ocurre con la tipografía, la que recuerda vagamente las formas que eran escritas en los muros, pero adelgazadas en sus normas y rasgos más evidentes. Esta gráfica ya no ocupa el lugar de competencia en relación a las figuraciones a quienes acompaña en los soportes verticales de la ciudad, sino que se esconde en la dimensión informativa de su mensaje ilustrativo para con un espacio exposicional.

¹⁹ El número 16 tiene como tema central una telenovela titulada “Simplemente Maruca”, en clara alusión a la famosa narración argentina “Simplemente María”, que logró exhibirse por cerca de dos años en varios países latinoamericanos.

En su reverso el museo se incrusta en los intersticios de las formas callejeras que parecen inundarlo todo, volcándose o vaciando algo de su sentido histórico y cultural en los acontecimientos de la época. Guillermo Núñez, director de esta institución entre 1970 y 1972, recuerda tanto los ataques como los apoyos que recibió por aceptar una manifestación como ésta en el ámbito canónico del museo, arriesgándose en un hecho que ha terminado por mostrar las dinámicas envolventes de las movilizaciones ocurridas en esos tiempos. Asunto (para volver al punto de partida) que sigue siendo parte de la cultura de mezclas e hibridaciones.

Termino: Mark Francis ha escrito, a propósito del Pop Art y de la gran exposición que le ha dedicado el Centro Georges Pompidou en el 2001, que desde aquel movimiento y desde el tiempo que encarnó, “todos somos hijos de Mao y de la Coca-Cola” (Francis, 2001).

Nosotros podríamos decir que en el Chile contemporáneo, somos todos -nos guste o nos disguste- hijos de la Unidad Popular y de las rayaduras que entretejieron, con sus signaturas, los bordes de nuestros sueños, nuestras pesadillas y nuestros usos visuales; tanto de las persuasiones publicitarias y propagandísticas que sus ideas nos han propuesto, como de las seducciones ideológicas que las porosidades culturales nos han permitido. Probando de paso y sin temor a equívocos, (al menos para quienes insistimos que la cultura no se agota, ni mucho menos, en su dimensión señorial), que la pobreza puede ser sinónimo de envergadura cultural y consistencia estética.

Referencias

- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: GG.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

- Brunner, J. J. (1988). Entre la cultura autoritaria y la cultura democrática. En *Un espejo trizado*. Santiago: Flacso.
- Chateau, D. (2000). Avant-gardité, hypermodernisme et postmodernisme. *Recherches en Esthétique*, 6.
- Francis, M. (2001). *Les Années Pop*. París: Centre d'Art et de la Culture Georges Pompidou.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Herlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Santiago: Cuarto Propio.
- Moulián, T. (1983). Evolución histórica de la Izquierda chilena: La influencia del marxismo. En *Democracia y socialismo en Chile*. Santiago: FLACSO.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca Editorial.
- Raposo, A. (2001). *Espacio urbano e ideología*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Universidad Central.
- Rodríguez-Plaza, P. (2002). Imágenes, fotografía e identidad desde la Lira Popular. *Aisthesis*, 35.
- Rolle, C. (coord.) (2003). *La vida cotidiana de un año crucial*. Santiago: Planeta.
- Vico, M. (2001). *Monografía del afichista Waldo González*. Trabajo de seminario Crítica de Arte: Artes Plásticas, Profesor Milan Ivelic. Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.