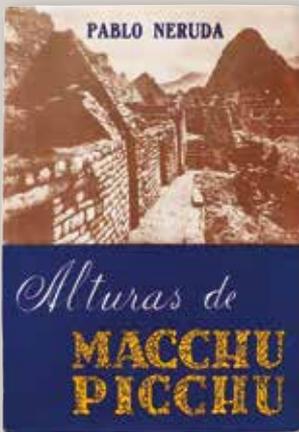
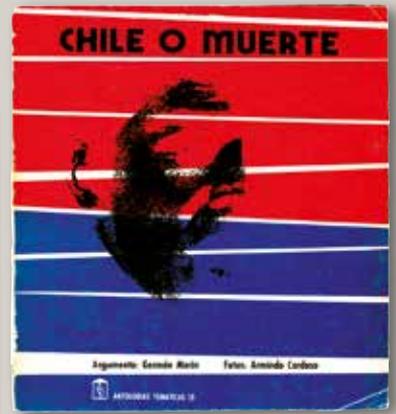
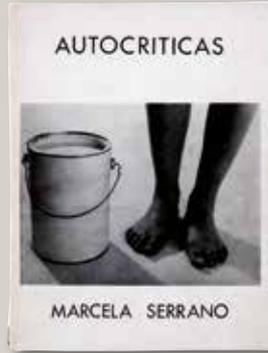
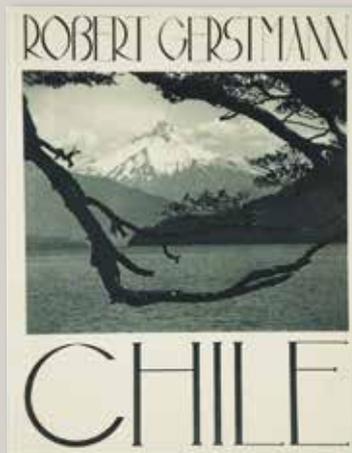
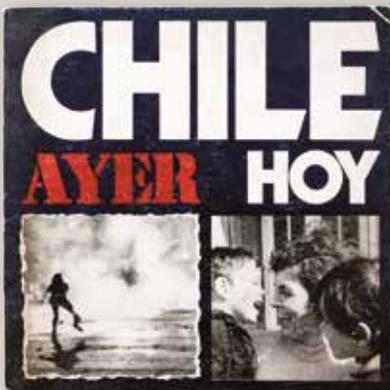


Fundación
Sud
fotográfica



UNA REVISIÓN AL Fotolibro Chileno



UNA REVISIÓN AL FOTOLIBRO CHILENO

© Fundación Sud Fotográfica
www.sudfotografica.cl
Primera edición 1.500 ejemplares
Diciembre 2018
ISBN 978-956-09228-0-9

Edición a cargo de

Horacio Fernández

Investigación

Horacio Fernández
Jorge Gronemeyer
Andrea Jösch
Carla Möller
Carlos Montes de Oca
Emiliano Valenzuela
Sebastián Valenzuela-Valdivia
Luis Weinstein

Edición y coordinación

Andrea Jösch
Luis Weinstein

Diseño

Carolina Zañartu

Corrección de estilo

Adelaida Neira

Reproducciones fotográficas

Gaspar Abrilot

Prohibida su venta



Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons Atribución - No Comercial 4.0 Internacional. Usted es libre de compartir el contenido por cualquier medio y de hacer obras derivadas, siempre y cuando sus obras reconozcan la autoría de ésta, se distribuyan bajo la misma licencia y no persigan fines comerciales.

UNA REVISIÓN AL Fotolibro Chileno



22. Inicio de la Reforma Agraria (1965)

Fragmentos de texto en español, algunos encabezados con 'VENEDICIONES', 'VENEDICIONES NECESARIAS', etc.



23. Elección de Salvador Allende (1970)

Esta publicación surge del empeño de la Fundación Sud Fotográfica para investigar libros fotográficos chilenos –es decir, los que tratan de Chile, han sido editados aquí o son obra de chilenos– con el objetivo de crear una monografía sobre el tema. Para realizar esta investigación hacía falta un equipo especializado, calendario, financiación y colaboradores.

El proyecto comenzó a estructurarse en 2017, con Horacio Fernández a cargo de la dirección editorial, como un libro vivo y plural, sin pretensiones académicas, de interés para todos los públicos y organizado en cuatro grupos de trabajo. El asunto del primer grupo, formado por Carla Möller y Luis Weinstein, fue el estudio de los fotolibros propiamente dichos, series fotográficas ordenadas en secuencias coherentes donde generalmente hay un autor/a, muchas veces el propio/a fotógrafo/a. El segundo grupo examinó un tipo particular de fotolibros, numerosos en la escena chilena en los años setenta durante la Unidad Popular y la dictadura, que incluso intentó justificar con éstos el golpe de Estado. De las obras de propaganda o resistencia –es decir, a favor o en contra del poder establecido– se encargaron Jorge Gronemeyer y Emiliano Valenzuela. Un tercer grupo se centró en los fotolibros chilenos en relación con la literatura. De este campo, tan rico como poco estudiado, se ocuparon Horacio Fernández y Carlos Montes de Oca. El último grupo trabajó sobre el fotolibro de artista, un episodio corto en el marco de la investigación, que sólo abarca el siglo XX, pero que cuenta con gran reconocimiento a nivel internacional. Los responsables de esta sección fueron Andrea Jösch y Sebastián Valenzuela-Valdivia.

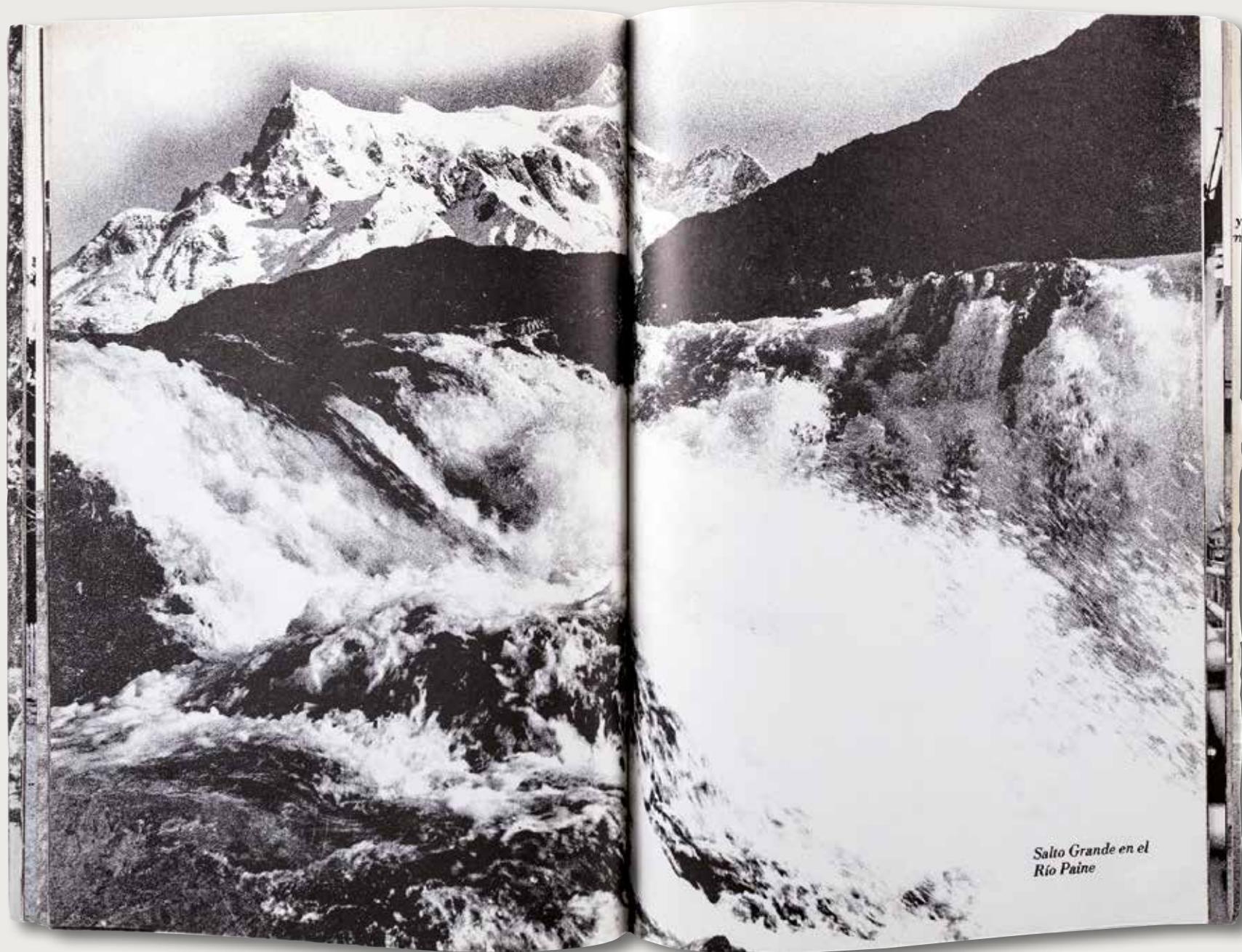
Cada grupo preparó y argumentó listas. La selección final se estableció en debate crítico seguido de una votación que exigía un mínimo de cinco votos por cada libro aceptado. El paso siguiente fue encontrar a los autores de las reseñas con la intención de pluralidad, un coro en el que eran bienvenidas las disonancias. Entre los firmantes de las reseñas hay artistas, ensayistas, escritores, diseñadores, fotógrafos, historiadores, periodistas y académicos. Estos son: Katherine Ávalos, Christian Báez Allende, Gastón Carrasco, José Pablo Concha Lagos, Valeria de los Ríos, Ángeles Donoso Macaya, Soledad Fariña Vicuña, Rita Ferrer, Mario Fonseca, Jaime Gré, Samuel Ibarra, Catalina Mena Larraín, Valentina Montero, Diego Parra, Fernando Pérez Villalón, Kurt Petautschnig, Tatiana Pimentel, Francisca Rojas Pohlhammer, Jorge Polanco Salinas, Mara Santibáñez, Francisca Schultz, Ignacio Szmulewicz y Eduardo Vassallo.

El proyecto no sería realidad sin la ayuda de numerosas instituciones y personas, a quienes agradecemos su colaboración: el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y su apoyo a través del Área de Fotografía, el Centro de Arte Contemporáneo Cerrillos, el Centro de Documentación de las Artes Visuales y la Biblioteca Nacional de Chile, así como al Centro Cultural de España. Además, muy especialmente, a Rebeca Guinea, Natasha Pons, José Luis Lugo, Pedro Montes, Ramón Reverté, Diran Sirinian, Samuel Salgado, Daniel Tawrycky, Alejandro de la Fuente, Miguel Ángel Felipe y un largo etcétera.

Esta edición contiene imágenes de fotolibros, cuyos originales pertenecen a colecciones públicas y privadas. Las reproducciones fueron gestionadas por Fundación Sud Fotográfica.

Finalmente, un breve manual de instrucciones. El libro está construido por un conjunto de 60 reseñas y sus fichas bibliográfica ordenadas cronológicamente, adscritas a su sección y firmadas con iniciales identificadas en el índice previo. Se completa con cuatro epílogos, firmados por los editores de cada sección, para dar una visión de conjunto y señalar otras publicaciones relevantes, dar contexto, información complementaria y estimular nuevas investigaciones. En este sentido es una revisión provisional, un punto de partida para futuros estudios.

También contiene dos índices finales, uno onomástico y otro de títulos; y cruza datos entregando información esencial sobre los libros, que puede ser completada por los interesados con herramientas de búsqueda como worldcat.org u otras.



*Salto Grande en el
Río Paine*

INTRODUCCIÓN

Este libro va de libros, uno de los mejores inventos. Máquinas sencillas en las que cabe todo lo que hay, incluso el universo ilimitado de lo que no existe, ni existirá, más que en los libros. Va de otro descubrimiento afortunado, la fotografía. Espejos con memoria que preservan cualidades vivas y visibles. No es todo lo que hay, pero sí más que bastante. Va de fotolibros, innovación que, al pie de la letra, es lo que su nombre indica, libros escritos con fotos. En otras palabras, libros en los que el texto es la imagen, donde las fotos son signos legibles.

Aunque más reciente que el libro y la fotografía, el fotolibro continúa la larga historia de una clase especial de publicaciones. “¿Cómo pudieron/ unirse/ en tu papel/ tantas bellezas/ tantas expediciones/ infinitas?”, se pregunta Pablo Neruda en un poema de *ODAS ELEMENTALES*¹, una “historia de este tiempo” en forma de alabanzas de cosas tan sencillas y preciosas como “el libro de estampas”. Los fotolibros son exactamente esto, libros de estampas mecánicas producidas por la luz, portento que intriga a Neruda. “¿Cómo llegó/ a fulgurar en ti/ la inaccesible luz?” Por la combinación del arte y la técnica. La magia del “mundo de los milagros” de los fotolibros sucede cuando se une la mirada con las máquinas de hacer fotos y las imprentas.

Este libro va de Chile, nombre antiguo que significa “el país donde acaba la tierra”. Un lugar largo y estrecho –“la isla-pasillo”, en telegrama de Roberto Bolaño–, con desiertos ardientes en un extremo y helados yermos en el opuesto, el abismo a un lado y al otro un muro de “hierro nevado, soledades puras/ piedra y escalofrío”. Más palabras de Neruda, que no deja nada sin verso, y menos aún las fotografías, protagonistas de **ESPAÑA EN EL CORAZÓN**, con montajes de Pedro Olmos, y **ALTURAS DE MACCHU PICCHU**, con fotos de Martín Chambi.

Los límites de la geografía chilena son precisos, pero lo demás es menos exacto. Según escribe Manuel Rojas en *Chile, país vivido* –ensayo incluido en la antología de textos y fotos **AUTORRETRATO DE CHILE**– no hay forma de saber qué es lo *chileno*, pero sí es posible contar cómo son los chilenos: “hombres como de madera, como de sonrisas, como de vinagre, como de aire, como de flores, como de pezuñas; apasionados, fríos, torpes, inteligentes, humildes y orgullosos, poderosos y sencillos, hediondos y fragantes, tristes y alegres, conversadores y taciturnos”. En cuanto a qué será Chile, la respuesta de Rojas es más concisa. “Las montañas y las quebradas, valles y playas, ríos y esteros, estepas y llanos, montes y bosques, pájaros y mariposas, flores y neblinas, lluvias y vientos, caseríos, pueblos, ciudades.” De esto –y de lo demás que falte, que sin duda será cuantioso– se compone Chile, “un país como un ser humano, con una forma y una expresión que cambian según quien lo mire”, concluye el escritor.

El fotógrafo es un profesional de la mirada. Su oficio es mirar y su propósito presentar al público lo que ha visto. Editarlo en “libros errantes” y “diccionarios del viento”, hacer hablar lo contemplado en libros de estampas puras en forma de fotolibros. Como *VISIÓN DE CHILE*, editado en 1972 con fotos de Antonio Quintana y Domingo Ulloa, diseño gráfico de Mauricio Amster y texto del geógrafo social Pedro Cunill, quien niega la existencia del “tipo chileno” y afirma la realidad de las “actitudes, usos y costumbres, giros y entonaciones del lenguaje, ritmos musicales y poéticos que se conjugan para componer la unidad de diversidades que es el chileno”.

.....
¹. Para más información sobre los libros mencionados consultar el *Índice de títulos*. De los títulos de libros en **negrita** hay reseñas monográficas en el siguiente apartado.

Si la unidad es difícil de encontrar, fijarla en una imagen es quimera. Las fotos se llevan mal con el mundo de las ideas platónicas. Lo particular se puede fotografiar, las apariencias quedan perfectamente en las fotos, pero las generalizaciones –el pueblo, la nación, la raza, la clase, la patria, *la chilenidad*, las identidades colectivas y demás abstracciones– nunca salen. En cambio, la diversidad es característica del juego fotográfico. Unidad de diversidades es una buena descripción de los fotolibros, compuestos por imágenes distintas con diferentes significados que, ordenadas de la manera adecuada, forman conjuntos coherentes con significados comunes, conceptos abstractos incluidos. En los mejores, el conjunto es más que sus partes. La aritmética quizá funciona en el mercado, pero lo demás es demasiado complejo para arreglarse con cuatro reglas. “Su dos más dos son cuatro es mi dos menos dos”, declara Enrique Lihn en un verso de **EL PASEO AHUMADA**. En los libros –y los fotolibros– es el lector quien hace la cuenta final.

La unidad en la diversidad caracteriza uno de los hitos de la historia del fotolibro chileno, un proyecto de la editora nacional Quimantú, creada por la Unidad Popular tras nacionalizar la gran editorial Zig Zag. En tres años Quimantú edita un catálogo enorme de publicaciones con abundante propaganda y fotografía. La principal es **Nosotros los Chilenos**, obra de una brigada de escritores, documentalistas, fotógrafos, periodistas, editores y diseñadores encargados de preparar, en texto e imagen, relatos privados y públicos encontrados a lo largo del país. El resultado es una enciclopedia en pequeños fascículos, una historia de historias cargada de información y matices, en la que –a pesar de ser necesariamente incompleta– se cuentan las actitudes, usos y costumbres que arman la unidad en la diversidad de Chile y los chilenos.

Tras el golpe de Estado, la dictadura confisca Quimantú y trama nuevos fotolibros propicios. En línea con la propaganda de los gobiernos totalitarios de los años treinta, las ediciones de los militares y sus aliados apelan a la masa, el cuerpo social unificado en el que se disuelve la individualidad, se pierde el miedo al contacto con el prójimo y se acepta la necesidad de un director que señale el destino inevitable. Masas en movimiento protagonizan publicaciones con más imagen que texto, como **11 DE SEPTIEMBRE 1974**. Una muchedumbre anónima y monolítica tan masiva que incluye hasta la Virgen María, heroína de **CARMEN DE LOS VALIENTES**, curioso fotolibro en el que religión, patria, ejército, pueblo y bandera es uno y lo mismo.

Al final de la dictadura reaparece en Chile el fotolibro político, pero el gobierno deja la propaganda en las manos de las agencias de publicidad, que trabajan con la televisión. Solo hay libros de protesta, llenos de buenas intenciones y de tópicos gastados, como la incierta ecuación multitud más policía igual a foto de portada. También hay trabajos en los que prospera la diferencia. En la cubierta de **TESTIMONIO DE UN PROCESO** –obra de Ricardo y Eduardo Andrade de 1988– hay una foto que revela su contenido en un proceso de definición en cuatro etapas. La antología **CHILE FROM WITHIN** –publicada en Nueva York por Susan Meiselas en 1990 y reeditada con añadidos en 2015 por Jorge Gronemeyer en Santiago– presenta imágenes que funcionan más como metáforas que como descripciones y excepciones que importan más que la regla.

Los fotolibros son, como los demás libros, construcciones de papel y tinta legibles, cercanas, sensibles, manuales, íntimas, portátiles, económicas... La diferencia es la frase, compuesta por imágenes en lugar de palabras. Frases que no tienen significado único, aunque tal sea la intención del autor o los autores. Un ejemplo de falacia intencional es un panfleto en el que el pasado –Allende– es pésimo y el presente –Pinochet– óptimo. Para apuntalar el maniqueísmo, en **CHILE AYER HOY** hay calles llenas de jóvenes que en la página contigua se repiten completamente vacías. Aunque se pueden leer según el esquema de los militares, lo contrario es más posible, sobre todo cuando el lector compare las páginas pares con las nones y se pregunte dónde están los jóvenes, qué ha sido de ellos o cuáles son las causas de que las calles estén vacías, que no hay que tener mucha imaginación para suponer que serán las peores, las más terribles. Los matices son tantos como sea capaz de descubrir la intuición, la curiosidad o las aficiones del lector, que si así lo cree conveniente –hay gente para todo– podrá irse por las innumerables ramas del formalismo y apreciar repeticiones y variaciones como fotografía urbana, arte conceptual, cultura de archivo o cualquier otra ocurrencia del mundo del arte.

CHILE AYER HOY es un libro paradójico. Un producto evidentemente al servicio de la dictadura que al mismo tiempo es un elíptico memorial de sus víctimas. Significa lo contrario de lo que dice, al menos

en las tenaces fotos, que no hay quien dome. Aunque solo parezcan documentos y registros, también son textos abiertos. Que sean prosa, poesía, ensayo, propaganda, teoría o ciencia ficción, depende de capacidades del lector e intenciones del fotógrafo, quien no es el único autor cuando comparte la responsabilidad con otros profesionales, como editores, diseñadores gráficos, escritores o secuenciadores.

Uno de los más reconocidos fotolibros chilenos es un relato con principio, nudo y desenlace, como las novelas clásicas. La secuencia de imágenes extraordinarias –por riqueza formal y poder de evocación– que forma **EL RECTÁNGULO EN LA MANO** empieza con jóvenes resueltos que caminan orgullosos a los que siguen otros muchachos sin futuro, desamparados como perros sin collar. Las siguientes fotos sugieren que esto es frecuente en América y la conclusión insinúa que hay causas lejanas, muy poderosas. La última imagen, optimista, falta en algunos ejemplares, a lo mejor por las dudas de los autores de este precioso folleto, el fotógrafo Sergio Larraín y el editor Thiago de Mello. Por supuesto, la eficacia, credibilidad o ingenuidad del cierre es discutible. Cambiar una sola imagen modifica el relato y crea –o destruye– sentido. La calidad de las fotos es condición necesaria, pero no suficiente, para determinar el valor del trabajo. La cuestión principal es la edición de la secuencia, el orden del relato.

EL RECTÁNGULO EN LA MANO comienza en Valparaíso y luego pasa por Santiago, Cuzco, Buenos Aires, París y Londres. Una excepción al tema principal de los fotolibros chilenos, que es, desde el principio, el propio país. El monumento es **CHILE** de Robert Gertsman, una colección de paisajes en “grabados en cobre” a medias geológicos a medias culturales de larga descendencia, que llega hasta el presente en numerosas obras tituladas “CHILE”. Además, hay publicaciones paisajistas parciales, como **SALAR**, un poemario dedicado “a la verdad del Norte” con panoramas baldíos de varios fotógrafos y soledades líricas de Ernesto Murillo. Del sur del sur trata **IMÁGENES DE MAGALLANES**, obra de Daniel López con fines turísticos en la que, además de vistas sublimes del fin del mundo, hay un homenaje a la industria petrolera.

Según Vicente Huidobro es precisa una mirada obstinada para conocer las *Fuerzas naturales*, su manera de referirse al paisaje. “Diez miradas/ para ver la belleza que se presenta/ entre un sueño y una catástrofe.” La variante chilena del paisaje es el terremoto. “Un crujido como si el firmamento se desplomase” que destruye casi todo, pero no puede con la maldad en el relato romántico de Heinrich von Kleist *El terremoto de Chile*. En la era de la imagen las palabras quedan cortas, hace falta ver para creer todo lo que puede hacer un terremoto. El de 1906 ya provoca obras ilustradas, entre ellas el primer trabajo de la presente recopilación. El reportaje preparado con prisas de cierre por enviados especiales **CATÁSTROFE EN EL PARAÍSO** presenta el gran sismo de 1960 con palabras justas y elocuentes fotos. Un caso raro de fotoperiodismo sin fecha de caducidad.

Poco se recuerdan las revistas ilustradas de hace medio siglo, con fotógrafos en plantilla, reportajes a doble página llenos de imágenes y redacciones capaces de montar ediciones especiales en tiempo record. Por ejemplo, **VIVIR O MORIR**, un título de Quimantú que agota tres ediciones en un mes. A partir de un puñado de fotos de prensa, la información se vuelve emoción en una secuencia diseñada por Jaime González Barahona con guion de Alfonso Alcalde, escritor y editor de fotolibros que aparecerá muchas veces en las páginas siguientes.

Chile es un país de grandes escritores que usan con frecuencia las fotos en sus publicaciones. Además de los ya citados de Alcalde, Neruda o Lihn, **EL INFARTO DEL ALMA** es un gran fotolibro de la escritora Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errázuriz, **MANDRÁGORA DEL SIGLO XX** contiene fotomontajes de Jorge Cáceres junto a prosa de Enrique Gómez Correa, y en **LA NUEVA NOVELA** de Juan Luis Martínez las fotos encontradas son una parte fundamental de la escritura. A veces los textos son subtítulos de las fotos o su banda sonora. En otras ocasiones, las imágenes son ilustraciones de las palabras. Y asimismo es posible que sean independientes y sin embargo formen un todo, como sucede en algunos fotolibros poéticos.

A partir de Neruda, numerosos poetas eligen fotos para acompañar sus versos, empezando por Blanca Luz Brum, quien coloca en la cubierta de **CANTOS DE LA AMÉRICA DEL SUR** un retrato que bien podría ser el fundamento de una famosa definición de poesía de Nicanor Parra. “La poesía tiene que ser esto/ una muchacha rodeada de espigas/ o no ser absolutamente nada”. Parra es autor de varias obras con fotos, entre las que destaca la segunda edición de **VERSOS DE SALÓN**, una obra maestra del fotolibro literario,

por el contenido poético y por la forma, que es cosa de Fernán Meza. La *antipoesía* exige la ruptura del modelo convencional de publicación poética, hacer un *antilibro* de poesía que inventa Meza, uno de los nombres principales del diseño gráfico chileno junto a Mauricio Amster, Allan Browne o Jaime González Barahona. La elegancia del estilo de Amster brilla en **VENUS EN EL PUDRIDERO**, un paseo por el amor y la muerte del poeta Eduardo Anguita y la fotógrafa Elsa de Veer. La fuerza de **ESTADO DE EMERGENCIA** se encuentra tanto o más en el diseño de la escuela de Browne como en los poemas de Osvaldo Rodríguez y las imágenes del pool fotográfico de Quimantú, cuyo director de arte no es otro que Barahona.

Chile es un país de poetas reconocidos en el que los fotógrafos son mucho menos respetados. A veces aparecen en narraciones como EL PASO DE LOS GANSOS, de Fernando Alegría, que incluye el relato *El Evangelio según Cristián* dedicado en una reedición argentina de 1988 “a la memoria de Cristián Montecino y Rodrigo Rojas, fotógrafos, asesinados por la dictadura”. La novela de Marcelo Simonetti EL FOTÓGRAFO DE DIOS trata de Sergio Larraín, quien considera que “dibuja un poco feliz retrato de mi persona” en una carta que seguramente es, junto al título, lo mejor de una narración algo disparatada. La figura de Larraín se ha relacionado con una ficción célebre de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*, cuyo protagonista es Roberto Michel, un chileno que hace fotos con “disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros”. Puede invocarse a Larraín –y a Cortázar– en el relato de Roberto Bolaño *El ojo Silva*, el estupendo apodo del fotógrafo Mauricio Silva, “una especie de chileno ideal, estoico y amable” que hace una fotografía maldita de la que nunca podrá escapar.

Los fotógrafos, quizás por el trato con poetas, se comunican a través de libros. Algunos son autoediciones, obras de autor en todos sus aspectos. Otros son producto de encargos para divulgar ideas, vender bienes o influir en la opinión pública. Los gobiernos los usan para pregonar sus virtudes, denostar al adversario y, a veces, educar, el propósito del **SILABARIO DEL HUASO CHILENO**. En sentido contrario, hay denuncias de abusos del poder, con la intención de derrocarlo. Libros de propaganda que aplauden y libros de resistencia que protestan.

Las fotos se asoman al escaparate de las portadas para certificar con la fuerza de la visión verdades como puños. Aunque no siempre funciona, la intención es conseguida en los siete volúmenes editados entre 1978 y 1979 con el título ¿DÓNDE ESTÁN?, obras de resistencia que devuelven la mirada, además de gritar fuerte y claro. Durante la dictadura hay que manifestar la existencia de los asesinados y desaparecidos. Los retratos encontrados en álbumes privados y documentos de identidad llenan modestas publicaciones que desenmascaran lo ocurrido con ojos que no pueden ver, pero siguen y seguirán para siempre mirándonos.

Los significados éticos y políticos de la mirada continúan en **CON SANGRE EN EL OJO**, diseñado en México por Vicente Rojo con fotos de Marcelo Montecino. Las miradas vivas de los muertos también están en fotolibros de artistas. El principal es Eugenio Dittborn, que escribe manifiestos donde asegura que sus “modelos [son] de índole invariablemente fotográfica” y sus fuentes son “fotografías trasapeladas en revistas chilenas que sucumbieron a la historia”. En la línea abierta por el realismo capitalista de Richter y Polke, Dittborn hace fotopinturas en libros de estampas puras compuestos con “el cuerpo de la fotografía, embalsamado en y por la fotocopia, depósito de despojos fotográficos”.

Los mejores fotolibros chilenos de los años de la dictadura están cocinados a la fotocopia con despojos fotográficos en viejas carpetas burocráticas, encuadernaciones de copistería de barrio, tapas de cartón piedra y papeles de batalla manchados de tóner. Publicaciones de tirada reducida, ahora muy buscadas, pero sin difusión en un momento en que casi no hay público. A pesar del toque de queda se editan trabajos como los tres sobrios volúmenes de **EDICIONES ECONÓMICAS DE FOTOGRAFÍA CHILENA**. De la oscuridad de la fotocopia salen los mundos particulares de Paz Errázuriz y Luis Weinstein junto a las fotos invisibles, pero admirables, de Mauricio Valenzuela. Pocos años después, el grupo El piano de Ramón Carnicer explora y explota la fotocopia en **LET IT BE ARTURO**, donde hay algún destello de color, bastante literatura y mucha ironía, la continuación del excepcional sentido del humor de Nicanor Parra o Fernán Meza, autor de **DADÁ, SURREALISMO Y POP**, un manual artístico de alegría contagiosa que, por desgracia, no funciona.

La seriedad más oscura es característica de títulos alegóricos como **UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO** o CUERPO CORRECCIONAL, cuyo tema declarado es un melodrama sobre “un cuerpo humano como material de producción cultural” que resulta ser la madre del artista Carlos Leppe. Sin declararlo, el libro trata al mismo tiempo de un “espacio de producción” llamado Chile, una madrastra de relato de terror. Entre los muros andinos que encierran como una cárcel, la sobredosis de amor-odio, la reconstrucción corporal estilo Frankenstein y la casa común iluminada las veinticuatro horas, el libro de Leppe es chileno hasta la estrella de la bandera, grabada a navaja en la cabeza del artista.

Roberto Bolaño ha descrito el momento con una imagen tremenda del país. Una casa en la que hay fiestas de artistas en el primer piso, torturas en el sótano y “un discurso lleno de neologismos y torpezas” por doquier. En ESTRELLA DISTANTE Bolaño describe la escena cultural de aquellos años de plomo como “una confusión en las fronteras que separan a la poesía de la pintura y del teatro o mejor dicho del suceso plástico y del suceso teatral”.

En el teatro de la llamada escena de avanzada hay obras de primera que comparten un estilo que determina el diseño gráfico, a cargo de artistas como Carlos Altamirano, Dittborn, Leppe o Francisco Zegers. Son ediciones austeras, arte pobre, oscuro como boca de lobo y efímero. No dura nada, poco más de cinco años. Aunque a veces pueda parecerlo, los fotolibros de artista no son catálogos ni *souvenirs*, sino arte final. Culminan proyectos artísticos tradicionales –pintura, grabado, acción teatral, collage, tejido– transformados al final en fotografía mecánica, sin subjetividad de fotógrafo. La gama cromática es muy distinta de lo que se ve en las galerías de arte. Un blanco y negro sucio y contrastado, con poca definición y menos aún detalle. La reducida paleta de la fotocopia es la tonalidad adecuada para la “nación oscura” de Gabriela Mistral.

La forma significa tanto o más que la temática, un cóctel de arte sobre el arte, vida urbana, sexualidad y muerte. En cierta manera, casi todas estas obras también aluden, aunque no lo declaren expresamente, al momento, una época de represión, censura y claustrofobia, con demasiados ausentes entre muertos, desaparecidos, clandestinos y exiliados. La enfermedad impregna las mortajas en **IMBUNCHES** de Catalina Parra. En **AUTOCRÍTICA** Marcela Serrano hace un amargo striptís en un campo de concentración. **ALTAMIRANO** es un descenso a un infierno cotidiano y dantesco. **SMYTHE** documenta una experiencia urbana irrespirable y probablemente apocalíptica acumulada en fotografías heladas, sin empatía, el revés de la feliz *Oda a la calle San Diego* de Neruda.

En los numerosos libros de artista de Dittborn se despliega un mundo de citas literarias y visuales combinadas en montajes frágiles, pero definitivos. Diccionarios en los que la imagen y la palabra multiplican sus sentidos como **FALLO FOTOGRÁFICO**, un cuaderno de apuntes que contiene teoría y práctica, fotocopia y caligrafía, fotos y textos encontrados en tratados de referencia y revistas populares, anónimos o autorizados por las bibliografías, da lo mismo. Un alegato que da respuestas cumplidas, la mayoría inéditas, a qué es fotografía y cómo son los fotolibros, preguntas tan difíciles de contestar al tiro como aquellas que Manuel Rojas respondía con enumeraciones de casos ejemplares.

El panorama de los fotolibros chilenos revela un mundo habitado por naufragos que no han dejado de enviar botellas con mensajes al mar sin esperar respuesta. Este libro es el primer inventario de esos mensajes, encontrados poco a poco y con dificultades durante dos años de investigación. El inventario no es ni puede ser completo. Entre otros, faltan libros tan interesantes como POEMAS ?..., obra de Raquel Weitzman de 1970 que incluye 68 fotos iguales de su autora, o INSTANTÁNEAS, editado en 1983 con texto de Edmundo Moure y fotografías de Pedro Ruiz y Leonora Vicuña.

Una vez revisados, los fotolibros muestran y cuentan muchas situaciones y experiencias, conocidas y desconocidas, de Chile y los chilenos. Ayudan a comprender la Historia y las historias, a contemplar los paisajes y a reconocer las personas. Hacen pensar y producen emociones. Reviven pasados que tienen mucho que ver con el presente. Acercan a una multitud de cosas sencillas y elementales, toda la belleza que se presenta entre el sueño y la catástrofe. Por suerte, mantienen sus valores en nuevas publicaciones con imágenes. Pero eso es otra historia, que alguien contará pronto.



INDICE DE RESEÑAS

- FOTOLIBROS
- FOTOLIBROS DE PROPAGANDA
- FOTOLIBROS DE LITERATURA
- FOTOLIBROS DE ARTE

- | | | | | | | | | | | | |
|----|----------------------------|--|-----|----------------------------|---|-----|-------------|--|-----|-------------|---|
| 22 | 1906 | VISTAS DEL TERREMOTO
Kurt Petautschnig A.
[KP] | 80 | 1971 | DADÁ, SURREALISMO Y POP
Soledad García Saavedra
[SG] | 158 | 1977 | RECONSTITUCIÓN DE ESCENA
Sebastián Valenzuela-Valdivia
[SV] | 224 | 1986 | ALLENDE, DEMÓCRATA INTRANSIGENTE
[FS] |
| 26 | 1929 | LA TIERRA DEL FUEGO PINTORESCA
Carla Möller
[CM] | 86 | 1971 | NOSOTROS LOS CHILENOS
[CMDO] | 162 | 1977 | SMYTHE
[HF] | 228 | 1986 | EL FUTURO ES NUESTRO,
NOSOTROS LO HAREMOS
[AD] |
| 30 | 1932 | CHILE
[CM] | 90 | 1972 | ESTADO DE EMERGENCIA
Samuel Ibarra
[SI] | 166 | 1977 | ALTAMIRANO
Rita Ferrer
[RF] | 232 | 1986 | FOTOPOEMAS
[SI] |
| 34 | 1938
1954 | ESPAÑA EN EL CORAZÓN
ALTURAS DE MACCHU PICCHU
Horacio Fernández
[HF] | 94 | 1972 | MARILYN QUE ESTÁS EN EL CIELO
[TP] | 168 | 1978 | LIHN Y POMPIER
Diego Parra
[DP] | 234 | 1986 | JUDSON HALL TOWER
[CMDO] |
| 40 | 1940 | SILABARIO DEL HUASO CHILENO
Emiliano Valenzuela
[EV] | 98 | 1972 | POEMAS VISIVOS
Jorge Polanco Salinas
[JP] | 174 | 1979 | VENUS EN EL PUDRIDERO
[SF] | 232 | 1988 | LET IT BE ARTURO
[SI] |
| 44 | 1940 | LA SENDA DEL SACRIFICIO
[EV] | 102 | 1973 | SABOR A MÍ
Katherine Ávalos
[KA] | 178 | 1980 | UNA MILLA DE CRUCES SOBRE
EL PAVIMENTO
Ignacio Szmulewicz
[IS] | 240 | 1988 | MARYLIN 1810
Fernando Pérez Villalón
[FP] |
| 46 | 1945 | MANDRÁGORA, SIGLO XX
Eduardo Vassallo
[EVa] | 108 | 1973 | VIVIR O MORIR
[HF] | 182 | 1980 | AUTOCRÍTICAS
[SV] | 244 | 1988 | OLLA COMÚN
[CMDO] |
| 50 | 1957 | AUTORRETRATO DE CHILE
Carlos Montes de Oca
[CMDO] | 112 | 1973 | EL TANCAZO DE ESE 29 DE JUNIO...
[EV] | 186 | 1981 | FALLO FOTOGRÁFICO
[HF] | 248 | 1988 | EL TRIUNFO DE UNA ILUSIÓN
Mara Santibáñez
[MS] |
| 54 | 1960 | CATÁSTROFE EN EL PARAÍSO
Luis Weinstein
[LW] | 116 | 1973 | ANATOMÍA DE UN FRACASO
Gastón Carrasco
[GC] | 192 | 1981 | THE KISS OF THE SPIDER WOMAN
[SV] | 250 | 1990 | 16... NO DIGAS QUE FUE UN SUEÑO
Jaime Gré
[JG] |
| 58 | 1963 | CHILE
Valeria de los Ríos
[VDLR] | 120 | 1973 | TRES AÑOS DE DESTRUCCIÓN
[EV] | 196 | 1981 | CON SANGRE EN EL OJO
Ángeles Donoso Macaya
[AD] | 254 | 1990 | LA MANZANA DE ADÁN
Valentina Montero
[VM] |
| 60 | 1963 | EL RECTÁNGULO EN LA MANO
[HF] | 126 | 1974
1975 | CHILE 11 DE SEPTIEMBRE DE 1974
CHILE 11 DE SEPTIEMBRE DE 1975
Francisca Rojas Pohlhammer
[FR] | 200 | 1982 | LA DES-HUMANIZACIÓN PROGRAMADA
Mario Fonseca
[MF] | 258 | | FRANCISCO ZEGERS EDITOR
[CMDO] |
| 66 | | SERGIO LARRAÍN
Catalina Mena Larrain
[CM] | 132 | 1974 | CARMEN DE LOS VALIENTES
Francisca Schultz
[FS] | 204 | 1983 | EL PASEO AHUMADA
[HF] | 260 | 1994 | EL INFARTO DEL ALMA
[EVa] |
| 70 | 1966 | SALAR
Soledad Fariña Vicuña
[SF] | 136 | 1974 | CHILE O MUERTE
Jorge Gronemeyer
[JG] | 210 | 1983 | EDICIONES ECONÓMICAS
DE FOTOGRAFÍA CHILENA
[AD] | 266 | | EDITORIAL LOM
José Pablo Concha Lagos
[JPCL] |
| 74 | 1969 | EL BOSQUE DE VIDRIO
Tatiana Pimentel
[TP] | 142 | 1975 | CHILE AYER HOY
[JG] | 214 | 1984 | AUTORETRAUTO
[RF] | 268 | 1999 | GUÍA NEGRA DE SANTIAGO
[TP] |
| 76 | 1970 | VERSOS DE SALÓN
[HF] | 148 | 1977 | LA NUEVA NOVELA
[EVa] | 216 | 1984 | VALPARAISO DESPUÉS
DEL TERREMOTO DE 1906
Andrea Jösch
[AJ] | | | |
| | | | 152 | 1977 | IMBUNCHES
Isidora Sims / Vania Montgomery
[IS/VM] | 220 | 1985 | IMÁGENES DE MAGALLANES
Christian Baez Allende
[CB] | | | |

Desde las ruinas de Valparaíso azotado por un terremoto de proporciones épicas, emerge un conjunto de imágenes bajo el nombre de *Vistas*. Una denominación que establece su raíz y esencia fotográfica al marcar distancia con la tradición pictórica del paisaje.

VISTAS DEL TERREMOTO se organiza como un corpus a partir de una serie de registros que dan cuenta de la intensidad del sismo en la región. Su orden articula una construcción simbólica del Valparaíso del siglo XIX como centro económico, un retrato material de la ciudad que proyecta una carga semántica enraizada en sus edificaciones a modo de tótems.

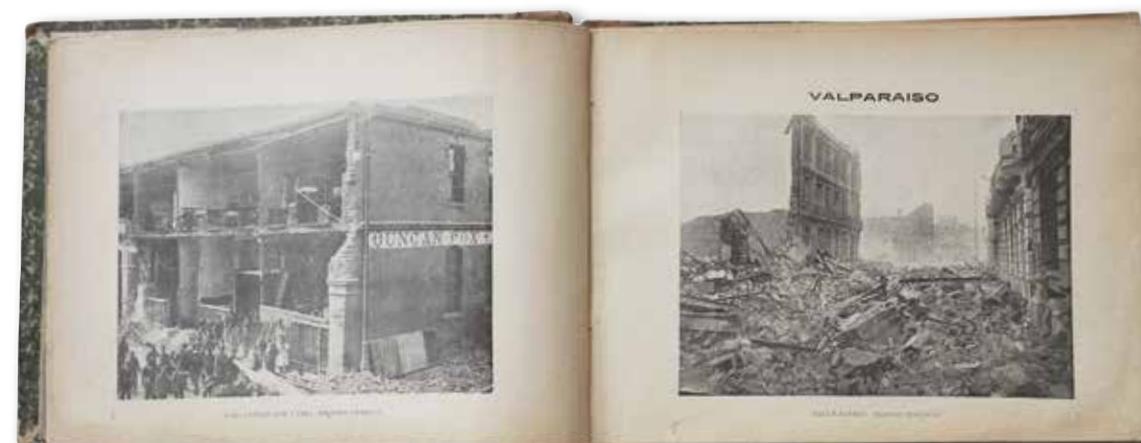
Las primeras veinte páginas del libro presentan los fundamentos simbólicos que componen la gramática, las *Vistas* de la ciudad. Inicia con los vestigios de la institución que presenta Valparaíso como puerto principal y autoridad política, "Gobernación marítima"; sigue con la representación del poder económico, "Casa Duncan Fox y Cía.", y continúa con las ruinas de cementerios, iglesias y conventos como elementos de la presencia eclesíástica en la ciudad.

El trayecto prosigue con imágenes de escombros de casas pertenecientes a personajes ilustres de la zona –en Viña del Mar, Limache, Quillota y Llay Llay, además de Valparaíso–, así como de ruinas de liceos, industrias, comercios y calles principales. La presencia humana tiene escasa importancia en la mayor parte de las imágenes, con la excepción de una fotografía cuyo epígrafe, "fusilado por ladrón", manifiesta la conservación del orden a pesar de la catástrofe y el costo de faltar a su lógica con independencia de la desaparición o fractura de la ciudad.

En síntesis, el fotolibro VISTAS DEL TERREMOTO es una reconstrucción visual de la fractura que deja el sismo en Valparaíso. La representación como operación cultural de un conjunto desaparecido. El archivo visual de una arqueología que expone una reconstrucción metafórica del espacio, solo legible desde imágenes fragmentarias.

La lejanía respecto del acontecimiento registrado, que únicamente se revela como rastro, permite un diálogo con formas de producción y discursos actuales de la fotografía, en los que el punto de inflexión está en el rol del autor como administrador de sentido, más que como atleta del tiempo que corre cámara en mano tras un instante único. En tal sentido, la clave legible del libro se encuentra en la selección de *Vistas* que el autor –que en esta ocasión es más un editor que un fotógrafo– ha considerado más ajustadas a sus intenciones comerciales, políticas o discursivas.

[KP]





72

EDIFICIO, PLOMA BARRIO DE



73

CAMPAMENTO EN LOS CÉRCOS

VALPARAISO



DESDE EL CERRO DE BELLA-VISTA

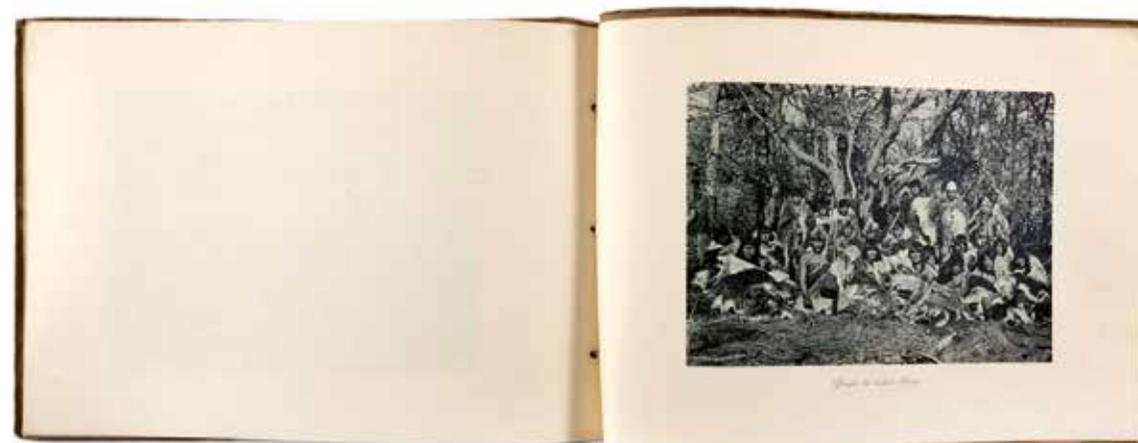
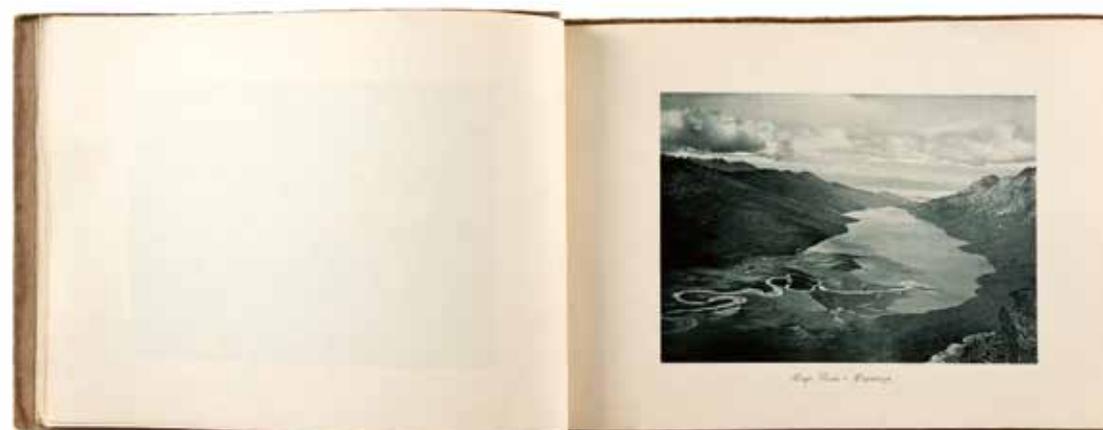
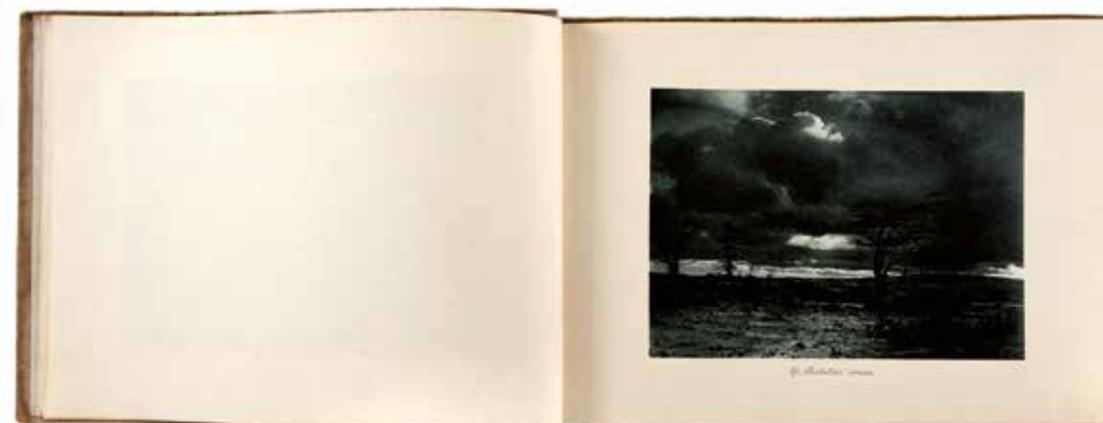
El misionero salesiano Alberto María de Agostini llega a Tierra del Fuego en 1909 con la labor de evangelizar a una población nativa largamente intervenida por Europa. Pero Agostini no solo es un sacerdote, también está interesado en la antropología, las aventuras, los viajes o las montañas aún no escaladas. Su misión se amplía al descubrir y explorar la naturaleza y la geografía fueguina que, entre lo divino y lo terrenal, son exaltadas ante la fragilidad de la vida humana. Su legado es una extensa documentación fotográfica y fílmica resguardada en archivos sudamericanos y europeos que evidencian el interés y la confianza de Agostini en la imagen como memoria y testimonio de un mundo que se agota ante la modernización.

Se puede constatar que LA TIERRA DEL FUEGO PINTORESCA es un ejercicio poético-visual del autor, al reunir fotografías que exaltan la belleza del paisaje y las extraordinarias condiciones naturales de un lugar en el mundo asociado históricamente a figuras fantásticas, riquezas inagotables y a una naturaleza exótica y poderosa. Sin embargo, bajo los estudiados patrones estéticos de Agostini se asoma delicadamente la distancia crítica que existe ante el paraíso, la ofrenda, el sacrificio y la oración.

Las vistas y los paisajes “pintorescos” conviven con retratos de *selk'nam* fotografiados y ordenados en grupos y dispuestos en poses y situaciones escenográficas, que advierten una unidad esencial que la fotografía, como heredera de las convenciones de la pintura, confirma como una forma de civilizar y domesticar la mirada, protegida por las reglas de la pintura de paisaje, la literatura de viajes y el romanticismo. Recordemos que el paradigma representacional que se instala en Europa como imaginario del fin del mundo es a la vez el de un Nuevo Mundo que en el siglo XVIII inventa la figura del “buen salvaje” como forma de idealización. Por su parte, la cámara como dispositivo etnográfico y paisajístico reproduce esta fantasía europea sobre el sur y replica en la idea de “estudios fotográficos” la visión hegemónica sobre estos territorios, sin superar la representación convencional.

Las treinta imágenes que contiene el libro son “cuadros” fotográficos en los que se calculan los márgenes, la composición, la luz y el detalle para transfigurar la realidad a la idea de paz y armonía, y esgrimir lo divino a través del valor formal y el goce contemplativo. Llamam la atención las características de este álbum fotográfico: impreso con la técnica del colotipo, formato apaisado, empaste artesanal con amarra de cordel torcido. La edición tradicional de una fotografía por página ordena el relato en planos generales y medios, en la primera mitad con fotografías de naturaleza y paisajes, alternados en la segunda mitad con retratos grupales de *selk'nam* desempeñando labores domésticas, rituales o cotidianas como un elemento más del paisaje.

[CM]





Incendio en la Sierra



Efecto de viento en el Monte



Indios de las montañas



Familia de las montañas

En 1924 llega a Chile desde Alemania Roberto Gerstmann como ingeniero industrial. Ocho años después, en el momento de publicarse el libro, la crisis económica mundial de fines de 1920 afecta fuertemente a la economía chilena y se paraliza el impulso modernizador del auge de la industria del salitre. Gerstmann dedica al proyecto del libro tres años, de 1929 a 1931. El año de su publicación asume como presidente Arturo Alessandri Palma y se inicia lentamente la recuperación de la crisis. Este es el contexto de la recopilación de más de diez mil negativos a lo largo de Chile, edición y, finalmente, publicación de un fotolibro de connotaciones documentalistas, naturalistas y artísticas, pero del todo mudo con respecto a los acontecimientos.

El recorrido geográfico a lo largo de Chile pone énfasis en las bondades estéticas del paisaje nacional, el clima y los recursos naturales. Así, las tres grandes geografías paisajísticas y económicas de Chile se ordenan en zona norte, centro y sur con composiciones equilibradas, que el autor resalta con la excelente técnica de reproducción del huecograbado.

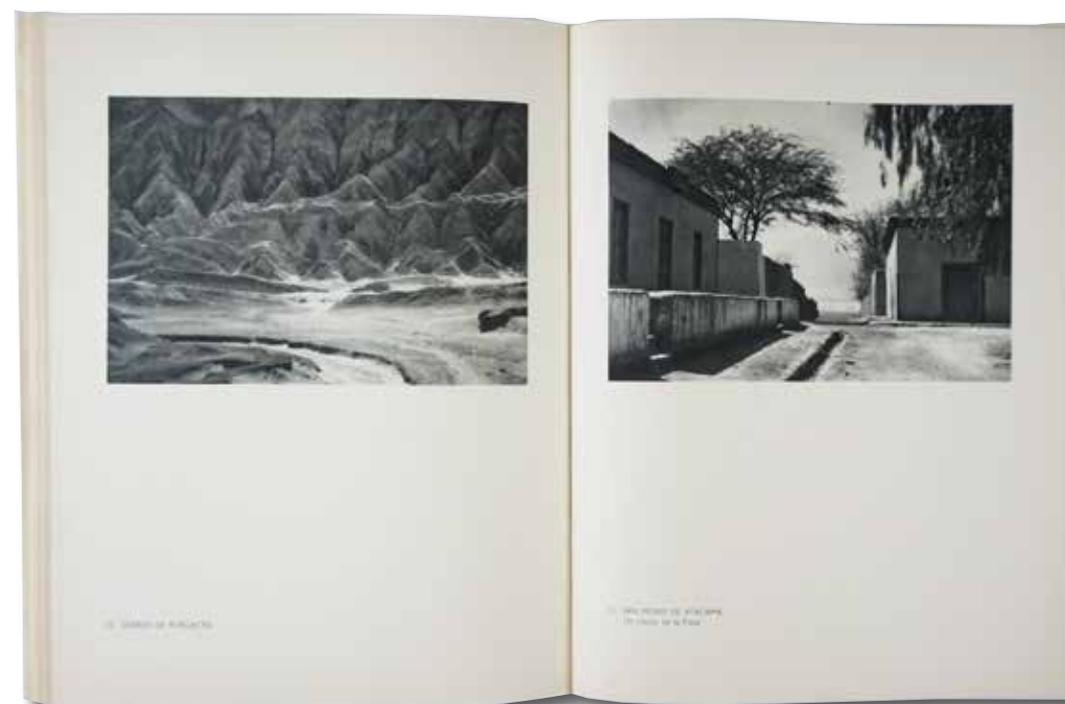
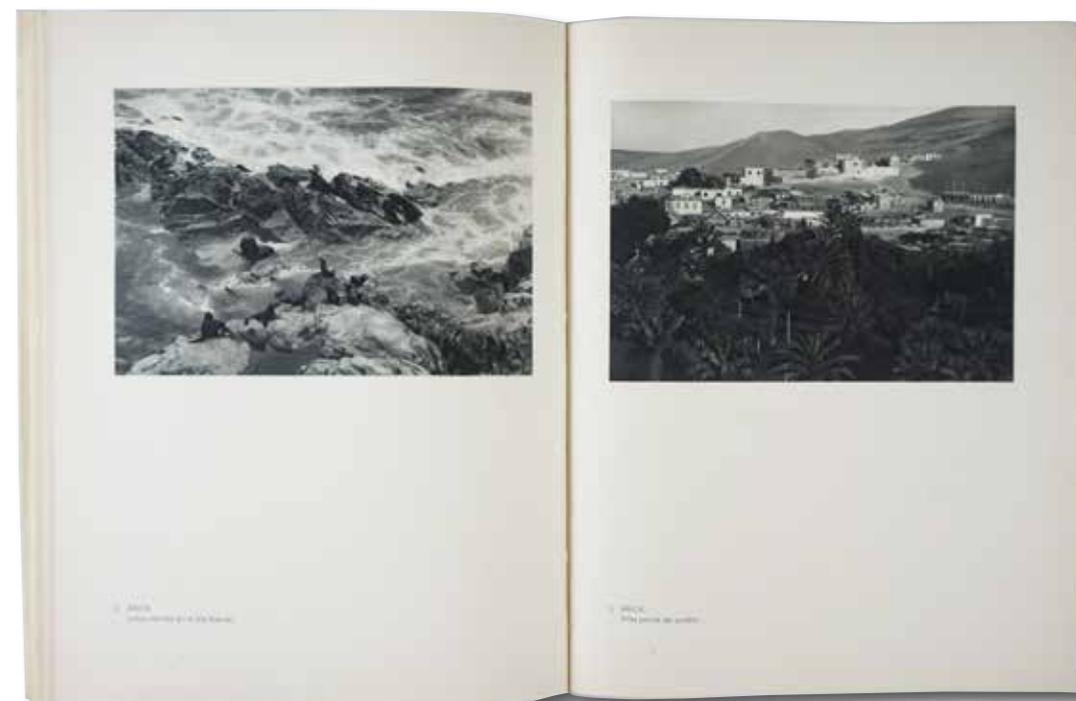
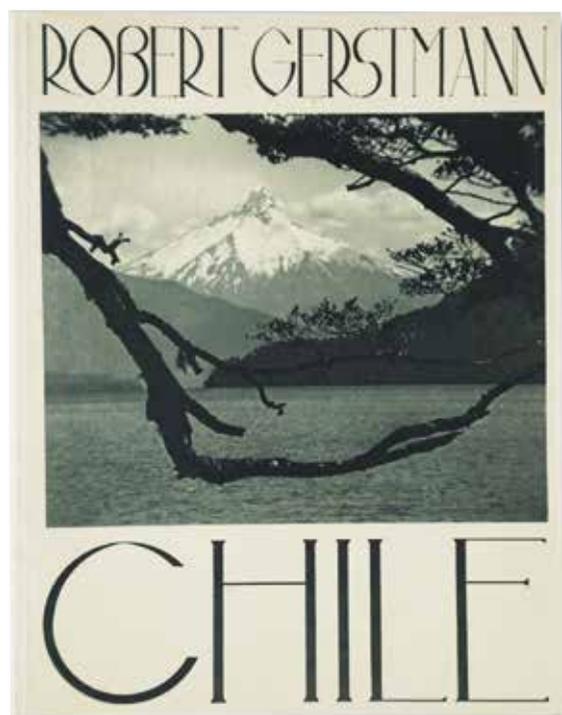
CHILE 280 GRABADOS EN COBRE es un trabajo emblemático de Gerstmann como artista-fotógrafo, tal como él mismo se denomina. Se puede pensar como un proyecto editorial que reinventa una imagen del país e instala una visión nacional con el propósito de alentar y afrontar el proceso de reconstrucción. Bien sea un encargo, una iniciativa personal o la oportunidad de venta del proyecto fotográfico, las imágenes se disponen como una revisión de tópicos inspiradores: la industria minera en el norte, la ganadería en el sur, la extraordinaria cordillera de los Andes al este y la costa al oeste con la actividad portuaria de esos años. Es difícil olvidar la escasa presencia de personas en sus fotografías, salvo algunas que aparecen en miniaturas ante el paisaje, otras pocas de *mapuche* en oficios y actividades cotidianas, o del huaso chileno en el rodeo.

Completa el libro una estudiada documentación que redundante en un índice casi enciclopédico, traducido a cuatro idiomas, que enumera y detalla locaciones, alaba la naturaleza, la geografía y la geología de Chile con comentarios poéticos de alcances sentimentales. Se suman a estas páginas cuatro textos de autores de reconocida trayectoria nacional que celebran el trabajo fotográfico, artístico, metodológico y editorial de Gerstmann. Sin embargo, el texto más elocuente corresponde a la presentación del libro escrita por él mismo, con reflexiones y confesiones sobre su trabajo y la práctica de la fotografía. Su activa participación en la edición, en la producción y en todo el proceso de impresión del libro en París, da cuenta del impulso casi científico que este alemán dispone para el ejercicio de la fotografía, su difusión y circulación.

El viaje que emprende Gerstmann por Chile y más adelante por otros países de Sudamérica, es un acto de aventura y conquista estética, un relato personal de su lugar en el mundo, pero también de proyección política.

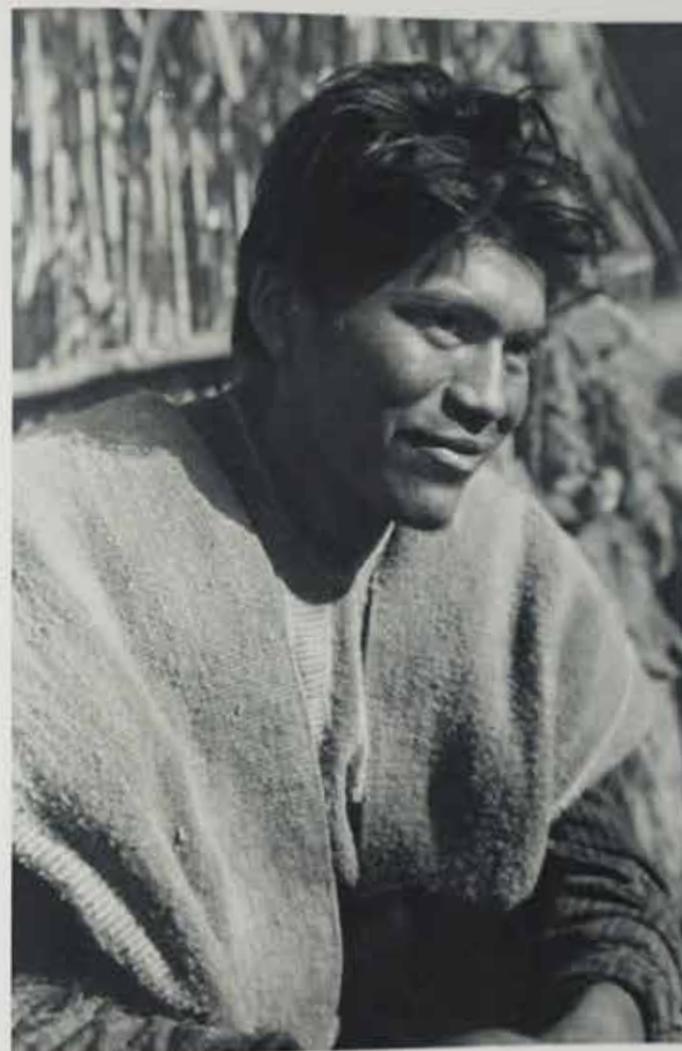
[CM]

280 GRABADOS EN COBRE. Fotografía Robert Gerstmann. Texto C. Silva Vildósola, Dr. W. Knoche, R. Richon-Brunet, Richard E. Latcham, R. Gerstmann. Cubierta Jacobus Belsen. París: Braun & Cie. Editeurs, 1932. 310x240 mm, [348] páginas (1 lámina+66 texto+280 fotos+1 mapa), 281 fotografías blanco/negro impresas en huecograbado. Tapa blanda, cubierta ilustrada.





144. EUMACO,
Cuzco, Perú.



145. EUMACO,
Johan Araucano.

1938

1954

ESPAÑA EN EL CORAZÓN

ALTURAS DE MACCHU PICCHU

La primera edición de *ESPAÑA EN EL CORAZÓN* (1938) es más que rara, casi mítica. La imprime Manuel Altolaguirre durante la Guerra civil española y se pierde casi por completo en la retirada de Cataluña. Del mismo año es la primera edición chilena, con un dibujo de Pedro Olmos en cubierta. Poco después se reimprime, con una novedad: Neruda ha decidido añadir imágenes a las palabras. Son fotografías, las imágenes más cercanas a “la realidad del mundo” reivindicada por el poeta en el manifiesto de 1935 “Sobre una poesía sin pureza”, publicado en la revista *Caballo verde* para la poesía. En él, Neruda recomienda “observar profundamente los objetos en descanso” y manifiesta sentir “una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo”.

La guerra española ha hecho que Neruda abandone la diplomacia y el esteticismo, consciente de que “quien huye del mal gusto cae en el hielo”, como dice el manifiesto citado, que aplica para los versos de *ESPAÑA EN EL CORAZÓN*, donde “el producto poesía [está] manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso”. En vez de recurrir a la desdeñada “metafísica cubierta de amapolas”, el pintor Pedro Olmos hace montajes a partir de fotografías de prensa con tijeras y pegamento dedicados a los campesinos, la representación del pueblo que se defiende de los “generales traidores”, armados con escopetas y horcas unos y los otros blandiendo bastones de mando. A uno de ellos, el general Franco, le espera un destino atroz. “Todos los tristes niños descuartizados,/ tiesos, están colgados, esperando en tu infierno/ ese día de fiesta fría: tu llegada.” En el montaje fotográfico de Olmos el rincón que le espera es mostrado con todo detalle, del rostro sonriente del tirano a los trofeos de caza que le rodean: las cabezas cortadas de cinco niños asesinados.

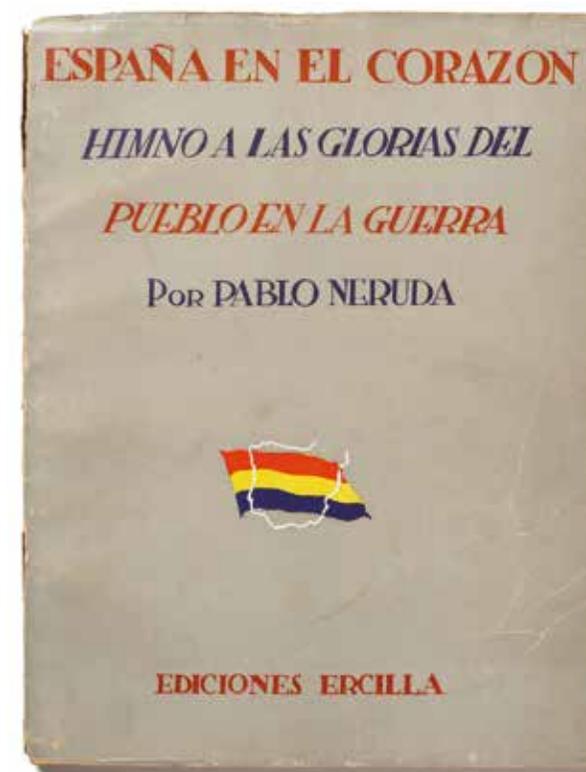
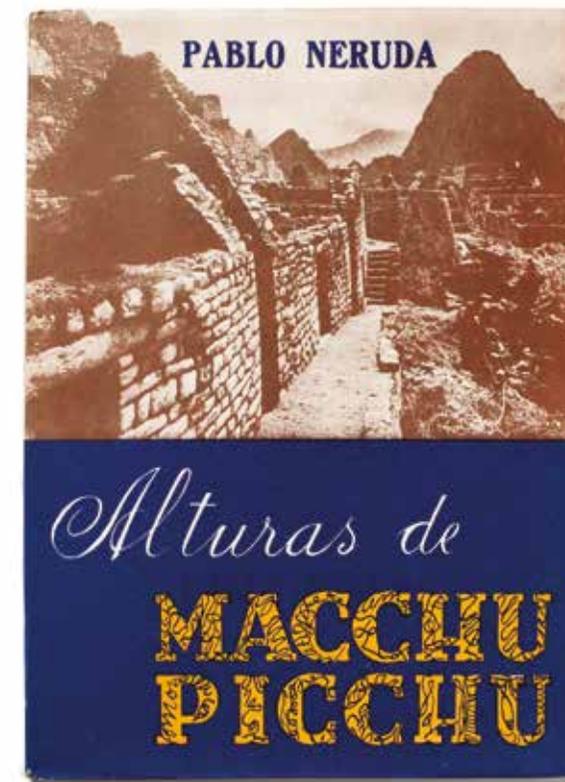
Neruda también colabora con fotógrafos como Antonio Quintana (*LAS PIEDRAS DE CHILE*, 1960) o Sergio Larraín (*UNA CASA EN LA ARENA*, 1966), quien presenta en la revista *Du* un ensayo sobre Valparaíso con texto de Neruda, convertido años más tarde en dos preciosos fotolibros. Mención aparte para las fotos de Martín Chambi en *ALTURAS DE MACCHU PICCHU*, un “libro de piedra” que hay que leer a la luz de una “lámpara de granito”. Neruda visita en 1943 la ciudad perdida de los incas, “un mundo como una torre enterrada” que le impresiona. En el poema, “el solitario recinto de la piedra” de Macchu Picchu es la clave de América, la “madre de piedra, espuma de los cóndores”. Neruda sube a la montaña sagrada en compañía de José Uriel García, autor de *EL NUEVO INDIÓ* (1930), un ensayo que defiende el indigenismo de espíritu y no de raza, ya que indio “es todo hombre que vive en América” y no únicamente “el indio histórico”. Hay fotos de Chambi en otros libros de Uriel García, quien declara que el fotógrafo “con emoción vernácula sabe recoger los legados de las culturas primitivas, fragmentos de la vigorosa arquitectura incaica”.

Neruda encuentra las fotos de Macchu Picchu en Cuzco. En las fotos reproducidas en el libro se puede ver el sello en seco de su estudio. Es probable que ya conociera su obra, tanto por publicaciones como *CUSCO HISTÓRICO* (1934), como por sus exposiciones en Chile. Entre febrero y mayo de 1936, Chambi muestra fotografías de Cuzco junto a una colección de textiles en Osorno, Puerto Montt, Viña del Mar y Santiago. Ante alguna hostilidad percibida en la capital, Chambi hace una declaración que defiende las fotos y el contenido, un trabajo que reivindica a sus protagonistas. “He leído que en Chile se piensa que los indios no tienen cultura, que son incivilizados, que son intelectual y artísticamente inferiores a los blancos y europeos. Más elocuente que mi opinión, en todo caso, son los testimonios gráficos. Es mi esperanza que un atestado imparcial y objetivo examinará esta evidencia. Siento que soy un representante de mi raza: mi gente habla a través de mis fotografías”.

[HF]

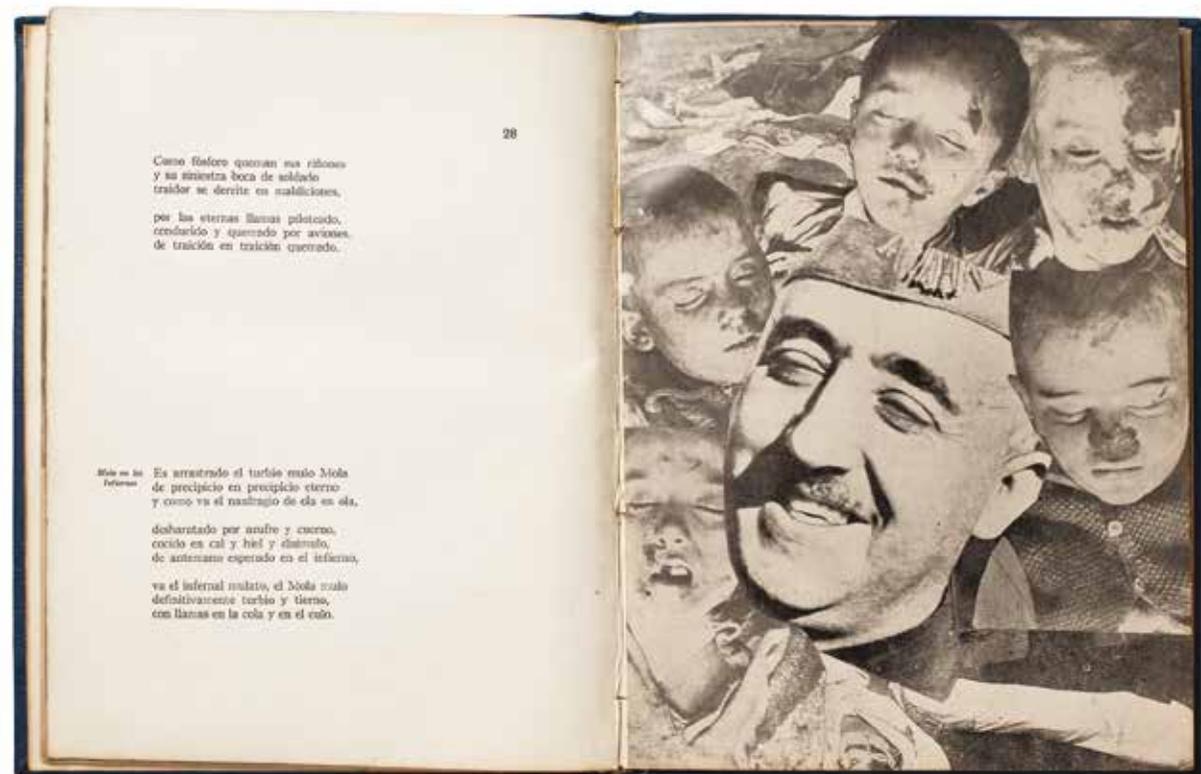
HIMNO A LAS GLORIAS DEL PUEBLO EN LA GUERRA (1936-1937). Texto Pablo Neruda. Cubierta y “composiciones fotográficas” Pedro Olmos. Segunda edición. Santiago: Ediciones Ercilla, 1938. 270x200 mm, 44+[32] páginas, 16 fotomontajes blanco/negro. Tapa blanda. Edición 2.900 ejemplares + 2.000 sin fotomontajes (edición popular).

Texto Pablo Neruda. Fotografía Martín Chambi. Santiago: Editorial Nascimento, 1954. 270x190 mm, 80+[24] páginas, 12 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada. Edición 1.010 ejemplares numerados y firmados, 10 fuera de comercio.





Para arpegjar, para sobre la rosa
para y porida, para sobre el origen
de cielo y aire y tierra, la volubilidad de un canto
con explosiones, al dios
de un canto incenso, de un metal que recoja
guerra y desorden sangre.
España, cristal de copa, en diadema,
el machacada piedra, conchada temera
de trigo, cuero y animal ardiendo.



Como fósforo queman sus ritmos
y su sinistra boca de soldado
traidor se derrite en maldiciones,
por las eternas llamas pilotado,
condenado y quemado por aviones,
de traición en traición quebrado.

Es arrestrado el turbio malo Mola
de precipicio en precipicio eterno
y como va el naufragio de ola en ola,
debaratado por anillo y cuerno,
cocido en cal y hiel y dinamita,
de antaño esperado en el infierno,
va el infernal malito, el Mola malo
definitivamente turbio y tierno,
con llamas en la cola y en el culo.



Tiempo en el tiempo, el hombre,
dónde estuvo?

Fuiste también el pedacito roto
de hombre inconcluso, de águila
vacía

que por las calles de hoy, que por
las huellas,

que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la
tumba?

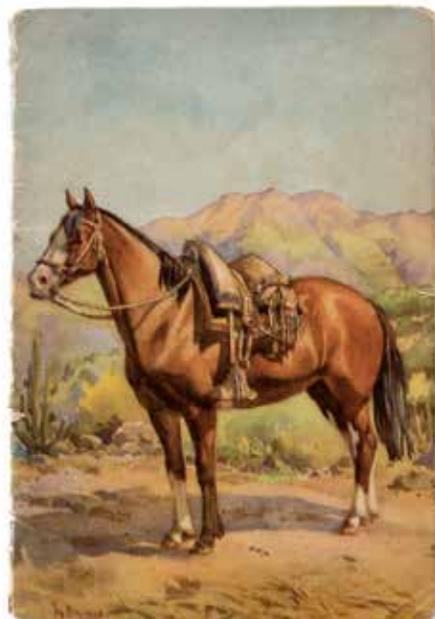
La pobre mano, el pie, la pobre
vida...

Los días de la luz deshilachada
en ti, como la lluvia



A fines del siglo XIX y comienzos del XX se reflexiona en Chile sobre la "cuestión social". Se discute la prostitución, la vida de los obreros en conventillos, el alcoholismo, la higiene y las ideas eugenésicas de mejora social. Conceptos como cuerpo social, decadencia o raza, son frecuentes.

Estas ideas atraen a una serie de pensadores nacionalistas que marcarán la concepción del Estado hasta la década de 1950. La representación patriarcal del Estado "en forma" ideal, se sustenta en el mito fundacional del autoritarismo portaliano y en un entramado de valores y contravalores históricos derivados de aquel. La reescritura historiográfica nacionalista sobre la raza chilena –el roto como alma de la raza, expresa Roberto Hernández en su obra *EL ROTO CHILENO*–, medita sobre la crisis del centenario y la llamada "crisis en el espíritu de nacionalidad", a raíz del debilitamiento del sistema parlamentario en las primeras décadas del siglo.



Una demanda social conformada por sectores de clase media y popular redirecciona estos preceptos hacia la construcción de políticas públicas: vivienda, educación, agricultura, salud. En resumen, proyectos que debaten los grandes litigios sociales que marcan la política chilena.

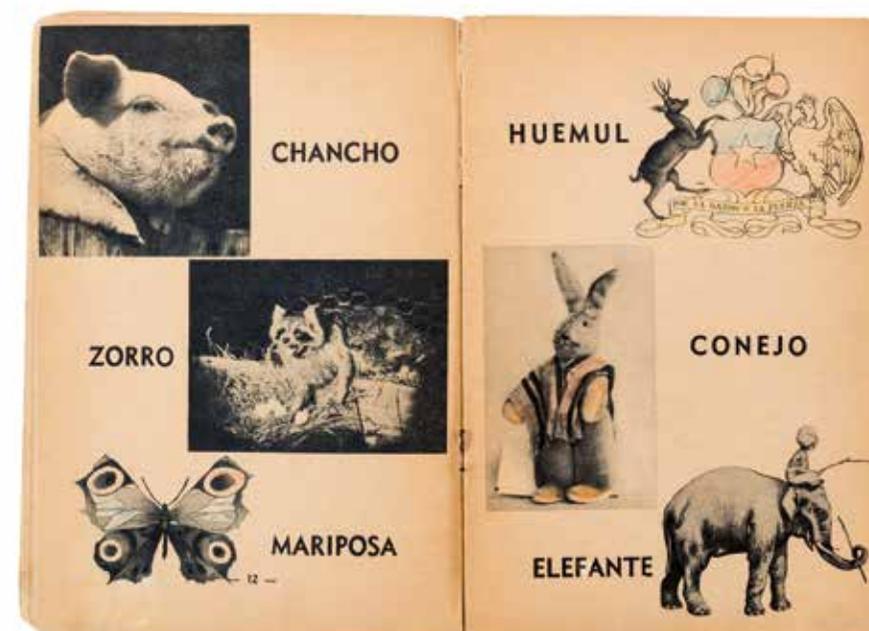
El clímax de este proceso es 1938, con el primer gobierno de centroizquierda de América Latina, dirigido por el profesor radical Pedro Aguirre Cerda. Su interés por las medidas de mejoramiento racial, la lucha contra el alcoholismo, la salud pública –un joven Salvador Allende fue su ministro de Salud– y la pobreza, son una constante que se desarrolla en un proyecto por primera vez políticamente integrador, en el que se pone hincapié en mejorar la industria y modernizar la agricultura.

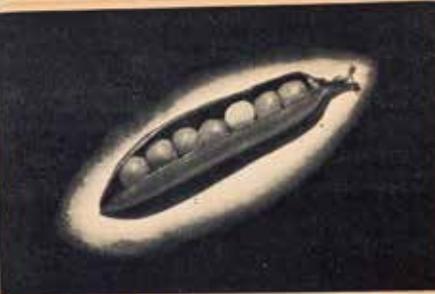
En ese contexto, aparece en 1940 *SILABARIO DEL HUASO CHILENO* que recoge en sus páginas ideas que encarnan la máxima premisa del gobierno: "Gobernar es educar". Como afirma la introducción, "la Patria manda de regalo este libro a los hombres y mujeres de campo, que no saben leer ni escribir y que desean aprender". Es tentador destacar cómo se homologa la patria con el proyecto integrador del Frente Popular, una idea reforzada al destacar el texto que indica que todos los campesinos interesados pueden solicitar dicha publicación al Palacio de Gobierno.

La lucha contra el alcoholismo, el favor por la educación y la higiene cruzan el pasquín: "Tres enemigos del pueblo chileno: el vicio del vino, la falta de los niños a la escuela, el desaseo", dice una de sus páginas. La pedagogía es eminentemente práctica, utiliza la fotografía como recurso alfabetizador. Esta misión trasciende a otra inmediatamente posterior e incluso más importante. El opúsculo se dirige a quienes no saben leer, tanto como al público lector como propaganda gubernamental. Así, se convierte en un manual que resume no solo la línea programática-ideológica de un gobierno, sino también cómo este escribe y traza, en creencias, metáforas y conceptos, la historia de las clases populares, que hasta entonces no han tenido voz en sus demandas.

[EV]

"Edición preparada por el Instituto de Información Campesina. Palacio de La Moneda". Santiago: Editora Zig Zag, 1940. 200x135 mm, 32 páginas, 38 fotografías blanco/negro de Ignacio Hochhausler, 31 dibujos blanco/negro de Ignacio Baixas, Coré y Jorge Délano. Tapa blanda, cubierta ilustrada con dibujo color de Ignacio Baixas.





EL LIBRO ES COMO EL CAPI
el libro es como el capi

DENTRO ESTA EL FRUTO
dentro está el fruto.



La leona con su cachorro

- 20 -



Juan José jamás trata mal a los animales

Un hombre valiente jamás trata mal a los animales

- 21 -

a a ll
b b m m
c c n n
ch ch ñ ñ
d d o o
e e p p
f f q q
g g r r
h h s s
i i t t
j j u u
k k v v
l l w w
 x x
 y y
 z z




- 24 -



casa aseada casa aseada



hay rodeo
hay rodeo

bien atajado el novillo
bien atajado el novillo

- 25 -

La cueca es el baile chileno

El Dieciocho es el día de Chile

Para el Dieciocho se baila cueca



CONEJOS

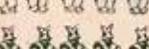
1—uno 

2—dos 

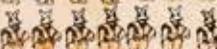
3—tres 

4—cuatro 

5—cinco 

6—seis 

7—siete 

8—ocho 

9—nueve 

10—diez 



Dice don Carmelo: cuando era niño, en vez de ir a la escuela me iba a jugar. Por eso no sé leer ni escribir. Mucha falta me ha hecho. Ya sería mayordomo si supiera leer. Ahora mi hija me está enseñando.

TRES CARINOS DEL CHILENO

1.—Yo quiero a mi familia, que es mi dicha. 

2.—Yo quiero a mi Patria, que me ha dado libertad y respeto. 

3.—Yo quiero a mi trabajo, que adelanta a mi Patria, a mi familia y a mí mismo. 

Tres enemigos del chileno

1- El vicio del vino 

2- La falta de los niños a la escuela 

3- El desaseo 

LA SENDA DEL SACRIFICIO es un libro martiriológico. Reúne imágenes y biografías de los jóvenes nacional socialistas asesinados por la policía durante el intento de golpe que su partido, el MNS (Movimiento Nacional Socialista), llevó a cabo con supuesto apoyo del ejército para levantar la candidatura presidencial de Carlos Ibáñez del Campo en 1938. La maniobra no funcionó y el presidente de la república en persona estuvo involucrado en las órdenes que desembocaron en la muerte de los implicados.

En Chile, durante los siglos XIX y XX, fue una tradición publicar coronas fúnebres de personajes públicos que incluían biografías y grabados. Durante la guerra del Pacífico y la guerra civil de 1891 existieron publicaciones similares para difundir la vida de quienes eran considerados héroes. Pero, anteriormente, solo un libro estuvo netamente dedicado, como LA SENDA DEL SACRIFICIO, a relatar las vidas de muchachos fusilados por fuerzas estatales. Este fue LO CAÑAS (1892), de Jorge Olivos Borne, que junto al proceso legal entablado por las fuerzas congresistas, posteriormente en busca de los responsables, registra algunas biografías de los ochenta jóvenes fusilados en los fundos del sector de La Florida por el ejército balmacedista durante 1891.

Las víctimas de las numerosas masacres obreras de comienzos del siglo XX nunca tuvieron un rostro visible, ya que siempre los muertos eran masas anónimas. En LA SENDA DEL SACRIFICIO sucede algo inédito. Es el primer libro martiriológico publicado en Chile con imágenes. Así, las víctimas adquieren una cara reconocible y cercana para la comunidad nacional. La mayoría pertenecía a la Universidad de Chile y eran jóvenes de clase media, líderes estudiantiles y obreros.

Su muerte causó tal conmoción que logró dar un vuelco a las elecciones presidenciales de aquel año, desviando las preferencias del sector ibañista hacia el candidato Pedro Aguirre Cerda, que se transformó en el primer presidente de centro izquierda de América Latina.

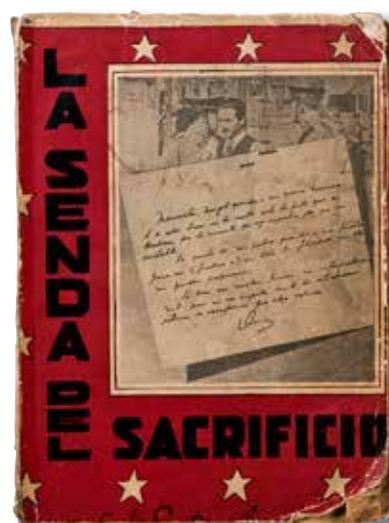
La publicación se elaboró durante 1940, cuando el MNS, cuyo nombre estaba ya bajo el estigma mundial del nazismo, se había reestructurado en una tendencia más izquierdista, cambiando su nombre a Vanguardia Popular Socialista. Su departamento de publicaciones recopiló 58 retratos entre las familias de los muertos. La mayoría no eran fotografías de militancia o uniforme, sino de instancias íntimas o fotos carnet, recortadas o ampliadas de otras.

Ese registro fue una manera de sustentar sobre los mártires y sus rostros la legitimidad de sus nuevos lineamientos, dar una continuidad emotiva a sus empeños políticos de constante oposición al oficialismo, buscando una proyección política que destruye la derrota del nazismo en 1945.

Se declaraban de izquierda, pero con una base no marxista, como su bandera sugería. De color rojo con 60 estrellas blancas, es a la vez la portada del libro y sustenta un nacionalismo fundado en la sangre de los jóvenes cuyo sacrificio pretendió "salvar a Chile" en un trágico intento de *putsch* que cambió la historia del país hasta ese momento.

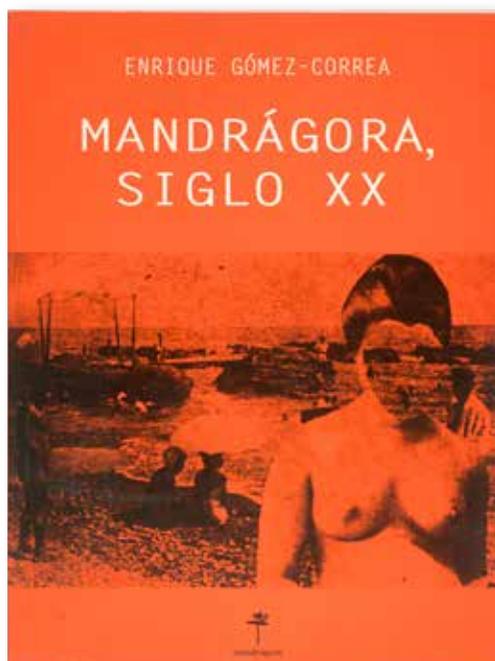
[EV]

5 DE SEPTIEMBRE DE 1938 Texto J. de M., Jorge González [von Marées] y otros. Santiago: talleres de la editorial Nascimento, 1940. 200x140 mm, 192+[58] páginas, 59 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada.



Mandrágora es el nombre de un colectivo surrealista presentado en 1938 en la Universidad de Chile. Sus fundadores son Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Su órgano de difusión es la revista del mismo nombre, aparecida en diciembre de ese año, que alcanzará los siete números. La publicación pone en altas sus intereses: "POESÍA FILOSOFÍA PINTURA CIENCIA DOCUMENTOS".

Mandrágora aparece en el contexto de un alza anímico-política reflejada en el Frente Popular y la llamada (una vez más) Nueva Poesía Chilena, elencos de poetas (y artistas plásticos) del todo receptivos a las vanguardias europeas. Su vínculo más vigente y reconocido es con el fundador del Creacionismo, Vicente Huidobro, que los anima con papelería vanguardista francesa de primera mano, anécdotas personales con las leyendas parisinas, y algo –o bastante– de su aversión a Pablo Neruda, quien ya ha montado otra maquinaria absorbente y del todo operante. En el año inaugural de Mandrágora hay una oleada de "realismo socialista" que se vive como una capitulación de la poesía frente a la política.



Con un título algo marmóreo, MANDRÁGORA, SIGLO XX, expone poemas surrealistas de Enrique Gómez-Correa e ilustraciones de Jorge Cáceres. El libro lleva un epígrafe de Stéphane Mallarmé: "La estéril soledad azul se estremecía", un texto con netos visos surrealistas del poeta francés del siglo XIX.

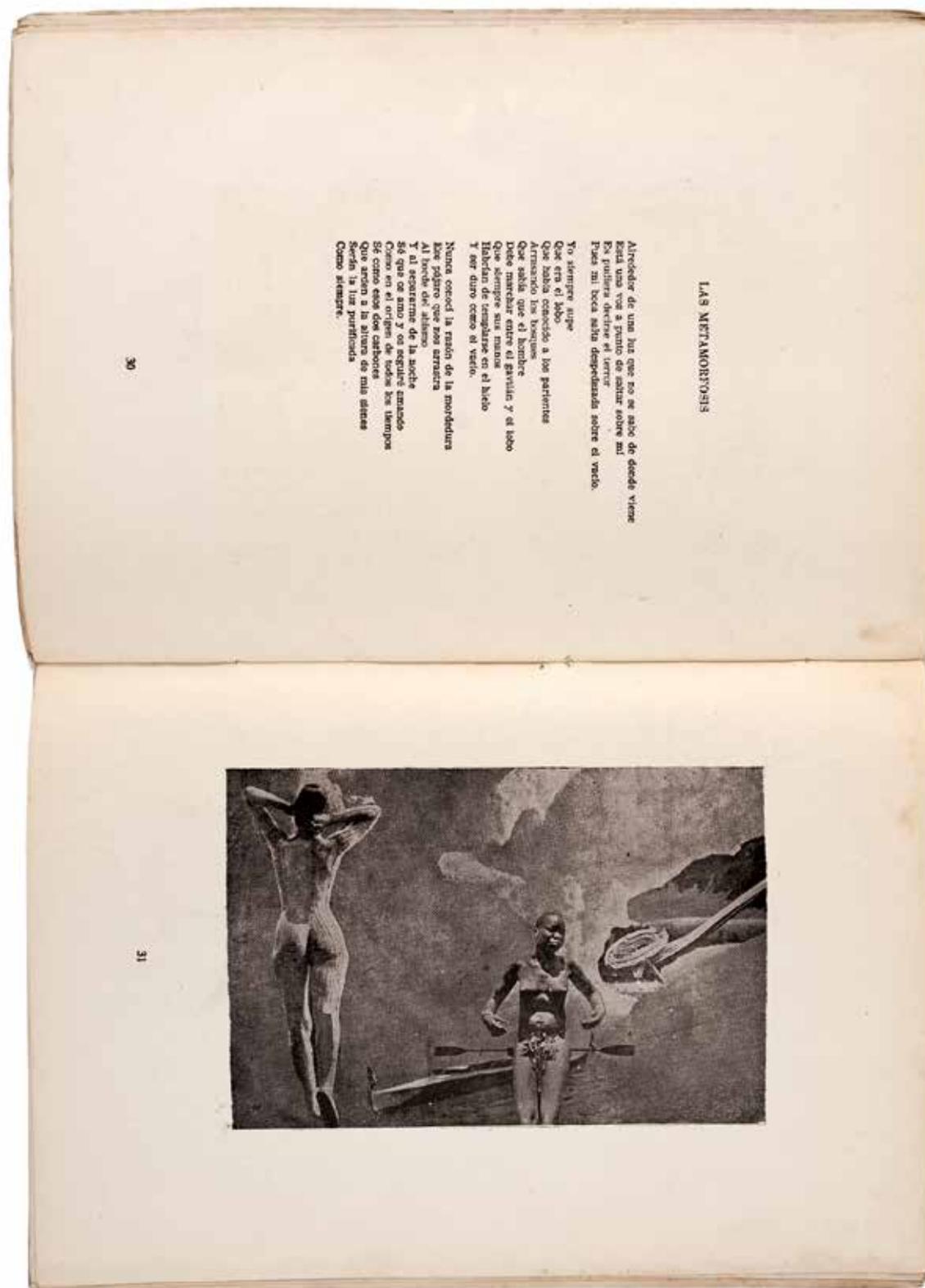
El conjunto de poemas ejecuta los planes teorizados principalmente por Enrique Gómez-Correa. La *Poesía Negra*, poética que comprende al hombre a través de la negatividad, la violencia conductual, lo diabólico, el sueño, lo irracional, lo anormal, para fulminar toda dependencia intelectual y normativa de la sociedad burguesa. Los 'mandragóricos' no toleran la policía ni la iglesia. Es en la violencia cuando se manifestaría el ser esencial, perdido de una Edad de Oro en que los instintos lo gobernaban.

Los poemas y el torbellino de imágenes remiten al 'método de composición' delineado por el propio autor. La mente se abandona a los deseos, estado en que los instintos revolucionan los sentidos de la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto, en una alerta desusada. En este grado ha de hallarse un "molde", en las palabras del diccionario, que sea un sonido equivalente al estado poético –Gómez-Correa anuncia que hay que escribir con un diccionario. Ese molde se encuentra por azar. Luego, el proceso de asociación quebranta todas las leyes ordinarias de la misma. En este punto, la imaginación lo invade todo, y mente y sentidos nadan en el deleite.

Las *ilustraciones* de Jorge Cáceres, diversificadas en fotomontaje, collage y dibujo, no solo son una traducción plástica de los poemas, sino también un hechizo que invoca sugerencias oníricas, eróticas (suaves), mecánicas, espaciales y animalescas, orientando al ojo a seguir la libido del texto. Entre sus referencias se encuentran los collages de ilustraciones decimonónicas de Max Ernst y las alucinaciones pintadas como fotografías de Salvador Dalí, cuadros compuestos con un método llamado paranoico crítico, en el que el delirio surrealista se completa con el racionalismo de la técnica.

[EVa]

Texto Enrique Gómez-Correa. Imagen Jorge Cáceres. Santiago: Ediciones Mandrágora, [1945]. 275x190 mm, 36 páginas, 1 dibujo, 6 collages y 7 fotomontajes blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada con fotomontaje. Edición 500 ejemplares numerados y firmados.



Acostado a mi lado fantasma
Esperando la luz
De la que en la penumbra
Ella está la actividad en silencio
Que a la vez son dos mundos gemelos

Ella ama el silencio y la paz y la calma
Sabe que el sueño la espera en el cielo
Y suar la luz que ella ama
Es tan fácil como transformarse
En naturaleza.

Tu eres el silencio que ama la paz y la calma
A la vez
La noche se espesa con un "sí"
Más bello que un campo sembrado de flores
Tu lo sabes la belleza
Y la esencia del amor

Alma que al ego que crece
Y que el ser amas después del nacimiento
Respira que así es
Este sentimiento que lo trasciende de un individuo
Siempre en su ser más allá que sus días
Que más allá de los pensamientos
Respirando en el agua
D es el amor a sí mismo el hogar
Y después se perdieron
En las vibraciones del mundo
Para despertarse a una presencia de un alma

Alto la fuerza y la gloria la tierra
Sigue el cielo
Y las cosas van al viento
Fuerza a una fuerza de naturaleza

Sea otro mundo sea fuerza del tiempo
Te sea mundo el universo
Sea fuerza vibración de vida y de muerte
Ya que vive el día sucesor de la noche
Ya que cuando las vibraciones de la vida
Te que cuando la vida que el ser de las vibraciones
Despierta toda vuestra existencia sobre el cielo y el mar
Porque así es
Alma que en sí misma que es



EL VERTIGO DE LA NOCHE

Sigue la línea y traza del silencio
Después de haber escuchado mi nombre en el mundo
Rey y gobernanza al silencio
Al sólo estar
Con un ser que nunca volverá
Rey que siempre donde las páginas perdidas

Tu ves hacia la deriva silenciosa
Donde la nostalgia
Tiene sus tendencias que las cosas escapan
Se substraen las cosas
Mientras yo me rallo recordando
A una mujer
A una vibración amor
Que pudo extraer del silencio de la memoria
"Alto haz de así y en silencio la conversación"
Ya me recuerda y está en la nostalgia

Se sigue en el silencio de un espacio
Que se dice veces más agradable que el vacío del silencio
Ya muere por el vacío
No como el que siempre también a la deriva del silencio
Sino como me muero
Que por primera vez voy al vacío frente a la imaginación

Por esto digo que el silencio hego a la memoria
Permanencia en el silencio
Para no ser yo
Sino sea para pertenecer del mundo

Entonces el hombre se va corriendo sobre
Y se va de repente
Daga en el alma
Algunos puntos
Que profunden en trazo en la memoria
Las que fueron después la realidad
Y así el hombre y el espíritu
Y así la noche
La vida herida de las cosas
Esa una la fuerza de él al sólo profeta
El sólo mundo de un ser
Que al pensar a los días
"Considera los días en agua cristalina
Y frena el pulso de las tres arpeggios páginas del amor

Sea sólo amor
Y cuando cuando cuando
Tal como un momento que presenta
Hacia el silencio desde el día
Y la misma forma de trazo a través en largas alas
Sea el momento que se puede tener
Dado a la vida que es de los días

Está en el silencio y en amor
Y de repente página a través arpeggios girando
"Abriendo un ojo al silencio de la noche
El mundo del alma, silencio"

Se escuchan sobre la vida
Porque el tiempo de su vida
Es más puro que la última noche de los siglos

Al ser
Cuando se eleva en la noche
Y en su parte el amor y el cielo
Dura más que la vida
Es la más hermosa de las cosas



LOS REÑORES QUE HABLAN AL ESPECTADOR

Ellos que desatan sus miradas a través del día
Aun de sobre de la silencia de los puntos de la noche
Sea belleza las aristas al porer

No siguen al paraban las cosas
Definidas por mí
Y por una escritura que se rompe en pedruzcos
Veo como un mundo se desdibuja a sí mismo

De una dimensión
Y veo que las cosas
Que he visto en el mundo están a mi lado
Ya las cosas
En la misma medida
En que me hago transparente
Por que lo hago la belleza respirante

De que momento es el día
Que está más allá de mí misma
Y que las mismas vibraciones sobre
Existencias que yo le pertenecen
Que en un mundo dispuesto a d'amarlo

Vé al que me ilumina en la noche
Cuando la vida se va de mí
Cambiarlo en el más profundo sueño
Como si a del silencio vibrante
Le silencios algunas veces
Que acartan el hecho el que la tierra
El tiempo al que el día el hecho mismo

Ya algo perdido en esta noche
Temblando como el mundo
Que está en la parte de una lámina
Soy el silencio
Frente a las cosas definitivas
Que se borran de una plasmada
Frentando para siempre
Las vibraciones de mi vida
Al
Por espíritu



LOS MISTERIOS NOCTURNOS

Dos visiones elevadas de un pensamiento
Danzando sobre el peso de sus dignas
Ellos dicen
"El silencio la escritura a él mismo
de nuestros amores"
Después
Un mundo habla de sus palabras
El silencio del día



ENTRE CORBAEROS NO SE PUEDEN SIN
LOS BARRILES

La vida que vive en silencio en el punto de referencia
Nada como ahora el amor escrito a sus pies
Los días son fin
Arriba del mundo la tierra de vida
Ya la vida igual que una moneda
Lanzada a la realidad

Para ella nunca son barriles
Su país es el ser alto multivariado
Empujando que será fin al género
Que el secreto quedará en el agua
Fuerzas vibrantes
Como una bola de nieve

Ellos las palabras
Definidas en sus que las palabras
Van las palabras como palabras de día
Y se despiden sin saber por qué
Como pájaros barbitas



MANDRAGORA, SIGLO XX

Desde donde actúan sus daga la muerte
Con la muerte
Una vida que el desvanecimiento de los gases
Tercera en el amor
Sabe que el tiempo
Es el silencio más corto
Entre el placer y el dolor

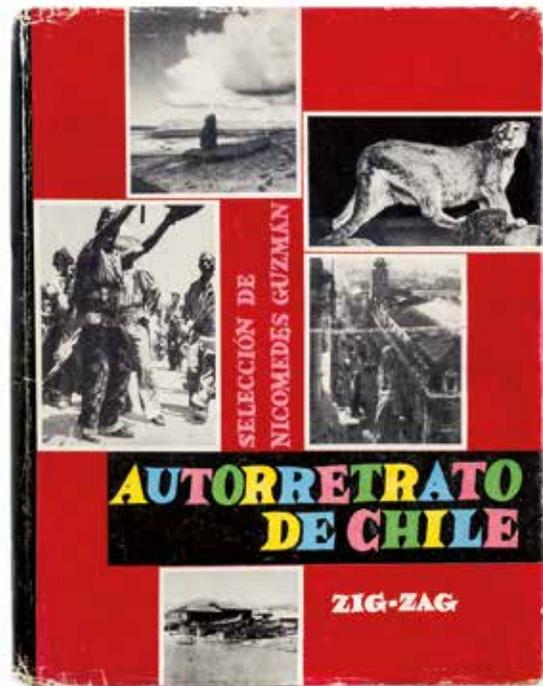
Nicomedes Guzmán pertenece a la generación realista del 38, su escritura está marcada por una constante denuncia social que puede leerse como un documento revelador de la miseria de Chile, que se encuentra en casi todas sus novelas. La generación del 38 surge con el Frente Popular en el terreno político, activando fuertes transformaciones en la sociedad, lo que significó en el terreno literario la entrada en escena de tipos y personajes provenientes no solo de la pequeña burguesía, sino también de la clase media o marginal. Su protagonista es el hombre común o de trabajo, llevando el estandarte de la libertad política y la justicia social.

Guzmán realiza una primera antología de narradores –NUEVOS CUENTISTAS CHILENOS– en 1941 con el sello de Editorial Cultura, donde participa en la formación de varias colecciones literarias. Entre los años 1956 y 1958, es director del suplemento literario del diario *La Nación* y crea la sección “Chile, sus paisajes y sus hombres”, que quizás inspira el proyecto de un libro que recorriera la profundidad y el contorno de un país de extremos –la sequedad del norte y el frío del sur–, dando una visión de sus hombres y sus costumbres. Guzmán concluye su labor de recopilación con *AUTORRETRATO DE CHILE*, que tiene antecedentes en dos libros que recogen la geografía del país en toda su extensión, el primero un extenso y detallado estudio sobre la propiedad agrícola, *CHILE SU TIERRA Y SU GENTE*, de George M. McBride (1938); y el segundo, un recorrido descriptivo a modo de diario, en *CHILE O UNA LOCA GEOGRAFÍA* de Benjamín Subercaseaux (1940).

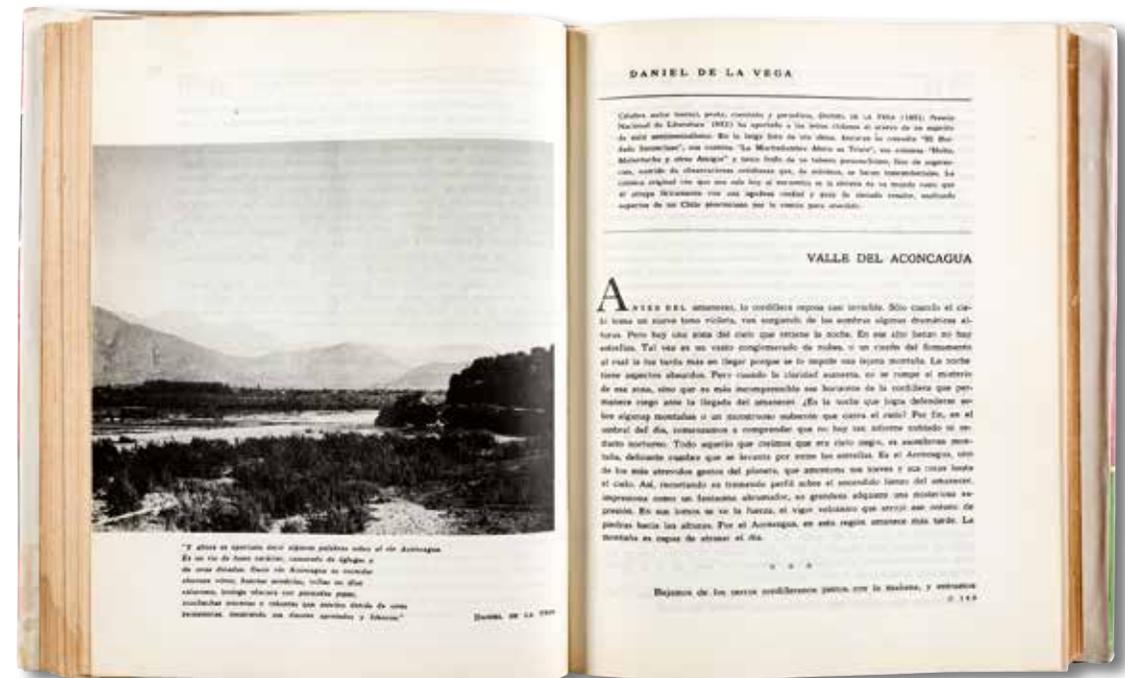
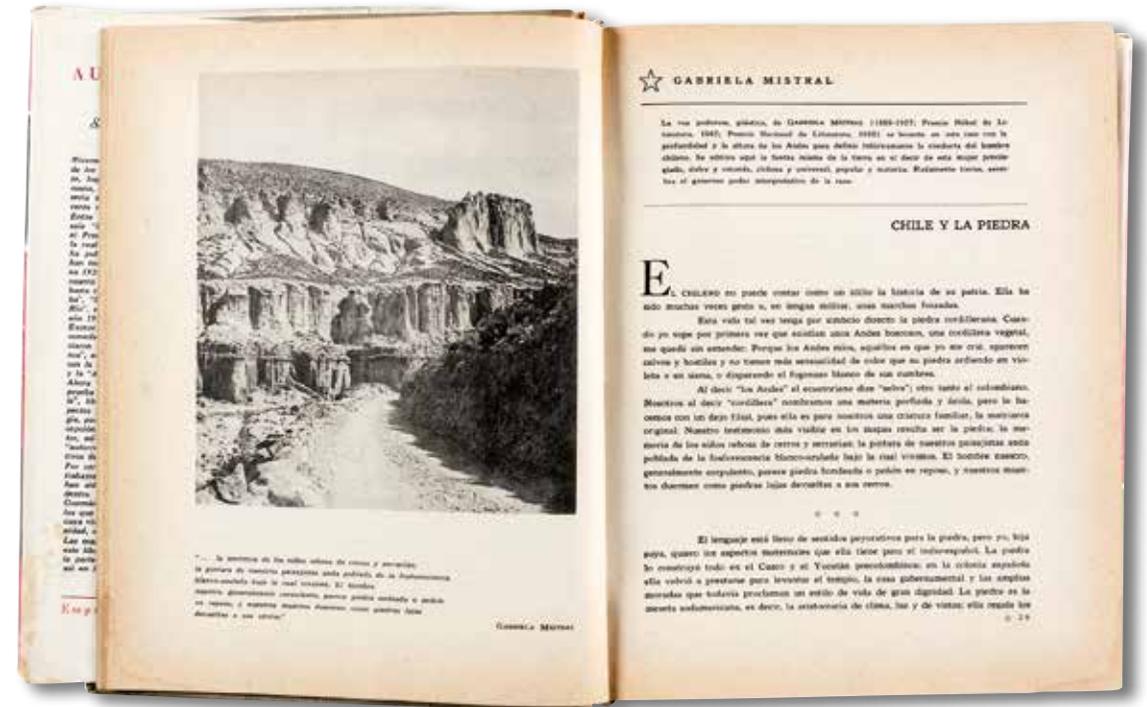
AUTORRETRATO DE CHILE se enmarca en una incansable búsqueda de la realidad chilena en el trasfondo de la épica social americana. Ya su título nos acerca a una imagen que, junto a la escritura, recorre un país por construir. Se inicia en el desierto nortino pasando por la capital santiaguina, para seguir por los valles de la zona central, los bosques del sur y concluye en las tierras heladas de la Patagonia. Como el mismo autor lo define, “es un encuentro emocional con el paisaje, Chile posee una nacionalidad profundamente arraigada en la tierra y un alma cuyos filamentos se aferran firmemente en aquellos grupos humanos del pueblo trabajador y anónimo”.

Si bien el ferrocarril longitudinal ha hecho su labor de comunicación y ramificación territorial desde 1920 en adelante, ahora es la escritura la que protagoniza este viaje, donde una fotografía en blanco y negro casi a página completa es la introducción de cada uno de los cincuenta textos de importantes escritores nacionales: Luis Enrique Délano, Jakobo Danke, Manuel Rojas, Fernando Santiván, Joaquín Edwards Bello, Gabriela Mistral, Luis Durand, Eduardo Barrios, Gonzalo Drago, Francisco Coloane, Daniel Belmar, Marta Brunet, Lautaro Yankas, Tomás Lago... Solo hay dos poemas, “Oda a la araucaria” de Pablo Neruda y “Epopeya de las comidas y bebidas de Chile” de Pablo de Rokha.

[CMDO]



Edición Nicomedes Guzmán. Texto 51 escritores chilenos. Fotografía Raúl Barrientos, Roberto Montandón, Domingo Ulloa, Baltasar Robles, Edmundo Urrutia. Diseño gráfico Mauricio Amster. Santiago: Editorial Zig Zag, 1957. 225x175 mm, 490 páginas, 44 fotografías y 6 fotomontajes blanco/negro. Tapa dura, sobrecubierta ilustrada. Edición 2.000 ejemplares.



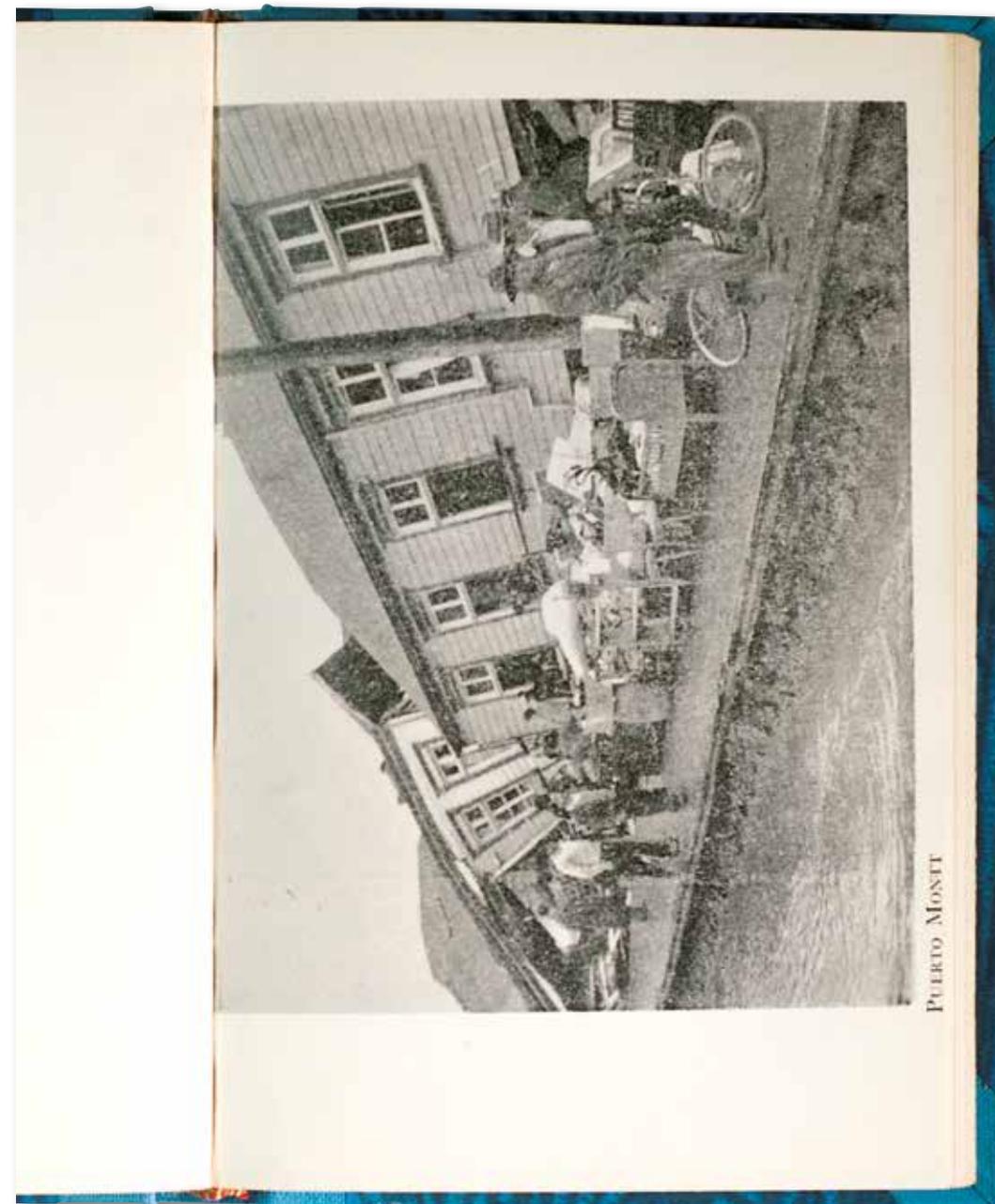
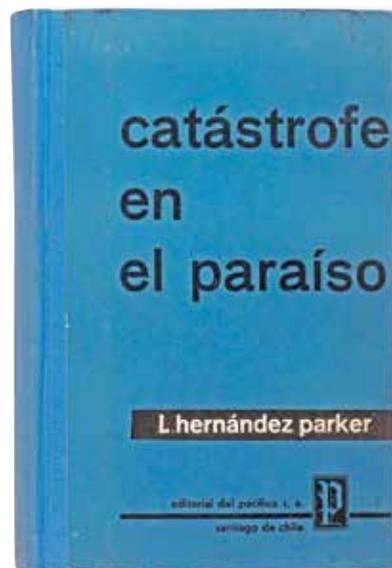
El premio nacional de periodismo se instituye en 1954 y el primero en llevarse el galardón es la figura del periodismo radial Luis Hernández Parker, también conocido como Hachepé. En las décadas de 1950 y 1960 son barómetros de la sociedad chilena sus programas de actualidad política y sus columnas de opinión en la revista *Ercilla*, hoy conservadas en archivos y reeditadas a menudo. En cambio, paradojas del periodismo, CATÁSTROFE EN EL PARAÍSO ha sido olvidado, a pesar de su riqueza informativa, tanto escrita como visual, y su primorosa edición a cargo del maestro Mauricio Amster.

El ensayo del libro es respecto a una combinación fatal de terremoto, tsunami, deslizamiento de tierras y actividad volcánica – hay una increíble fotografía aérea de la erupción en Puyehue – que afecta al sur chileno en mayo de 1960. Un asunto recurrente en la narrativa de Chile, tanto en palabra – el relato romántico “El terremoto de Chile” de Heinrich Von Kleist – como en imagen, con numerosos libros de fotografías –entre otros, **VISTAS DEL TERREMOTO 16 DE AGOSTO DE 1906**– y libros de artista, como **VALPARAISO DESPUÉS DEL TERREMOTO DE 1906** de Enrique Zamudio. Hachepé resuelve el suyo en forma de reportaje, escrito a partir de hechos contrastados en fuentes fiables, sin abusos retóricos y con la urgencia de las noticias que no pueden esperar.

El relato inicia bajo una cita del filósofo José Ortega y Gasset, quien asegura que “tiene este Chile florido algo de Sísifo, ya que como él, vive junto a una alta serranía y, como él, parece condenado a que se le venga abajo cien veces lo que con su esfuerzo cien veces creó”. Con “estilo clarísimo y afilado”, Hernández Parker ordena lo que ha visto, oído y leído. Datos, citas de testigos, entrevistas, artículos de prensa nacional y extranjera, un poema que habla de una “geografía de sollozos”, cartas, gráficos y algún mapa, estadísticas y, sobre todo, muchas fotografías, tantas que ocupan casi la mitad del libro. Sus autores son reporteros gráficos de la revista *Ercilla*, los enviados especiales Heliodoro Torrente (también premio nacional de periodismo en 1957), Bibí de Vicenzi y Hugo Donoso.

Bajo el humilde subtítulo “Algo de lo que se vio”, CATÁSTROFE EN EL PARAÍSO presenta una secuencia fotográfica editada con rigor documental y fuerza narrativa que cuenta tanto o más que el texto. La primera foto, que abre el capítulo “La destrucción”, muestra casas de madera desplazadas por el sismo semejantes a las que asoman en la cubierta de **LA NUEVA NOVELA** de Juan Luis Martínez. Es una imagen llena de sugerencias funestas confirmadas por lo señalado en la siguiente foto: nada está a salvo de la catástrofe, ni siquiera la vida eterna de los muertos. Sigue la devastación, las ruinas urbanas, agrícolas e industriales, hasta que aparecen por fin sobrevivientes, algunos al rescate de lo poco que les queda y otros observando asombrados la transformación de su mundo, de repente del revés y mucho más peligroso que antes. Al segundo capítulo, “La inundación” –lejanas panorámicas de las consecuencias del maremoto– sigue “El dolor”, protagonizado por las víctimas, vistas ahora de cerca para individualizar miradas y gestos de desamparo e impotencia que en las últimas secciones se intenta compensar con numerosos documentos de los socorros recibidos por tierra, mar y aire. La misma conclusión del texto de Hachepé, quien compara la catástrofe con unos “carnavales invertidos en que el llanto reemplazó al canto y la tarea de cargar y conducir ayuda sustituyó al baile”.

[LW]



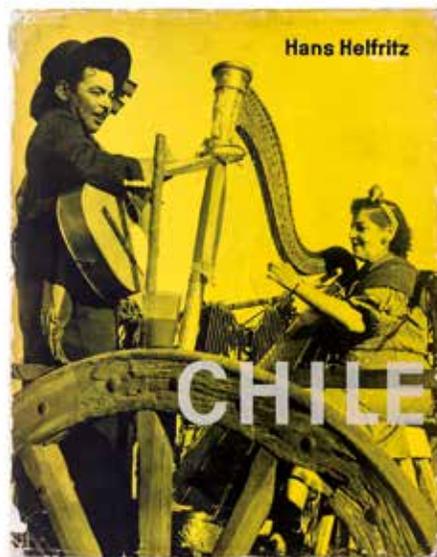


CONCEPCIÓN



TOLTÉN

Desde su anuncio oficial en 1839, la fotografía sirve para la circulación de imágenes de sitios distantes, alimentando la imaginación de viajeros y expedicionarios, así como también la de aquellos que solo pueden viajar a través de las imágenes. Hans Helfritz es un compositor musical, fotógrafo, cineasta y, sobre todo, viajero de nacionalidad alemana que en 1939 abandona a la fuerza su país. Tras pasar por Brasil y Bolivia, finalmente se establece en Chile, donde se nacionaliza en la década de 1940. Entre sus numerosos fotolibros, en los años 30 edita varios títulos orientales y norteamericanos. Sobre Chile publica en 1951 un fotolibro varias veces reeditado, CHILE GESEGNETES ANDELAND, y una monografía sobre la isla de Pascua, publicada en 1953.



CHILE es la edición en español de CHILE EIN BILDBUCH, publicado dos años antes por la misma editorial en Suiza. Contiene fotografías tomadas con una cámara Leica que cubren de norte a sur el territorio nacional. En las guardas hay figuras de animales inspiradas en la artesanía en greda de Quinchamalí. El diseño gráfico, que presenta por lo general una imagen por página, muestra en algunas páginas dobles una imagen principal y otra más pequeña y recortada, que representa una artesanía o algún animal nativo. Un plano de detalle (como la montura de un huaso) o un elemento relativo de la zona representada, atractivo para la mirada del turista.

Desde el inicio, el relato visual es un viaje. En la primera fotografía se ve el perfil de un avión contra el fondo de la cordillera de los Andes nevada y cubierta por una gran nube, imagen similar en términos estéticos a los sublimes planos aéreos de Leni Riefenstahl en la película *El triunfo de la voluntad* (1935).

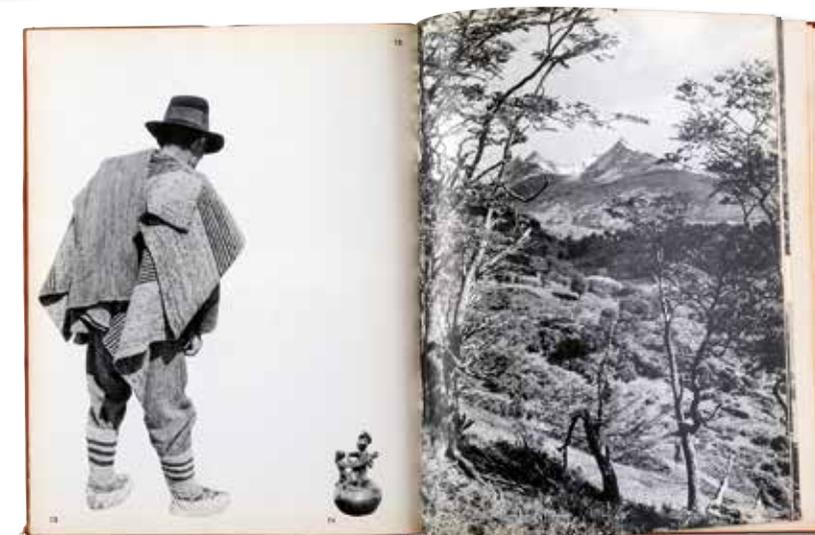
En el texto que acompaña las imágenes se proporciona información del territorio nacional. Geografía, situación limítrofe. Economía, producción, principales exportaciones. Etnografía, población, pueblos originarios. Expresiones culturales, Premio Nobel de Gabriela Mistral. Historia, época colonial, siglo XIX.

La mirada de Helfritz estetiza el paisaje con su enorme potencial extractivo en imágenes como, por ejemplo, de la mina de Chuquicamata, que ocupa en formato apaisado dos páginas. En el fotolibro conviven fotografías de paisaje sublime y fuertes contrastes naturales con retratos costumbristas de pobladores, trabajadores o etnias originarias, observados con interés antropológico y eurocéntrico. La mayoría de los retratos son posados, aunque hay algunas imágenes de grupo que parecen más espontáneas, especialmente en contextos urbanos de la zona central de Chile.

La presencia de mapas que ubican el territorio nacional y el público buscado –lectores que desconocen la geografía, economía y cultura chilenas–, pueden indicar que la perspectiva del libro es geopolítica.

[VDLR]

Fotografía Hans Helfritz. Zurich: Ediciones Fretz & Wasmuth, 1963. 230x180 mm, [96] páginas, 86 fotografías blanco/negro, 6 color, 5 mapas, índice de fotos desplegable. Tela, sobrecubierta ilustrada. Edición 800 ejemplares.



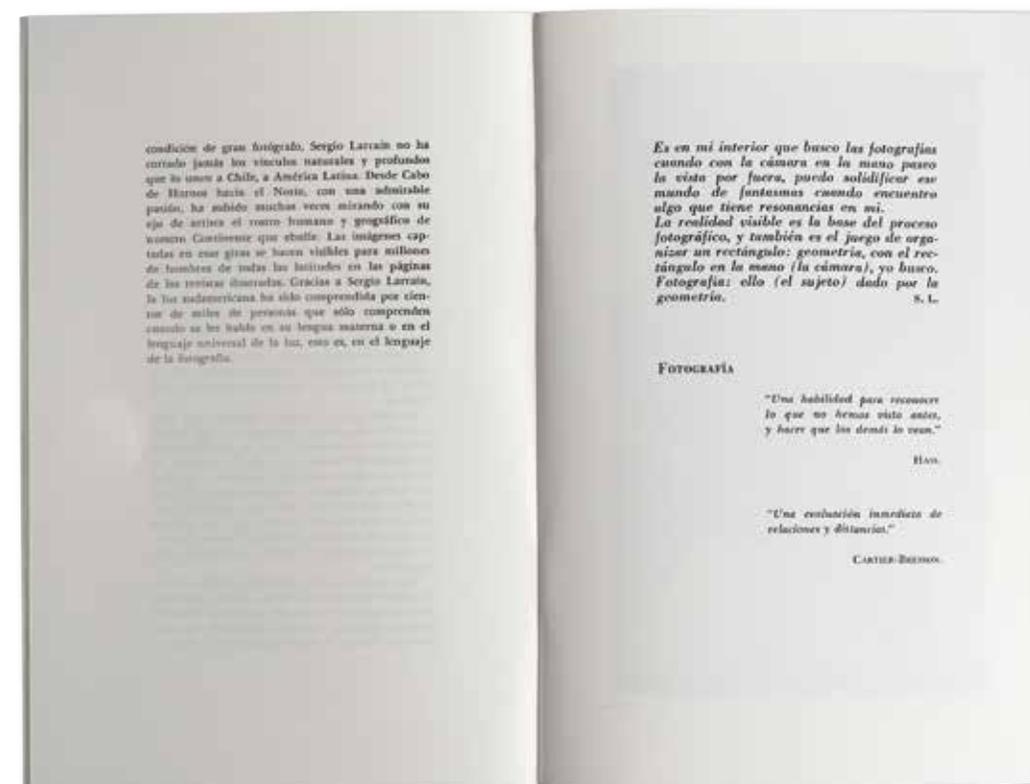
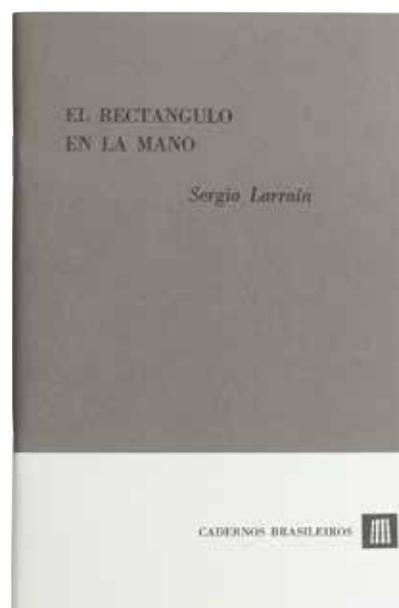
Sergio Larraín abandona sus estudios universitarios para dedicarse a la fotografía. A partir de 1956 publica en las grandes revistas ilustradas de entonces: *Camera*, *Du*, *Life*, *O Cruzeiro*, *Paris Match*, *Paula*. Antes de cumplir treinta años forma parte del sindicato de fotógrafos Magnum. Pero en los años setenta del siglo pasado decide colgar la cámara y se entrega hasta el final al misticismo en un lugar apartado. Su carrera como fotógrafo no dura dos décadas. El retiro es la patente de corso para atribuirle historias fantásticas que se cuentan como hechos probados. La novela de Marcelo Simonetti *EL FOTÓGRAFO DE DIOS* (2009) ha dado aire a muchas leyendas, como hacerlo protagonista del cuento de Julio Cortázar que inspiró la película *Blow Up*. Sergio Larraín se ha convertido en un tipo novelesco, “el turista perfecto”, según el escritor Roberto Bolaño. Un observador que siempre está de paso y tiene un estilo singular: enfoques más borrosos que diáfanos, composiciones a base de sombras triangulares, acciones suspendidas y encuentros insospechados. También, apariciones casi milagrosas. Como Larraín declara, “la imagen perfecta es un milagro, sucede en un instante de luz, formas, tema y estado de ánimo perfecto”.

EL RECTÁNGULO EN LA MANO es uno de los fotolibros más admirados de toda la historia de la fotografía. En realidad, solo es un librito humilde en tamaño e impresión, apenas un folleto muy raro y buscado, ahora accesible gracias a la edición facsímil publicada en 2018 con introducción de Agnès Sire. Su editor es el poeta y diplomático Thiago de Mello. Forma parte de *Cadernos Brasileiros*, una colección de libros de temática chilena y brasileña. El prólogo, sin firma, es un homenaje: “gracias a Sergio Larraín la luz sudamericana ha sido comprendida por cientos de miles de personas que sólo comprenden cuando se les habla en su lengua materna o en el lenguaje universal de la luz, esto es, en el lenguaje de la fotografía”.

En la pequeña nota introductoria del fotolibro, Larraín señala su intención de “solidificar un mundo de fantasmas” que él reconoce cuando mira por el objetivo. Para darle forma está “el juego de organizar un rectángulo: geometría, con el rectángulo en la mano (la cámara)”. Un rectángulo que, además de la cámara y la foto, también es el mismo fotolibro, una obra tan fantasmal y geométrica como las intenciones de su autor. Hay muchos niños chilenos extraordinarios, la mayoría tan pobres como los perros sin collar que los acompañan y algunos campesinos sudamericanos elegantes y curiosos. El final quizás es un poco moralista, dos europeos desconfiados y distantes que pueden aludir a la responsabilidad del primer mundo sobre los problemas del resto y una última foto de título esperanzador: “niño vago, despertar”. Como esta última página ha sido arrancada de varios de los escasos ejemplares conservados de *EL RECTÁNGULO EN LA MANO*, se puede pensar en dudas de Larraín, quien además suprime a menudo una cita de Ernst Haas. Una señal de inseguridad y un trabajo minucioso que no sirve para nada, ya que buena parte de la edición acaba en la basura según otra de las anécdotas que corren sobre Larraín.

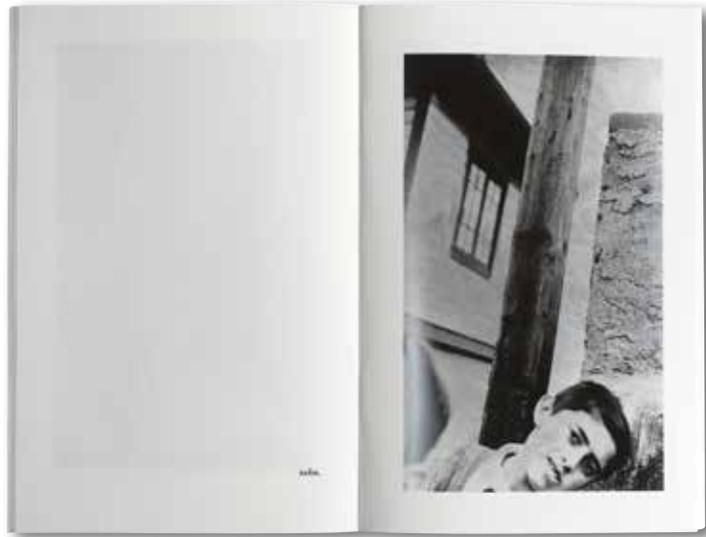
[HF]

Fotografía y texto Sergio Larraín. Santiago: *Cadernos brasileiros*, 1963. 180x123 mm, [44] páginas, 17 fotografías blanco/negro. Tapa blanda.





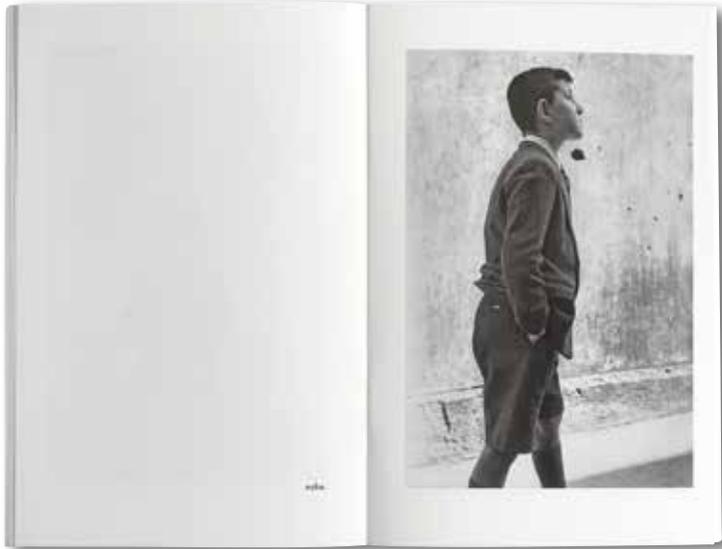
1934.



1934.



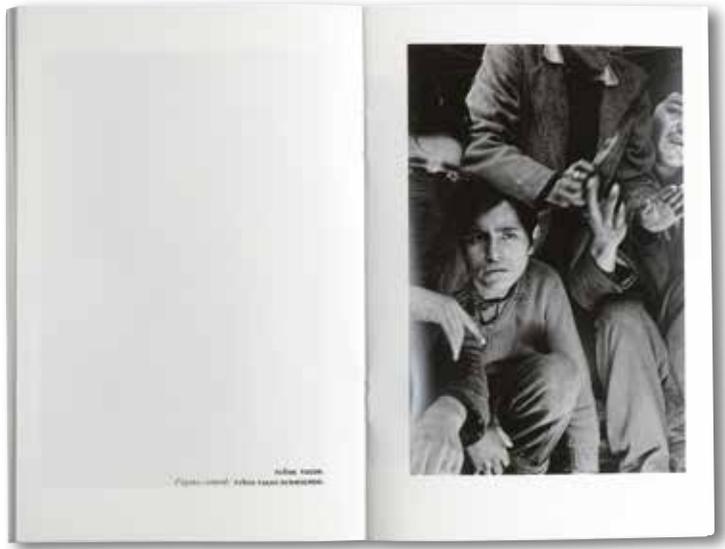
1934.



1934.



1934 e 1935.



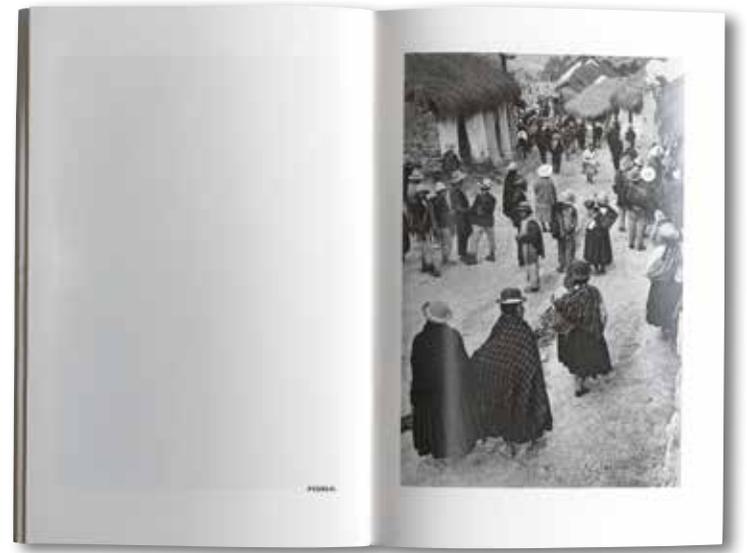
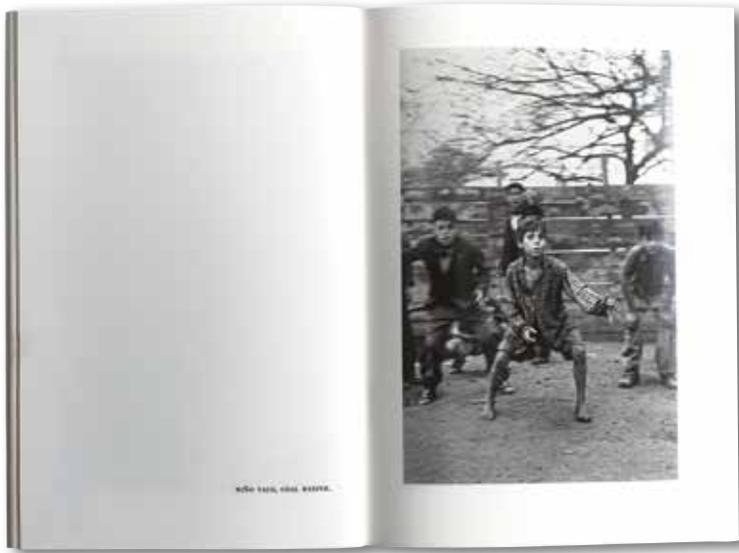
1934. 1935.
"Figli di guerra" della guerra italiana.



1934. 1935.



1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025.



SERGIO LARRAÍN

Más que fotógrafo, Sergio Larraín es un pensador que se expresa brillantemente a través de la fotografía, pero también escribe y pinta hasta el final. Su principal interés es dar forma a un pensamiento sobre lo humano, la espiritualidad o la ecología. De hecho, solo utiliza la fotografía en un período acotado de su vida y se dedica profesionalmente a ella durante poco tiempo. Lo que sí mantiene hasta el final es hacer libros. Los libros son objetos ajustados a su carácter y sensibilidad. Se producen y experimentan en la intimidad, se sujetan y se abren por manos particulares, son revisados y leídos por sujetos individuales en momentos en los que se crean vínculos.

Larraín publica muchos libros. En el primero, SICILE (Lausanne 1962), firma parte de las fotos de un libro de viajes de Jean Rousselot. Poco después aparece EL RECTÁNGULO EN LA MANO (Santiago 1963), un pequeño fotolibro que él mismo diagrama. Sus imágenes carecen de tema común, mezclan ciudades, niños abandonados y otros misterios. A Larraín le importa menos el asunto que el modo de tratarlo. El libro es una especie de manifiesto, una carta de navegación de su posterior obra. Larraín declara ver a través de una teoría geométrica, habla de sombras, diagonales, del aura de la escena y las relaciones de todo esto con su propia sensibilidad.

Hay algunas fotos de EL RECTÁNGULO EN LA MANO en un número de la revista *Camera* de 1959: vistas montañosas, andinos majestuosos y vagabundos infantiles; los niños sin más hogar que el río Mapocho, protagonistas de EN EL SIGLO XX (Santiago 1965), un folleto de propaganda de la Fundación Mi Casa, una organización caritativa de Santiago, que es un comentario crítico sobre las contradicciones y desigualdades de un país que se moderniza a costa de miles de niños de la calle que vagan descalzos. Larraín maqueta el impreso como una revista y arma un relato positivo que parte de la miseria para acabar en la esperanza. Otro fotolibro de temática social es NOSOTROS (Santiago 1967), compuesto para propaganda de la Reforma Agraria con fotos monumentales de campesinos y predios agrícolas.

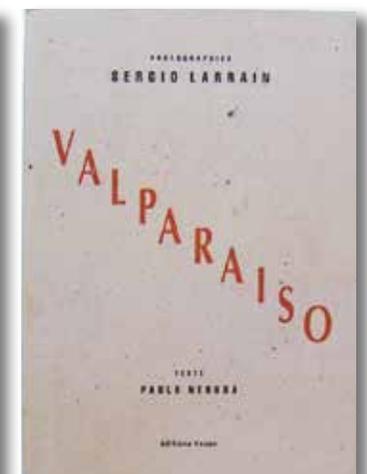
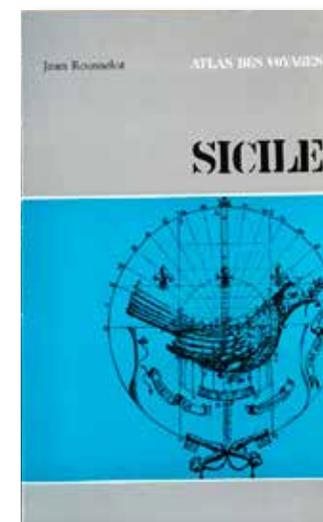
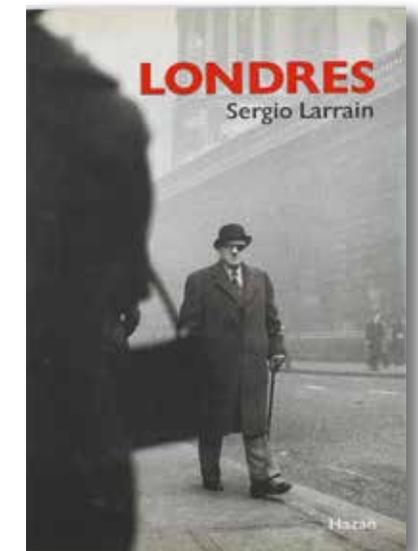
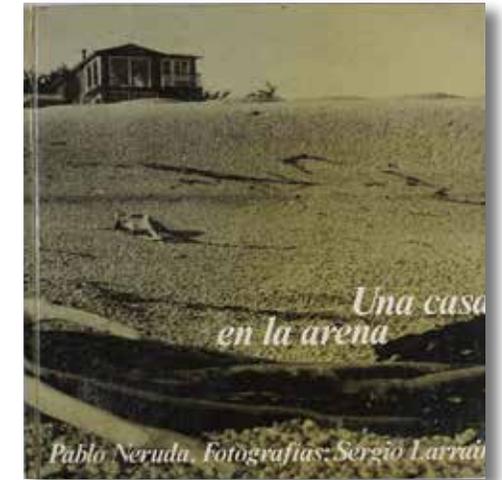
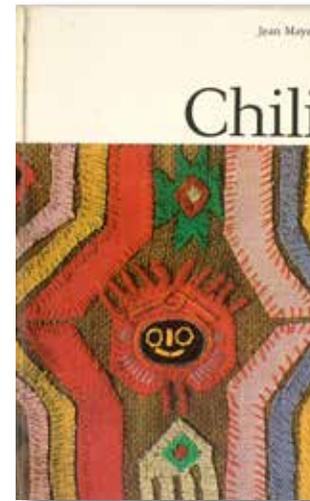
UNA CASA EN LA ARENA (Barcelona 1966) registra la casa de Pablo Neruda en Isla Negra y se acompaña de textos del poeta, quien también escribe en la revista *Du Atlantis* (1966) acompañando un reportaje de Larraín sobre Valparaíso, ciudad que es un asunto recurrente en las publicaciones de Larraín. Forma destacada parte del centenar de sus fotos en blanco y negro, y color, que contiene el libro de viajes de Jean Mayer CHILI (Lausanne 1968). Una referencia principal en su obra es el fotolibro VALPARAÍSO (París 1991), una mirada aguda a la ciudad, sus luces y sombras, contradicciones y gente, todo articulado con su teoría geométrica, que eleva la fuerza documental de las fotos al rango sublime. Aun hay otra versión de VALPARAÍSO (París 2016), que esta vez responde fielmente a una maqueta realizada en 1993 por Larraín en el valle del Limarí, que contiene pinturas, dibujos, manuscritos y cartas, además de fotos.

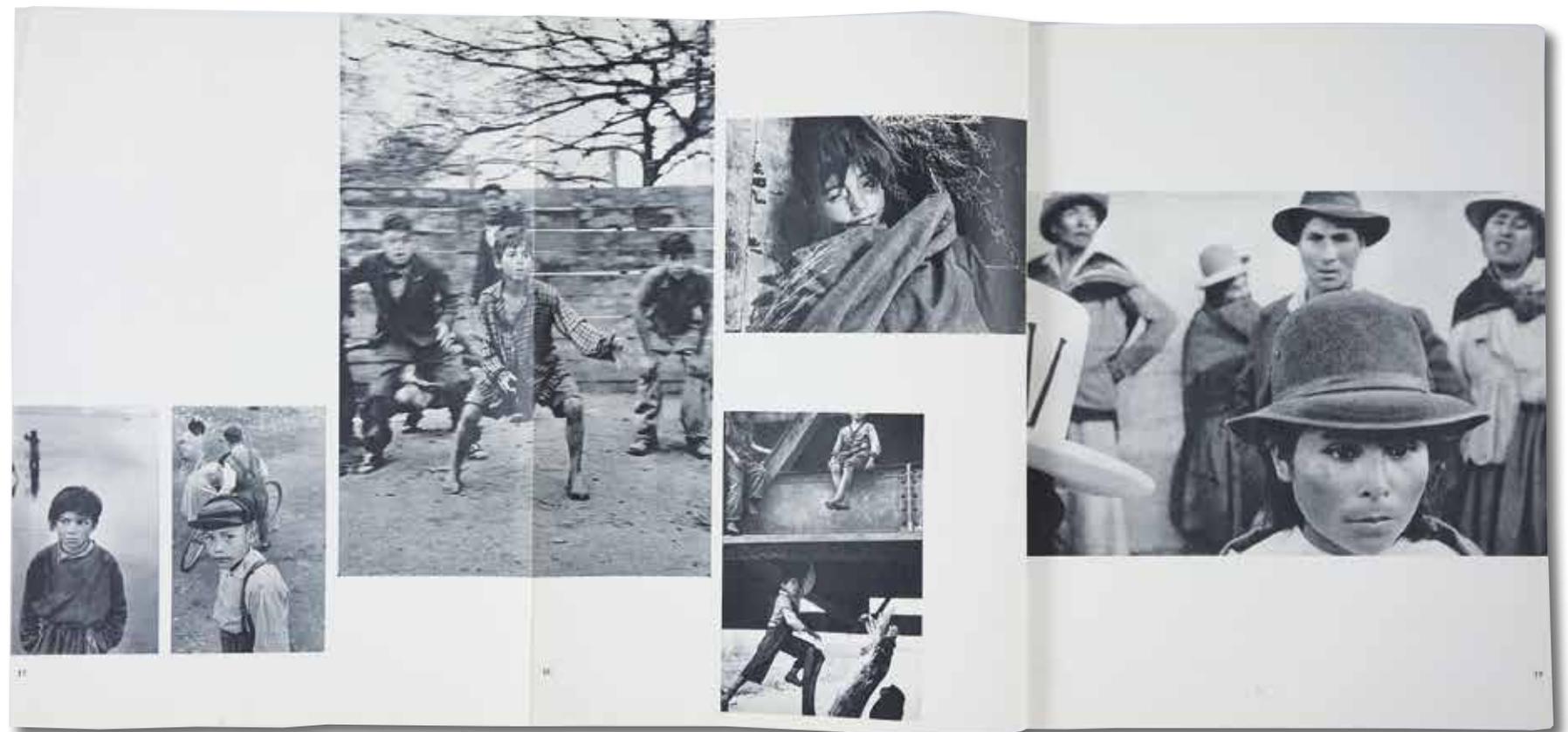
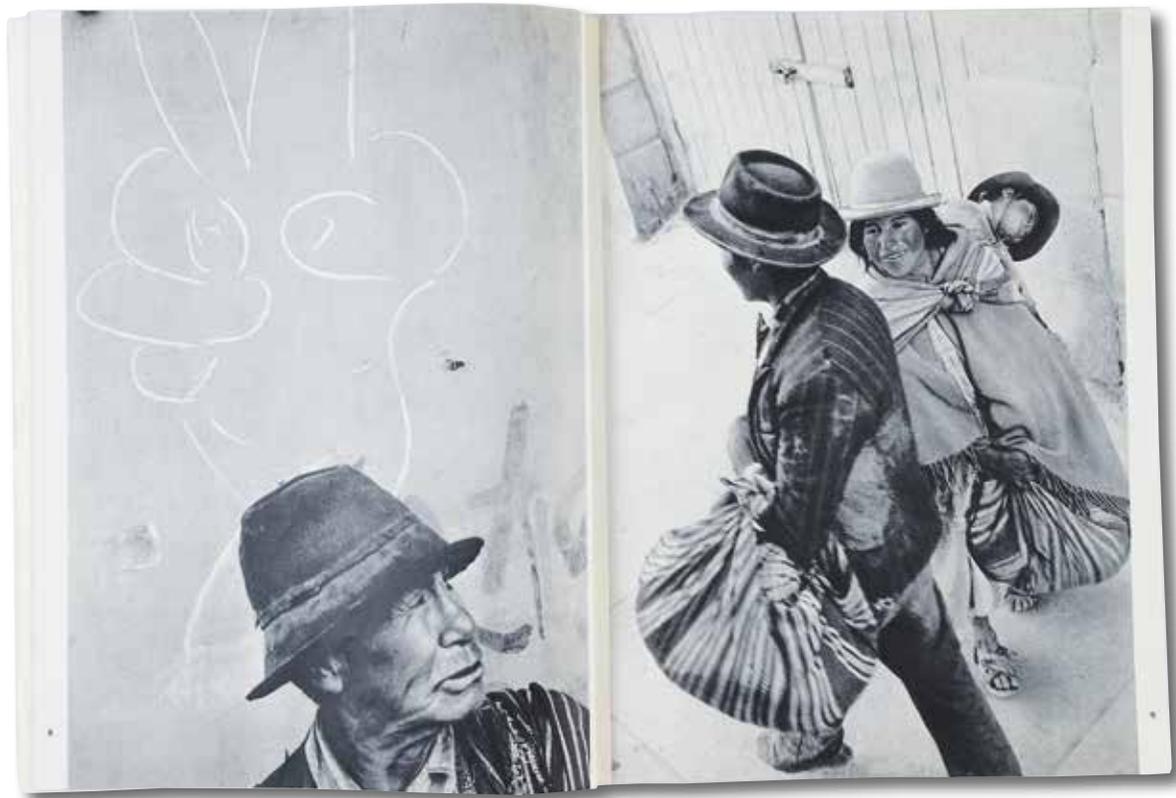
El último libro publicado en vida de Larraín es LONDRES (París 1998), donde despliega una vez más su particular mirada sobre la ciudad como espacio subjetivo del caminante. Tras su fallecimiento en 2012, Agnes Sire, quien ha editado los dos fotolibros de Valparaíso, produce un libro que compendia toda su obra. Su título es SERGIO LARRAÍN (París 2013) y cuenta con un ensayo de Gonzalo Leiva, autor de una monografía anterior (SERGIO LARRAÍN, Santiago 2012). Este libro es una mirada integral a la complejidad de la obra de Larraín, una retrospectiva de sus fotos junto a sus reflexiones escritas y pintadas.

En los libros de Larraín, la imagen y el texto se complementan. Las imágenes no son únicamente estímulos retinianos, sino también escenas llenas de grietas y vínculos secretos, que requieren ser leídos. Sergio Larraín hace libros porque desea comunicarse con unas manos y una cabeza. Pero también porque tiene fobia al exhibicionismo y necesita el silencio de la lectura, su tiempo pausado e intimidad. Por otra parte, el libro calza con la necesidad de control de Larraín, quien deja pocas cosas al azar o al criterio ajeno por su alto grado de autoexigencia y su estrecha vinculación con las cosas. Larraín es una persona preocupada por construir él mismo su casa, cultivar su huerto, hacer sus pinturas, preparar su comida, organizar su ejercicio físico, diseñar su vida. Sus libros forman parte de todo esto.

En su segunda vida, ya retirado, la producción de libros es permanente, pero no contienen fotografías. Publicaciones como ALHAM DU LILAH (El Manzano 2008) y DOS TEXTOS PARA EL KÍNDER PLANETARIO (Ovalle 2010) son objetos artesanales, armados personalmente, en formato bolsillo, que envía por correo a los amigos y familiares más cercanos. En ellos transmite los conocimientos filosóficos y espirituales que ha acumulado. Al final, la palabra sustituye, definitivamente, a la imagen.

[CM]





Este hermoso libro de poesía y fotografía contiene 29 poemas dedicados “a la verdad del Norte”, la fuerte naturaleza nortina y los hombres que la habitaron: changos, atacameños, incas, españoles; a los buscadores de oro, de cobre, salitre; “a los que defendieron con pólvora su heredad de sol y sueños”; “al roto pampino”. Esta dedicatoria ofrece una síntesis del libro: el norte y sus protagonistas, la sal, la sed, la soledad y el silencio, la muerte en el desierto.

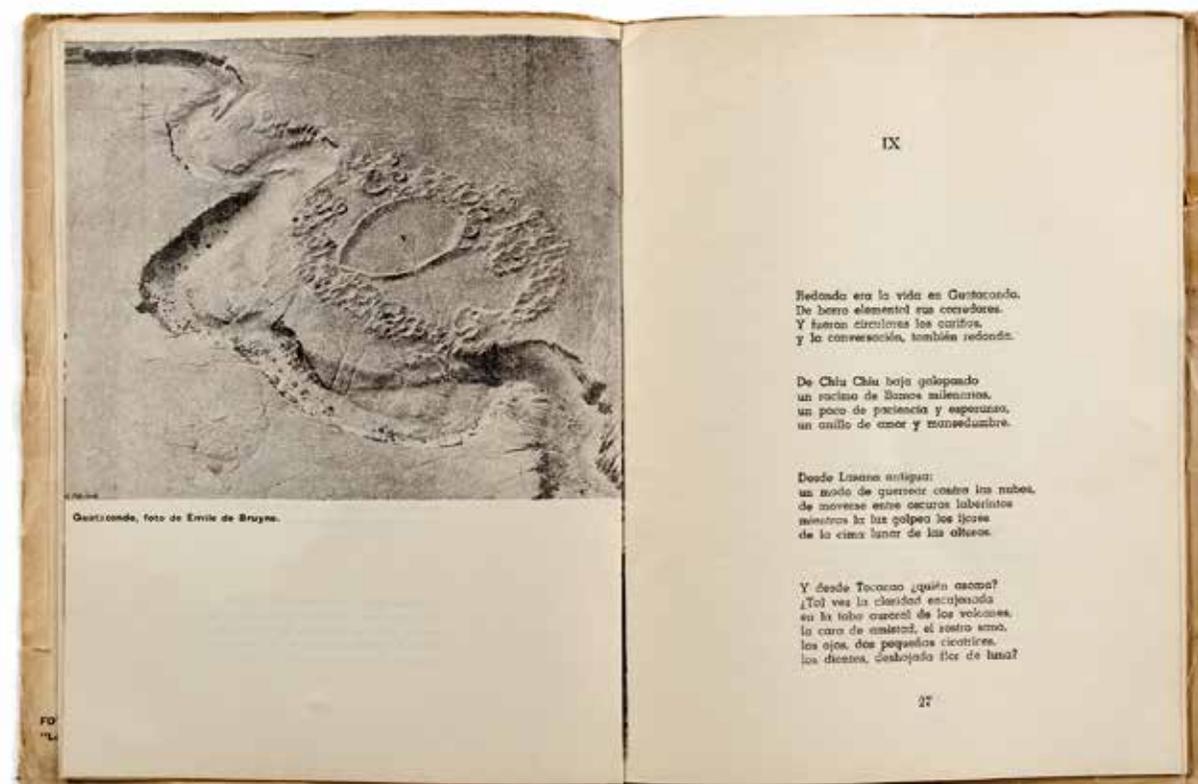
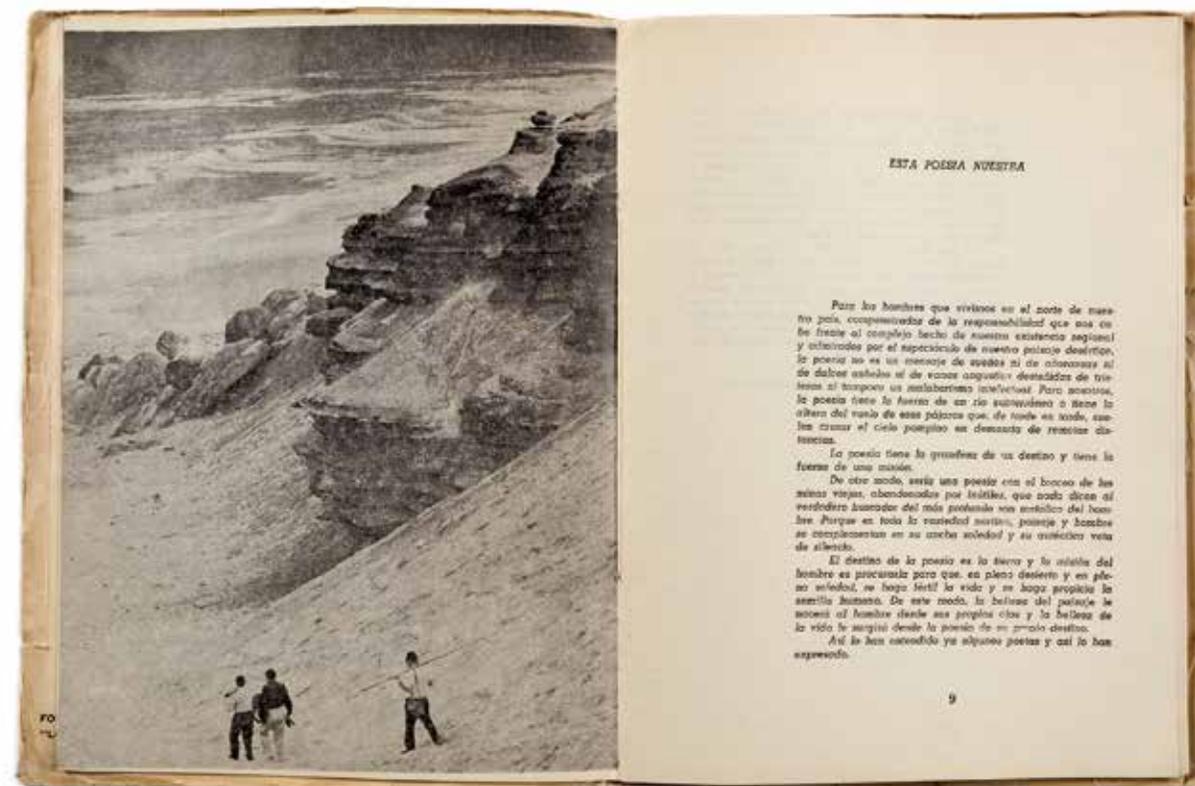
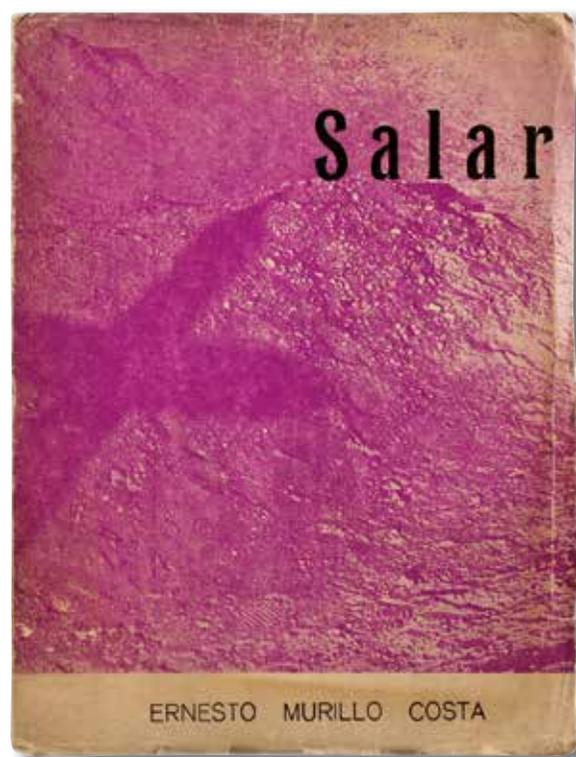
El prólogo, escrito por el poeta y pensador nortino Mario Bahamonde, habla de “auténtica poesía nortina”, cuyo destino es la tierra y el hombre, su misión. El contexto general nortino y la ciudad de Antofagasta abren el libro mediante metáforas e imágenes en las que el hablante guía por una maraña de sensaciones provocadas por el silencio, el paisaje o la materia. La evocación del hombre primitivo de estas costas, la aparición del chango y luego del hombre que baja de los Andes “huyendo del glaciar que se tragaba/ su estatura pequeña entre los hielos”.

Forman parte de este norte el litoral, sus peces, pájaros e insectos, el chango López que “crea” Antofagasta, el buscador de vetas, el cateador, “el pequeño minero”. Tras mirar Chuquicamata, Murillo vuelve a Antofagasta: “Ágata persistente,/ manicomio del aire y sus orillas”, para terminar con “Pueblo del Salar Grande,/ águila erguida en la rompiente,/ capital de la sed”.

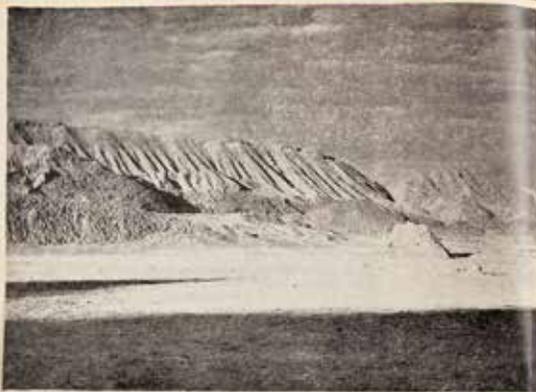
La fotografía es un componente importante, no tanto como ilustración de los poemas, sino más bien para enfatizar el asombro ante el desierto mediante imágenes de fotógrafos de la región como Federico Waelder, Emile de Bruyne, Sofía Sayago, el mismo Ernesto Murillo y Carlos Tapia Cortés, autor de la fotografía reproducida en la cubierta del libro, un desierto púrpura con sombras de cruces.

La foto de Ernesto Murillo, “La poderosa sed de los desiertos”, es tal vez una imagen de las intenciones del autor. La sal ha emblanquecido a tal punto el paisaje, que solo quedan las formas verticales de una calamina también emblanquecida. La sed que da paso a la muerte en el desierto: “y es tu misma persona que te bebes/ y es tu misma persona que se muere/ en un delirio rojo y sin clemencia”.

[SF]



Texto Ernesto Murillo Costa. Fotografía Emile de Bruyne, Ernesto Murillo, Sofía Sayago, Federico Waelder. Prólogo Mario Bahamonde. Antofagasta: Universidad de Chile, Instituto de Cultura Nortina, 1966. 220x165 mm, 70 páginas, 12 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas con foto de Carlos Tapia Cortés.



Cerros de San Pedro de Atacama.

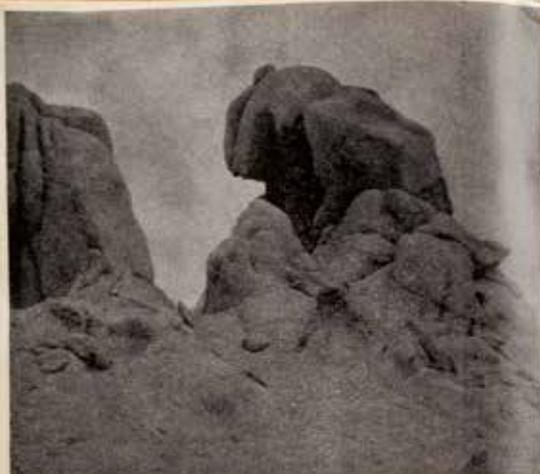
XIII

La soledad vive cuando habita
una crisis de luz en los abismos.
En los terribles vapores durcisco
la punta primordial de la existencia,
golosos de crustáceos y diatomeas,
légamo de la vida, sova impuro,
soñoliento de la aurea de los mundos.

Más tarde, el oliváceo y la govieta
volante a estallar caligráfico
sobre la oscura tibia y solitaria
y llenosa de plata su olonación
empiezo a los alas sus ventallas.

Un sangriento orrajo ha matusado
el misterioso pacto del océano.
A veces es la vida que modela
los rojos capicuras de la muerte.
A veces es la muerte olonando amida
para que el ciclo sane sus heridas.

(Oír a todo el mar,
o su profundidad olonando
que clama ante la nube y la sombra,
distanciado venturas y crónicas,
desolvidando el ser y sus raciones.)



Rocas de Talca, foto de Julio Reygo.

XXV

Nada es pequeño allí sino los hombres.

Cuando abre el sol sus alas y estrema
el polvo de las lomas de losa hincada,
se culcica la luz del pensamiento,
se quema el corazón y sus medallas.

Cuando la noche araja sus licores
de inusado silencio y ojos ciegos
luz que oscuras seco como un budo
recostado en la piel de los secos.

Cuando el viento condice sus cadenas
golpeando puertas entre los petiscos,
crujan los pies recostados del cielo
y flotan los cóncavos espacios.

Por eso cuando el mundo abrió sus nepras
de vena ocoboda y salitrica,
fue allí donde mi rostro arrojara
a apocentar el cobre en las raciones.

Y ahora son sus voces luminadas
las que afloran su llanto en las lomas
y estiran sus tentáculos violentos
y descan de dropan sus ocos.



Chuquibambilla, foto de Emilio de Bruyne.

XXIV

A la orilla del océano,
sobre la soledad más elevada,
Coscucos oscura sus recorridos
de plata olonando por el tiempo.
Y bajan de su olona luminada
fantasma olonando de sus mueras,
cuando la luna cruza sin gendarme
lo osquedo de sus cosas fulcadas.

Desde Mena Clara y Pedro de Valdivia
un diavro de nieve andarecia
camina hacia los sacos de osas olonas
mientras la dura contra pernosce
secorralizado seros en sus telas,
donde el sol establece propiedades
de colico, de carbonos y esqueleros.

Chuquibambilla inmensa
vive a voces sobre su osca rala
sus balizas deudorseros de antiguo moliquita.
Hempe en modo, susa maboda, osca rala,
luacando el inmodulable cenno de la tierra,
entrega los derrosos de sus infimas homices
a los mismas esqueleros de las mismas calles
de Antofagasta mado y silencio.



La Puerta de Antofagasta, foto de Federico Walter.

XXVI

No creció el pirquinero sembrador de flores
ni el osca barretero que perfura la noche
ni su oscura jruin de quimicos hambientos,
ni el antiguo moliquita bebedor de cosucos.

Vino la ciudadela donde el quemo lo osca
y el osca en silencio se osca de osca.

Vino el duro universo de pilares celestes
donde reica un osca de pilares obediente,
y la gría construye catredras de harramire
y navegan los osca por tendones de osca.
El osca perfura sus cramos redondas
y el petrilo osca sus cobellos osca.

Y el osca entre sus quimicos hambientos
desvuelve el calor verde a sus relaves,
aire su flor bellista hacia los hambes
y viene a convivir en sus ciudadelas.

Nada es pequeño allí sino los hombres.
Nada es pequeño allí sino su osca
mirando hacia el desierto y sus olonas.
Nada es pequeño allí sobre el silencio,
Nada es pequeño allí, sino los hombres.)

Un libro con una materialidad bien particular debido a sus tapas de cartón y al interior con páginas impresas en un papel grueso color café. Incluye tres relatos, cada título sobre un fondo rojo que sirve para marcar la separación entre ellos: “El retorno”, “Móviles” y “Parisian thoroughfare”.

Tal vez, la situación del hombre frente al espectáculo del siglo XX es la característica central de este libro, como el testimonio de la densa realidad circundante, con sus metáforas, paradojas o los hallazgos de las cosas imperfectas. Proximidades que nos van dejando entrar en cada uno de estos relatos a lugares reconocibles, a sucesos ideales o fantásticos, como exhalando una atmósfera onírica que se esparce por entremedio de la ficción y la urbe: París ciudad luz, Nueva York centro del jazz y Santiago como punto de partida.

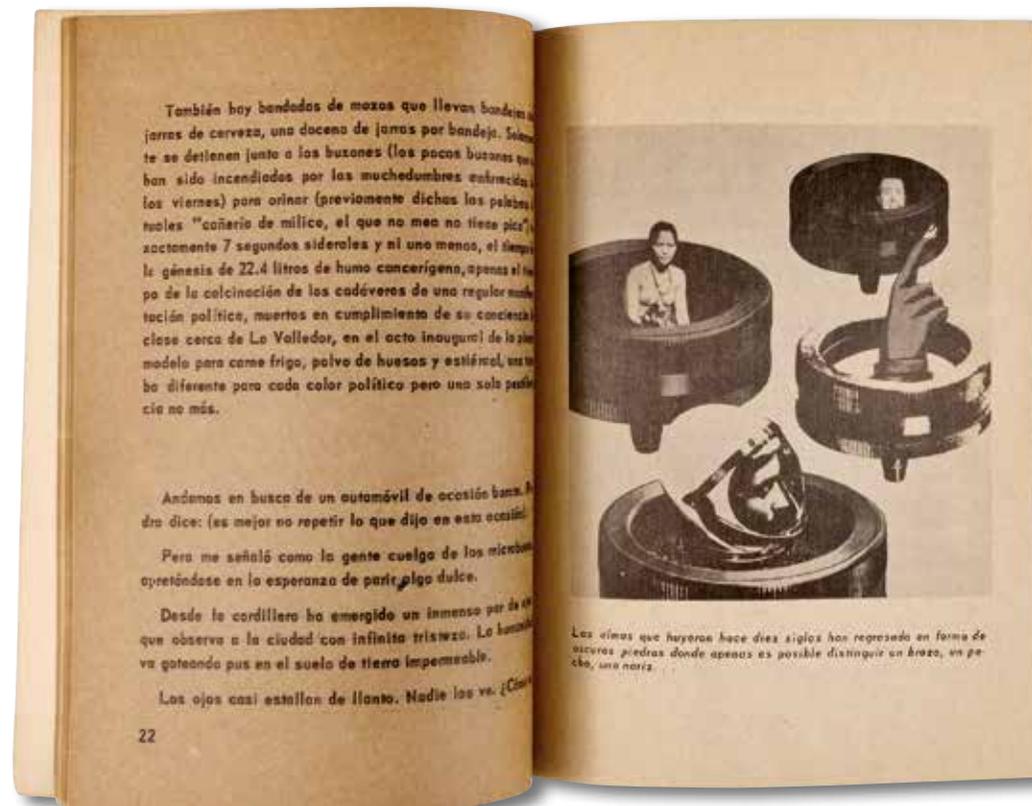
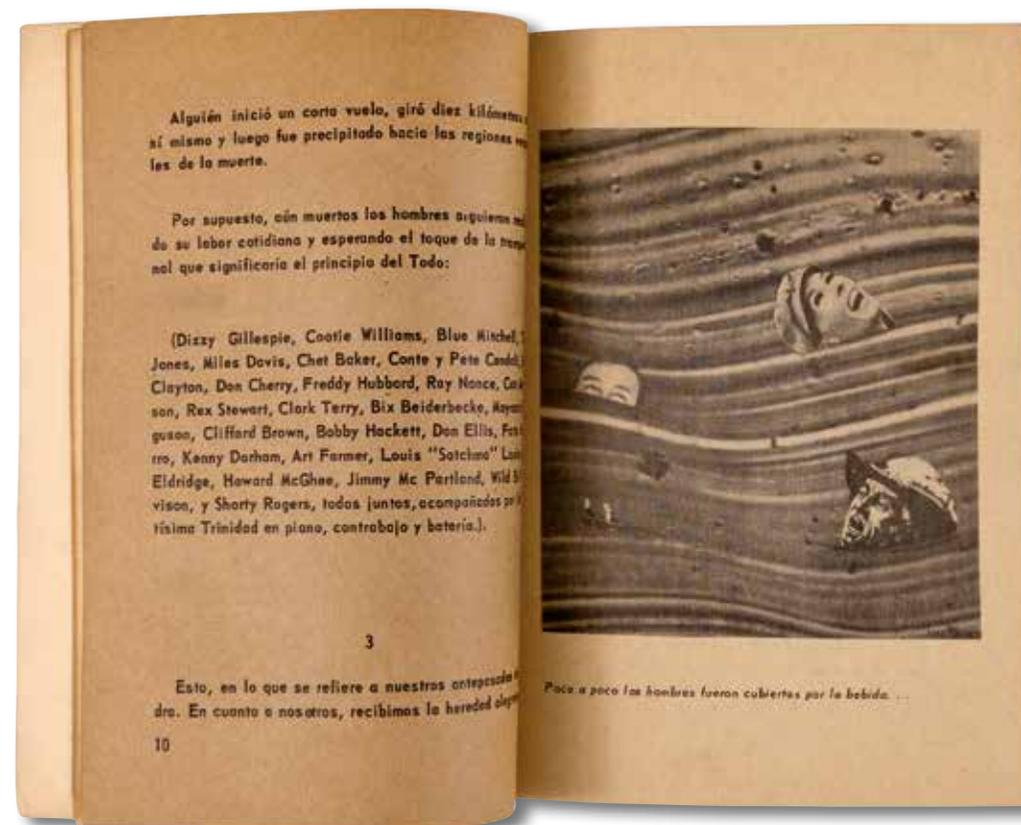
“El retorno”. Un viaje de ida y vuelta por el universo más inmediato, entre objetos y cosas reconocibles como blue jeans, patines, avisos luminosos, la ciudad vigilante, el taxi, el cálfon, bichos resistentes, el planeta, la noche negra, Galaxia Andrómeda, la rosa de los vientos, el cenit, azimut o nadir. Un viaje de ida y vuelta entre nombres como Matisse, Fidel Castro, Giorgio de Chirico, Juan Gris o las trompetas de Dizzy Gillespie, Don Ellis, Chet Baker, Miles Davis, Cat Anderson, Art Farmer o Fredy Hubbard.

“Móviles”. Volvemos a los cielos de Santiago, donde la ciudad con sus componentes de fantasmas cobra vida: buques maniceros, mujeres que caminan hacia atrás o enanos cabezudos volando por el barrio Alameda hacia Lo Valledor: “desde la cordillera ha emergido un gigantesco par de ojos que observa la ciudad con una infinita tristeza en medio de un bosque petrificado junto a la transpiración de la noche y del día”.

El tema de Bud Powell, “Parisian thoroughfare”, da título al tercer relato. Es un vertiginoso deambular por París, que avanza a ritmo de jazz desde la Gare de Lyon hasta la iglesia de Saint Germain, atravesando los jardines de Luxemburgo y siendo testigos de los policías que golpean a los estudiantes frente al Louvre. “Así París no es otra cosa que un gran sueño que muchos hombres soñaron al mismo tiempo.” También PARÍS ERA UNA FIESTA de Hemingway con Artaud, Degas, Dufy, Hieronimus Bosch, Brueghel el viejo, Anatole France y Nostradamus, también Notre Dame como un cuadro inconcluso, Campo de Marte, tour Eiffel, un disco de George Brassens o una carta de André Breton.

Dos collages, una fotografía de Bud Powell al piano y otra de la Place des Vosges, son cuatro imágenes que acompañan estas historias a modo de retratos o testigos que van resumiendo los derroteros de este viaje azaroso, un vuelo con los ojos abiertos por el mundo de los grandes ideales, bordeando el comienzo del torbellino de la era de la información de los setenta, la revolución de las flores y el París del 68... Mientras, Neruda invade con su poesía en el país entero y el canto popular se estrella con las décimas de Violeta Parra.

[TP]



El antipoeta Nicanor Parra llena de humor, inteligencia y provocación *VERSOS DE SALÓN*, un libro iconoclasta donde todo sirve para lograr el desconcierto y la indignación del público. Parra escribe “con el lenguaje de todos los días” hasta convertirlo en un juguete rebelde que lo mismo desmitifica plegarias que renombra las cosas más comunes. También se enorgullece de las críticas (“miserable de mí/ si no hubiera logrado granjearme/ la antipatía casi general”) que, de hecho, son implacables, lo que celebra el poeta: “yo simplemente rompo con todo”. Para la derecha clerical *VERSOS DE SALÓN* es “demasiado sucio para ser inmoral”. La izquierda estalinista considera inaceptable su ambigüedad política.

VERSOS DE SALÓN es una bomba de relojería destinada a destruir cualquier idea preconcebida sobre la poesía y los libros de poesía. La poesía ya no es “el paraíso del tonto solemne”, sino una atracción de feria un tanto peligrosa a la que Parra invita, pero avisando: “Suban, si les parece./ Claro que yo no respondo si bajan/ echando sangre por boca y narices”.

Pero la destrucción de la poesía no sería completa sin la demolición del libro de poesía convencional que comienza en las ediciones futuristas y dadaístas que Parra encuentra durante su viaje ruso de 1963. Aparte de dar recitales, traduce entonces y publica en 1965 una antología en Moscú, *POESÍA SOVIÉTICA RUSA*, reeditada en Santiago como *POESÍA RUSA CONTEMPORÁNEA* en 1971.

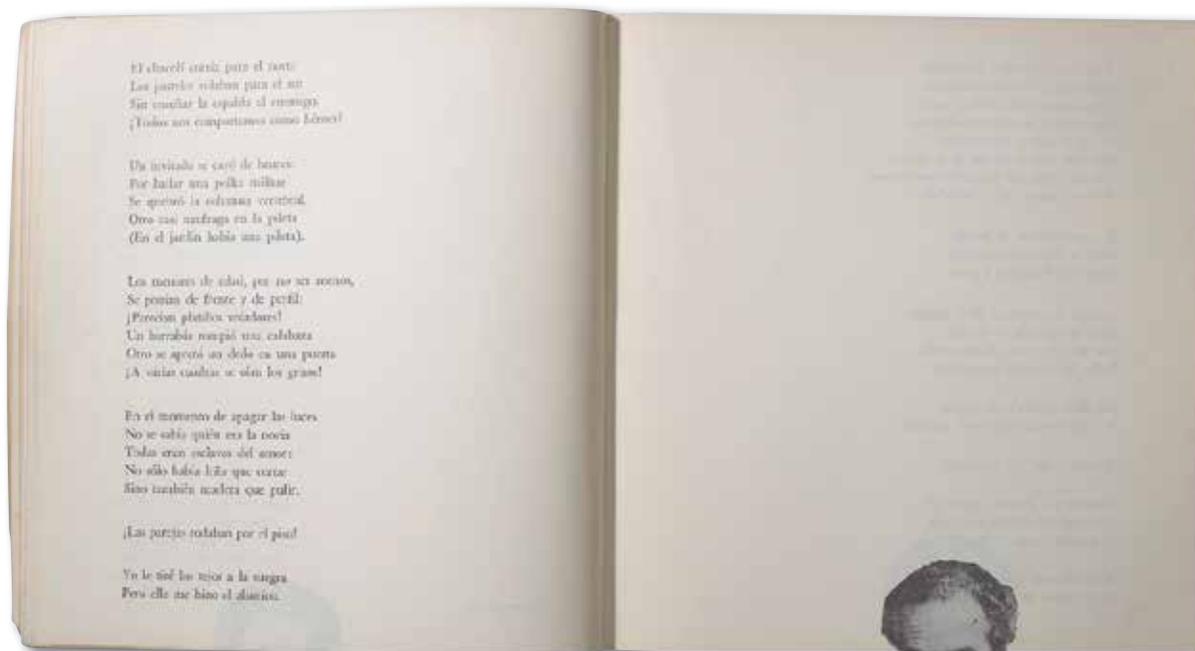
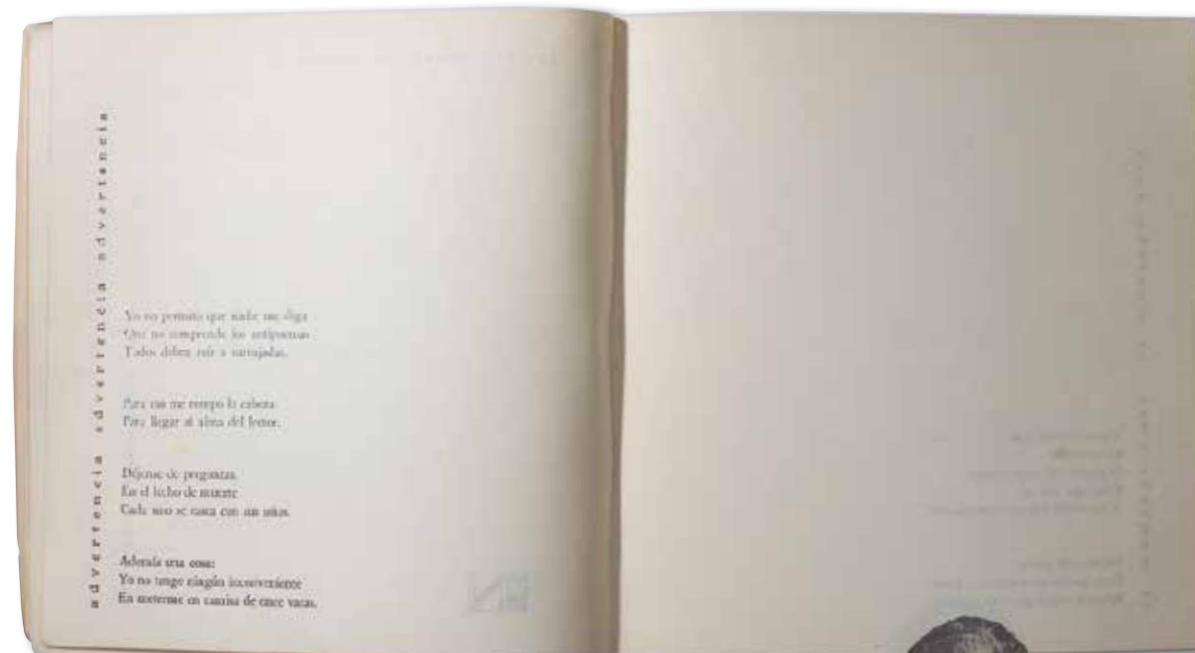
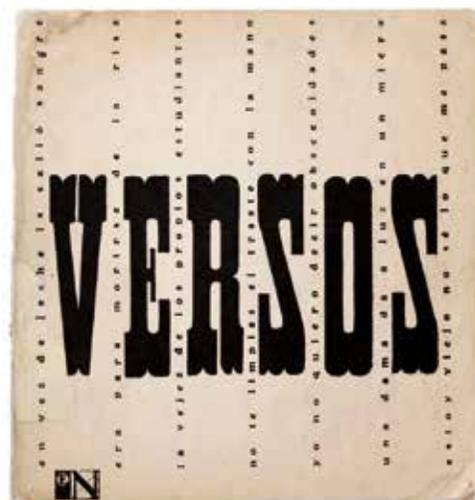
La primera edición de *VERSOS DE SALÓN* (1962) es un libro de elegante cubierta tipográfica en dos colores, poemas debidamente justificados y demás características de los libros poéticos clásicos, en los que el gran Mauricio Amster (quien por cierto trabaja en la editorial Nascimento) es el maestro en Chile. Tras el viaje ruso, Parra presenta la versión contraria. En 1970, el título del libro (en tipos de madera del siglo XIX usados para los carteles teatrales o circenses) se extiende desde la cubierta a las cinco páginas siguientes, en las tapas hay versos impresos en vertical, minúscula y negrita, al igual que los títulos de todos los poemas, siempre en las páginas pares... Un diseño gráfico que dinamita el primer *VERSOS DE SALÓN*.

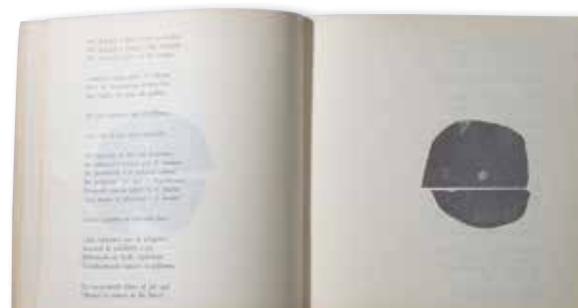
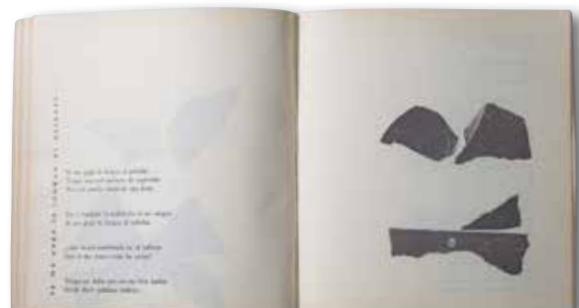
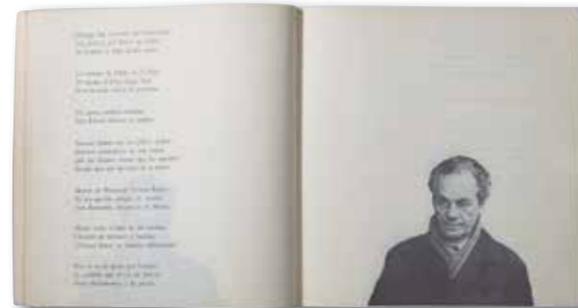
Aunque los poemas sean de Parra, hay que considerar al diseñador, artista, arquitecto y docente Fernán Meza como autor del libro. Además, Meza crea un contrapeso visual a los poemas con la deconstrucción de un retrato fotográfico de Parra. Una sola foto, obra del fotógrafo suizo Daniel Vittet, quien fue amigo de Violeta Parra y conservó durante años sus tapices en Ginebra. Como un mago, a partir de esa foto Meza hace que el poeta vestido con abrigo y bufanda aparezca en todas las páginas impares para luego despedazarlo, reconstruirlo y finalmente hacerlo desaparecer.

Meza y Parra continúan la tradición vanguardista, dan un paso más delante del abismo. La agitación fotográfica de los libros de Maiakovski con Rodchenko es un precedente de *VERSOS DE SALÓN* que, efectivamente, es una montaña rusa. Cuando Meza la pone en marcha, Parra se asoma, es descuartizado, se convierte en un pedazo de tela con dos botones y se hunde definitivamente en la nada. Una secuencia cinematográfica reproducida cada vez que un lector recorre las páginas de la edición 1970 de *VERSOS DE SALÓN*, una de las obras principales de toda la historia de los fotolibros literarios.

[HF]

Texto Nicanor Parra. Fotografía Daniel Vittet. Diseño gráfico Fernán Meza. Segunda edición. Santiago: Nascimento, [1970]. *Flip-book*. 185x175 mm, [130] páginas, 59 montajes fotográficos blanco/negro. Tapa blanda. Edición 2.000 ejemplares.





El libro es un *collage* didáctico y visual que busca la comprensión de los planteamientos de tres tendencias del arte del siglo XX, para despertar el interés de los estudiantes e impulsar nuevos descubrimientos y avances artísticos.

Para Fernán Meza, el arte es un “producto social” y el surrealismo se encuentra en la propia vida cotidiana. Desde estas posiciones, Meza diseña este espectacular libro de artista como un relato, tanto en imágenes como en textos, que intersecta las historias biográficas de los artistas junto con los anales secretos de las vanguardias artísticas, proporcionando una sensibilidad e interpretación libre sobre los avatares y enlaces que cruzan estas tres tendencias.

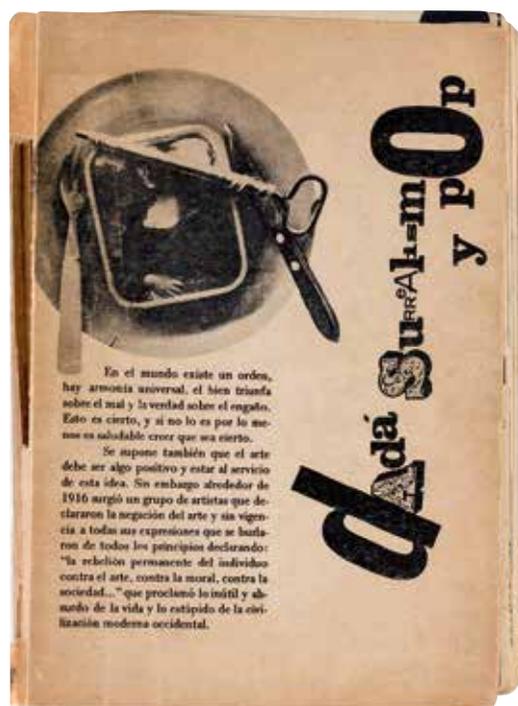
Meza es autor, editor y compilador de un repertorio de imágenes, tipografías, dibujos y escritos intervenidos que superpone al texto. Haciendo pleno uso de las técnicas y métodos dadaístas y surrealistas, mezcla el collage (fotomontaje, recorte, uso de distintas tipografías y gráfica ortofonética) con “la alquimia de la palabra” mediante la compilación de textos (notas, panfletos, poesías, canciones, etc.) distribuidos sobre la página en distintas direcciones espaciales para reforzar sus sentidos simbólicos.

El libro se divide en cinco secciones. La primera sección corresponde al grueso del libro: son las apariciones, principios y métodos que dan vida a dadá, surrealismo y pop. Este último es entendido por Meza como el apogeo dadaísta en la incorporación de objetos extraartísticos, la liberación de los valores del objeto y el sueño surrealista de un arte hecho por todos. El *happening* será para Meza la expresión más arquetípica del pop, un espectáculo visual, imprevisible y despojado de las reglas del arte. En un momento en que el arte pop era aún incomprendido en la misma formación universitaria de artistas y arquitectos en Chile, Meza incorpora en cada sección la imagen de un burgués, un granjero, un chimpancé o un elefante junto a una frase escrita en un globo: “francamente no puedo entender estas cosas modernas”.

En las otras secciones del libro hay un esquema sintético de cada tendencia, a la que sigue una cronología de hitos del arte, inventos científicos, sistemas políticos y guerras. Esta cronología (en su mayoría en un desplegable sobre papel estraza) abre con la exposición universal de París en 1900 y cierra con el triunfo del presidente Salvador Allende en Chile en 1970, el último y único hito local. También hay un cuestionario de preguntas y respuestas escuetas sobre las tres tendencias y, finalmente, una compilación de notas, citas, textos, canciones y extractos de poemas y cuentos. Estos fragmentos inconexos forman una amalgama de creaciones libres que se desprenden de la calle, el baño, el periódico, las revistas, los cancioneros y los libros que transitan entre las páginas de DADÁ, SURREALISMO Y POP de Fernán Meza, quien advierte, en el prólogo, a través de su propio retrato, que “el conocimiento sirve para disfrutar del reconocimiento” y no se debe “buscar el surrealismo en el mundo literario, sino en la vida cotidiana”.

[SG]

Imagen, texto, diseño gráfico, edición Fernán Meza. Santiago: Departamento de diseño arquitectónico y ambiental, facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad de Chile, [1971]. 210x160 mm, [100] páginas, 1 desplegable, ilustraciones y montajes fotográficos blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas.



Ha pp

EN

TING

S



Ha

Vamos a considerar a los Happenings como la expresión más arquetípica del POP; estos reflejan con mucha claridad el espíritu POP y deja entrever muy bien sus orígenes Dadá-Surrealista.

Hay en los Happenings una evidente reacción contra la concepción "Museo" de la obra de arte, contra la idea de que el artista debe producir cosas para conservarse y admirarlos después con los ojos entornados.

Hay un uso deliberado de materiales extra-artísticos: papel, latas, automóviles, neumáticos, toda clase de materiales residuales y comida: tortas, hamburguesas, helados...

La comida y los materiales de consumo aseguran que la obra se convertirá en polvo y en basura rápidamente; la aseguran como única, que no puede reeditarse en la misma forma, que no puede consumirse de nuevo, a diferencia de una obra de teatro que se puede montar eternamente y de la cual disponemos de un texto que podemos leer cuando deseemos; el happenings muere una vez que se produce, y esta producción está basada en indicaciones, que pueden respetarse o no.

El tratamiento del tiempo en el happenings nada tiene que ver con el tiempo de duración de una obra de teatro; la duración del happenings es absolutamente imprevisible, puede durar de cinco minutos a un día entero, o más si el público resiste. El happenings dura mientras se consume y no tiene otro tiempo que el presente; en general, los asistentes a un happening no saben cuando este ha terminado, y es necesario que se les indique.



En febrero de 1971, el Estado chileno compra todos los activos de la editorial Zig Zag que, en palabras de Salvador Allende, “hemos adquirido para salvarla de una quiebra y no, como se ha dicho, para impedir publicaciones”. El gobierno de la Unidad Popular crea entonces la Editora Nacional Quimantú, una empresa estatal editorial, periodística y educativa, fundada con “el objetivo de que la enseñanza fuera igual para todos en Chile”. Quimantú (palabra que significa ‘sol del saber’ en mapudungún) se convierte en el proyecto editorial más exitoso en el medio local y latinoamericano hasta su ocupación por el ejército tras el golpe militar de 1973, que en su reemplazo crea la Editora Nacional Gabriela Mistral.

Entre las numerosas colecciones de Quimantú, *Nosotros los Chilenos* procura el conocimiento de un territorio común con una geografía física y humana muy diversa, así como las costumbres o labores diarias de sus habitantes, protagonistas del gran momento histórico que vive el país. El título proviene del libro *NOSOTROS LOS CHILENOS* (1970), compuesto por tres ensayos antropológicos de Hernán San Martín sobre la realidad chilena.

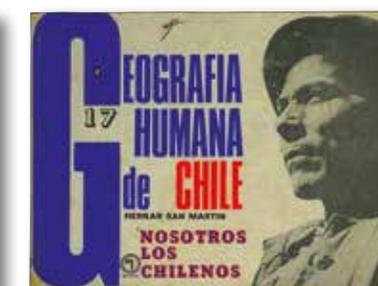
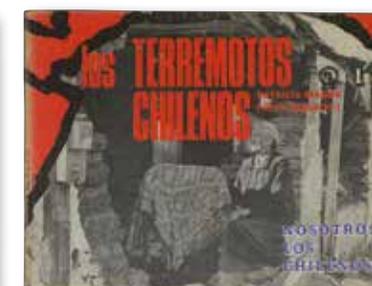
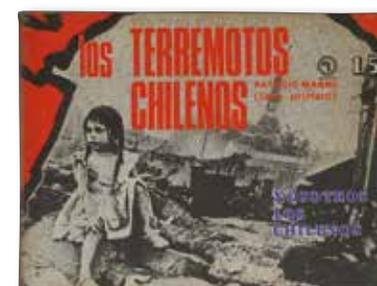
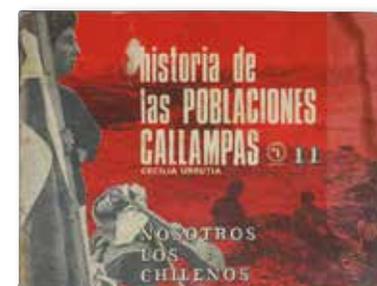
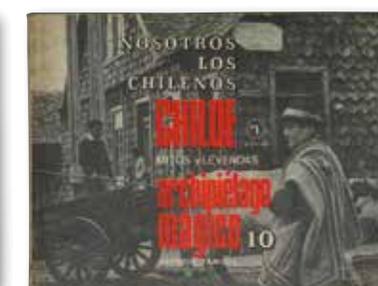
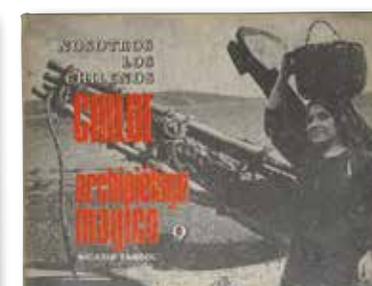
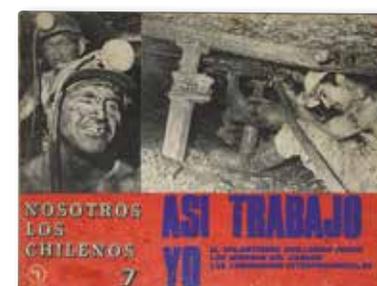
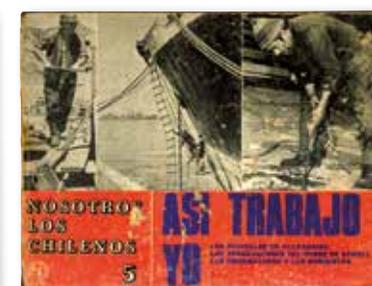
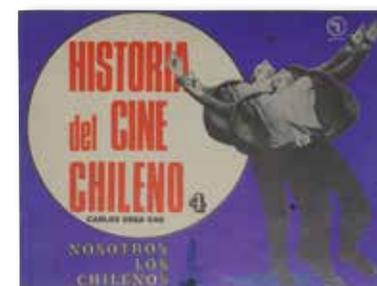
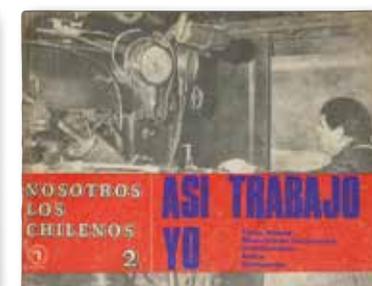
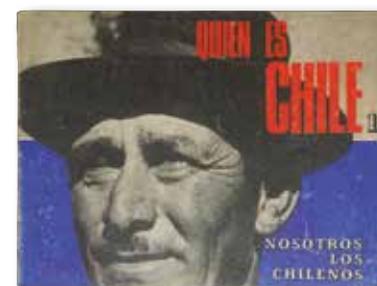
En una serie de 49 cuadernillos, publicados cada dos semanas, *Nosotros los Chilenos* aborda muchos temas, todos relacionados con la identidad nacional: oficios, comidas, sucesos históricos y políticos, deportes, literatura, arte, personajes populares, la juventud, la mujer, los niños, entre otros. Su formato horizontal recuerda tanto los álbumes fotográficos familiares como las guías turísticas emitidas por Ferrocarriles del Estado. Entre los antecedentes de la colección hay exploraciones del territorio como *ALMA Y CUERPO DE CHILE* (1947) de Luis Durand, *CHILE PAÍS DE RINCONES* (1955) de Mariano Latorre o *CHILE FÉRTIL PROVINCIA...* (1966) de Andrés Sabella.

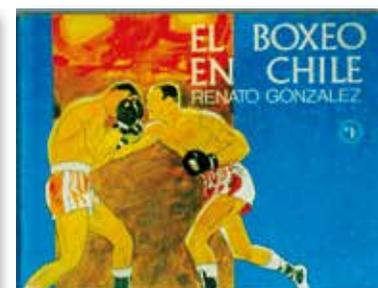
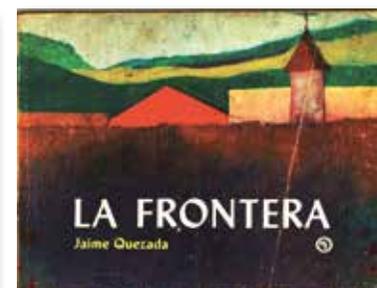
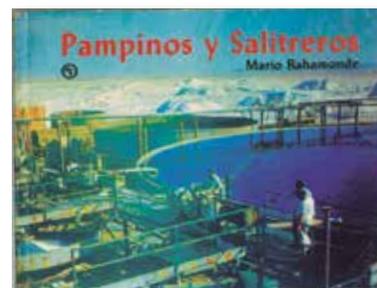
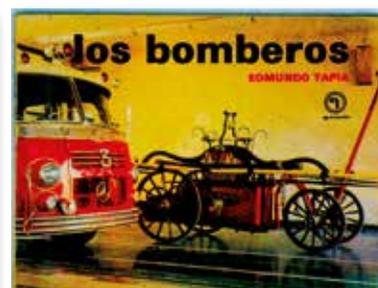
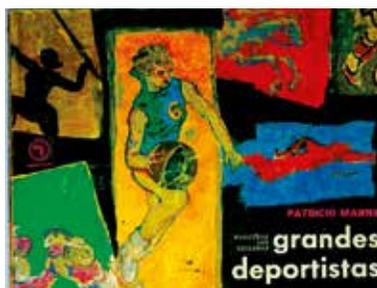
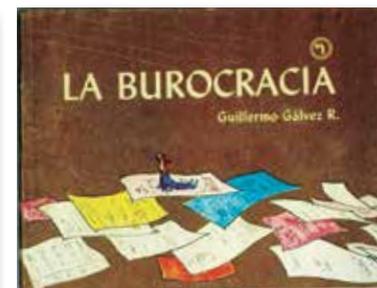
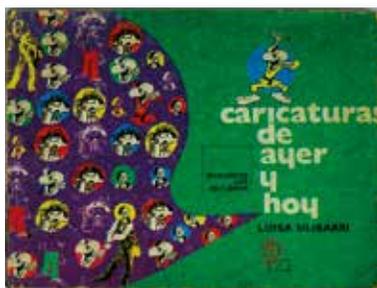
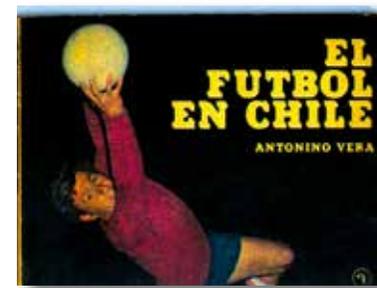
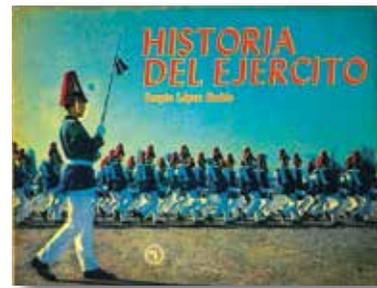
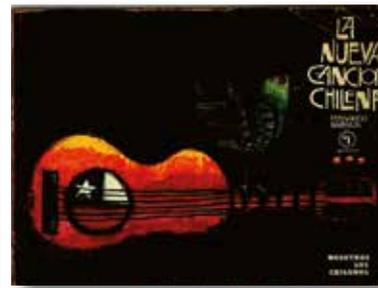
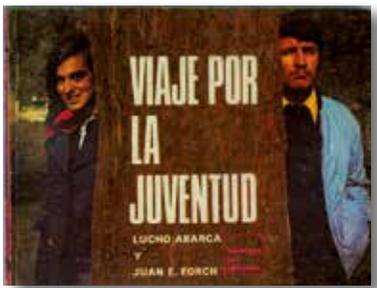
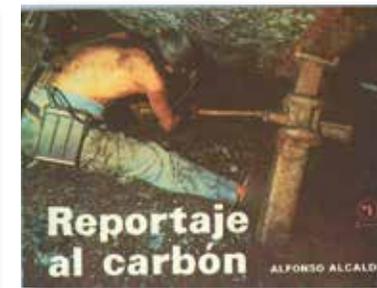
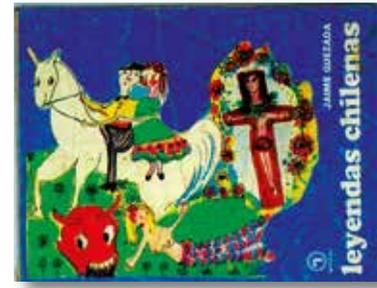
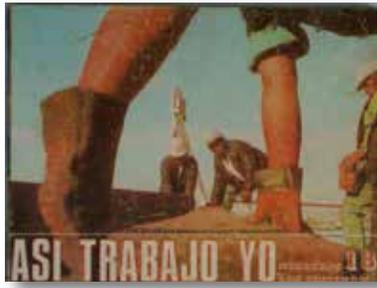
Dado que la cobertura televisiva no alcanza a todo el país, las imágenes circulan en periódicos, revistas y fotonovelas, y los medios de referencia de *Nosotros los Chilenos*, libros de bolsillo que tienen mucho que ver con las revistas. Cada monografía es un reportaje fotográfico de unas sesenta fotografías, de preferencia en blanco y negro. La intención es tanto didáctica como informativa, similar a los manuales de historia y geografía en educación, siguiendo la huella de revistas ilustradas internacionales, como *Life* y *O Cruzeiro*; y chilenas, como *Vea* y *Ercilla* en la crónica roja o *En viaje* en turismo y cultura.

Se pueden distinguir dos etapas en el diseño de las cubiertas. En las primeras entregas, una fotografía en blanco y negro acompaña al título y se mantienen 4 colores representativos de la Unidad Popular y el gobierno de Allende: rojo, blanco, negro y azul. A partir del número 18, el diseño es diverso, con fotografías a color, collages y dibujos. La mayoría de los fotógrafos trabajan para la editorial, algunos desde los tiempos de Zig Zag. Firman como “pool fotográfico de Quimantú”, un colectivo formado por fotógrafos como Lucho Abarca, Pepe Carvajal, Ignacio Espinosa, Juan E. Forch, Patricio Guzmán, Luis Ladrón de Guevara, Domingo Politi, Miguel Rubio, Mario San Martín o Carlos Tapia.

[CMDO]

49 fotolibros numerados. Director Alfonso Alcalde (Hans Ehrmann a partir del número 24). Fotografía pool fotográfico Quimantú y otros. Diseño Rosario Torres Pereira (del número 24 al 49 Patricio de la O). Texto Alfonso Alcalde, Carlos Alvarado, Alfonso Armada, Rodrigo Atria, Alfonso Calderón, Jaime Concha, Hilario Cárdenas, Alicia Gordon, Patricio Manns, Daniel Montecinos, Carlos Ossa, Guillermo Prado Catalán, Jaime Quezada, Sergio Salazar Hermosilla, Hernán San Martín, Adriana Silva, Mario Thomas, Nicasio Tangol, Mario Thomas, Luisa Ulibarri, Cecilia Urrutia, Cecilia Valdés y otros. Santiago: Editora Nacional Quimantú (octubre 1971 - septiembre 1973). 140x185 mm, 96 páginas, 50-60 fotografías color y blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas. Edición 50.000 ejemplares.





ESTADO DE EMERGENCIA es un poemario amoroso que dedica a su pareja un joven militante comprometido con el proceso revolucionario chileno comenzado en 1970 y puesto duramente a prueba durante el tenso año de 1972. En octubre de ese año se convoca un paro nacional por la Confederación de Dueños de Camiones que genera una gran conmoción. Los chilenos experimentan la capacidad destructiva de la oposición. Es un libro urgente, escrito en esos mismos días bajo el signo de la duda y el estremecimiento ante el posible derrumbe del modelo. Es un canto para dar y darse fuerza desde la conciencia de la fragilidad, las cavilaciones trágicas de un colapso inminente.

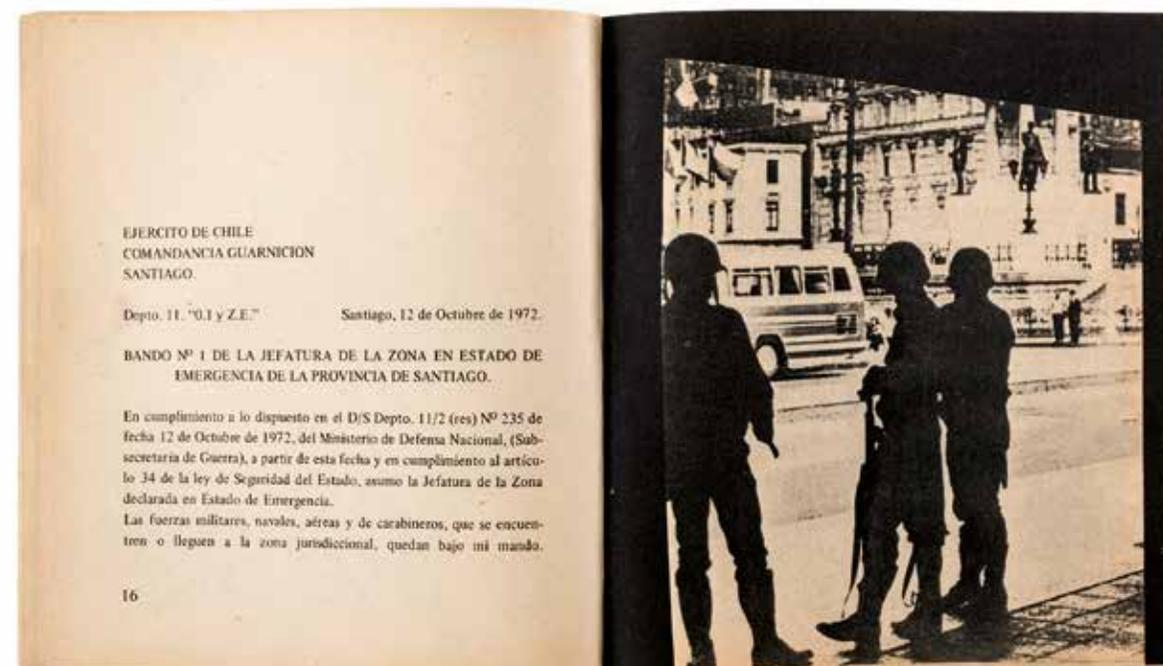
ESTADO DE EMERGENCIA incluye fotografías de jóvenes en manifestaciones en las calles y otros sucesos de aquel octubre. También, los decretos que declaran el país en estado de emergencia. Documenta cuerpos alegres, pero amenazados. Las fotografías son retratos de militantes del archivo de *Ramona*, una revista cercana a las juventudes comunistas que sigue intensamente el proceso de la Unidad Popular. Hay un paralelo con el muralismo político de la Brigada Ramona Parra que en sus murales pinta el fulgor de los cuerpos comprometidos con la vía chilena al socialismo. Las fotografías en alto contraste añaden dramatismo e intensidad a la épica de los poemas.

El libro se escribe durante el tiempo en que el gobierno redefine las lógicas políticas y productivas de Chile. Osvaldo Rodríguez, también conocido como El Gitano, es un poeta con múltiples intereses: canción folclórica y comprometida, diseño, ilustración, ensayismo cultural. Oriundo de Valparaíso, forma parte de un movimiento que remece y renueva la cultura chilena al proponer un enfoque de compromiso y vinculación social.

ESTADO DE EMERGENCIA es una reflexión íntima sobre el destino trágico de la revolución. Las catorce fotografías que acompañan la publicación dan cuenta de una mirada afectiva con la gesta política del momento. Hay un deseo de transmitir la fuerza y la alegría de la mujer militante, su juventud y sueños puestos al servicio de las grandes causas sociales transformadoras. Las fotografías no dejan de comunicar dramatismo, sobre todo al pensar en los sucesos acaecidos tras esos convulsos años.

Osvaldo Rodríguez hace un homenaje al amor comprometido. Las fotografías, casi todas dispuestas a página completa, articulan también un discurso que no solo ilustra los poemas, también sirve para captar un clima espiritual y el pulso de las energías que acompañan los días de cambios y banderas. Osvaldo Rodríguez es un creador que trabaja la ternura, dando profundidad humana al discurso revolucionario.

[SI]



Texto Osvaldo Rodríguez. Fotografía pool fotográfico de Quimantú, *Ramona*. Diseño gráfico Alejandro Rodríguez. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, octubre 1972. 155x140 mm, 60 páginas, 14 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas. Edición 4.000 ejemplares.

Recuerda, retrocede en el tiempo.

Esas historias que nunca nos contaron,
imagina la pampa, ese mar seco,
piensa en la Escuela Santa María de Iquique.
Piensa en el carbón, bajo la tierra y el mar,
concentrate y oírás esos martillos.

Toma de la mano a una anciana, palpa esa piel dura
agrietada de jabón y agua.
Muerde el pan, piensa en el trigo, camina,
que tus pies sientan el suelo.

Observa el edificio construido por gentes que viven en la calle.
Escucha, con todo, es el pueblo el que viene cantando.
Ven, vamos a trabajar, vamos, que el viento te golpee la cara.
Corramos compañera.

10



De ellos somos,
de allí venimos.

Recuerda las banderas
ese día de la marcha de la Patria.

Haz memoria,
recuerda el cuatro de Septiembre,
hace dos años.

12



Sonríe
amor y compañera,
canta, amor, para que todos canten,
corre, amor, que el viento te dé en la cara.
No me olvides, recuerda esa mañana en la Plaza con Ignacio
y cuando tengas un hijo,
aunque no sea mío
llámalo por mi nombre en tu homenaje.

52



El fotolibro del poeta, periodista, editor y narrador Alfonso Alcalde, *MARILYN MONROE QUE ESTÁS EN EL CIELO*, recrea en imágenes la vida de la actriz a través de fotografías presentes en casi todas las páginas, en diferentes tamaños, técnica y ubicación, unidas a un texto que genera la sensación de un largometraje con subtítulos en blanco y negro. Es un fotolibro a destacar por la riqueza de su secuencia, puesta en página, y en general por su diseño gráfico, obra de Alcalde y del equipo de la Editorial Universitaria de Valparaíso, dirigido por Allan Browne.

Un año antes, la Editorial Universitaria de Santiago ha publicado el poema de Ernesto Cardenal *ORACIÓN A MARILYN MONROE* en una particular colección donde se incluye un disco de 45 revoluciones con la voz del poeta. Marilyn Monroe es un símbolo de belleza y sexualidad ganado en su paso por el mundo cinematográfico, pero es después de su muerte cuando su nombre adquiere verdadera celebridad.

En estas páginas hay recuerdo y nostalgia con fotos desde la infancia hasta el día de su muerte. También, un testimonio del escaparate invasivo de la industria del cine, el gran monstruo de la imagen o el mundo de las ficciones livianas y sin despegue. La industria de Hollywood es una máquina de hacer dólares y construir estereotipos, como Marilyn, en los que todo es entretenimiento y seducción.

En esta década chilena, el libro, contenedor de información, conocimiento e ideas, pasa por su mejor momento con tirajes de diez, veinte y cincuenta mil ejemplares. Es la arremetida de la industria cultural hacia los sectores más populares. Con pequeños recuadros y algo de fotonovela, *MARILYN MONROE QUE ESTÁS EN EL CIELO* es un homenaje a la actriz cuando han pasado diez años desde su trágica muerte, sin dejar en el olvido a Corín Tellado, la otra princesa del folletín romántico, citada en el prólogo por Alfonso Alcalde en una declaración de intenciones, que tras pasar por el folletín, el melodrama y la fotonovela, géneros en los que “el merengue no deja ver el bosque”, concluye asegurando que “nosotros terminamos enviándola al cielo en una irreverente ironía”.

[TP]

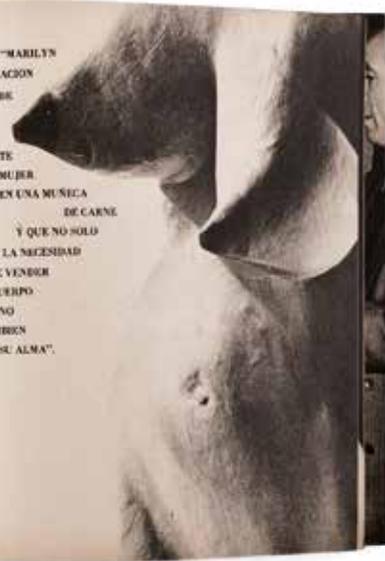


Texto Alfonso Alcalde. Diseño gráfico Allan Browne, Alejandro Rodríguez, Patricio Rodríguez, Patricio Díaz. Edición fotográfica Juan Hernández. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. 205x185 mm, 202 páginas, ca. 300 fotografías blanco/negro. Tapa blanda con solapas, cubiertas ilustradas. Cartel plegado color, 540x360 mm. Edición 20.500 ejemplares, 500 numerados.



LA COMPRA Y VENTA DE UN CUERPO

"MARILYN
FUE LA CREACION
DE
EN MUNDO
QUE
CONVIERTE
A LA MUJER
EN UNA MUSICA
DE CARNE
Y QUE NO SOLO
SE VE EN LA NECESIDAD
DE VENDER
SU CUERPO
SINO
TAMBIEN
SU ALMA".

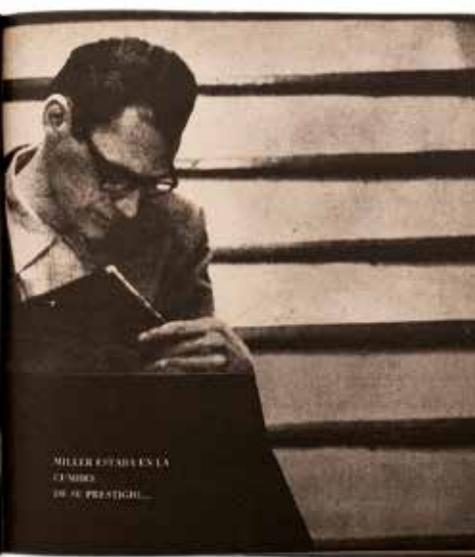


LA BAUTIZAN COMO
LA NOVA DEL SIGLO.

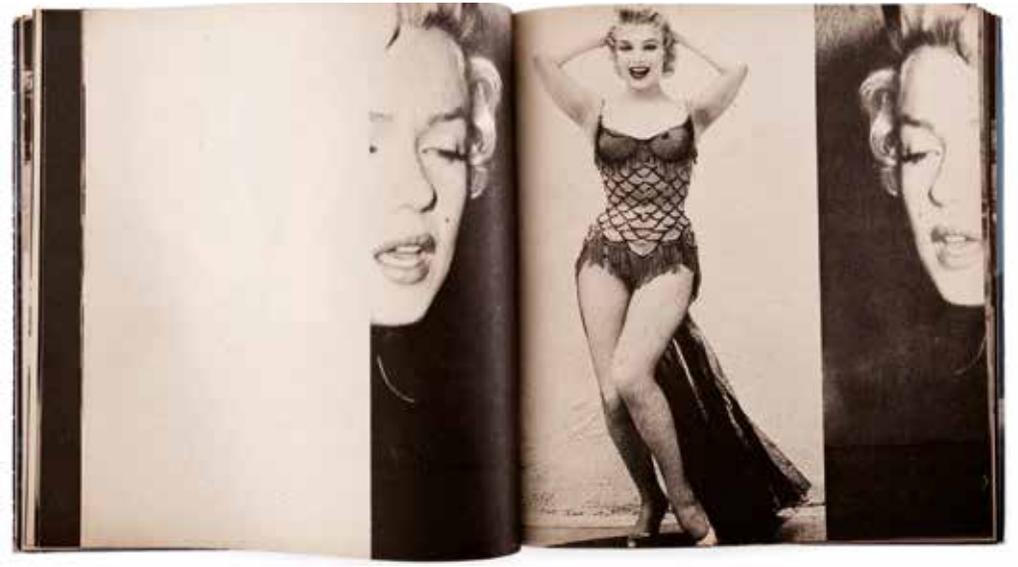
SUS FANATICOS ADMIRADORES
LA CONSIDERAN
LA MUJER MAS BELLA DE TODOS LOS TIEMPOS...



¿QUE ES LO QUE PUEDE DESER EN
COMEN LA "REINA BELLA" Y EL
FAMOSO DRAMATURGO?

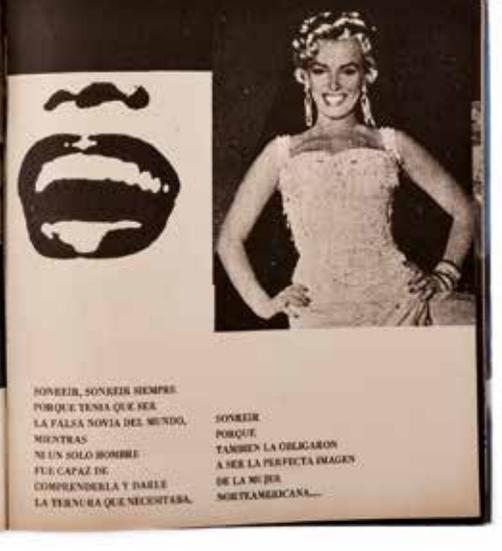


MILLER ESTABA EN LA
CAMERA
DE SU PRESTIGIO...



SONREIR SIEMPRE
PORQUE NADIE QUISO CREER
QUE TENIA INTELIGENCIA,
SENSIBILIDAD...

SONREIR
PORQUE FUE A MEXICO
EN UNA DESESPERADA
TENTATIVA
POR ADOPTAR UN HIJO
Y FRACASO...



SONREIR, SONREIR SIEMPRE
PORQUE TENIA QUE SER
LA FALSA SOVIA DEL MUNDO,
MIENTRAS
NI UN SOLO HOMBRE
FUE CAPAZ DE
COMPRENDERLA Y DARLE
LA TIERNURA QUE NECESITABA.

SONREIR
PORQUE
TAMBIEN LA OBLIGARON
A SER LA PERFECTA IMAGEN
DE LA MUJER
MORTAMERICANA...



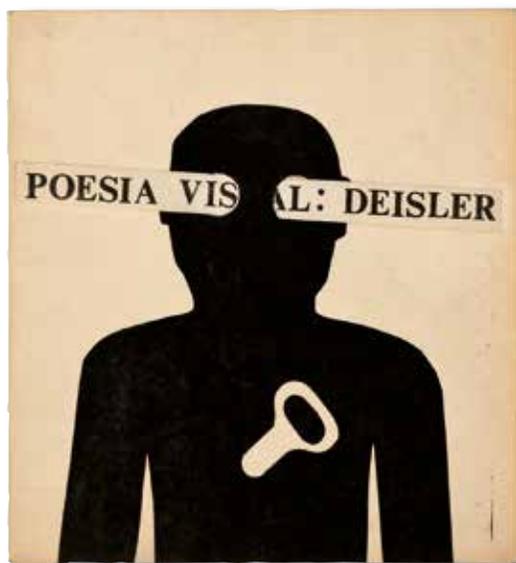
AL DIA SIGUIENTE,
LA NOTICIA RECORRIO EL MUNDO
"MARILYN HA MUERTO".
LA POLICIA ENTRO EN SU CUARTO,
EN EL YELADOR ESTABA EL FRANCO
VASO DE BARRITURICOS...



DOS POLICIAS
RETRAIERON
SUS RIGOTOS
PARA LLEVARLOS A
LA MORGUE.
SU CIERPO SIN VIDA
PERMANECIO
24 HORAS
ABANDONADO.
NADIE QUERIA
RETRASAR
SUS DESPOJOS...

MIENTRAS TANTO
LOS REPORTEROS
GRAFICOS
SE DISPUTABAN
LA PRIMICIA DE
FOTOGRAFIAR
EL LEXHO DE MUERTE.

Guillermo Deisler recorre como una sombra el arte en Chile. Su lugar transita tanto el ámbito de la literatura como el de las artes visuales. Si bien es uno de los poetas visuales chilenos más conocidos internacionalmente, en el plano nacional recién comienza a realizarse su figura interdisciplinaria a través de estudios críticos, exposiciones y reediciones. Una de las características de su obra es que relaciona diversos formatos artísticos con la exploración política de los soportes. En 1963 crea ediciones Mímbr e y en 1967 se traslada desde Santiago a la sede de la Universidad de Chile en Antofagasta. Desde el norte participa en la revista *Tebaida* y sigue trabajando de manera colectiva en su editorial y en la circulación de obras a nivel nacional e internacional.



En 1972 publica *POEMAS VISIVOS*, cuyo trabajo de interpelación al lector se relaciona con otros artistas incluidos en la antología *POESÍA VISIVA EN EL MUNDO*, editada el mismo año por Deisler en Antofagasta. Incluye a latinoamericanos como Vigo, Padín y Ogaz, entre otros, y también italianos, como Sarenco, Ori, Perfetti, por mencionar a algunos. En contacto con estos últimos, incorpora la denominación "poemas visivos".

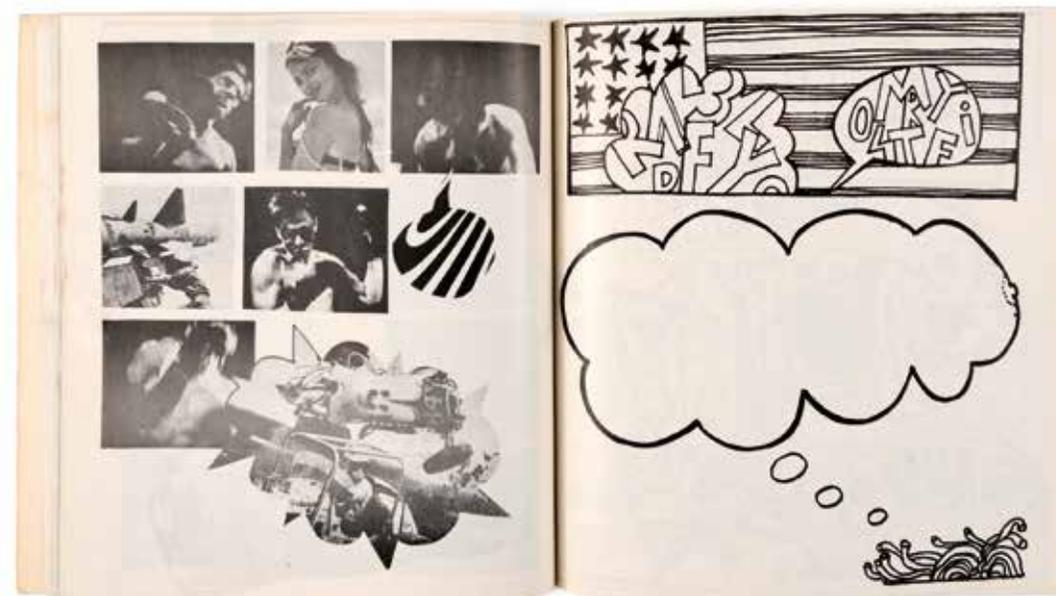
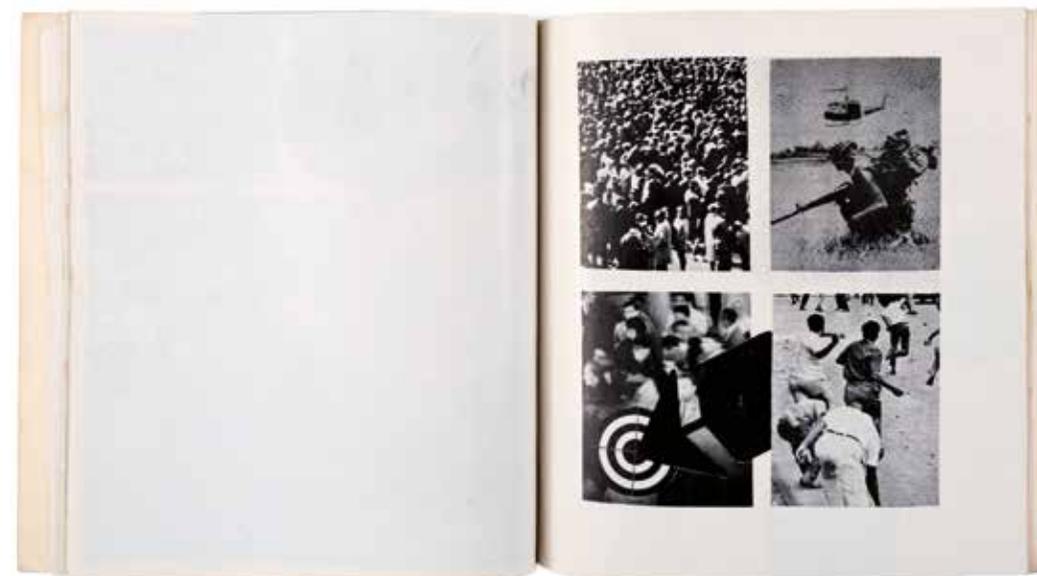
El libro puede dividirse en tres partes. La primera se conforma por escrituras visuales que desarticulan el sentido común. Las letras transmutan en imágenes que, recargando la iconografía sobre el discurso, permiten dar cuenta de la materialidad lingüística. En la portadilla, el poeta ofrece una revuelta de las letras que, al avanzar por las páginas, comienzan a desplegarse a través de figuras y letreros. Este modo de trabajo muestra cómo los signos configuran una percepción de mundo que puede dislocarse.

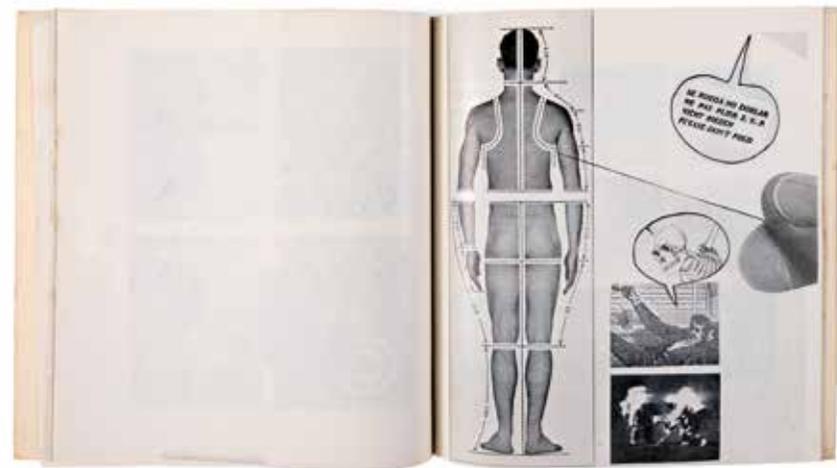
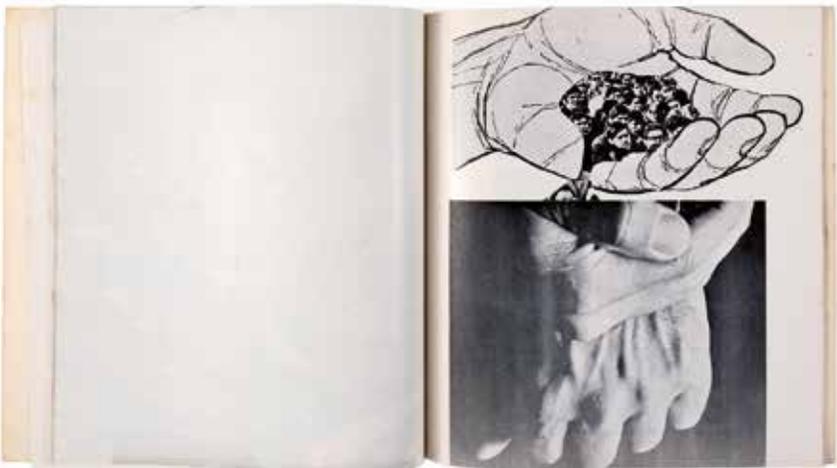
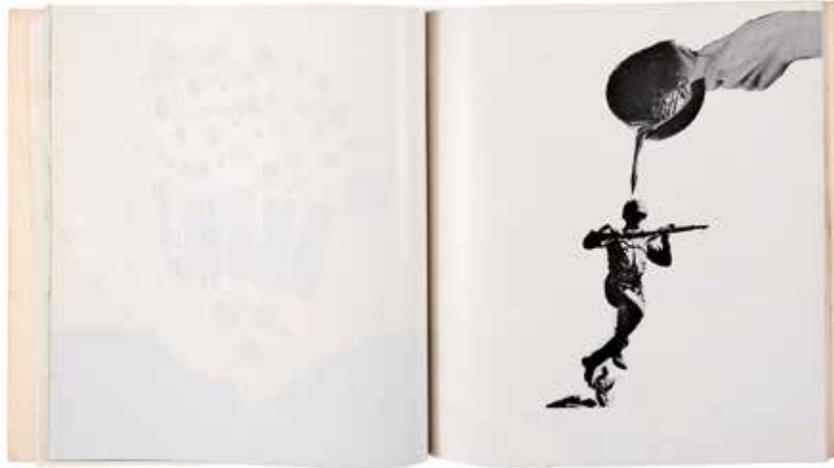
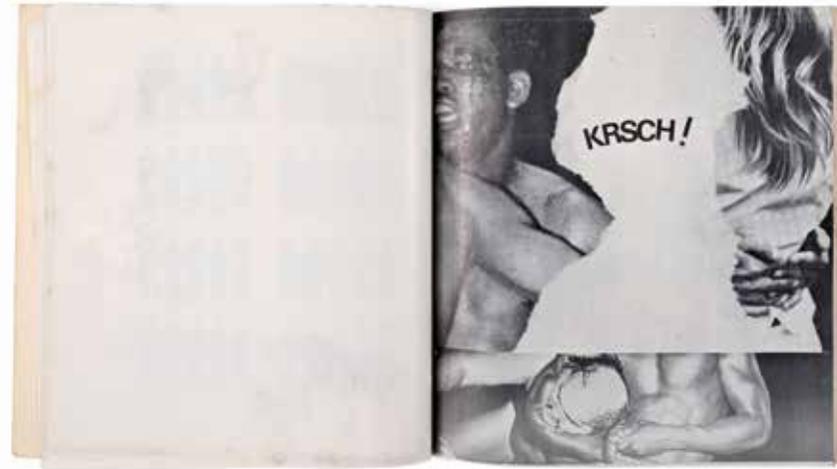
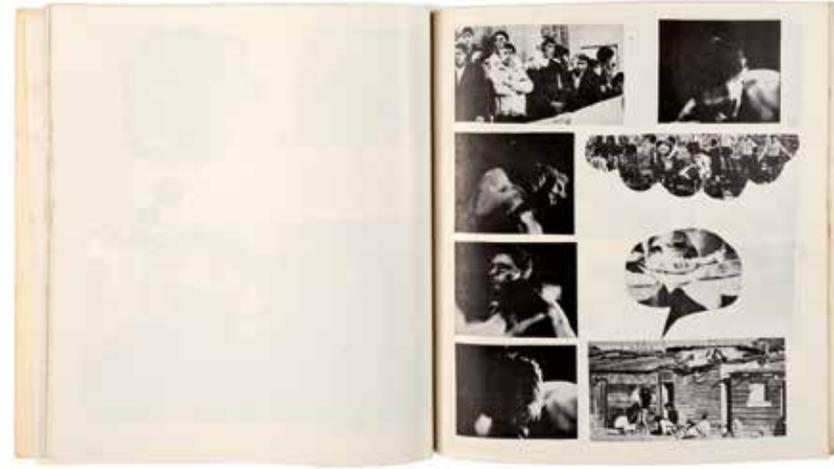
El segundo momento del libro se observa en la reutilización de los medios de comunicación. Por medio del fotomontaje se manifiestan la guerra, el kitsch y las luchas políticas. Al yuxtaponer onomatopeyas e imágenes, provenientes de diferentes medios masivos, como las historietas, revistas, televisión, Deisler abre el camino a que el lector elabore su interpretación, deconstruyendo los mensajes económicos y culturales que se despliegan en el mundo cotidiano. Aparecen astronautas, soldados, el Che Guevara, Fidel Castro, escenas de consumo y otras imágenes de la época. La relación entre lenguaje y política aparece así íntimamente ligada.

La última parte interpela directamente al lector, conminándolo a intervenir con sus manos el libro y la cabeza. Como en el arte correo, Deisler incorpora un sobre para que sea ocupado, desplazando la supuesta pasividad del espectador por un llamado a entender el libro como un objeto explosivo. Las instrucciones para jugar con fósforos son ejemplares. Es necesario considerar que el poeta sitúa sus expectativas políticas provenientes de la Unidad Popular y las transformaciones de las décadas anteriores. Los poemas visivos muestran una confianza tanto en las posibilidades emancipadoras de las proposiciones a realizar, como en la capacidad crítica de los lectores frente a la información.

[JP]

Y PROPOSICIONES A REALIZAR DE GUILLERMO DEISLER. Imagen, texto, diseño gráfico, edición Guillermo Deisler. Antofagasta: Ediciones Mímbr e, febrero 1972. 210x190 mm, [60] páginas, ilustraciones blanco/negro, 2 insertos. Tapa blanda intervenida, cubierta ilustrada.





Dos meses después del golpe militar de 1973, Cecilia Vicuña publica a sus 25 años este “libro precario” en Inglaterra, donde estudia desde el año anterior con una beca del British Council. SABOR A MÍ contiene una selección de ilustraciones, reproducciones de obras y textos poéticos realizados entre 1966 y 1973 que forman un documento biográfico e histórico sobre las esperanzas y fracasos de una generación comprometida. Con la producción de este libro de artista, Vicuña presencia a la distancia el ocaso de un proyecto cultural en el cual milita y, a la vez, ofrece una respuesta clara: resistencia.

La edición original, limitada, bilingüe e impresa en offset y mimeógrafo, la produce Beau Geste Press, una editorial especializada en libros de artista situada en Langford Court, una granja en el sur de Inglaterra. La imprenta artesanal de Beau Geste Press publica entre 1971 y 1975 a poetas y artistas concretos, neodadaístas y Fluxus de diferentes orígenes.

En las primeras páginas de SABOR A MÍ, el artista y editor mexicano Felipe Ehrenberg, uno de los fundadores de Beau Geste Press, señala con orgullo que es el tercer libro bilingüe que sale de sus talleres. Pero un manto trágico envuelve publicaciones como esta: “Latinoamérica no puede hablar en plena libertad más que desde el exilio”.

A decir verdad, una propuesta anterior de SABOR A MÍ ha sido censurada en Chile antes del golpe por el sello nacional Quimantú y en las Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, al considerarse inmoral. El erotismo de algunos poemas, que estremece los estereotipos de género y reivindica una sexualidad radical, es mal recibido en el marco de una izquierda severa, poco sensible a la voz de las mujeres y sorda a las corrientes feministas. En Inglaterra, el nombre del libro de artista es DIARIO DE OBJETOS. Sin embargo, tras el 11 de septiembre, Vicuña modifica el proyecto, cambia el título y suma textos alusivos al gobierno de la Unidad Popular y pinturas sobre Marx, Lenin, Castro y Allende.

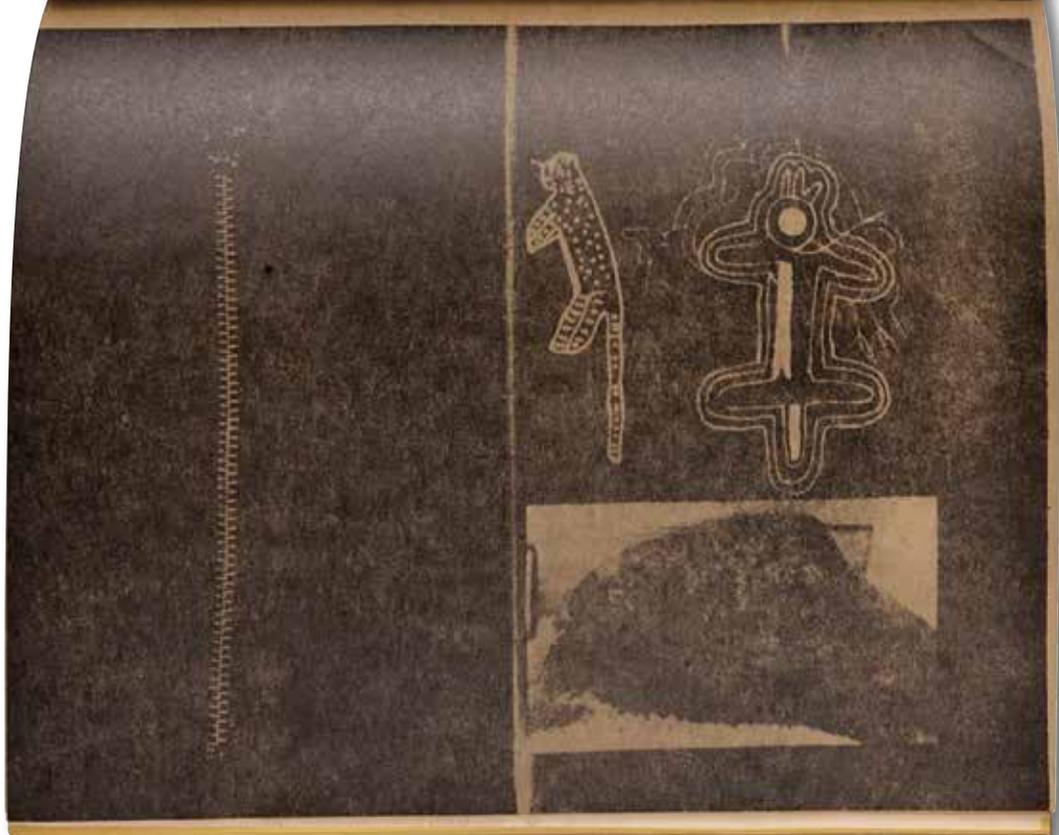
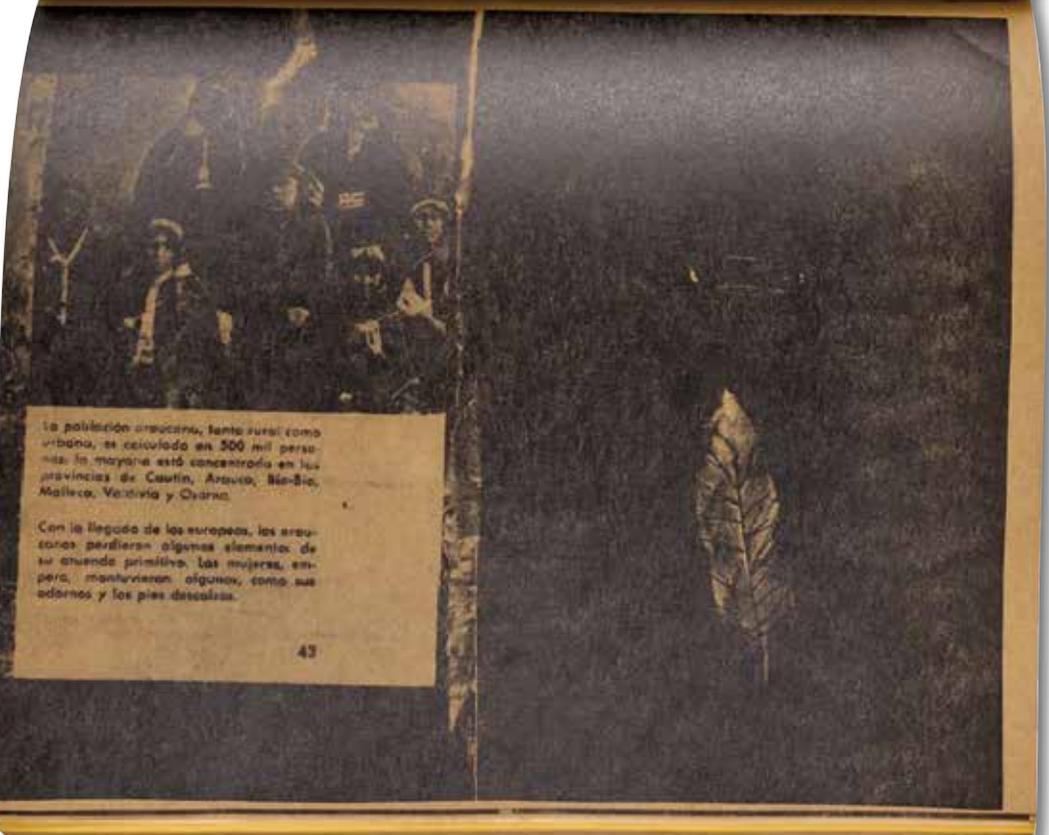
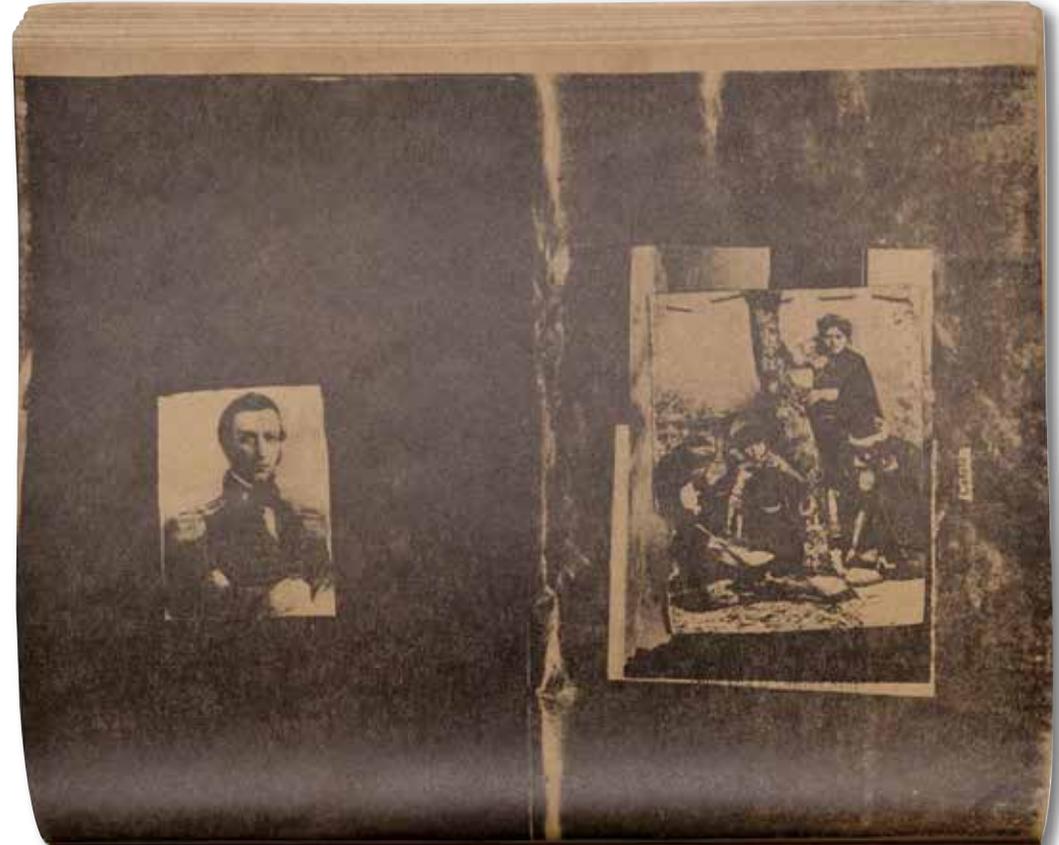
Cada uno de los ejemplares de SABOR A MÍ es intervenido por Vicuña a mano, utilizando diversos materiales: manuscritos, sobres, cartas, hojas secas, mariposas disecadas. Allí se encuentra una de las dimensiones de lo objetual. Los objetos precarios que Vicuña ha fabricado antes del golpe militar aparecen fotografiados y acompañados de textos que los relatan como un diario de vida. Así, immortalizan la fugacidad de una triple función, que Vicuña describe como “hacer un trabajo mágico, uno revolucionario y otro estético”.

La edición se agota en una exhibición del Institute for Contemporary Art londinense. En la actualidad, se encuentra en importantes colecciones de libros de artista, puede consultarse en la página web Memoria Chilena y también ha sido reeditado.

[KA]

Imagen, texto, diseño gráfico Cecilia Vicuña. Fotografía Nicholas Batty (objetos), Bill Lundberg (pinturas). Edición y prólogo Felipe Ehrenberg. Devon: Beau Geste Press, otoño 1973. 160x120 mm, [150] páginas, ilustraciones blanco/negro, insertos. Tapa blanda, cubierta ilustrada. Edición 250 ejemplares, 30 firmados.





Un mes antes de la publicación de *VIVIR O MORIR*, el cineasta Álvaro Covacevich rueda con técnicos del noticiario cinematográfico Emelco la escena de un sensacional accidente de aviación. A partir de estas imágenes, sumadas a otras fotos tomadas por socorristas o publicadas en los periódicos *Clarín* y *Puro Chile*, la editorial Quimantú compone un "documental fotográfico", un reportaje especial de éxito inmediato, con tres ediciones en apenas un mes. *VIVIR O MORIR* tiene dos autores principales, Alfonso Alcalde y Jaime González Barahona. En la biografía del primero hay un tropel de oficios entre los que destaca el periodismo y la literatura. Alcalde escribe poesía y narrativa, colabora en revistas y radios, dirige editoriales y publica fotolibros. Además de *VIVIR O MORIR*, con la secuela *VENGO DE UN AVIÓN QUE CAYÓ EN LAS MONTAÑAS*, Alcalde es autor de dos fotolibros dedicados a Marilyn Monroe, otro sobre Salvador Allende y toda una colección de Quimantú, **Nosotros los chilenos**, revisitada años después en otro fotolibro: *ASÍ TRABAJA YO*. Por su parte, Barahona es artista, arquitecto, profesor y diseñador gráfico, además de director de arte de editoriales como Zig Zag y, sobre todo, Quimantú.

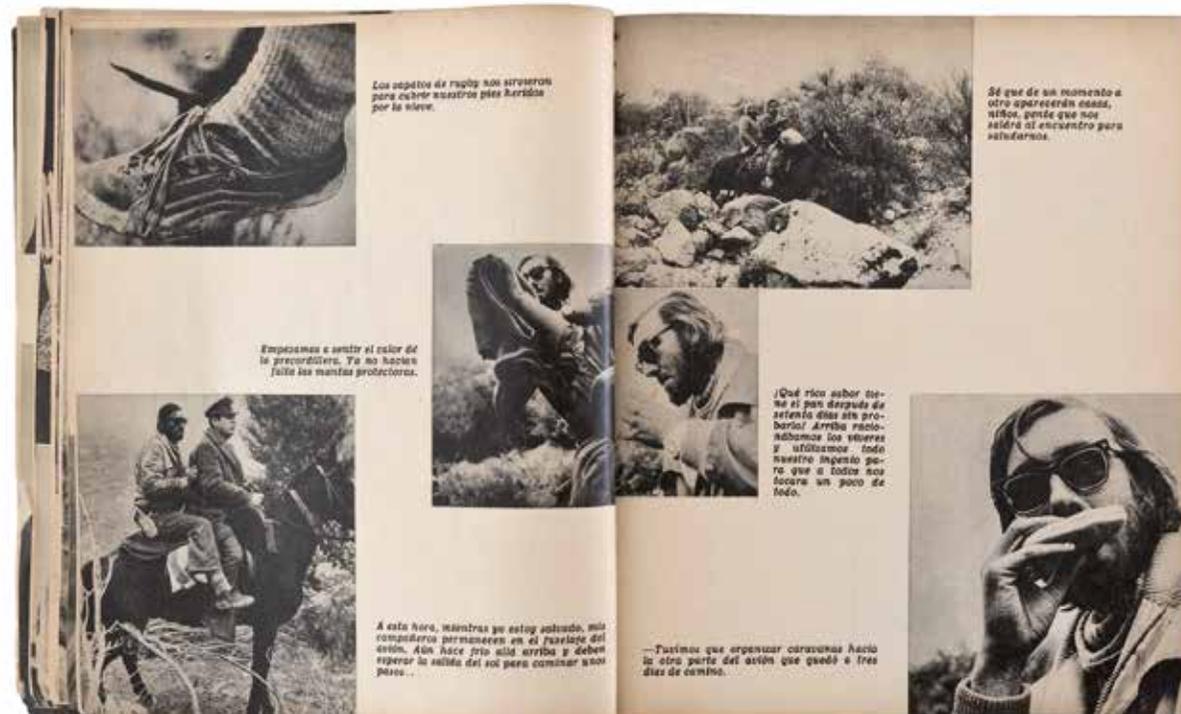
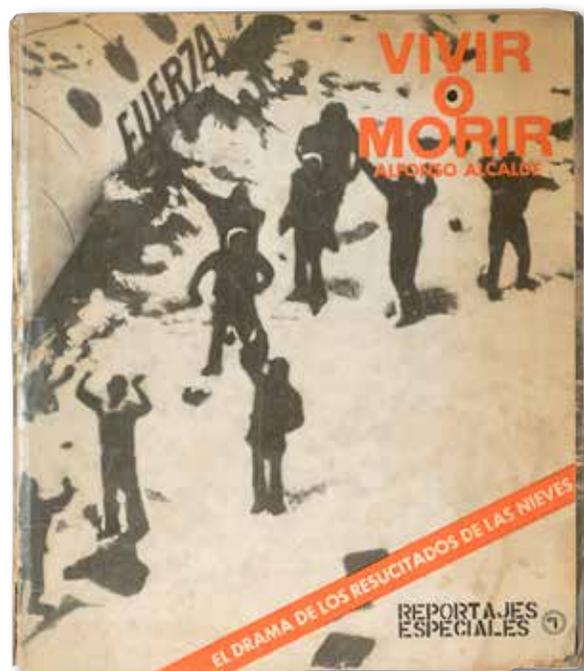
VIVIR O MORIR es un libro modesto y endeble, impreso en rotativa en papel común de periódico. A pesar de su pobreza de medios, es un fotolibro extraordinario, en particular por el diseño gráfico. Las fotos cambian continuamente de tamaño, posición en la página, y grados de foco y contraste. Las tipografías y cuerpos del texto son múltiples. La libertad de sus dobles páginas evoca la variedad de las revistas ilustradas, la fotonovela y el cómic, así como las secuencias, paginaciones, recortes, montajes, sobreimpresiones, transparencias, etc., que caracterizan los principales fotolibros.

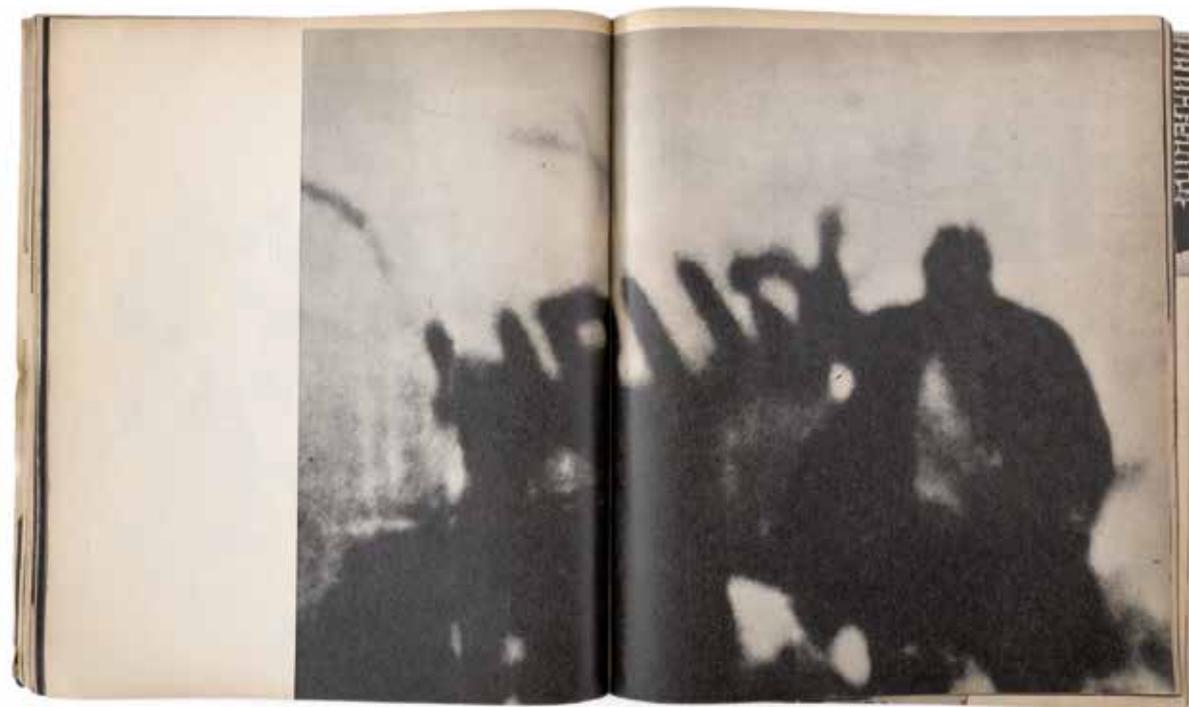
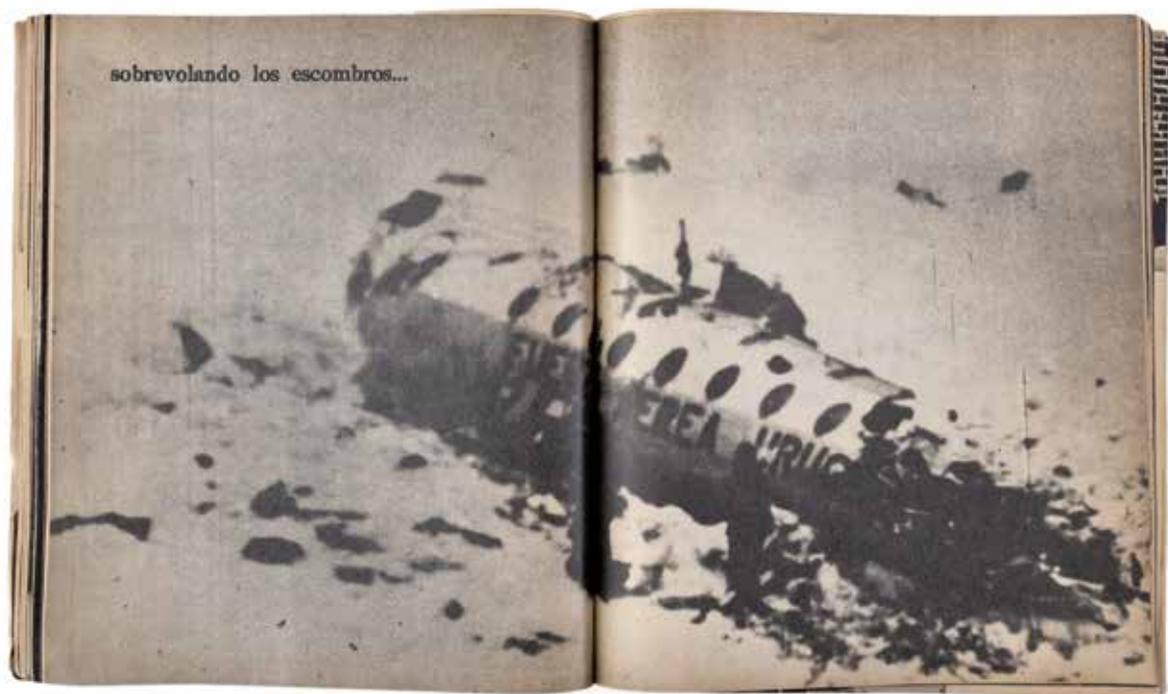
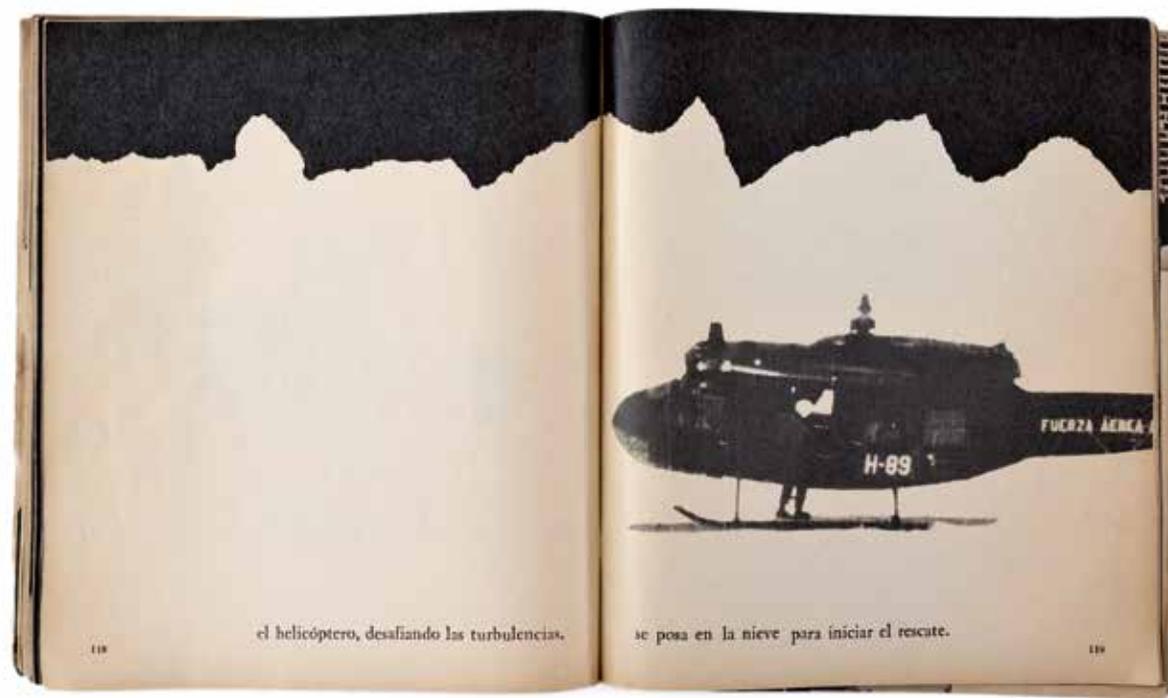
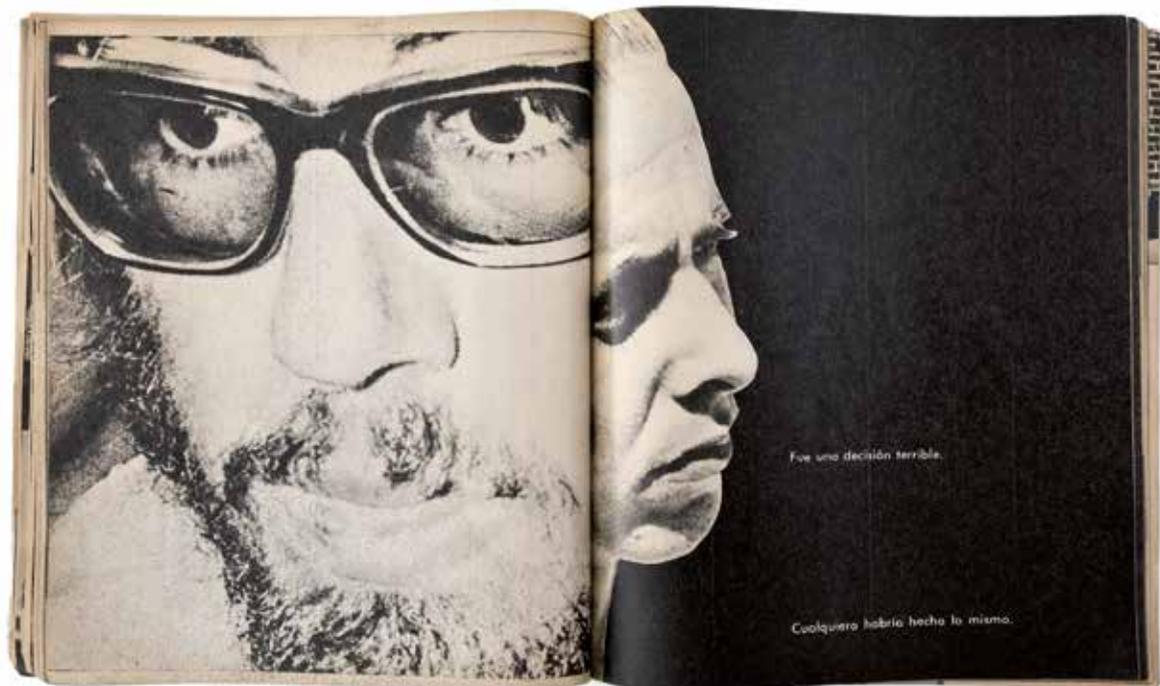
Hay cambios de estilo radicales, tanto de texto como de imagen. En un capítulo de tema moral, el diseño se vuelve introspectivo a base de retratos de personas acompañados de sus meditaciones, todo recortado sobre serios fondos oscuros. En el siguiente, domina el expresionismo en imágenes desenfocadas, misteriosas y lejanas, casi incomprensibles de no ser por sus repeticiones y ampliaciones página a página. Los textos son lacónicos, casi innecesarios por la fuerza emotiva de las imágenes, apenas contornos oscuros de personas sufrientes.

La página de créditos de *VIVIR O MORIR* da una noticia errónea: afirma que el libro está basado en la película del mismo título "filmada por Emelco, bajo la dirección de Álvaro Covacevich". Sin embargo, esta película no existe en febrero de 1973, no es más que un proyecto que interrumpe el golpe de Estado de septiembre y el exilio de Covacevich en México, donde se estrenará tres años más tarde el documental *La odisea de los Andes* con su dirección y guion de Mario Vargas Llosa. No es una adaptación de una película, sino una obra original, anterior a las numerosas publicaciones y películas que tratan del célebre accidente. *VIVIR O MORIR* puntúa muy alto por diseño y texto, oportunidad y público, autonomía y novedad. La especial relación de algunos fotolibros con novelas o películas se confirma una vez más en esta obra maestra que posee el nervio narrativo de los grandes relatos literarios y cinematográficos, resuelto por Alcalde, Barahona y Quimantú con las herramientas de texto e imagen que construyen los mejores fotolibros.

[HF]

Fotografía pool fotográfico Quimantú, Emelco, Club de Socorro Andino, *Clarín*, *Puro Chile*. Diseño gráfico Jaime González Barahona. Texto Alfonso Alcalde. Edición Patricio García. Santiago: Editora Nacional Quimantú, Reportajes especiales, febrero 1973. 210x180 mm, 158 páginas, 240 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas.





El título EL TANCAZO DE ESE 29 DE JUNIO... indica una interrogante. Los puntos suspensivos aluden a una conclusión que desde la portada hasta el fin del último capítulo, intenta, como material de propaganda, demostrar que el gobierno de la Unidad Popular contaba con la lealtad tanto de militares como de trabajadores, a pesar de los insistentes focos conspirativos que intentaron derrocarlo. Comienza relatando los distintos casos que tomó la conspiración y la campaña del terror contra el presidente Salvador Allende y el proceso de la Unidad Popular: desde la búsqueda por crear una inestabilidad que obligara a sublevarse a las Fuerzas Armadas, pasando por la acción callejera de grupos nacionalistas extremistas –liderados por el movimiento Patria y Libertad–, hasta la conspiración política que, apoyada por la CIA, comenzó a actuar contra el gobierno desde las esferas públicas de poder representadas en el Partido Nacional y otras fuerzas de derecha y centro.

El libro nos presenta el clímax de este proceso conspirativo: el Tancazo o Tanquetazo, que consistió en la sublevación de un grupo menor del ejército comandado por el general Roberto Souper, quien al mando de dieciséis vehículos militares y casi un centenar de soldados, trató el 29 de junio de 1973 de derrocar al gobierno.

La publicación, editada como Documento Especial de la editorial Quimantú, ofrece una retrospectiva íntima de ese primer intento concreto de golpe de Estado, planteando la pugna aún difusa que a mediados de 1973 sucedía al interior del ejército entre los principios de obediencia y deliberación.

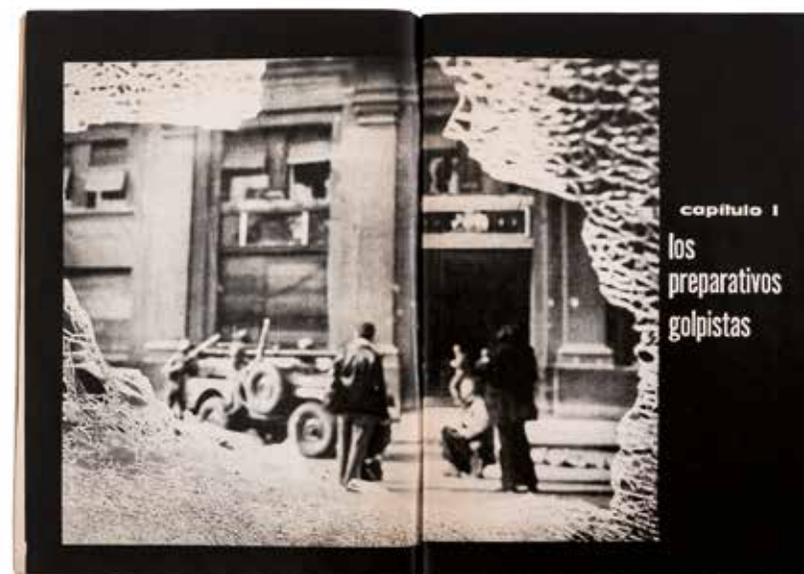
El libro intenta ser un ejercicio de propaganda para reforzar la doctrina Schneider, es decir, la subordinación sin deliberación de los militares, con quienes se buscaba conciliar a toda costa una posición neutral. Un ejemplo de esto es que, aunque se muestran fotografías vertiginosas de los sediciosos atravesando la ciudad, dando cuenta de tanques y sublevados, estas son mucho menos en número que las que muestran a las facciones leales al presidente.

El objetivo es proyectar una imagen de unión y lealtad de las tres ramas de las Fuerzas Armadas. Hay fotografías de gran formato donde aparecen centenares de obreros y estudiantes que, bajo el título “La respuesta del pueblo”, sostienen lienzos con frases alusivas a la unión pueblo-milicia: “honor y gloria para el pueblo y sus soldados” o “el ejército y el pueblo unidos jamás serán vencidos”, entre otras. Además se busca como conclusión reforzar la idea de que el poder de convocatoria para una defensa del gobierno, en caso de golpe, sería contundente desde el mundo popular.

EL TANCAZO nos habla del fracaso de estas tentativas infructuosas del gobierno de evitar una sublevación y de Allende por defender su proyecto país. Los puntos suspensivos de su título buscan introducir una conclusión que nunca fue posible y terminó siendo otra, más trágica y oscura. Las fotografías exhiben entre los supuestos leales a quienes poco después presidirán el golpe de Estado, solapados en ese instante en la doctrina de la política militar de la vía político-institucional, que más tarde se quebraría por muchos años. También muestran al pueblo de Chile, que será derrotado.

[EV]

Fotografía pool fotográfico Quimantú, *Oír, El Siglo, Ramona*. Diseño gráfico Guillermo Urquizar. Texto Gabriel Araus, María Elena Hurtado, Matilde Wolter. Edición Patricio García. Santiago: Quimantú, Documentos especiales, 1973. 250x180 mm, 80 páginas, 108 fotografías blanco/negro, 8 montajes de recortes de prensa, 1 dibujo. Tapa blanda, cubierta ilustrada.





capitulo IV

la respuesta del pueblo



ANATOMÍA DE UN FRACASO inicia con la fotografía de una ventana agujereada por un proyectil frente al Palacio de La Moneda. La fractura en el cristal es la analogía perfecta para el retrato desfigurado de un país en crisis. Pese a su declarada "calidad de periodistas no comprometidos en la política oficial", Filippi y Millas señalan la necesidad de dar cuenta del proceso desde una evidente oposición a la Unidad Popular. Frases como "el proceso marxista fracasó en Chile por muchas razones congénitas y no pocos vicios de sus ejecutores" guían el relato, intercalado por un montaje de imágenes que pretende apoyar las teorías de los autores.

El recorrido nos lleva hacia tres años antes del "desastre". La imagen de un militar custodiando las ruinas de La Moneda da inicio a la crónica. Obligados a repeler el ataque de los "suicidas" que resolvieron enfrentarlos, los militares se disponen a "ordenar" la nación. A doble página aparece la fotografía de los "jerarcas del marxismo" trasladados luego a isla Dawson. Literalmente, dando vuelta la página, vemos cómo se limpian los muros en un intento de blanqueamiento: olvidar la lucha y "pacificar" la nación que, según ellos, se vieron obligados a defender.

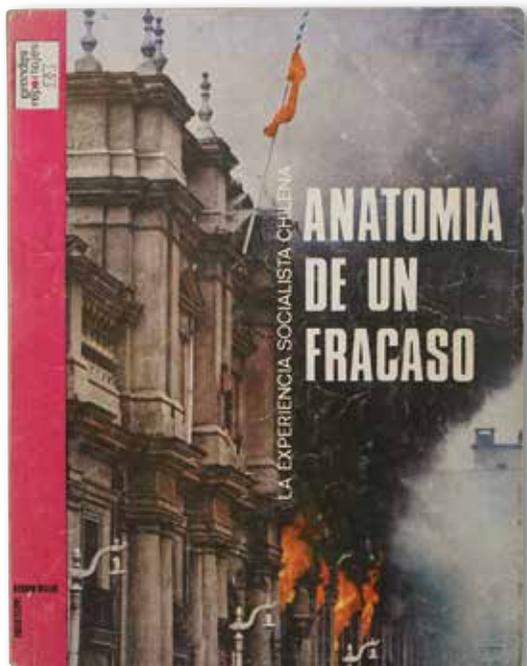
Existen dos ejes que articulan el montaje. El primero refiere a la idea de la escasez, las filas, la mala gestión y "el fantasma del hambre"; el segundo, a la instalación del odio y violencia de clase (que para los autores inicia la Unidad Popular). Para apoyar esta idea se muestran brigadas comunista armadas, como verdaderos "apóstoles de la violencia". Por otro lado, parte importante se centra en la figura de Salvador Allende. En una cronología de sus últimos momentos, se insiste en la tesis del suicidio, mientras se le presenta como un personaje carismático y pintoresco, pero que genera desconfianza. Se insiste en su vestimenta, mostrándolo con trajes refinados, cuando repudiaba a los burgueses. Se le acusa de cinismo político, además de traición a la patria. En contraste, por ejemplo, el general René Schneider es ensalzado como un mártir nacional.

El relato de Millas y Fillippi machaca la idea de la identidad nacional como algo prístino que se corrompe o ensucia. Al detenerse en la "devastación" de los campos chilenos, se hace alusión a la manera poco productiva en que se administra el país. El empoderamiento de campesinos se entiende como una operación que, desde el Estado, propicia el caos. Las asambleas reemplazan la producción: se "siembra el terror".

A llegar a los últimos días de un país que parecía haber sido "azotado por la guerra", del caos se intenta volver a una normalización institucional, siempre y cuando los "grupos extremistas" hayan sido liquidados. La revisión histórica de Millas y Fillippi, que termina con un "hemos tocado fondo", es una versión parcial de los hechos, sin embargo, testimonia la justificación de la violencia llevada a cabo por las Fuerzas Armadas.

[GC]

LA EXPERIENCIA SOCIALISTA CHILENA. Fotografía *Ercilla*, *Vea*. Diseño gráfico Julio Palacios, Alejandro Montenegro. Texto Hernán Millas. Edición Emilio Filippi. Santiago: Zig Zag, Grandes reportajes, noviembre 1973. 270x210 mm, 160 páginas, 218 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas. Edición 50.000 ejemplares.



de oposición) titulaba: "Se constituyó comento multigremial". Asistido un camionero en P... "suspendida la Parada Militar en Punta A... "Alzados no quiere ver resuelto el desastre". "Marxistas atacan a estudiantes". "Altamirano (el Secretario General del Partido Socialista) se reúne con marxistas prosoviéticos por... "Presidentes provinciales del PDC partidarios (tras Cruchano) espían: "Allende y... "decidió al pueblo". "Extremistas marxistas, y que... "Paro se extiende en todo Chile". "Po... "La Tercera (Independiente): "Santiago sin... "Otro mártir dicen los camioneros": "Fá... "Fábica de granito en campamento de guerrille... "El Biglo (vocero del Partido Comunista) titu...

leba ese día 11: "¡Cada cual en su puesto de com... "La primera página del diario había sido com... "Su discurso consistió en declarar que la... "Ecuador, que el día antes zarpara de ese puerto... "para incorporarse a la "Operación Unidad" (ma... "riodras navales internacionales), había regresado... "estaban desesperada y que sus dotaciones no solo... "asistir al control de Valparaíso. "La Comisión Política del PC se había reunido... "al tener de esta información y el Biglo publico... "ba de desgracia. La que muy pocos accionaron a... "conocer. "Porque a las ocho de la mañana, las embaoras... "no oficialistas irrumpían con zonas mercadas y... "daban a conocer al primer bando de la recién... "constituida Junta de Gobierno. "Sus integrantes, el Comandante en Jefe del... "Ejército, General Augusto Pinochet Ugarte (58... "abst, casero, 3 hijos, profesor de geografía militar...

Los miembros los explicaban en catorce p... "Teniendo presente que el Gobierno de... "Allende ha ocurrido en grave logro de... "trada al quebrantar los derechos fundamentales...

de libertad de expresión, libertad de asamblea, derecho de huelga, derecho de petición, derecho de propiedad, y derecho en general a una digna y segura subsistencia... Que el mismo Gobierno ha quebrado la unidad nacional, fomentando artificialmente una lucha de clases, asténti, y en muchos casos cruenta, persiguiendo el mismo propósito que todo el mundo ha perseguido: la destrucción del país. "Partidos y frentes a nuestra fraternidad... "a, falsas y probablemente fracasadas... "Se mencionaban las veces que el Gobierno se colocó al margen de la Constitución, las leyes de Poderes del Estado (Parlamento, Tribunales), al desquiciamiento moral y económico del país, la paralización de la actividad del comercio y de la industria. Se señalaba que todos esos antecedentes consignados eran suficientes para cob...

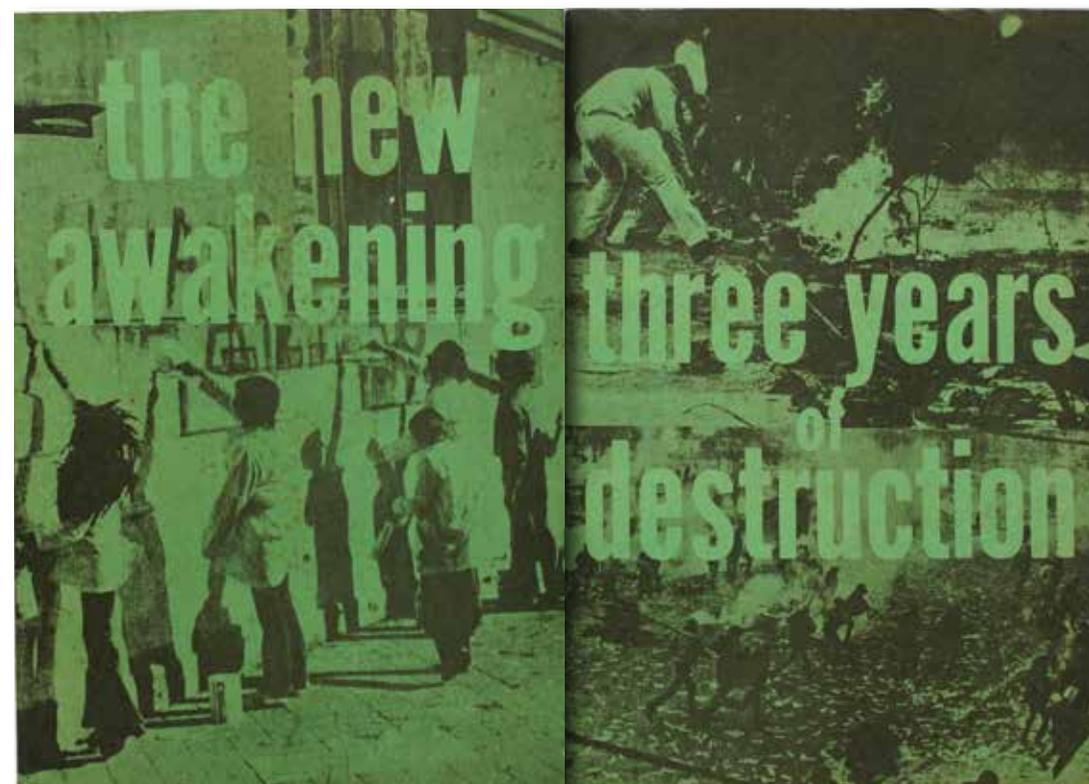
Al instaurarse la dictadura cívico militar el 11 de septiembre de 1973, se interrumpe la continuidad republicana de un proyecto de país impulsado por el reformismo del gobierno de Salvador Allende y una larga data de gobiernos desde la década de 1930 en la que, como señala Bernardo Subercaseaux, “se advierte una rearticulación identitaria utópica y revolucionaria desde el vector sociopolítico y desde el protagonismo del mundo del trabajo”. Esta fase de imaginarios y expectativas, de proyectos políticos y cambios, a su vez surge en su minuto como reacción a fases anteriores, en una continuidad histórica de proyectos y contraproyectos que datan de la misma etapa fundacional del Estado chileno. Pues bien, el quiebre histórico del 73 trae aparejada una desaparición radical de ese impulso, y la dictadura, antes de fundar una nueva escenificación que dará pie al tiempo globalizado del neoliberalismo, cruza un espacio de nadie, cuya temporalidad, aunque breve, produce por primera vez en la historia republicana, una ausencia de proyectos políticos sólidos. Solo encuentra forma emotiva y reactiva en la negación maniquea del pasado y en el rechazo al marxismo y los “males” atribuidos al gobierno popular, cuya imagen es necesario eliminar o suprimir, siguiendo las campañas del terror impulsadas argumentativamente en forma previa por sectores de la derecha.

El gobierno militar, al improvisarse por completo durante sus primeros tiempos, pone prioridad en el control castrense, designando entre la misma milicia y sus diversas ramas a las nuevas autoridades rectoras. En esa línea, sin una estructura programática coherente ni experiencia, echa mano para justificar su existencia y validar su imagen en el exterior, a la ideología más próxima al mundo militar: el nacionalismo. Este, siempre establece dicotomías “salvadoras” entre un bien absoluto y un mal absoluto, idea que queda de manifiesto en una de las publicaciones emblemáticas de aquel tiempo, **CHILE AYER HOY**, y encuentra un antecedente inmediatamente anterior en **TRES AÑOS DE DESTRUCCIÓN**, publicación que sostiene fotográficamente una estrategia que, aunque no establece contrastes utilizando imágenes de un antes y un después, sí apoya, en un ejercicio similar, un trabajo fotográfico con texto de propaganda que pretende negar la Unidad Popular. Busca ser una suerte de denuncia tosca del pasado, recurriendo a la sintaxis argumental básica del antimarxismo dictatorial, que se instalará por muchos años en el imaginario colectivo de los partidarios civiles de Pinochet y su junta: las filas y desabastecimiento, el caos económico, la estatización y toma de empresas, la guerra civil. Así se presenta como culpable absoluto al presidente Allende, demonizando su figura con el argumento de que “mientras el pueblo entero se debatía en la escasez y la miseria, los jerarcas del régimen llevaban una vida llena de lujos”.

TRES AÑOS DE DESTRUCCIÓN se elabora en tres idiomas para enfrentar las críticas internacionales suscitadas por las imágenes del bombardeo a La Moneda y las numerosas detenciones posteriores. Es una publicación subvencionada por una asociación patronal para defender “las razones de la Junta”: “justificar nuestra intervención para deponer al Gobierno ilegítimo, inmoral y no representativo del gran sentir nacional”.

[EV]

EL NUEVO AMANECER Fotografía *El Mercurio, Tribuna*. Texto, diseño gráfico Marcelo Maturana. Santiago: Asociación Impresores de Chile, [1973]. 260x180 mm, [36] páginas, 44 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada.

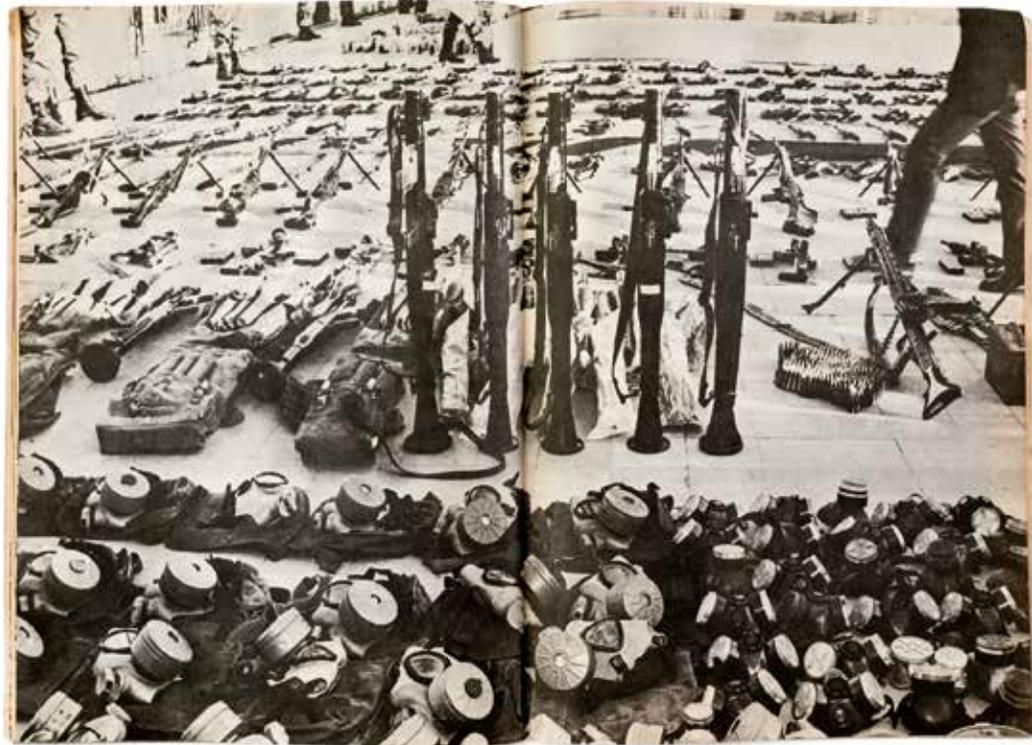




Las tres páginas de estas dos páginas son bastantes interesantes. En la página de enfrente (foto superior) vemos a Salvador Allende mientras practica con una ametralladora pesada bajo la atenta mirada de su yerno Luis Fernández Ota, quien fuera enviado a Chile por el dictador cubano Fidel Castro apenas Allende obtiene la primera mayoría relativa en las elecciones de 1970. Años de eso, Fernández Ota había sido el jefe de la policía secreta de Castro en Cuba. En la foto inferior de esta misma página aparece nuevamente Allende mientras observa como Eduardo Pavón, soldado y ex Director de la Policía Civil, de Educación socialista-militar, practica con una metralleta rusa.

En esta página podemos ver nuevamente a Fernández Ota mientras vigila sus disparos que su esposa Isabel Allende, hija del difunto Presidente; detrás de él puede verse a Salvador Allende.

Mientras esto ocurría en el Caballero, residencia de la "secretaría privada" de Allende, el entonces Presidente de la República asistía a la "derecha" y al "hacimero" de estas actividades y de otros campos ocultos de entrenamiento para el poder. De esta forma Allende podía observar lo que todo el mundo sabía: que esas las marchas quienes se estaban preparando para una guerra civil que habría costado en millones gigantesco de muertos entre los no marxistas del país.



Parte de las armas que se encontraron en poder de los miembros de la Unidad Popular y que están destinadas a la liberación de los guerrilleros del régimen marxista de Salvador Allende y de los otros marxistas de las Fuerzas Armadas y Carabineros. Entre las armas capturadas se cuentan: dos rifles de combate, seis rifles de guerra, cuatro ametralladoras, ametralladora pesada 20, lanza cohetes, lanzacohetes M16, etc. Las armas capturadas por la Fuerza Armada.



En el grabado de la página de enfrente podemos ver al Presidente de la Junta de Gobierno, General Augusto Pinochet acompañado de los señores integrantes de esta, General Gustavo Leigh y César Mendoza y del Almirante José Toribio Medina. El General Pinochet hace uso de la palabra en la Corte Suprema de Justicia. Lo que aparece como cuerpo al presentamiento militar. Al lado del General Pinochet se puede ver al Presidente de la Corte Suprema de Justicia, don Enrique Urrutia Manríquez. En esta página (imagen superior) vemos al General Pinochet mientras recibe algunas publicaciones recibidas de Santiago para enterarse de los problemas de los pobladores. Como se aprecia en el grabado, el General Pinochet hace su recorrido rodeado del ejército popular.

Pueden verse a los miembros de la Junta cuando se entrevistaron con el Cardenal de Santiago, Monseñor Raúl Silva Henríquez.



1974

1975

La ausencia de datos es característica de la propaganda política de estos dos folletos conmemorativos del golpe militar chileno. No hay en ellos ninguna información sobre los autores individuales de las fotografías, el diseño gráfico o los textos. Una pequeña referencia en la portada señala que la autoría solo corresponde a la DINAC, la Dirección Nacional de Comunicación Social de Gobierno, cuyo objetivo era el control de contenidos de los medios de comunicación y las producciones culturales.

Ambas publicaciones describen, de forma casi escenográfica, las ceremonias oficiales y las manifestaciones públicas a favor de la dictadura al cumplirse los dos primeros años del golpe. No obstante, el foco varía ligeramente, acusando la crisis que estos mismos libros intentaban justificar ante la comunidad internacional. De hecho, llama la atención la reiterada alusión al público objetivo de estas publicaciones, ambas destinadas a mejorar la desprestigiada imagen de la dictadura en el extranjero. Sin embargo, en la edición de 1975 es posible observar un vuelco hacia la fidelización de la población chilena simpatizante, cuyo descontento era creciente tanto por la crisis económica como por la opinión internacional que, de acuerdo a lo señalado en estas publicaciones, correspondía a una canallesca campaña de descrédito.

CHILE, 11 DE SEPTIEMBRE DE 1974 comienza con una selección de cartas al director que prácticamente no se identifican, para configurar un relato en el que los actos conmemorativos realizados tanto en Santiago como en regiones se deben a una demanda popular a la que la junta militar accede, pero no impulsa.

Los montajes de titulares y recortes de prensa controlada por la DINAC son una parte principal de los folletos. El resto son fotografías de manifestantes. Los pies de foto no precisan el contexto, la cantidad de personas o las organizaciones participantes. Se prioriza la inclusión de enunciados ideológicos que tienden a la identificación del ciudadano de clase media, recordándole el malestar cotidiano por el que había atravesado durante el gobierno de la Unidad Popular.

La segunda publicación, CHILE, 11 DE SEPTIEMBRE DE 1975, refuerza las ideas de la anterior. Se evidencia también la necesidad de mostrar al mundo un apoyo popular de largo aliento y no solo producto del entusiasmo inicial. Se explicita la crisis económica como una consecuencia del panorama internacional. Se deja de manifiesto una sensación de estabilidad y normalización del denominado proceso de reconstrucción nacional.

Aun cuando se conserva el objetivo ideológico, el texto introductorio es menos emocional que el anterior. Asimismo, la edición es más descriptiva, descansando en el mensaje de la propia ceremonia registrada, donde se enciende la llama eterna de la libertad de Chile, que tuvo como sede principal la Plaza de los Héroes de Santiago y fue replicada en cada región del país.

Ambas publicaciones tratan de instalar ideas fuerza de la propaganda política de la junta militar, por medio de estrategias de mercadotecnia para propagar conceptos adulterados sobre la libertad y la unidad nacional.

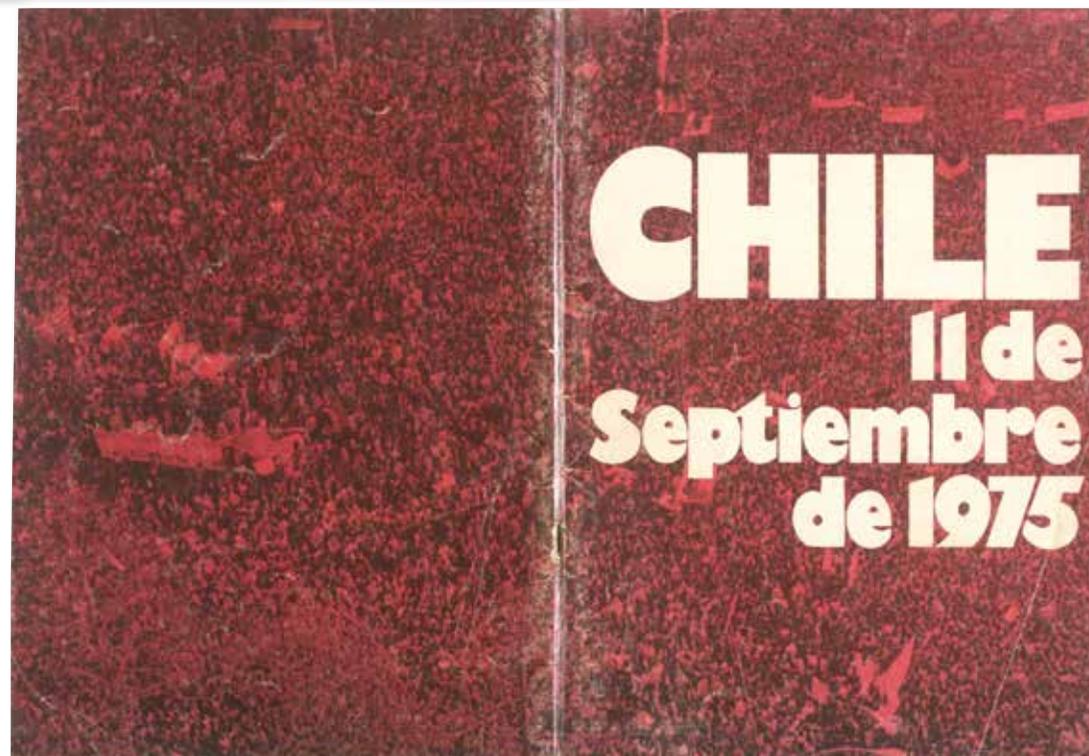
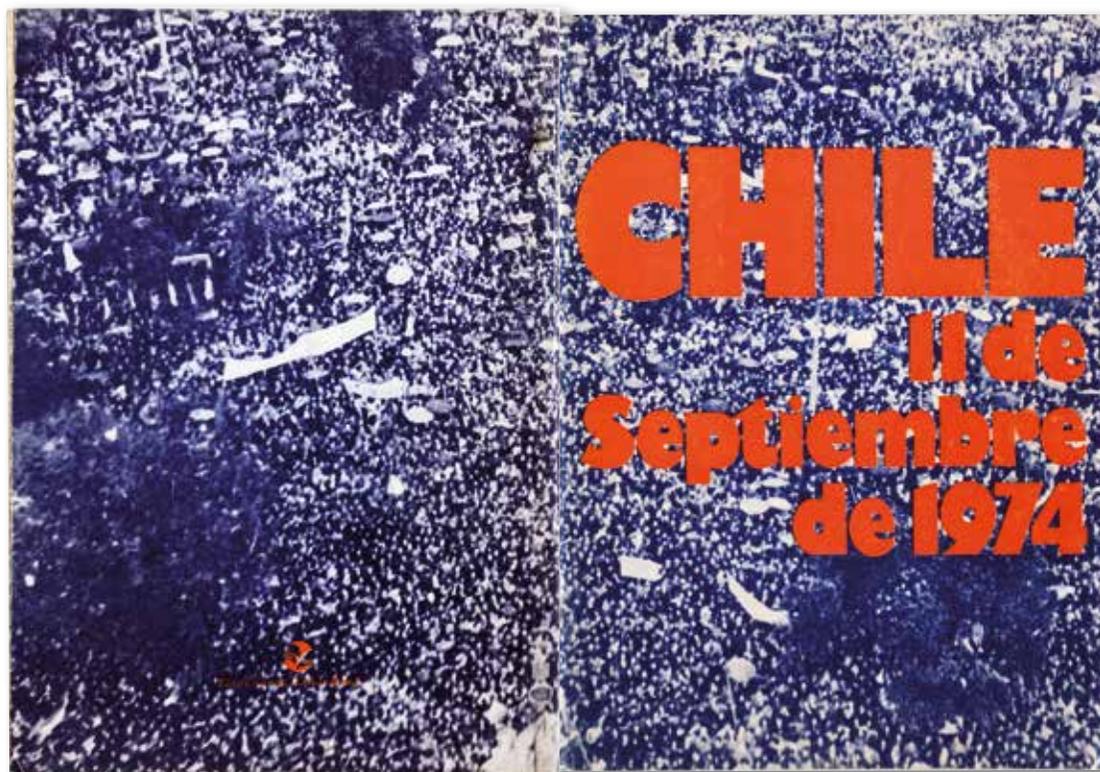
[FR]

1. Santiago: DINAC (Dirección Nacional de Comunicación Social de Gobierno), [1974]. 250x180 mm, [64] páginas, 14 montajes de recortes de prensa, 48 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas.

2. [Santiago]: Editora Nacional Gabriela Mistral, [1975]. 250x180 mm, [64] páginas, 2 montajes fotográficos, 80 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas.

CHILE 11 DE SEPTIEMBRE DE 1974

CHILE 11 DE SEPTIEMBRE DE 1975





Desde las oficinas centrales, las personas a quienes se les permite ingresar a la ciudad se reúnen en las plazas de la ciudad de Santiago.

LECTORES OPINAN

Respuesta al mundo

«Hoy día, Chile vive una situación de crisis que se refleja en el ánimo de la población. El país sufre una profunda crisis económica y social. La gente se siente frustrada y desorientada. Necesitamos un cambio radical en el sistema de gobierno y en la estructura social. Solo así podremos superar esta crisis y construir un futuro mejor para todos. El pueblo chileno merece un gobierno transparente y responsable que respete los derechos fundamentales de todos los ciudadanos. Es hora de tomar decisiones valientes y de abrirnos al mundo. Chile necesita un rumbo claro y firme. Solo así podremos superar esta crisis y construir un futuro mejor para todos. El pueblo chileno merece un gobierno transparente y responsable que respete los derechos fundamentales de todos los ciudadanos. Es hora de tomar decisiones valientes y de abrirnos al mundo. Chile necesita un rumbo claro y firme.»



Estudiantes con letreros desafiando a la junta militar.



Centros de reunión, el movimiento estudiantil y la multitud se reúnen a responder la llamada.



Un nuevo miembro de la Junta de Gobierno y la esposa del general Pinochet saluda a la multitud congregada en el Parque Bicentenario, en una de las más gigantescas manifestaciones realizadas en nuestro país. Otros militares de diversas agencias con su familia y entourage se unen al Gobierno y a las Fuerzas Armadas.



Intensas multitudes se reúnen en los parques de la ciudad y una enorme Plaza de Armas de Chile.



Jurois defender la libertad...

SI, JURO

Uno de los instantes más emotivos de la grandiosa concentración del Parque Bustamante lo constituyó el Juramento a la Bandera.

El periodista Francisco Hernández, director de Radio Agricultura, en representación de todos los medios de prensa que lucharon contra el marxismo, leyó la promesa que formulaba el pueblo de Chile:

"¿Juráis ante Dios, la Patria y la Justicia luchar por preservar la libertad hasta con la vida, si fuere necesario?", se escuchó el "Sí, juro" más sonoro que nunca se haya oído.

Junto a esa afirmación fueron muchas las

personas que debieron sacar sus pañuelos para enjugar lágrimas de emoción.

En la introducción de ese momento trascendental, que quedará grabado en la mente y corazón de todos los chilenos, se habló del deseo de expresar ante el mundo la firme voluntad de vivir en libertad. También se juramentó el deseo de trabajar por la reconstrucción.

La mayoría de los presentes coincidió en señalar que el instante vivido en ese momento y realizado frente a una gigantesca bandera que se colocó en el edificio en que estaban los cuatro miembros de la Junta de Gobierno, fue uno de los más emocionantes de toda su vida.

El libro del poeta y sacerdote Joaquín Alliende Luco, *CARMEN DE LOS VALIENTES*, guarda un interesado y sutil sesgo a favor del gobierno militar. Y es sutil por una omisión evidente: no alude en sus páginas al golpe de Estado. Asimismo, pasa por alto al gobierno de la Unidad Popular, un vacío notorio. Sí se pliega, en cambio, a una de las estrategias rituales de validación emotiva, propias de la lógica nacionalista de la dictadura chilena: la refundación valórica y la apropiación de un relato histórico que revitaliza la antigua iconografía militar, cuyo depositario simbólico es un entramado de creencias, hitos históricos y valores populares depositados en la “patrona” del ejército chileno, la Virgen del Carmen. Además, el título evoca aquella estrofa del himno nacional recurrentemente asociada a la dictadura: “Vuestros nombres, valientes soldados, que habéis sido de Chile el sostén”.

El trasvasije valórico propio de la liturgia de integración histórica fascista, encontró en la dictadura un terreno fértil de recreación; así, la homologación con viejas figuras le dieron sustento emotivo: O’ Higgins, el libertador de Chile, era igual en alguna iconografía oficial al capitán general Augusto Pinochet, que incluso se comparó públicamente con él, al recordar que durante el gobierno del prócer “fue (igualmente) necesario aplicar sanciones a quienes se oponían a la causa libertaria”.

El antiguo enemigo externo, habitualmente Perú y Bolivia, en la lógica de la guerra fría se extrapoló a la amenaza soviética, encarnada en la izquierda, que dentro del discurso ideológico oficial no representaba a los chilenos, sino más bien a un enemigo extranjero que era necesario liquidar a toda costa. Los ejemplos suman y siguen. La publicación propone, como propaganda, una tríada sutil, cruzando la dictadura asociada en su trasfondo militar a la virgen del Carmen, con sucesos históricos (fundamentalmente la independencia de Chile, una suerte de “nueva independencia” fundada a sangre y fuego) que aparecen como un cadáver exquisito compuesto por las citas, fotografías e ilustraciones que forman las páginas de *CARMEN DE LOS VALIENTES*. Se propone en verdad a la virgen como una figura materna, aunque travestida, cuyo trasfondo no es una mujer o una santa, sino la encarnación patriarcal de un régimen sostenido en el ejército, cuyos hitos convenientemente se le atribuyen ya que coinciden inseparablemente. “¡Reina eterna de todo el pueblo chileno! Estás en nuestra bandera. Estás en todos los hechos de la patria. En nuestra libertad, en nuestra independencia, en nuestra conquista de la altura, en nuestro heroísmo en el mar”. Abundan fotografías de aglomeraciones de personas que asemejan mítines políticos, que, aunque lo parecen, no lo son totalmente. Son manifestaciones religiosas congregadas en torno al templo de Maipú, lugar icónico de peregrinación a la Virgen del Carmen, comenzado a construir por O’ Higgins en 1818 y terminado por Pinochet en 1974. Con esta ambigüedad se quiere armar la base social de la dictadura. Bajo la fachada devota se sustenta la idea de que creer en *CARMEN DE LOS VALIENTES* es creer a la vez en una larga tradición del ejército como agente libertador y garante de la historia.

[FS]

Fotografía Martín Hombauer, Hernán Farias, J. Haineman, Carmen Ossa, Ricardo Díaz, Bernhard Moosbrugger, René Combeau. Diseño gráfico Alfonso Luco. Texto Joaquín Alliende Luco. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974. 220X180 mm, 196 páginas, 182 fotografías e ilustraciones blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada. Edición 5.000 ejemplares.



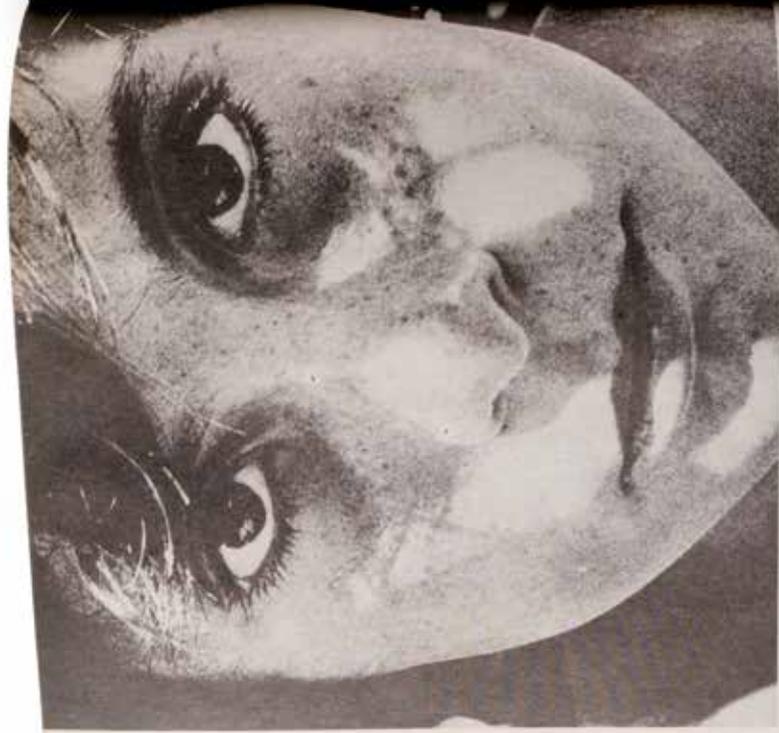
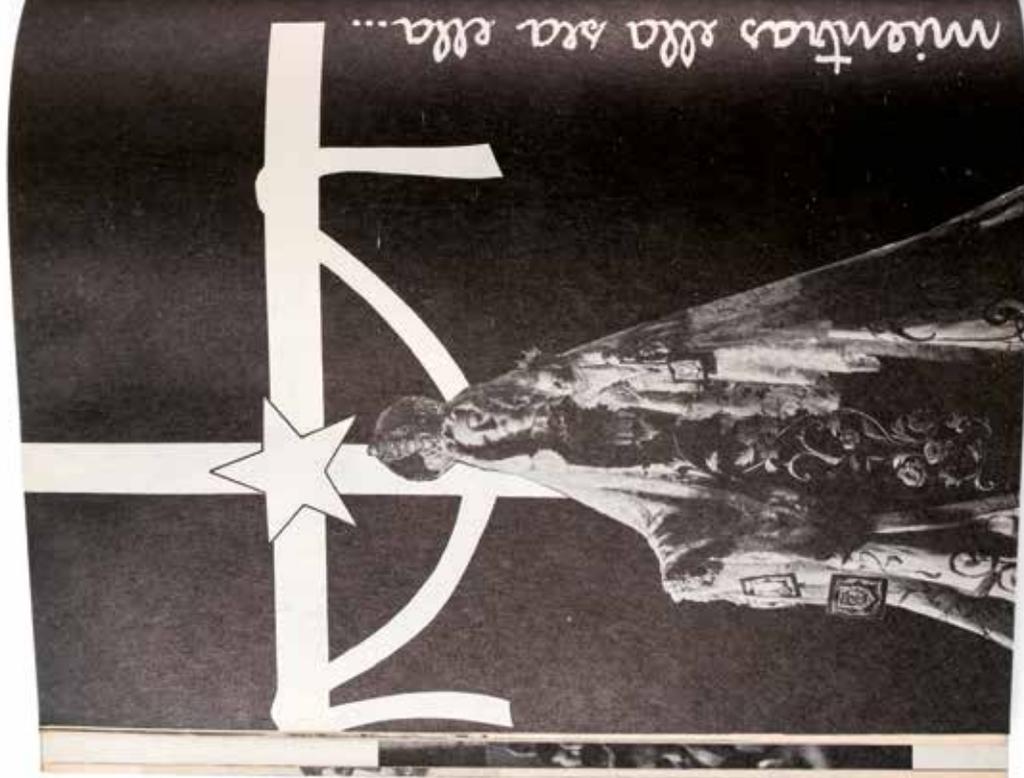


Imagen: moderno + fe de un pueblo.

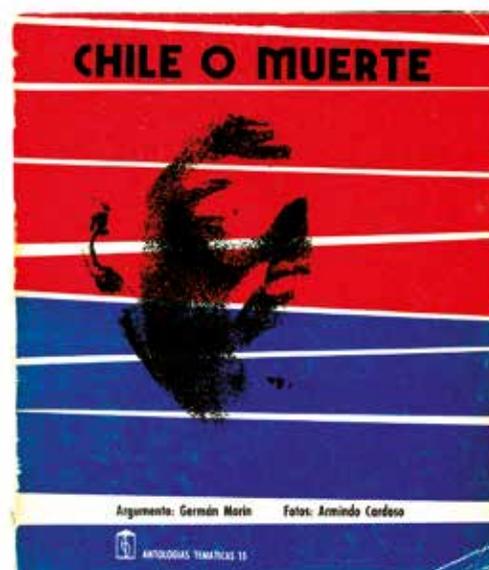


mientras ella sea ella...

mientras ella sea ella...

Según sus créditos, este extraordinario libro gráfico se debe al escritor, editor y diseñador chileno Germán Marín, y al fotógrafo portugués Armino Cardoso, cuyas iniciales identifican muchas fotos. Son los autores reconocidos, pero hay otros: “los textos literarios e ilustraciones pertenecen a creadores chilenos cuyos nombres no se publican por razones de seguridad”. El temor a represalias está más que justificado en un Chile sometido a una dictadura cívico-militar.

Antes del golpe, Marín y Cardoso trabajan para la Unidad Popular. Marín colabora con la Editorial Nacional Quimantú. Cardoso, residente en Chile desde 1969, en el semanario *Chile Hoy* y en la colección Cormorán de la Editorial Universitaria, que dirige Marín. El triunfo de la rebelión implica su exilio. Tras enterrar los archivos de negativos que, una vez recuperados, forman la trama visual de *CHILE O MUERTE*, Cardoso consigue un salvoconducto para Francia. Por su parte, Marín se refugia en México, donde prepara el fotolibro, publicado por una editorial contestataria.



El golpe militar quiebra una historia chilena aparentemente armónica y democrática que, como *CHILE O MUERTE* demuestra, es una lucha de clases entre opresores y oprimidos, una crónica de constantes reivindicaciones que culmina con el primer gobierno socialista establecido por los votos. Un momento único, histórico, político y social, roto violentamente el 11 de septiembre. A pesar de la derrota, el mensaje es esperanzador. Sus primeras páginas repiten el lema “vencidos de hoy, vencedores de mañana”, que en la contratapa se cierra con otro no menos optimista: “el pueblo tarde o temprano tendrá la última palabra”.

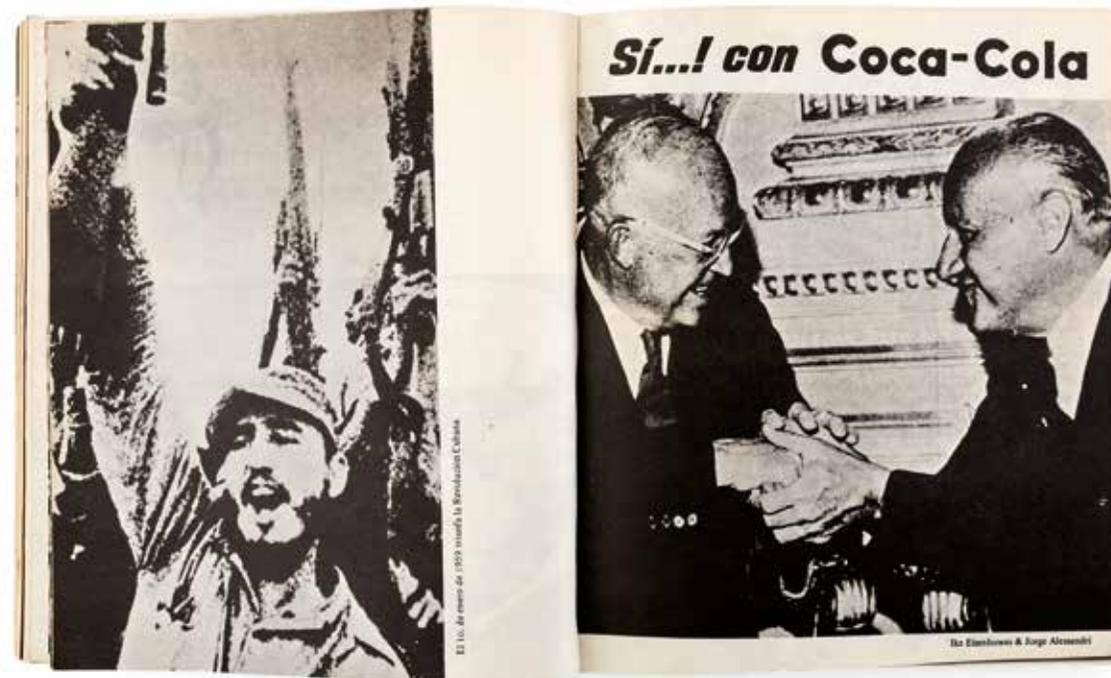
Marín diagrama un collage que cuenta una historia trágica a través de materiales de diversa índole (textos, documentos, citas, transcripciones orales, fotografías, dibujos, panfletos, rayados murales, cifras, publicidades...) que “hacen aparecer a un creador colectivo”, según sus palabras. El diseño de las páginas potencia estos elementos, los hacen dialogar críticamente y hasta de forma irónica en algunos casos.

CHILE O MUERTE es un vertiginoso relato que comienza con la conquista y sigue con la independencia. Ya en el siglo XX pone el énfasis en los movimientos sociales y en sus represiones y matanzas a mano de los gobiernos de turno. Durante el paréntesis de la Unidad Popular, *CHILE O MUERTE* muestra las campañas contra la izquierda, la elección de Allende, las nacionalizaciones del cobre y la banca, el paro de los camioneros y las industrias, las expropiaciones de predios agrícolas y empresas, el desabastecimiento por la especulación y el mercado negro... Una polarización irreconciliable que desencadena el trágico y traumático final de un país y una utopía.

En *CHILE O MUERTE*, la Unidad Popular y los militares golpistas aparecen en su contexto: la historia de Chile, que es también la de Latinoamérica. El collage de imágenes del archivo de Cardoso con otras fotos, consignas políticas y avisos publicitarios, cifras, versos y discursos, forma un emocionante libro visual repleto tanto de compromiso con el pasado como de confianza en la justicia y fe en el futuro.

[JG]

Fotografía Armino Cardoso y otros. 'Argumento' y diseño gráfico Germán Marín. México: Editorial Diógenes, 1974. 220x190 mm, [348] páginas, 70 fotografías blanco/negro de Armino Cardoso, numerosas ilustraciones. Tapa blanda ilustrada. Edición 2.500 ejemplares.

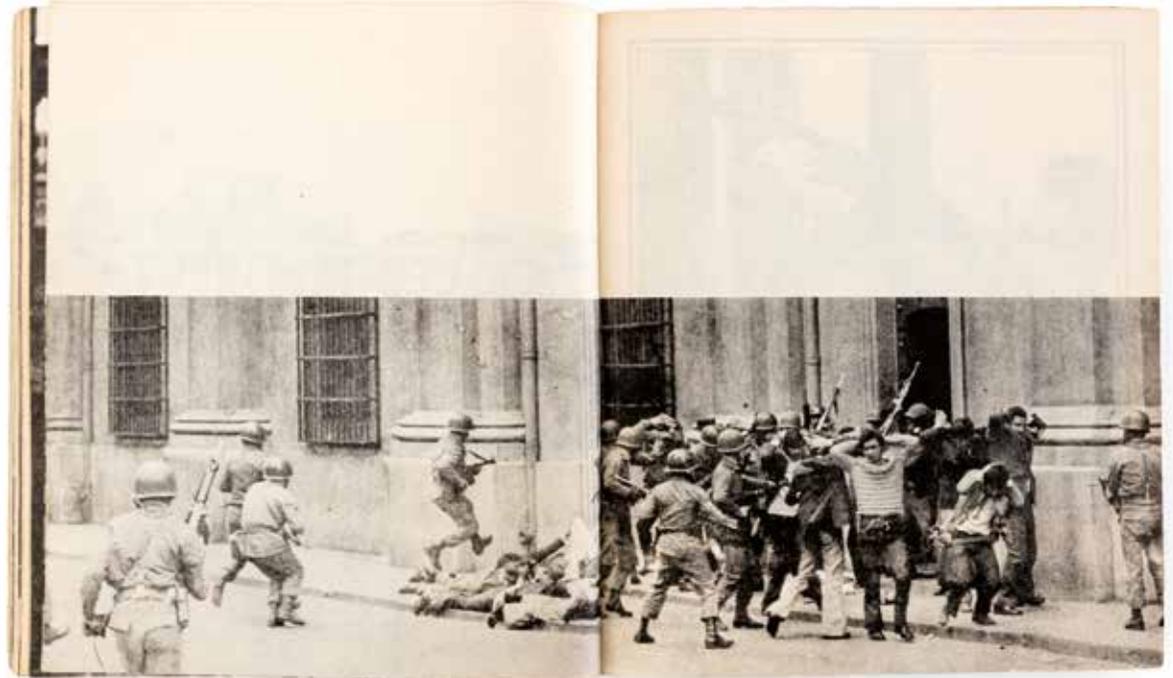
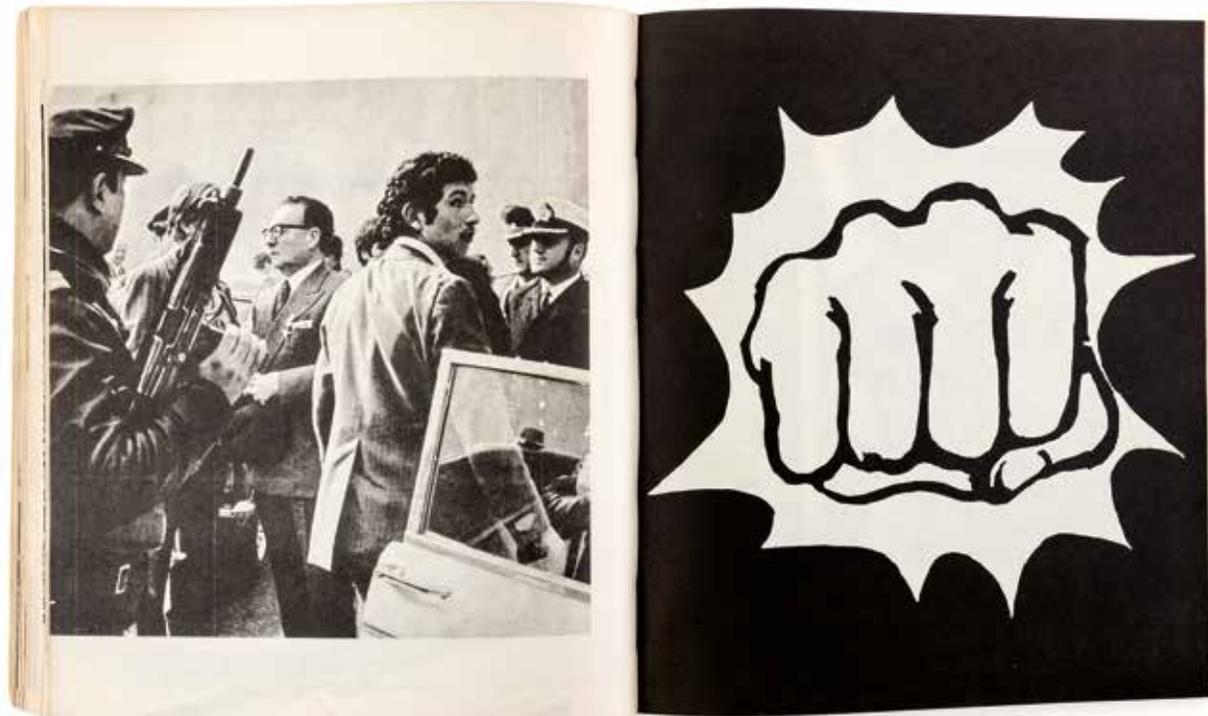
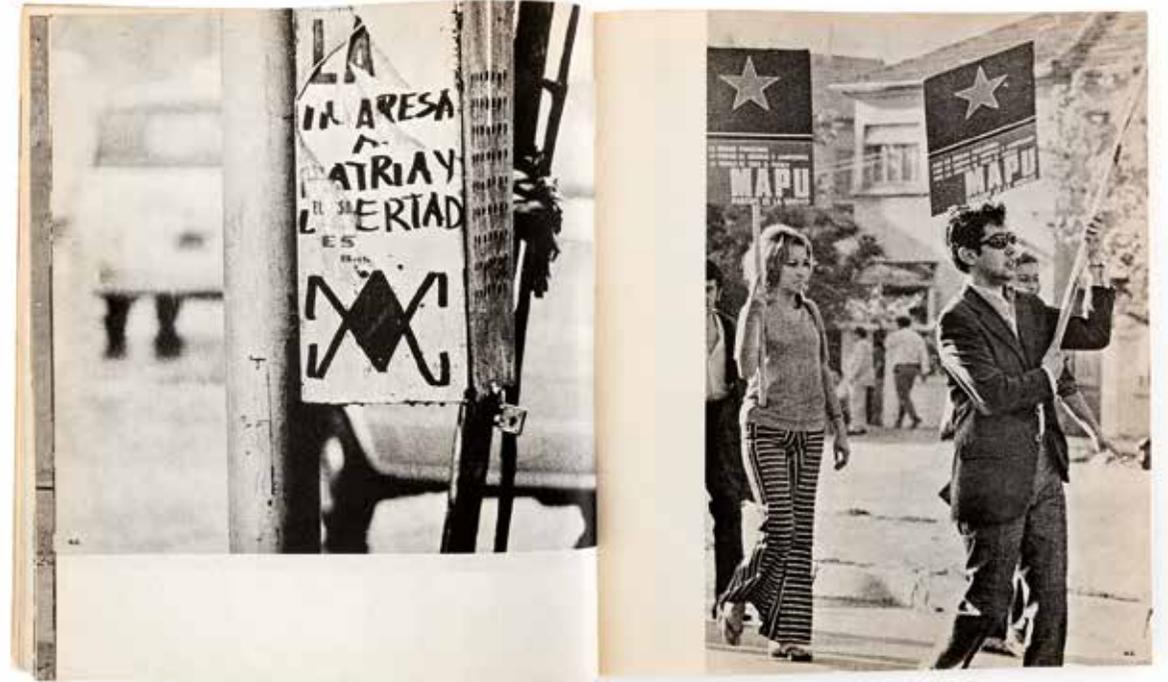




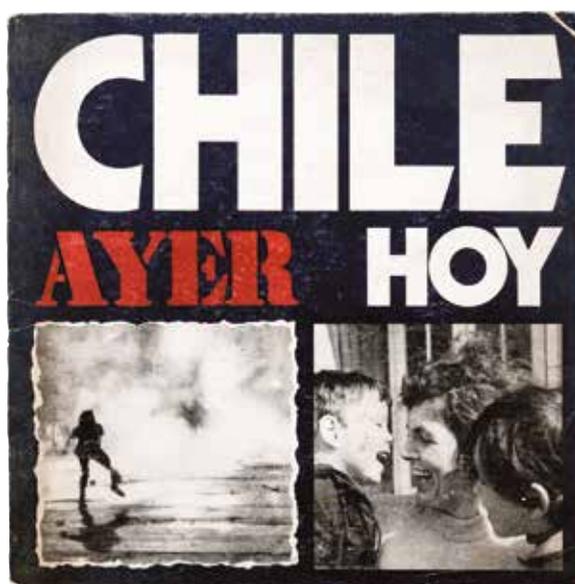
A.C.



A.C.



Los ideólogos de la dictadura cívico-militar chilena son plenamente conscientes del poder simbólico, comunicacional y disuasivo de las imágenes fotográficas. Por esta razón intentan controlarlas e impedir su difusión a través de la censura. A mediados de la década de 1970, ellos mismos las utilizan hábil y perversamente en el fotolibro de propaganda CHILE AYER HOY, ampliamente ilustrado por más de un centenar de fotografías con sus respectivos pies en español, inglés y francés. En él se contraponen una página negra, a la izquierda, con imágenes que aluden a un “ayer” supuestamente oscuro, el del gobierno de la Unidad Popular, en donde vemos escenas de violencia, desabastecimiento, manifestaciones y caos, frente a una página blanca, a la derecha, que intenta presentar un “hoy” perfecto y luminoso, donde ya no existe la escasez, la violencia y “la grosería generalizada”, justificando de esta forma el golpe de Estado y la dictadura mediante una lectura forzada y dirigida.

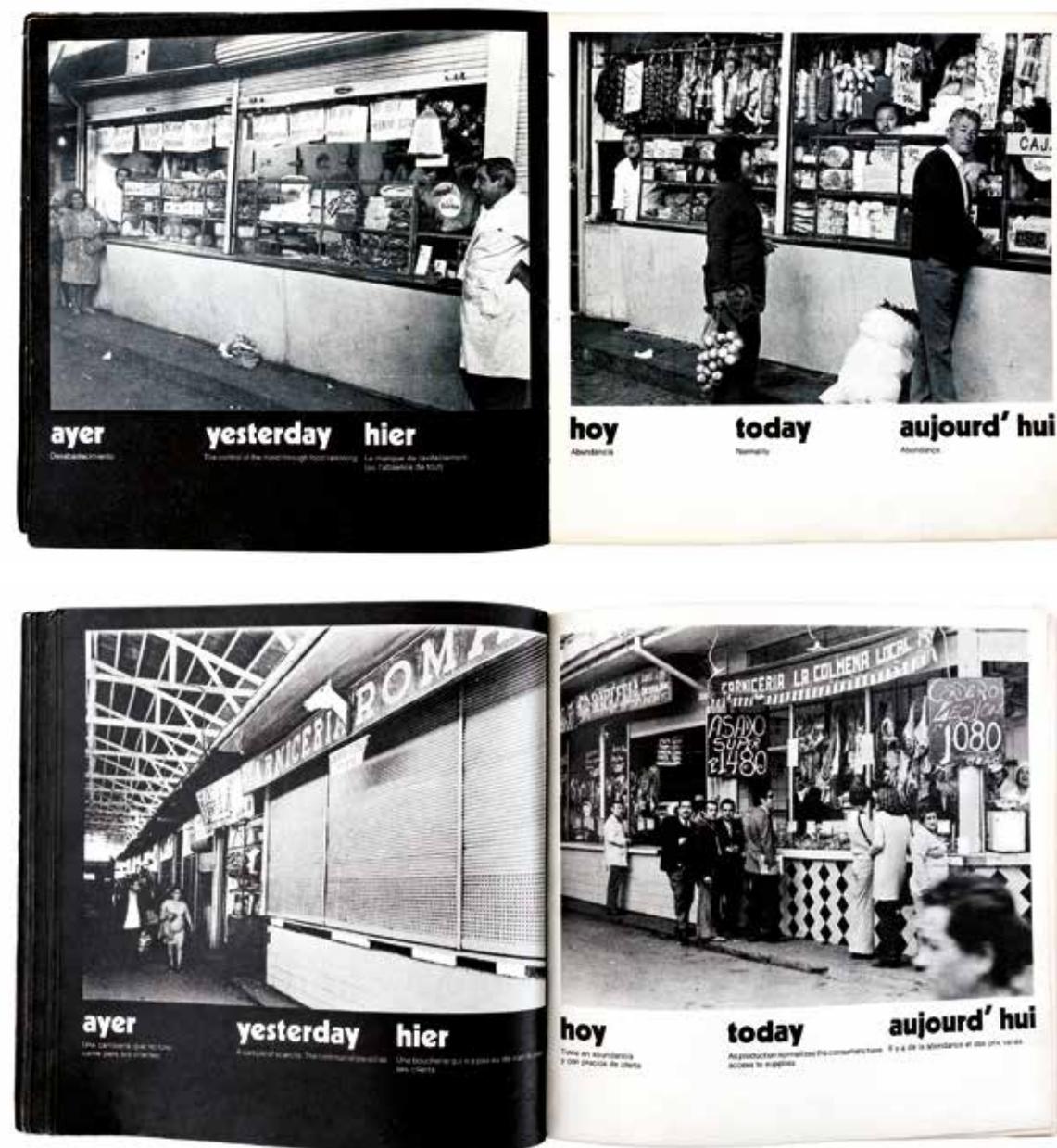


En numerosas dobles páginas se desarrolla el tema con fotografías que muestran más o menos los mismos escenarios o situaciones, pero, cerca del final del libro, la secuencia de página negra a la izquierda y blanca a la derecha se quiebra. Las siguientes páginas tienen el fondo negro y en la mayoría de ellas hay armas y terror. Encabeza esta secuencia el siguiente texto: “La violencia, el armamentismo, el desorden, el desgobierno, la anarquía más absoluta, la gula de unos pocos y el hambre de muchos es el triste recuerdo que nos dejó el comunismo en su paso por nuestra patria”.

CHILE AYER HOY tiene relación directa con la División Nacional de Comunicación Social, organismo operativo entre los años 1973 y 1992, cuyo objetivo es instalar en la opinión pública una imagen favorable a la junta de gobierno y controlar los contenidos de los medios de comunicación y las obras artístico-culturales. El fotolibro no posee ningún tipo de crédito de autoría; la única información que se consigna en la contratapa es que es impreso por la Editorial Nacional Gabriela Mistral. Esta sociedad nace en las dependencias de la allanada editorial Quimantú, empresa creada por el gobierno de la Unidad Popular. Gran parte del material fotográfico proviene de su archivo, que en este libro se descontextualiza para cumplir con sus fines propagandísticos.

CHILE AYER HOY es un excelente ejemplo de fotolibro de propaganda política. Cumple con los requisitos para desempeñar esa función. Un tiraje enorme para llegar a un amplio público, inclusive internacional, al ser trilingüe. Un mensaje maniqueo, directo, simple, predecible, ejemplificador, incluso pedagógico, que no da espacio a otras interpretaciones o lecturas más que las propuestas por sus autores. Esto es evidente desde su cubierta: sobre un fondo azul, en la parte superior las palabras “Chile” y “hoy” en blanco, en la misma tipografía sin remates. A su lado, la palabra “ayer”, en tipos stencil en rojo. Blanco, azul y rojo son los colores de la bandera chilena. Abajo, dos fotografías en blanco y negro. A la izquierda, bajo el rojo sangre de “ayer”, una escena confusa de una protesta violenta. A la derecha, el presente, una familia pacífica, todos sonrientes e iluminados por el sol.

[JG]





ayer

Las banderas chilenas frente a la Universidad Católica, al tope del desorden, las tomas ilegales y la violencia

yesterday

Catholic University. Flags were used as symbols of violence, usurpation and death

hier

Les drapeaux chiliens devant l'Université, au comble du désordre, les "saisies" illégales et la violence



hoy

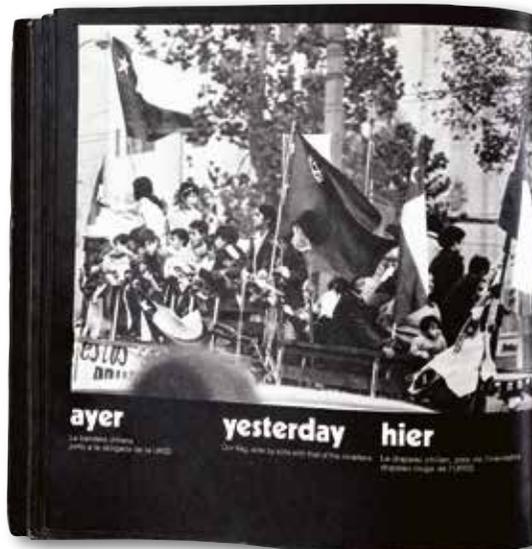
Frente a la Universidad Católica se construye parte del Metro para Santiago

today

In front of the Catholic University The Santiago Metro is being built

aujourd' hui

Devant l'Université on construit le Métro de Santiago



ayer yesterday hier

La bandera chilena en el momento de su creación. El 18 de septiembre de 1817.

hoy
today
aujourd' hui



ayer yesterday hier

El día de hoy. El día de hoy. El día de hoy.



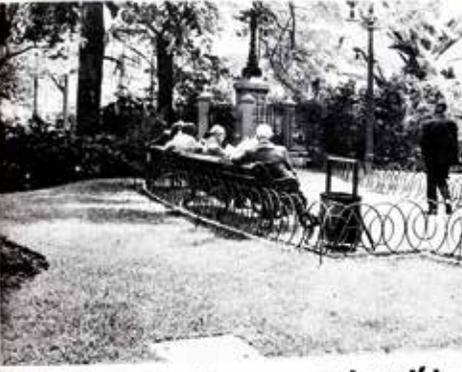
hoy today aujourd' hui

El día de hoy. El día de hoy. El día de hoy.



ayer yesterday hier

La gran manifestación del 11 de septiembre de 1973.

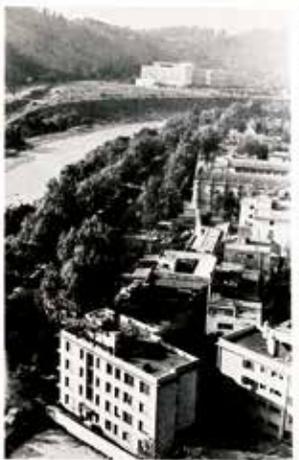


hoy today aujourd' hui

El camino que nos lleva al futuro.



La ciudad organizada bajo un sistema de planificación urbana...



Organized citizenship is initiated with the historic gathering of Chilean women...



ayer yesterday hier

El día de hoy. El día de hoy. El día de hoy.

hoy today aujourd' hui



El día de hoy. El día de hoy. El día de hoy.



El día de hoy. El día de hoy. El día de hoy.

Alice Liddell (musa de Lewis Carroll), el relieve de Suiza, Jean Tardieu, la Torre de Pisa, bicicletas, un hipopótamo, una partitura, Hitler, Rimbaud, Marx, un serrucho, una pipa, Yeats, Picabia, imágenes en corte/recorte normadas al texto.

LA NUEVA NOVELA/máquina operativa con fines de desquicio: acción de resquebrajamiento continuo, descosido, (des)montaje, torsión del libro que se supone concernido, tematizado y cerrado sobre sí mismo.

La noción calma de libro y lector confiado que deletrea las líneas hasta el margen, ha sido perturbada por esta obra apocalíptica que amedrenta con texto frío, objetos e imágenes atraídos del *collage*, *décollage*, fotomontaje, cartografía, cómic, ilustración, pintura, artes manuales y otras, por el deseo apetitivo de la página.

No hay libro como este, en la tradición poética chilena, que haya rehusado expresarse o ser la locución de una personalidad, ni extrañar más la palabra para exhibir el hacer de la escritura. LA NUEVA NOVELA se trama como una fisura meditativa (años sesenta) entre la locución FM de Neruda y la AM de Parra, dos bandas de frecuencia con fines dominantes en el espectro. La interferencia aparece, entonces, bajo el signo de la negatividad de una obstrucción.

Los trastornos son físicos: disloca la mandíbula preparada para la vocalización poética, la acentuación rítmica, los cortes de verso, la eufonía. El oído sufre porque el volumen es bajo, no el de la epopeya, ni la consigna, ni el aterciopelado del *speech*, sino el de esa neutralidad del frío de la prosa expositiva. El ojo, tan pegado a la línea siguiendo la pista del signo por unos blancos razonables hacia la cesura, se nos desenfoca en grandes manchones de un blanco, convulso -turneriano.

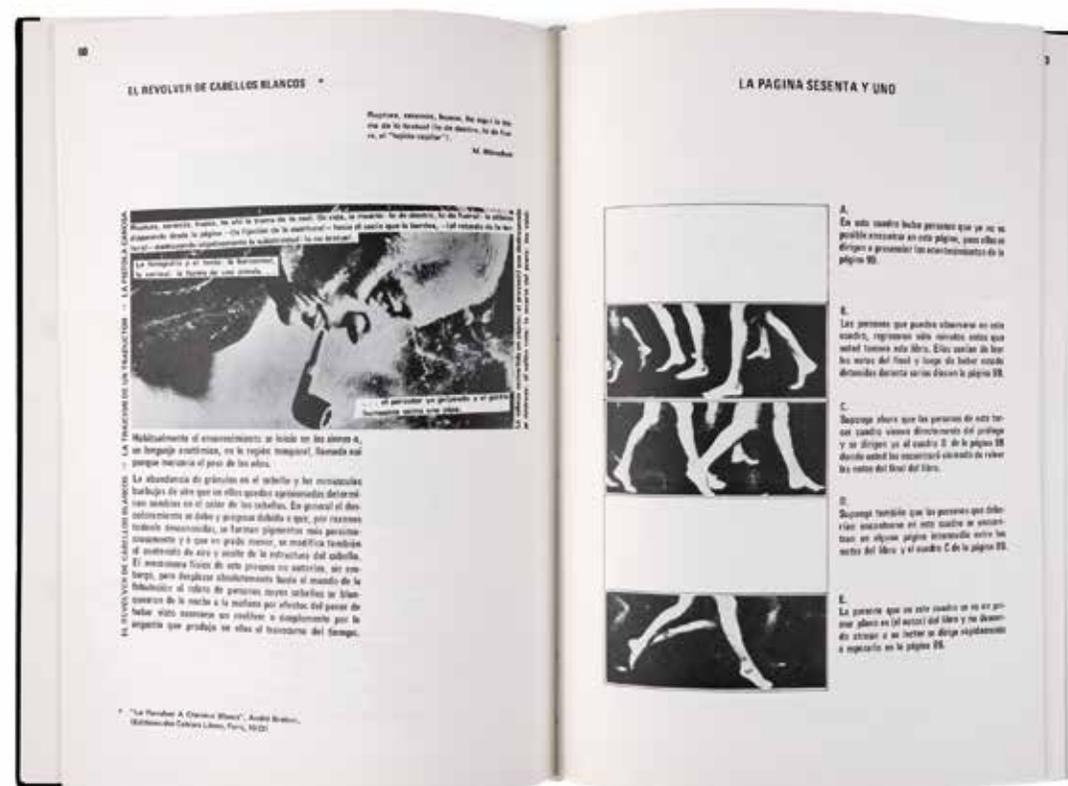
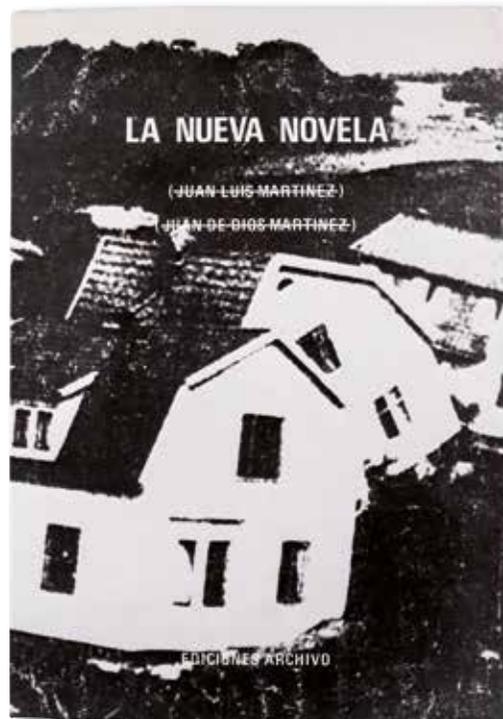
La audición no es pasiva; se nos compele, por el contrario, a una actividad desusada o fuera de género: trace, dibújelo, ¿cómo se representa usted?, aplaste, calcule, tome una palabra, dígalo, suponga. A través del despiste tonal del Tratado, la Enciclopedia y el Silabario ilustrado, se activa la devastación y extrañamiento del lector que no haya poema que leer; no sabemos qué se nos ha dado a la lectura y a la observación. Estamos perdidos material, verbalmente.

Callois, Fantin-Latour, Beckett, conde de Kieserling, Edward Lear, Miguel Serrano, Paul Valéry, Rimbaud, Deleuze, Cortázar, Alfred Jarry (más otros), se desplazan a modo de ese *sampling* inaugurado ya por la carga notal de THE WASTE LAND desposeyendo al autor del monopolio y la temeridad de la locución. La portada proyecta una energía de arrasamiento (terreno y casas que ceden) de izquierda a derecha (la lectura) de la que no se sale indemne: fluir de la fuerza mallarmeana de arrastre (en todo el libro). El título no llama, parece la etiqueta en la repisa de una librería o biblioteca; lo más plano que se pueda, como para pasarlo por alto, incluso, inadvertirlo. Y dice novela. Pero no queríamos leer novela sino poesía. ¿No es el género el que define el predicado? ¿O el predicado define el género? ¿O no hay género?

El poeta ha muerto. Viva el texto.

[EVA]

Imagen, texto, diseño gráfico, edición Juan Luis Martínez. Santiago: Ediciones Archivo, 1977. 270x185 mm, 147 páginas, numerosas ilustraciones, fotografías blanco/negro, insertos. Tapa blanda con solapas, cubierta ilustrada. Edición 500 ejemplares.



38 TAREAS DE POESIA

39 I. EL BARCO ERRO

El barco erró sobre el mar de los días. Era barco de color. Cigarras en la primera planta del aljibe.



El barco erró sobre el mar de los días. Era barco de color. Cigarras en la primera planta del aljibe.

El barco erró sobre el mar de los días. Era barco de color. Cigarras en la primera planta del aljibe.

38 LA IDENTIDAD

39 EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Tuertes, espacio por el ESPACIO y el TIEMPO que los días borran de un golpe. ¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?

LA PARAPSOLOGIA

Tuertes, borra los días y los borra los días. ¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?

¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?



38 PORTRAIT STUDY OF A LADY

39 LA ROSA EN LA ROSA

La rosita rosita en el mundo de la rosa y la rosita. ¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?



38 LA ROSA EN LA ROSA

39 LA ROSA EN LA ROSA

La rosa que rosita rosita, en el mundo de la rosa. ¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?



38 POR TRONER DE ROSARINOS EN LA SU INTERSECCION DE LAS SU AVENIDA (SAND Y LERATONMENT)

39 POR TRONER DE ROSARINOS EN LA SU INTERSECCION DE LAS SU AVENIDA (SAND Y LERATONMENT)

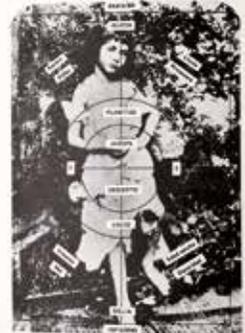
¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?




38 PORTRAIT STUDY OF A LADY PORTRAIT OF A LADY DESCRIPCION DE UNA ROSA

39 DESCRIPCION DE UNA ROSA

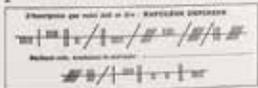
La rosita rosita en el mundo de la rosa y la rosita. ¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?




38 EL TORREAU DE NAPOLEON

39 DESCRIPCION DEL ESPRITO DE NAPOLEON

El espíritu de Napoleón en el mundo de la rosa y la rosita. ¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?

38 EL CIRCOLO DE LA ROSA EN LA SU INTERSECCION DE LAS SU AVENIDA (SAND Y LERATONMENT)

39 EL CIRCOLO DE LA ROSA EN LA SU INTERSECCION DE LAS SU AVENIDA (SAND Y LERATONMENT)

¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?




38 PORTRAIT OF A LADY

39 ROSA A TO TURKISH

La rosita rosita en el mundo de la rosa y la rosita. ¿QUE PASA SI LUEGO TAPA O DESABA UN LUGO?



IMBUNCHES es el catálogo de una exposición realizada por Catalina Parra en galería Época entre los meses de octubre y noviembre de 1977. La publicación está a cargo del grupo v.i.s.u.a.l., compuesto un año antes por la autora junto a Eugenio Dittborn y Ronald Kay, editor de este libro de artista, en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.

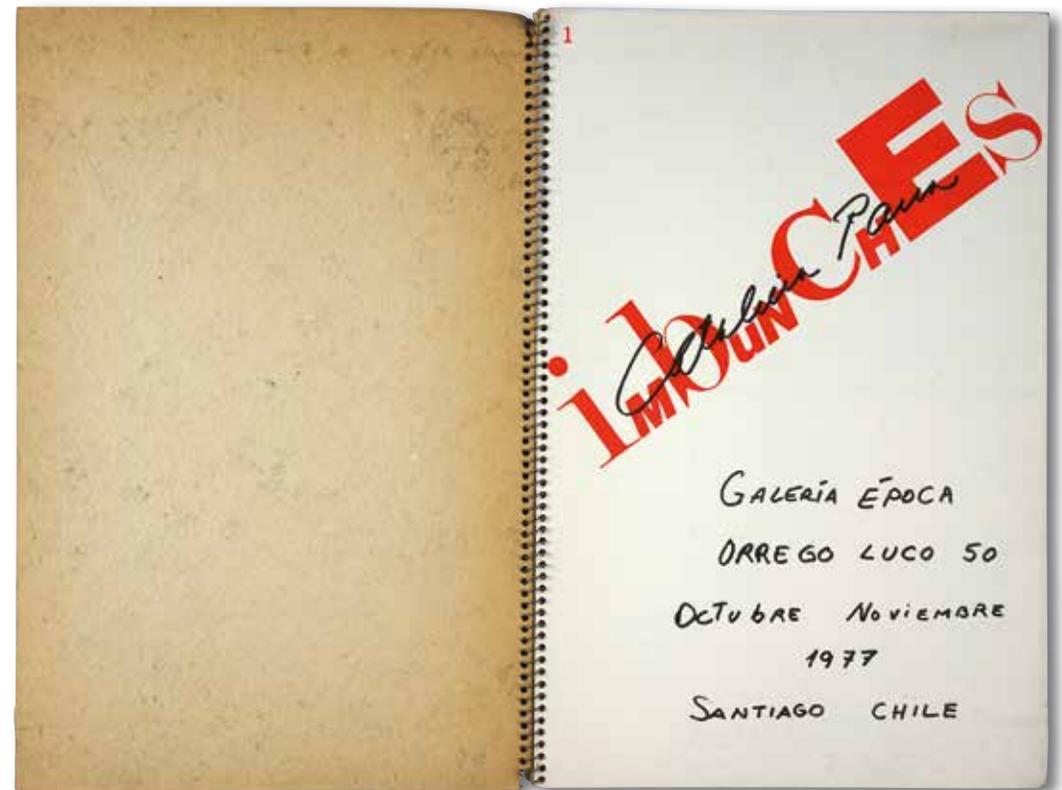
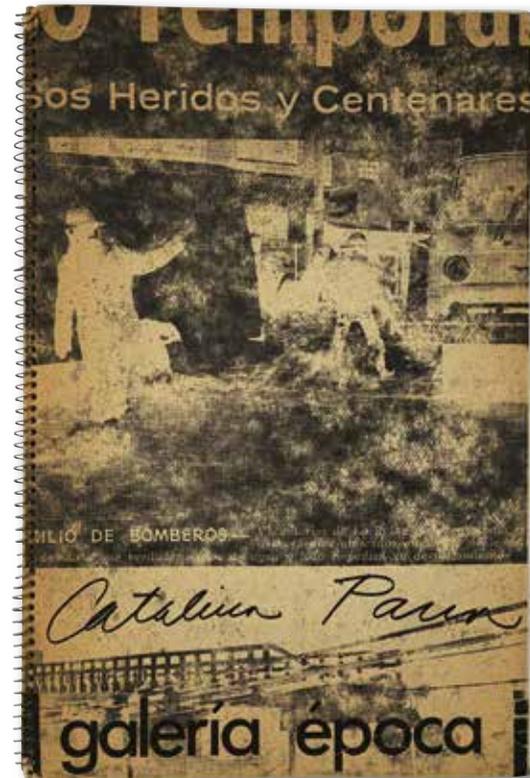
El texto de Dittborn es un análisis de la exposición, que consiste en el desarrollo de la palabra *imbunche* a través de descripciones y verbos que hacen referencia a la reparación, vendaje o sutura de una lesión, herida o perturbación en la superficie del cuerpo. A continuación, en las páginas siguientes, este análisis es visualizado por Catalina Parra combinando fragmentos y palabras mecanografiadas e impresas en varias tipografías, y también manuscritas con una caligrafía que varía entre rojo y negro. Por su parte, el texto de Christ, titulado "Fantasmas pretéritos", pone énfasis en la "investigación estética de los modos de silenciamiento" presentes en la obra de Catalina Parra.

Los diccionarios citados por Parra concuerdan en que un *imbunche* (del mapudungún *ifünche*) es la unión entre dos o más cosas: brujo o bruja transformado en ser mítico, bestia cuadrúpeda, hombre bestia. Al mismo tiempo, *imbunche* puede ser una figura humana con ojos, boca y ano cosidos por brujos, que se transforma (o se deforma) al crecer en otra especie que sirve para el resguardo de sus cuevas. También puede ser un enredo, una madeja. Catalina Parra utiliza este mito chilote también para materializar o representar el encierro y la represión que la dictadura chilena está provocando.

Hay una estrecha relación entre imagen y escritura en este libro de artista. Sus fotografías, siempre ubicadas entre los textos, reflejan el tema que convoca la muestra: *imbunches*, cicatrices, costuras. Nos topamos con imágenes intervenidas, recortadas, rayadas y fisuradas. Fotografías enmarcadas en recintos hospitalarios, un hombre con mascarilla, otro que parece estar en una morgue, otro con terapia intravenosa, cuerpos durmientes y hacinados, un padre frente a sus trillizos recién nacidos. La mayoría son recortes de prensa poco sutiles, que exponen la rotura material de sus hojas. En suma, cuerpos enredados, cosidos o cicatrizados, no solo en función de la figura del *imbunche*, también en relación con su contexto.

[IS/VM]

Imagen, texto, diseño gráfico Catalina Parra. Otros textos Eugenio Dittborn, Ronald Christ. Edición Ronald Kay. Santiago: Galería Época, 1977. 325x215 mm, 32 páginas, 12 fotografías blanco/negro. Tapa dura, cubierta ilustrada, encuadernación en espiral.



5



REUNIR
 REUNIR POR MEDIO
 DE UNA COSTURA
 REUNIR POR MEDIO
 DE UNA COSTURA
 LOS LABIOS

Este elemento orgánico
 y sensible
 de carácter de tipo animal,
 percibe el punto
 agudo y el ángulo
 de la luz, y se adapta
 a la posibilidad
 de movimiento
 en cualquier
 dirección.

es el caso de una lesión
 y se adapta al movimiento,
 la estructura de células para
 con la necesidad fisiológica
 de una protección de carácter.

El elemento orgánico
 que
 se
 adapta
 a la
 posibilidad
 de movimiento
 en cualquier
 dirección.

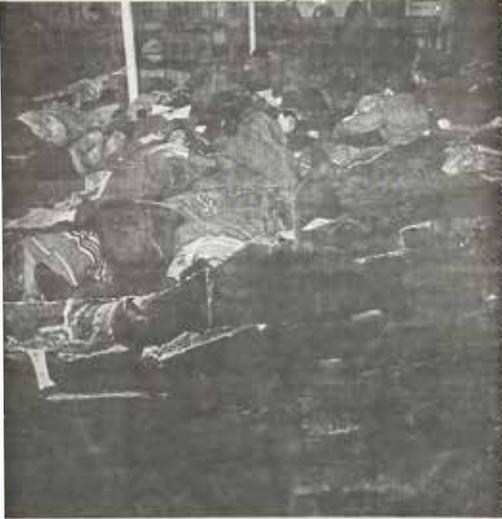
es el caso de una lesión
 y se adapta al movimiento,
 la estructura de células para
 con la necesidad fisiológica
 de una protección de carácter.

El elemento orgánico
 que
 se
 adapta
 a la
 posibilidad
 de movimiento
 en cualquier
 dirección.

4-V-77.

8

9



tejidos
 EPITELIOS
 MEMBRANAS
 tegumentos
 DE poca
 Consistencia

6

7



envolver
 suturar
 cose r
 vendar
 zurcir

están en la superficie del cuerpo humano

origen

la. Información ..

00LPEE

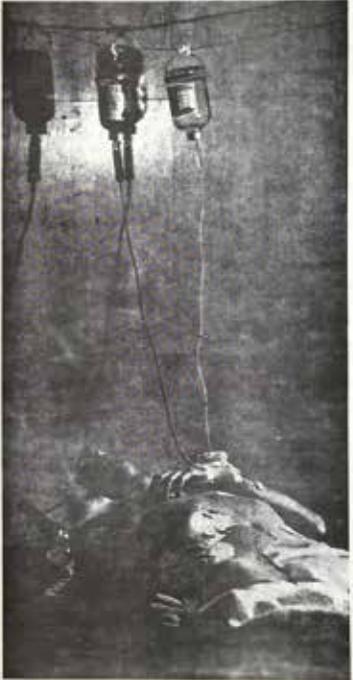
10

11

MEMORIA
 SISMOGRAFICA

Gasa
 parches
 TELA ADHESIVA

la posibilidad
 la necesidad de
 su complemento



La Tregua

Esta publicación es el catálogo xerografiado de una exposición. A pesar de encontrarse supeditado a ella, RECONSTITUCIÓN DE ESCENA es un trabajo fotográfico, plástico y conceptual en torno a la imagen que se puede clasificar como fotolibro de artista o fotolibro-performance.

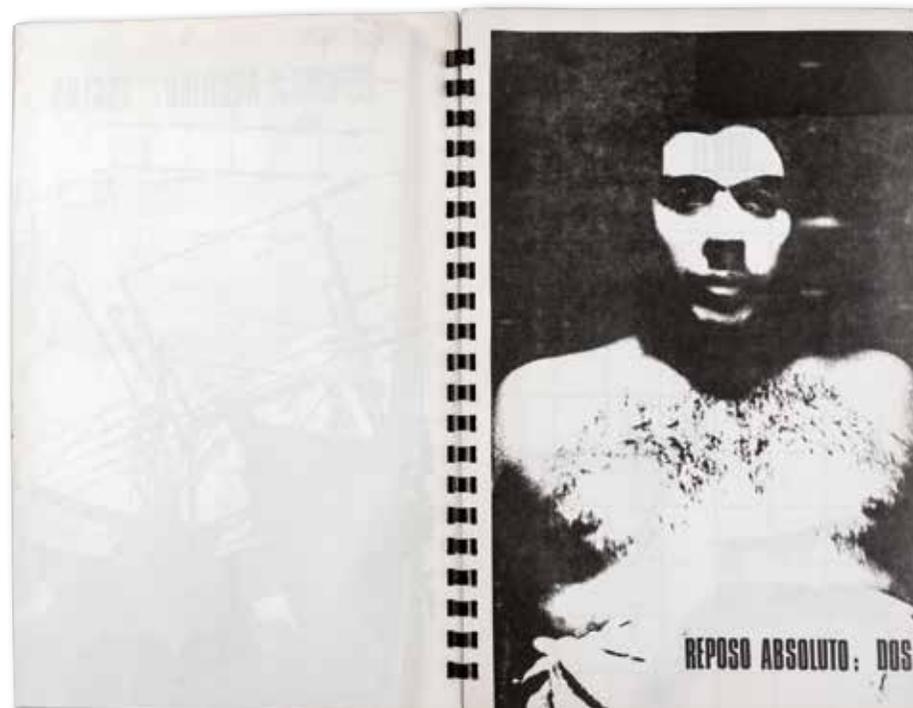
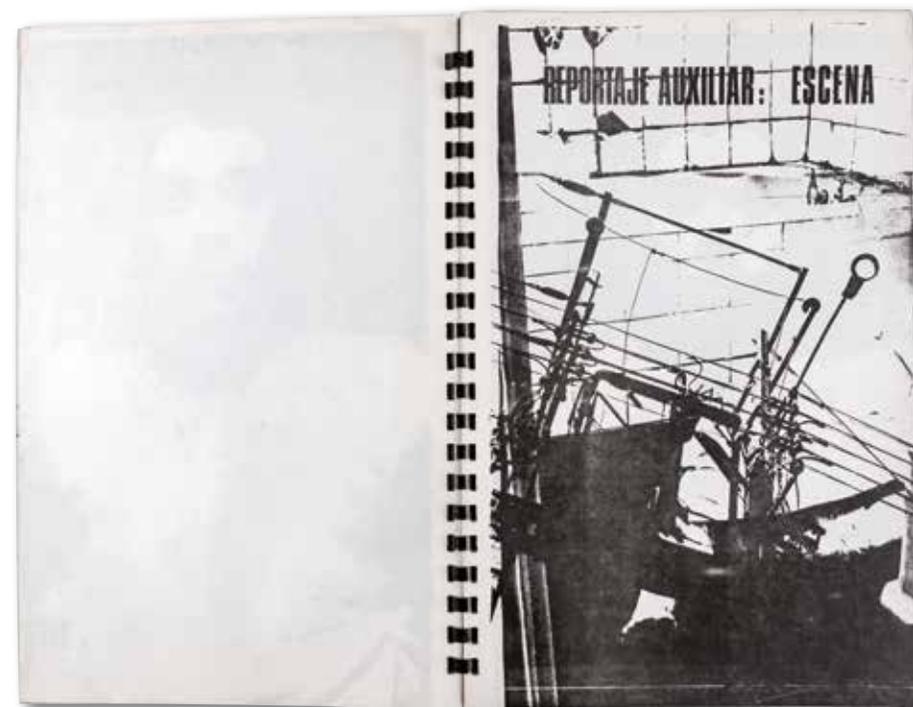
Como sucede en muchos catálogos, hay textos críticos junto a algunas obras expuestas en la galería. Al hacer un paneo comparativo entre las obras y sus reproducciones en las páginas, se descubre que muchas imágenes han sido intervenidas a través de recursos como ampliación, recorte, nuevo ensamblaje, alternancia o incorporación de textos. Por otra parte, la condición plástica del material expuesto en la galería (sus texturas, densidades, porosidades, grosores o colores) es amalgamada en una sola densidad xerográfica que escenifica nuevamente el cuerpo del artista a través del papel impreso, donde prima la reproductibilidad del cuerpo sobre su condición plástica-material.

Resulta interesante el tramado entre la imagen y la escritura. A diferencia de publicaciones posteriores, como CUERPO CORRECCIONAL (1980) o CEGADO POR EL ORO (1998), se observa un interés por hacer del libro una obra. El cuerpo físico de Carlos Leppe es trasladado a estas páginas a través de escenificaciones como, por ejemplo, poses, torsiones, gesticulaciones y otras acciones que permiten experimentar directamente a un cuerpo en acción.

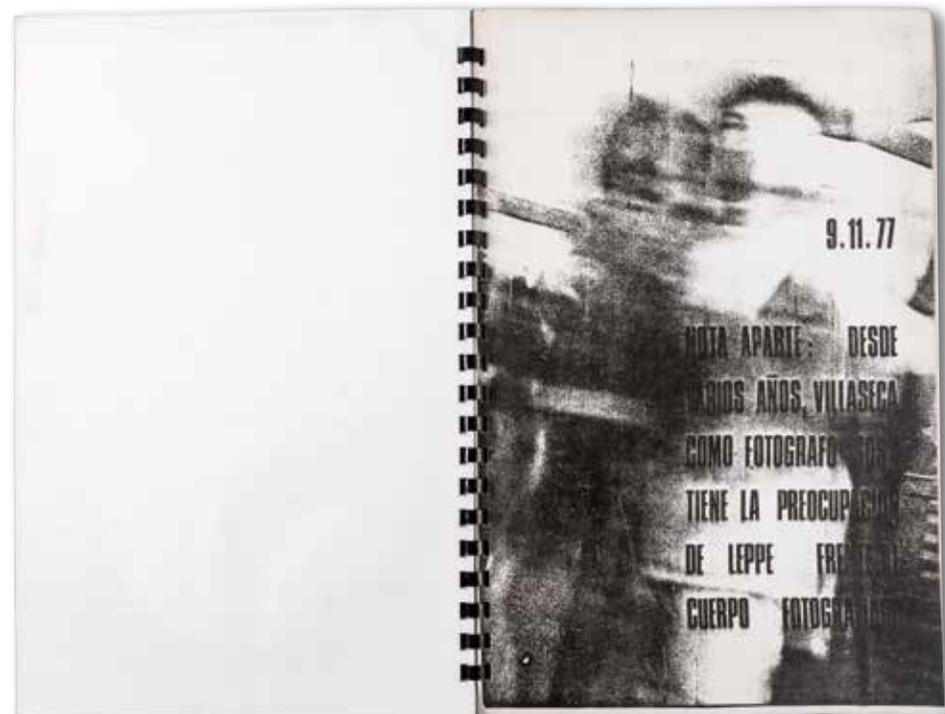
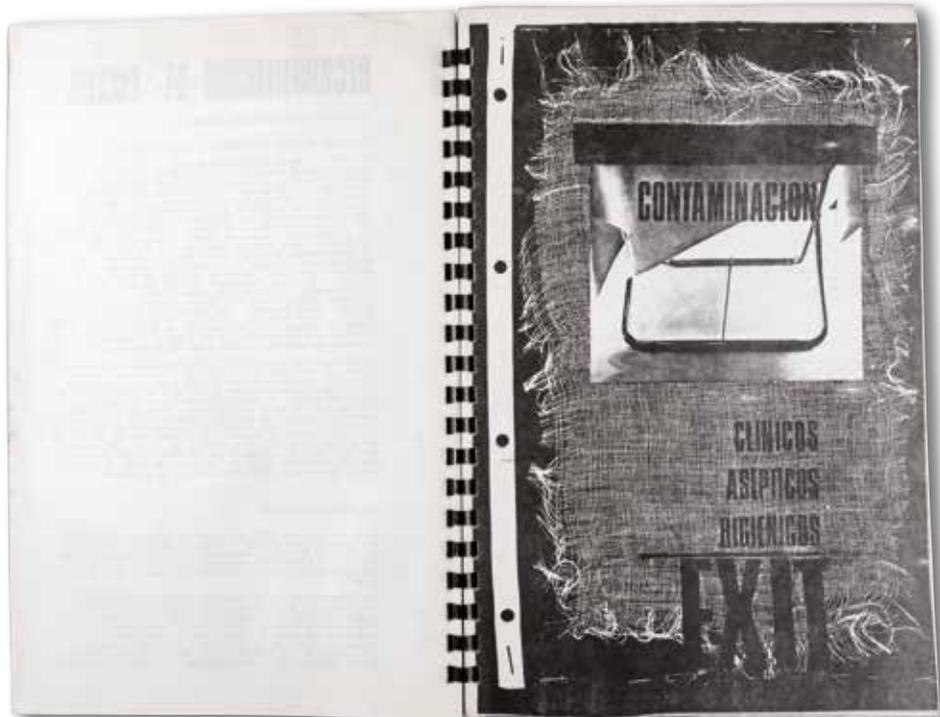
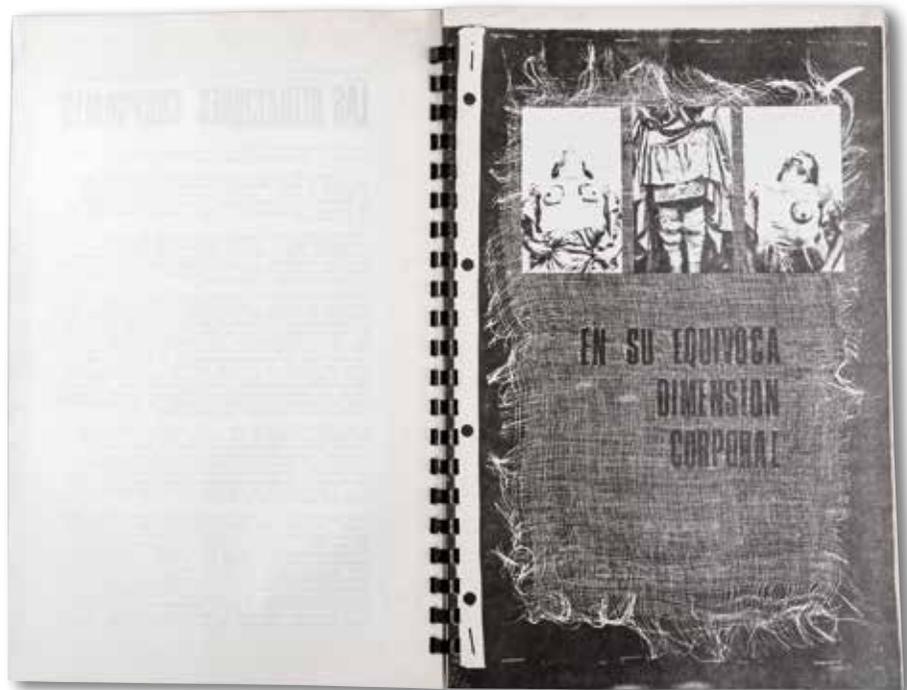
En las páginas de RECONSTITUCIÓN DE ESCENA se encuentra una variedad de elementos fotográficos, tanto en aspectos formales (tiras de prueba, hojas de contacto, series fotográficas) como conceptuales (poses, registros, retratos). En el primer texto, Nelly Richard habla del "cuerpo fotografiado" y enuncia algunas diferencias entre los lenguajes pictórico y fotográfico. Según Richard, Carlos Leppe emplea este último rentabilizando "la apertura de diafragma, encuadre, cálculos de luz y distancia, entre otros elementos". A pesar de no ser el fotógrafo, Leppe demuestra que tiene mayor control del cuerpo fotografiado que el operador de la cámara, como se observa en aquellos registros en que prima la corporalidad, el movimiento y la pose del artista.

RECONSTITUCIÓN DE ESCENA es una de las piezas fundantes en torno a la comprensión de lo fotográfico en el arte chileno. La condición e interés corporal del artista Carlos Leppe permite una equidad constante entre la imagen, o el retrato, como elemento conceptual y a la vez plástico.

[SV]



Imagen, texto, "diagramación y visualización" Carlos Leppe. Fotografía Jaime Villaseca. Texto Cristian Huneeus, Nelly Richard, Adriana Valdés. Santiago: Galería Cromo, 1977. 330x215 mm, [38] páginas, fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas, encuadernación espiral.



Algunas publicaciones de la galería Cromo, de Santiago, parecen carpetas para guardar expedientes en archivadores metálicos de oficinas y archivos. El artista Carlos Leppe los diseña como un funcionario que ordena documentos fotocopiados en legajos. Un ejemplo de estas confiscaciones conceptuales del submundo burocrático es SMYTHE, un catálogo de exposición que es asimismo libro de artista y precioso fotolibro. Su autor es Francisco Smythe, quien asegura en la ficha introductoria ser un pintor y profesor de "temperamento irritable" que vive en la calle San Diego y no está interesado en ningún fotógrafo, pero sí en la fotografía.

Smythe ha recorrido la calle San Diego y sus alrededores, una zona comercial capitalina, junto al fotógrafo Pepe Moreno, quien retrata a dos fotógrafos de cajón, a un delincuente común, a una ciega, a un peluquero, a un vendedor ambulante, a un charlatán con su serpiente, a una mesonera, a dos cargadores y a las muchachas de un burdel en el único interior de la serie.

El resto de las fotos son exteriores/día, pero parecen noche debido a la tinta de la fotocopidora, que apaga las imágenes y elimina los medios tonos. La calle, que está a plena actividad en las horas punta y desierta el día domingo, es revisada en detalle. Puertas con carteles, pasajes comerciales con escaparates que contienen maniqués, maletas, imágenes religiosas, ropa interior femenina, fotos de carnet en tiras, un ataúd.

En la exposición, Smythe pega sobre sus dibujos las fotos de Moreno, quien por su parte las presenta en una muestra individual en el Instituto Chileno Alemán en 1980. Al fallecer Smythe en 1998, se pierde parte del proyecto, del que solo queda algo en el archivo de Moreno y en este fotolibro que simula ser un expediente. Smythe y Moreno han seguido algunas recetas del arte conceptual sobre la documentación artística. Pero evitan la pesadez y el frío de las series y las tipologías anotadas con datos pretenciosamente serios. Como si siguieran los consejos de Baudelaire sobre el artista de la vida moderna, pasean sin prisas, observan la fugitiva vida de la mercancía y coleccionan instantáneas de gente de paso como un fragmento más de la experiencia urbana.

Smythe tiene su propia lectura, sin encomendarse a ninguna autoridad. "El paisaje urbano: no tiene espacio, carece de aire. El paisaje urbano no son las calles, ni los edificios, ni los parques. Son esas pequeñas banalidades que conforman una atmósfera comercial y mecanizada. La luz de Neón, el tarro de basura, el patio de desperdicios, el perro vagabundo, la cartelera de cine, el muro sucio de propaganda, el brumo. Y también el hombre, caminando, orinando en las esquinas, solo o del brazo de alguien, una muchacha, otro hombre. O tal vez entrevistado rápidamente como una pesadilla, en la ventanilla de un tren, o detenido en el andén o en un automóvil que permanece por fracciones de segundo ante los ojos."

[HF]

Imagen Francisco Smythe. Fotografía Pepe Moreno. Diseño gráfico Carlos Leppe. Texto F. Smythe, Nelly Richard. Santiago: Galería Cromo, 1977. 320x215 mm, [20] páginas, 62 fotografías blanco/negro. Tapa blanda ilustrada, lomo de tela taladrado con dos ojales.





metalero Franklin
ubicación: calle Franklin con Arturo Prat
fecha: octubre de 1976, 14-30 horas día de semana.



Tiro de pruebas: camionerfa, domesticación, cantón, cine, panja, fotógrafo,
del locuente cande, puesto, calle.



personajes.
ubicación: cuatro puntos de la calle san diego
fecha: 1976



temas: delacuerdo
momento

empleado ambulante
carpenter



charlatán.
ubicación: san diego alrededor del
metalero Franklin
fecha: sábado, 17-30 horas,
diciembre 1976.



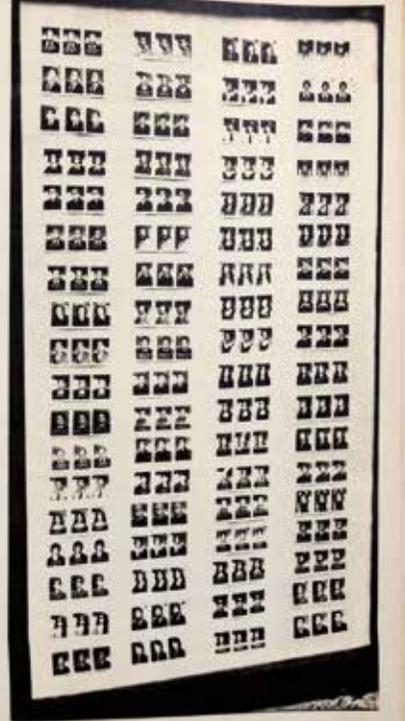
pasajes, pasajes subterráneos.
(interiores e interiores exteriores)
ubicación: san diego entre Alvaro Balle y Tarpacé.
fecha: 1976



puerto.
ubicación: san diego 82
san diego 412
san diego 802
fecha: diciembre 1976.



calle.
ubicación: calle san diego
fecha: día festivo 13-30 horas
diferentes tomas.



vitrina de fotografía.
vitrina expuesta en un muro en la calle san diego con maule.

Este catálogo es una alegoría del triunfo del progreso tecnológico (y de la historia) y, al mismo tiempo, metonimia de la vida subterránea de aquellos años. La exposición de Carlos Altamirano “Nueve relaciones inscritas en el paisaje urbano”, se centra en el Metro de Santiago, inaugurado por Augusto Pinochet el 15 de septiembre de 1975.

La producción está inserta en un tiempo anómalo conmovido por el golpe militar y una férrea dictadura. Su valor documental se sustenta por dar cuenta de una propuesta artística que inaugura un debate inédito en lo que respecta al desplazamiento desde las prácticas del grabado hacia un desbordamiento de los géneros artísticos y la incorporación de materiales impropios a su tradición. Una propuesta que alude a un contexto signado por el blanco y negro, mediado a través del grabado, la fotografía documental, pruebas de contacto, rasgaduras, materiales industriales y del mundo del trabajo, con un trasfondo de la pintura (de caballete) como paradigma.

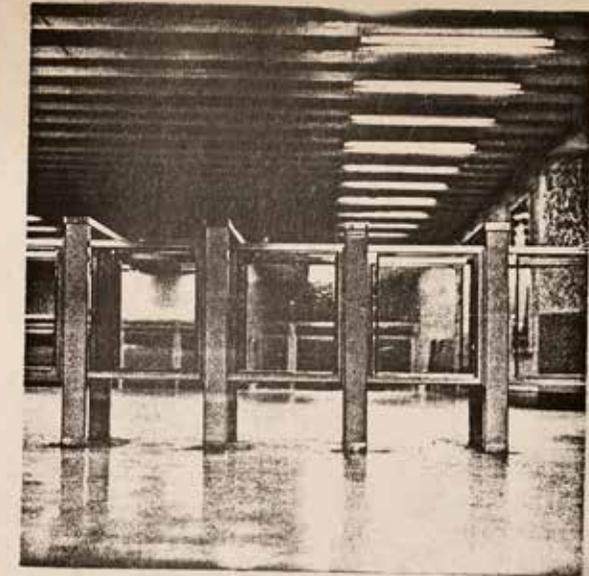
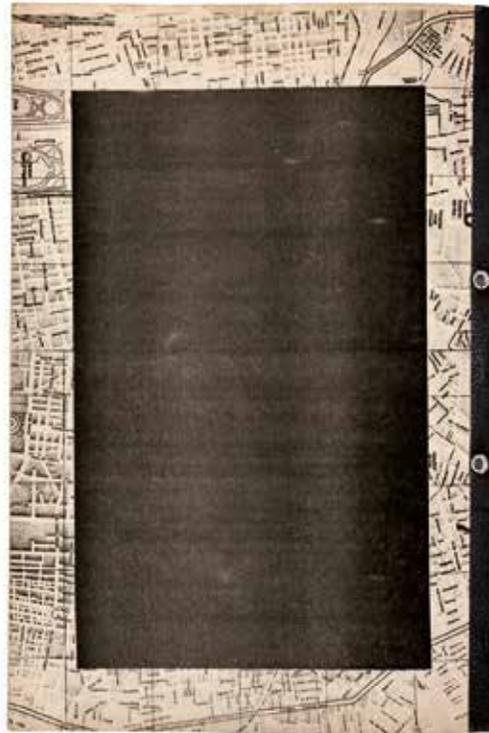
La publicación es la traza territorial de un encuentro que cambiará el curso de la vida y obra de Altamirano. En 1976, el autor expuso “Xilografía” en la galería Paulina Waugh acompañada por un catálogo escrito por Alberto Pérez: “Altamirano es un grabador de gran talento... Su indiscutible seriedad en el oficio, la profundidad de su análisis formal, respaldan el rigor de esta visión espectral del hombre, a veces irónica, a veces desgarradora, pero entendida siempre como el resultado de una madura elaboración ética y estética”.

El documento que nos convoca, producido un año después por los artistas Carlos Altamirano, Carlos Leppe y el fotógrafo Jaime Villaseca, además de dar cuenta de las nueve planchas metálicas con ostensibles remaches en gran formato que componen la muestra, consigna su dedicatoria a los abuelos maternos del joven artista, reconoce a los auspiciadores que ayudan a su financiación, e instala un debate inédito en el medio artístico chileno, que desgarrar las obras como piezas de caza de una jauría. Es un dispositivo que se demarca del curso “normal” de la función de los catálogos, de la tradición del grabado y del culto por el oficio, hasta ese momento. Aquí las voces de Leppe y Nelly Richard, por una parte, y las de Gaspar Galaz, Eduardo Vilches, Mario Irarrázaval, por otra, con el arbitraje de Felipe Casat, desmenuzan procedimientos, materiales y pertinencia disciplinar, de un ALTAMIRANO donde obra y autor se hacen indiscernibles.

Este documento inaugura en Chile el debate entre modernidad (greenbergiana) y posmodernidad local, entendida como desplazamiento de los géneros, mestizaje, hibridación y arte popular. Documento bisagra que acredita un momento de inflexión en la historia del arte chileno, sin abandonar el grabado (el lugar de procedencia del autor) en sus líneas de fuga hacia la fotografía. Gozne entre imágenes y producción de pensamiento, academia, ciudad y subterráneo. Articulación clausurada, finalmente por una latente censura.

[RF]

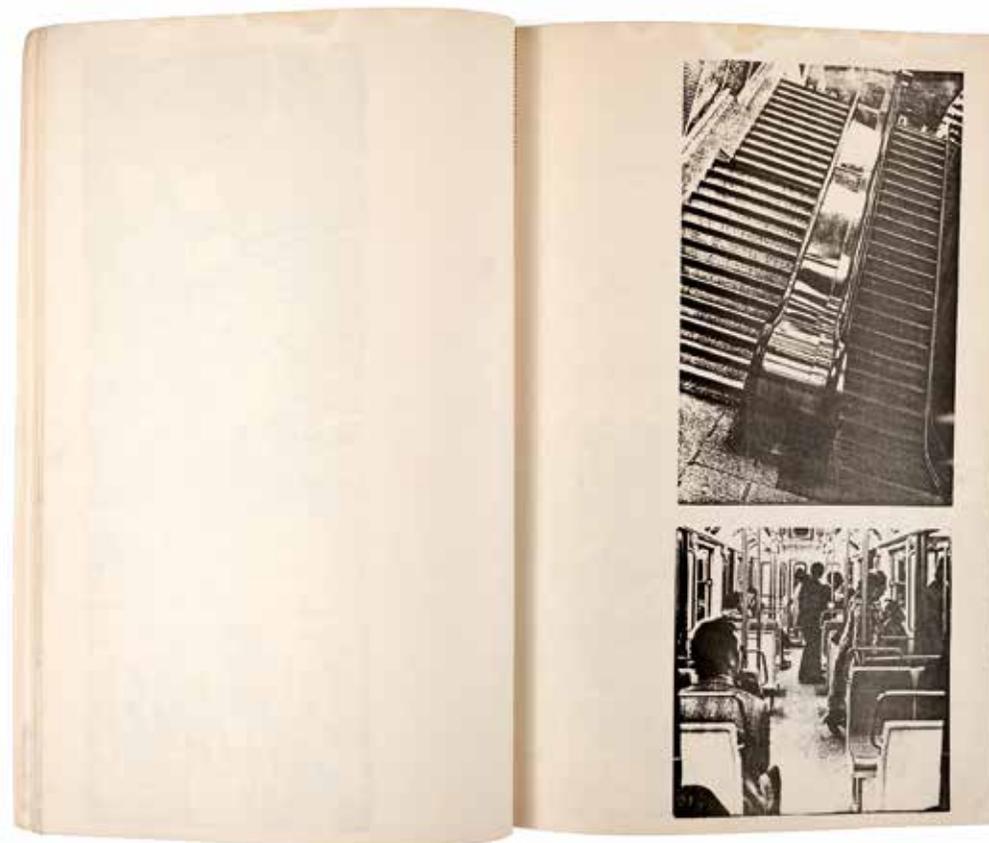
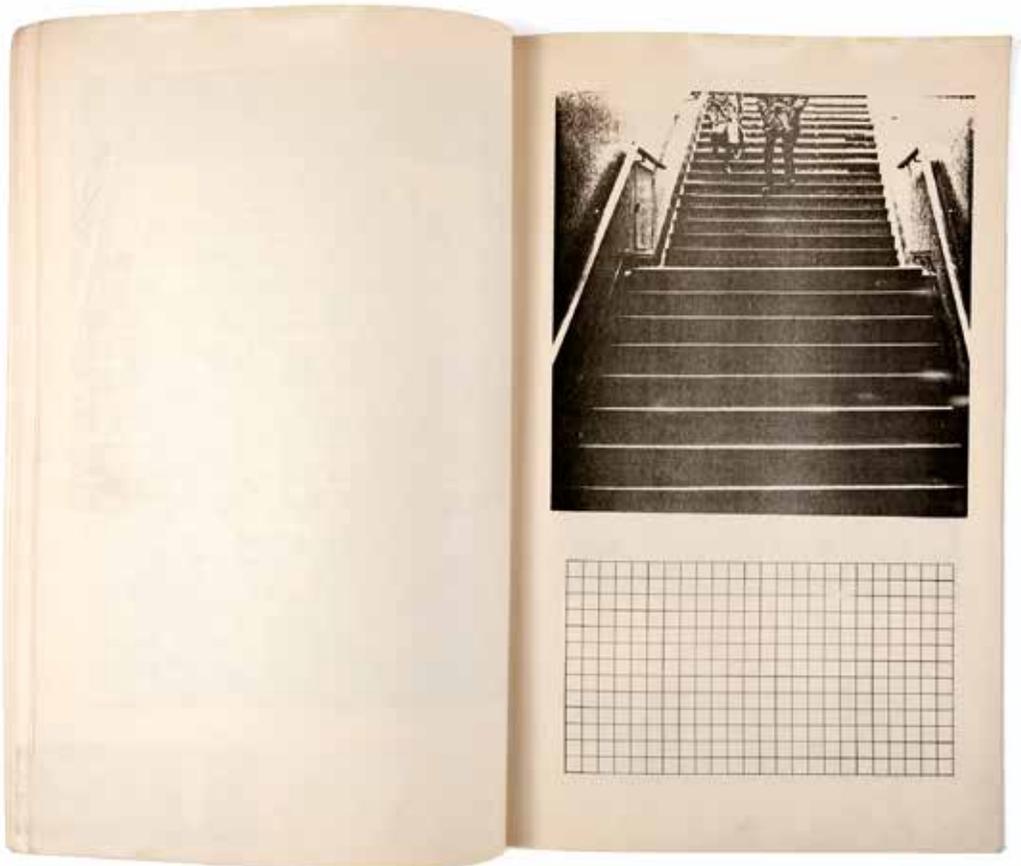
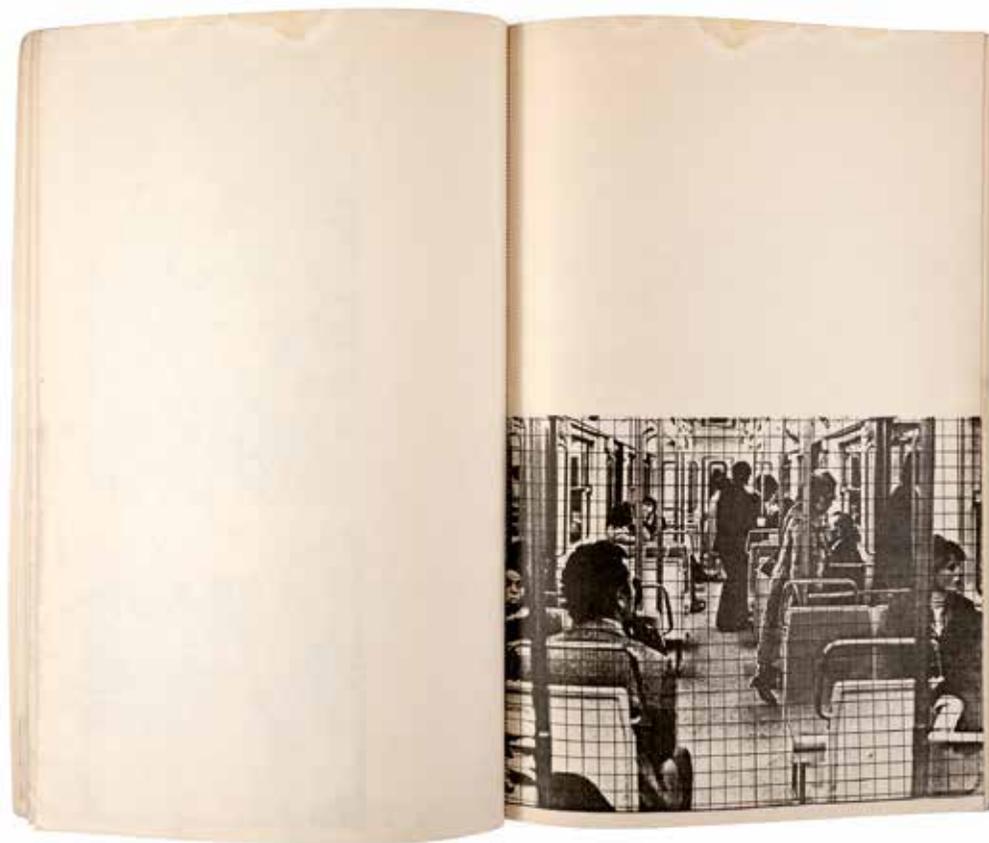
SANTIAGO DE CHILE. Texto Carlos Altamirano. Diseño gráfico Carlos Leppe, C. Altamirano. Fotografía Jaime Villaseca. Santiago: Galería Cromo, 1977. 320x215 mm, [20] páginas, 13 fotografías blanco/negro. Tapa blanda ilustrada, lomo de tela taladrado con dos ojales.



ALTAMIRANO

SANTIAGO DE CHILE



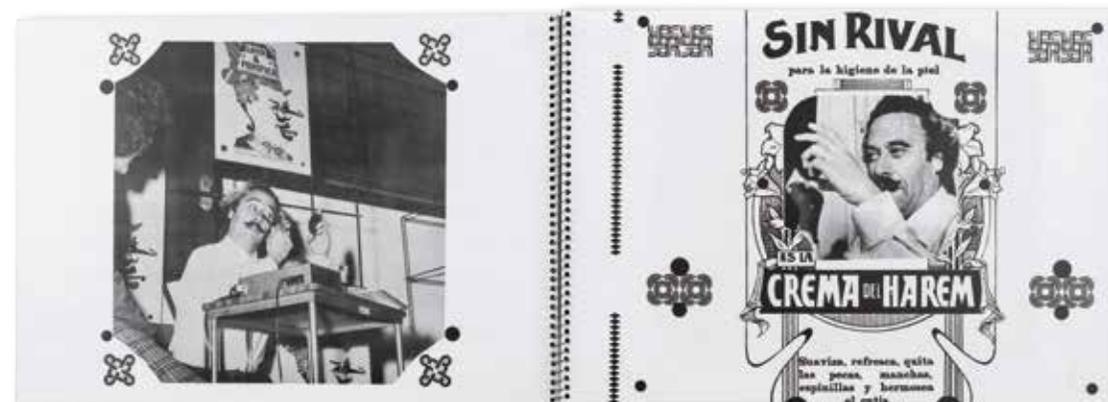
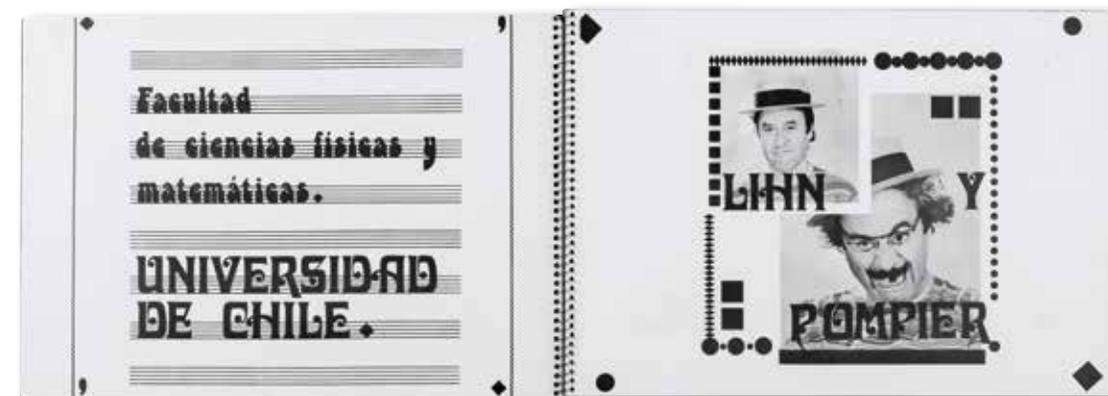
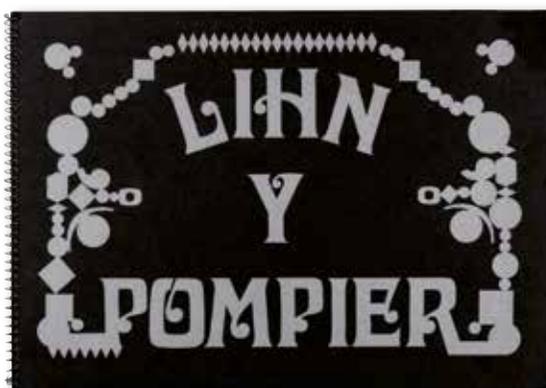


El libro **LIHN Y POMPIER** representa un ejemplo de relevancia mayor a la hora de revisar las publicaciones chilenas contemporáneas que instalan mediante el texto, la imagen y su diagramación una conjunción perfecta del discurso literario y el de las artes visuales. Su origen se dio en el recital/performance homónimo, realizado por Enrique Lihn en el Instituto Chileno Norteamericano el día de los inocentes del año 1977. Esta acción contó con registro fotográfico y el texto leído fue luego transcrito al libro. En su interior nos encontramos con el diseño gráfico de Eugenio Dittborn, quien desde hacía un tiempo había comenzado a pensar y trabajar en las relaciones entre la fotografía, la pintura y los referentes iconográficos populares o masivos. La diagramación utiliza un lenguaje visual frecuente en la escena artística de la época. Dittborn usa las fotografías de Lihn durante su acción y “visualizaciones del texto” compuestas por elementos gráficos abstractos, publicidad antigua y reproducciones de grabados junto al propio texto, escrito con una caligrafía escolar similar a los sobres de las pinturas aeropostales de Dittborn.

Lihn es el centro de todas las imágenes, compartiendo protagonismo con su alter ego, Gerardo de Pompier, personaje creado junto con Germán Marín para la revista *Cormorán* entre 1969 y 1971. Este sujeto ya era descrito en su propio nombre, un supuesto autor, pero carente de toda obra reconocible aparte de una prosa vacía, en la que las palabras abundan como ejercicio de estilo, donde, en definitiva, todo es pompa. Gerardo de Pompier es aquel personaje que vemos cuando Lihn, en los retratos al interior del libro, lleva bigote y un *canotier* anacrónico. Su ropa varía entre las fotos del recital y los retratos realizados posteriormente. En las primeras imágenes usa camisa de cuello levantado y pañuelo; en las segundas, polera a rayas, simulando quizás ser un gondolero. Dittborn mezcla las imágenes, todas ellas intervenidas, donde vemos por una parte la transformación de Lihn en Pompier, y luego imágenes que citan la publicidad, donde Pompier es siempre el retratado.

Lihn designa a este libro *action book*. Su característica es el intento de transformar una experiencia vivida en una experiencia leída. Es decir, traducir la performance de 1977 a un formato radicalmente distinto, el libro, donde el cuerpo, el sonido, el olfato y la vista funcionan de un modo diferente. No es casual entonces el formato de **LIHN Y POMPIER**, que cita los álbumes fotográficos de antaño, que generalmente estaban editados de modo monográfico y cronológico, es decir, buscaban registrar el paso del tiempo en un espacio o momento específico mediante fotografías. Así, mediante este cambio de registro Lihn busca instalar una acción que se ve actualizada permanentemente en la acción del lector, quien al (h)ojear el libro no revive el recital original, sino que más bien asiste a uno nuevo, pues la fotografía es usada como dispositivo performativo (activo y transformador) y no como simple documento de registro (pasivo y conservador), que tiene como efecto justamente la clausura de todo acontecimiento.

[DP]



floran en las condiciones más miserables;
Beethoven, sin ir más lejos, hijo de padres demitridos y alcohólicos.
Eso prueba, contra viento y marea, la existencia de una inmortalidad
incondicionada del alma.
El alma, esa idea suprema que no me curso de compartir
especialmente en circunstancias como éstas, en las que tantos
desalmados se aprovechan para combatirla.
Traigo, pues, la palabra, a falta de lo que fuera; y no me
vengan con la chiva de que la palabra no es nada, porque
nunca ha sido otra cosa.
Verbo eres y en verbo te convertirás,
digo yo, y decir yo es un decir.

Como miembro de la Sociedad de Música Antigua,
ex-director, por varios periodos, de la Sociedad Nacional de Escritores,

como la que yo, el Encontrado, represento.
Pero, para la decapitación idumea, la decapitación de quienquiera que
fuera,
en no importa qué circunstancias,
era un simple trámite de urgencia.
Solo la preocupación teológica comunicó a sus gestos perversos un
valor casuístico
convirtiendo en muchos casos el valor en crueldad,
en pedados teológicos las intrigas, incestos y crímenes
de una interminable genealogía de reyes, rufezuelos y etnareas que se
vieron obligados por el destino eterno
a entregar Israel a los romanos, asistir a las ruinas del templo,
mendigar en las cortes cisáreas
y sucumbir oscuramente un día sobre los escombros de su patria
hasta que, horrorizada de esmir una cabeza de Gorgona tantas veces
podrida,
la Corona de David se dismoronó



El amor, la belleza, la muerte y el tiempo son cuatro temas centrales de VENUS EN EL PUDRIDERO, libro-poema esencial del poeta Eduardo Anguita publicado por primera vez en 1967 por la Editorial del Pacífico, en formato pequeño y sin fotografías. En la segunda edición, reeditada en 1991, las imágenes de Elsa de Veer se agregan a las palabras.

Es un poema eminentemente erótico, que también se puede definir como un largo, reflexivo y sinuoso viaje hacia la muerte, en el que las imágenes se cruzan, se acoplan, se alejan y se contraponen. Desde el inicio, Anguita recurre a la paradoja. "Oh vida, en qué te diferencias de la muerte, me pregunto." Venus, la diosa de la belleza, yace en el pudridero, espacio donde se limpian los huesos de los reyes antes de descansar en su mausoleo. A la gozosa imagen de la fruta madura del estío, el poeta acopla (piensa, imagina) la imagen del gusano que devora la carne.

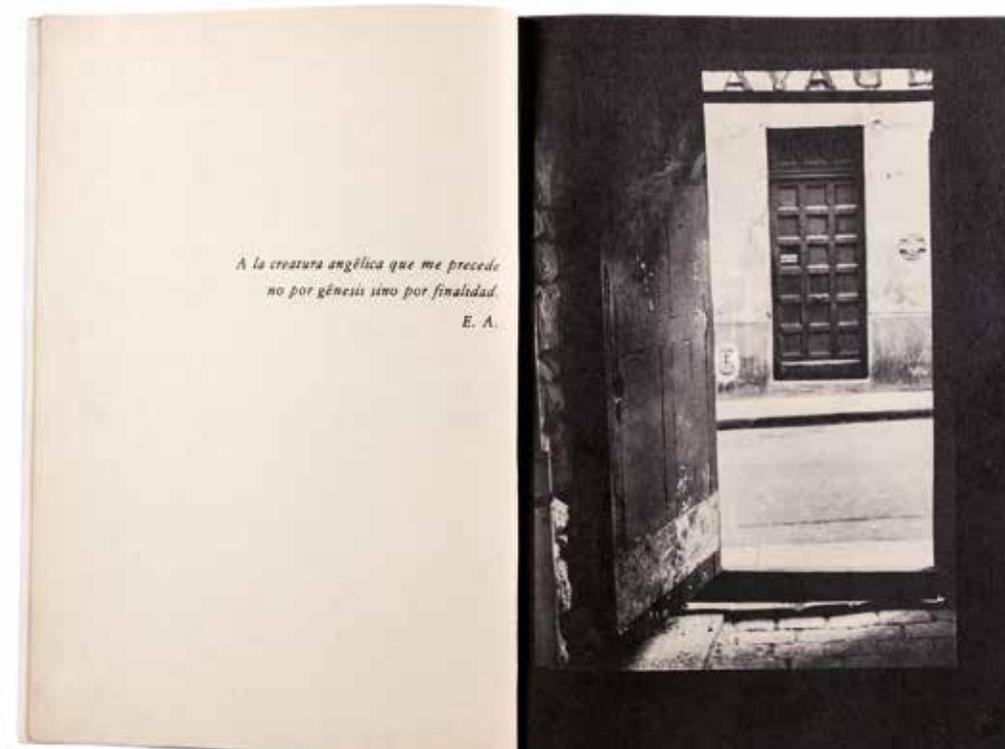
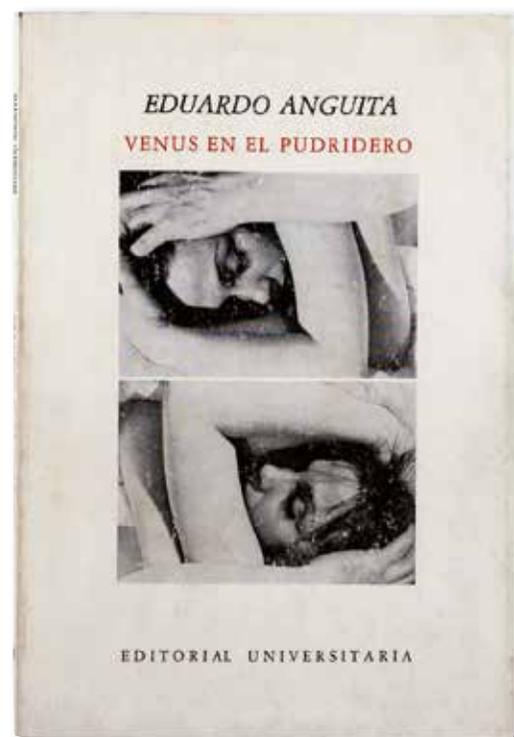
El enigma es el tiempo y la solución al enigma eterno presente sustentado en Eros. "Hubo una vez, hace mucho tiempo, en este instante/ en este mismo instante/ una mujer/ y un hombre/ un amor/ un instante." Este instante es "narrado" e ilustrado en las fotografías de Elsa de Veer, que prolongan el poema con imágenes que hay que leer como metáforas.

Pero la respuesta al enigma –el eterno presente– no es fácil, pues hay un hoy que fue ayer, un hoy que es hoy y un hoy que será mañana. "¿Cuál es el 'hoy' realmente único?", se pregunta el poeta. Sin embargo, aunque la acción de amarse es provocada por los amantes, estos no permanecen. "Mujer ausente/ solo el amor perdura."

Las imágenes textuales son decisivas en VENUS EN EL PUDRIDERO. Pero también lo son las imágenes visuales. El poeta escribe "gemas en silencio/ que no se quieren invisibles". Su autora es una "genial fotógrafa y mujer que tiene antenas profundas en la vida del sueño y del alma", en palabras de un agradecido Eduardo Anguita. Elsa de Veer es ahora una fotógrafa poco reconocida, a pesar de su presencia durante los años ochenta en exposiciones y publicaciones en Chile y Europa.

Dos fotografías muestran a una mujer abrazada al mismo tiempo por ella misma y por su amante. El diseño de la página remarca el doble abrazo al multiplicar la imagen, que también aparece en la elegante cubierta del libro, probablemente una de las últimas obras del gran diseñador gráfico Mauricio Amster. A las fotos que muestran el abrazo entre las sábanas, sigue el alejamiento, el frío de la intemperie y, finalmente, la soledad en otra imagen doble de una pareja que se rompe. Se repite la fotografía de una puerta abierta a una calle con otra puerta enfrente, esta vez cerrada. Además de abrir y cerrar, literalmente, el poema, el juego paradójico de estas fotos tiene su correspondencia en versos a la vez eróticos y metafísicos de Eduardo Anguita. "Si alguien pregunta por mí, respondan:/ Salió y no puede entrar. Entró y no sabe salir."

[SF]





Observad cómo baila la danzarina,
con qué delicadeza
procura no salirse de la forma.
Cada paso, cada ademán, cada figura
llevan el secreto temor de derramar la belleza
que, entonces, transportada, un momento la asiste.
Cruza, se inclina y gira,
como lo haría un cáliz cuidando no verter
el vino
y quedarse ajado y blando.

Horrible es la visión. No soportamos
la Belleza desasida del apoyo,
ni contemplar el Amor solo, libre, espléndido:
un vino en el aire suspendido
sin necesidad de la copa continente.

27



Tú crees que es el cuerpo el que apetece.
(Gusano, son los números)

Amemos con furor, odiemos con vehemencia:
5 es a 8, 5 es a 8... rápido, rápido,
hagamos música y locura.
(Te danzo, sección áurea)

¿Puedo yo poseerla? ¿Puedes tú destruirla?

Hambrientos, vaguemos juntos esta noche
entre números dulces e inasibles.

¿Que no hay mayor soledad que la del hombre
frente a la Belleza!

(Gusano):

—En Tenochtitlan el rostro se ocultaba
de la muerte, con máscaras de máscaras.
Las máscaras bucales de leopardo
cubiertas por las máscaras frontales
con cara de serpiente, y la serpiente
oculta y coronada por el águila.

41



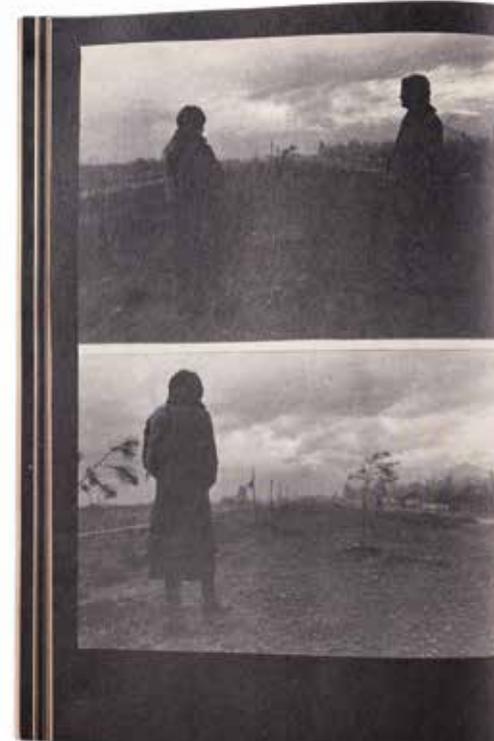
¿Eres tú? ¿Eres tú?’, susurra la hoja que cae.
‘O todos o ninguno!
‘Respóndeme, antes que toque tierra’

Del ruiseñor oigo tres silbos, él reitera uno solo.
Palpita entre aromas y forestas.
Serenó, hace deslizar la noche.
Despierta
la luna hipnótica.

Y apenas te han dado el beso y aún lo gozas
y ya los labios de la moribunda se retractan.
(Si yo pudiera
volver la flecha al arco, el beso al labio,
la nota a su instrumento!
¿Es verdad que me amó, es verdad que así es?
Cuando me dijo: ‘Ahora te amo y para siempre’.
¿comprometía al tiempo venidero hasta el punto
que el hoy que ahora vivo debería desestimarse o bien vivirse
sólo como un entonces que logró ser mañana?)

Y, sin embargo, qué débil potencia para derogar el pasado.

37



En 1940 pensé: ‘En 1950 recordaré este año’.
Ahora, en 1960, recuerdo que
en 1950 recordé que en 1940
me propuse en 1950
recordar 1940.

Es fatal. Estamos en 1960 —¡lo hablamos previsto años atrás!
El ruiseñor canta: tres veces, supongamos:

Tiw, tiw, tiw.
What time is it? Tiw, tiw, tiw.

¿En cuál instante estás, pájaro del bosque?
Solitarios los setos, el fresco olor de las hojas
y el ruido inmemorial del mar.

Tiw —el silbo nivela al reciente y al antiguo:
el niño y el anciano tienen la misma edad:
un instante, un instante, un instante.

Si estando con un hombre
la mujer pone su pensamiento en otro que aún no conoce
y junto o alternativamente con vivirla
presume el término de su pasión actual:
yo la acuso de
divortium aquarum.

45

En 1979, Lotty Rosenfeld realiza una acción artística: intervenir una milla de líneas discontinuas en el pavimento, ubicando sobre cada una de ellas franjas horizontales de tela blanca formando cruces. Esta acción, registrada en video y fotografía, la repite por décadas en lugares tan diversos y distantes como la Casa Blanca en Washington, el Arco de Triunfo de París, la Plaza de la Revolución en La Habana, el Palacio de La Moneda en Santiago o la Documenta 12 de Kassel, entre otros.

El fotolibro *UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO* es el resultado del registro fotográfico de una de esas intervenciones en un área urbana de Santiago de Chile. Contiene un texto poético, titulado "Congestionamientos", acompañado de veintidós reproducciones de una fotografía en la que aparece Lotty Rosenfeld agachada extendiendo una tela (un "género" blando y blanco) que interrumpe cada una de las líneas pintadas en el pavimento. En las últimas páginas del libro hay otras fotografías tomadas en diferentes ángulos de la artista, quien conserva su pose inclinada y continúa abstraída su tarea.

El libro también contiene un manuscrito de Lotty Rosenfeld donde explica que repetir cruces es "un trabajo personal y colectivo de transformación del paisaje social imaginario sumando, a lo largo de Chile y de América, signos que son golpes urgentes en la conciencia colectiva". Este mismo objetivo es descrito por Eugenia Brito y Diamela Eltit, quienes otorgan distintas connotaciones o significaciones al género que forman las cruces (o a las cruces formadas por dicho género) en la medida en que desordenan el orden cotidiano e impuesto, y entorpecen los trayectos previos al romper las líneas del pavimento, al inaugurar un espacio desconocido y al crear nuevos mensajes.

Rosenfeld desobedece el signo pintado en el cemento y controvierte simbólicamente los discursos instalados, obedecidos por inercia. Así, no solo transgrede una señal de tránsito, sino que altera su carácter rígido e inamovible, impuesto e incuestionable. De este modo, Brito y Eltit describen la acción "como un trabajo corporal, como una práctica transgresora que subvierte sus propios medios, así como los mensajes que esos medios conllevan".

UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO es un registro en formato libro del modo de pensar y actuar del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), formado en 1979 por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Nelly Richard, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita. Un grupo que reconoce la urgencia del cuestionamiento del cuerpo social y político instalado durante la dictadura en Chile a través de la torsión de sus símbolos, signos y discursos.

[15]

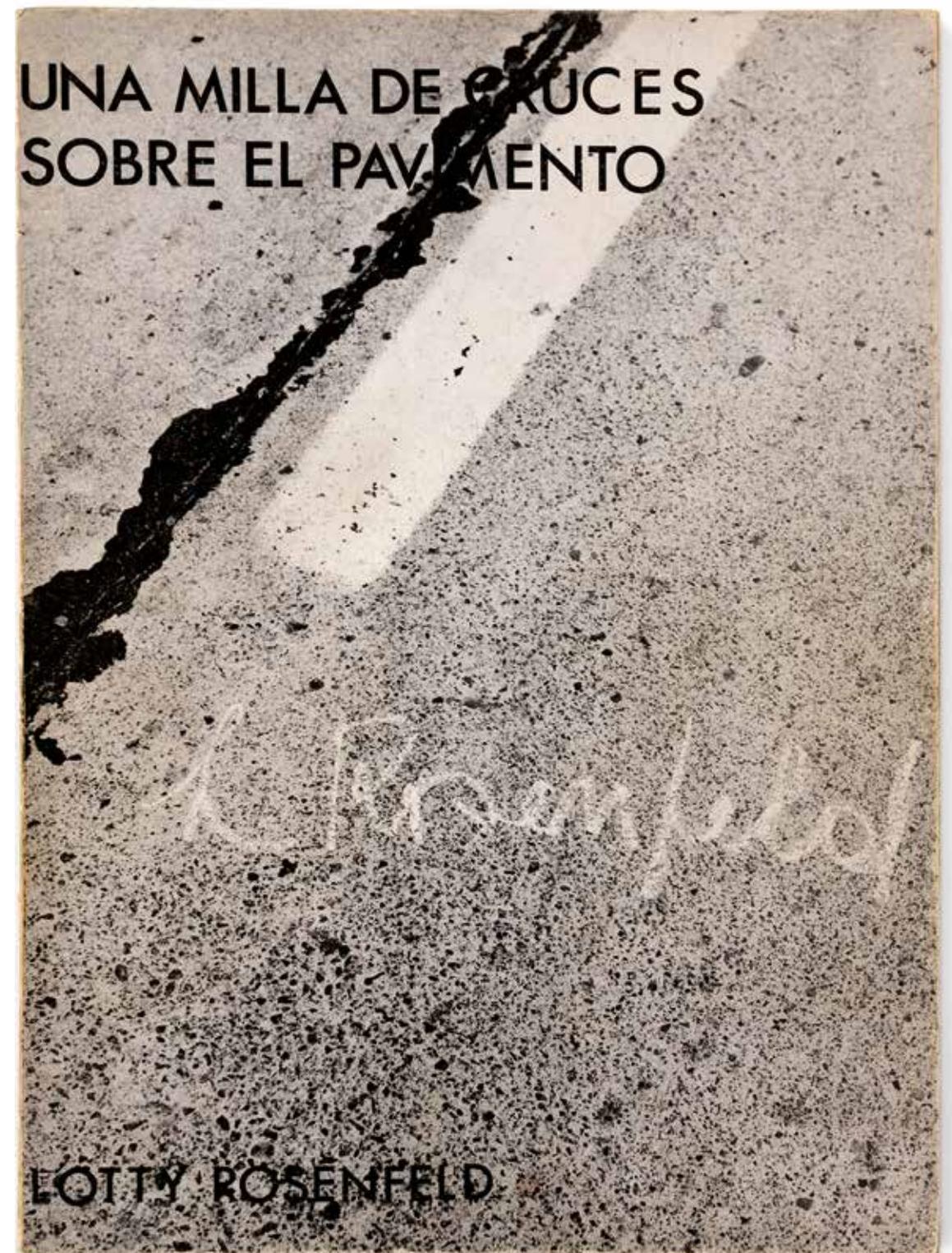
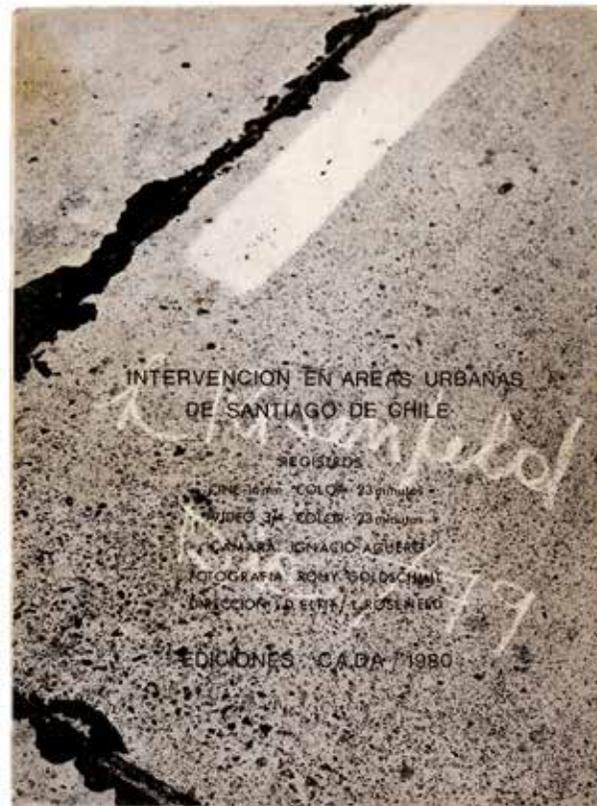


Imagen Lotty Rosenfeld. Fotografía Rony Goldschmit. Texto Eugenia Brito, Diamela Eltit, L. Rosenfeld. Edición L. Rosenfeld, Diamela Eltit. Santiago: Ediciones C.A.D.A., mayo 1980. 245x160 mm, 64 páginas, 34 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas. Edición 500 ejemplares.

Esta publicación es parte de un proyecto mayor compuesto por una acción performática, escenificada a través del formato fotográfico y audiovisual, una instalación, tres serigrafías y un libro de artista. Este conjunto de piezas se desarrolla entre 1979 y 1981, y forma parte de una serie de publicaciones de la escena nacional en las que el soporte libro es utilizado como dispositivo de exhibición. Gran parte de los elementos empleados en el proyecto se encuentran alojados y dispuestos como si las hojas fuesen muros blancos por llenar.

Aquí, la artista y escritora Marcela Serrano emplea el medio fotográfico para capturar una performance en que interviene con látex blanco su propio cuerpo, utilizándolo como un lienzo y, a su vez, anulando su condición corporal. Se suman otras imágenes que corresponden a los materiales utilizados en la instalación (malla metálica y tierra), la compaginación, la disposición gráfica y los textos intercalados. Ninguno de los elementos aquí mencionados sobresale, ni mucho menos puede ser extraído o desvinculado uno del otro.

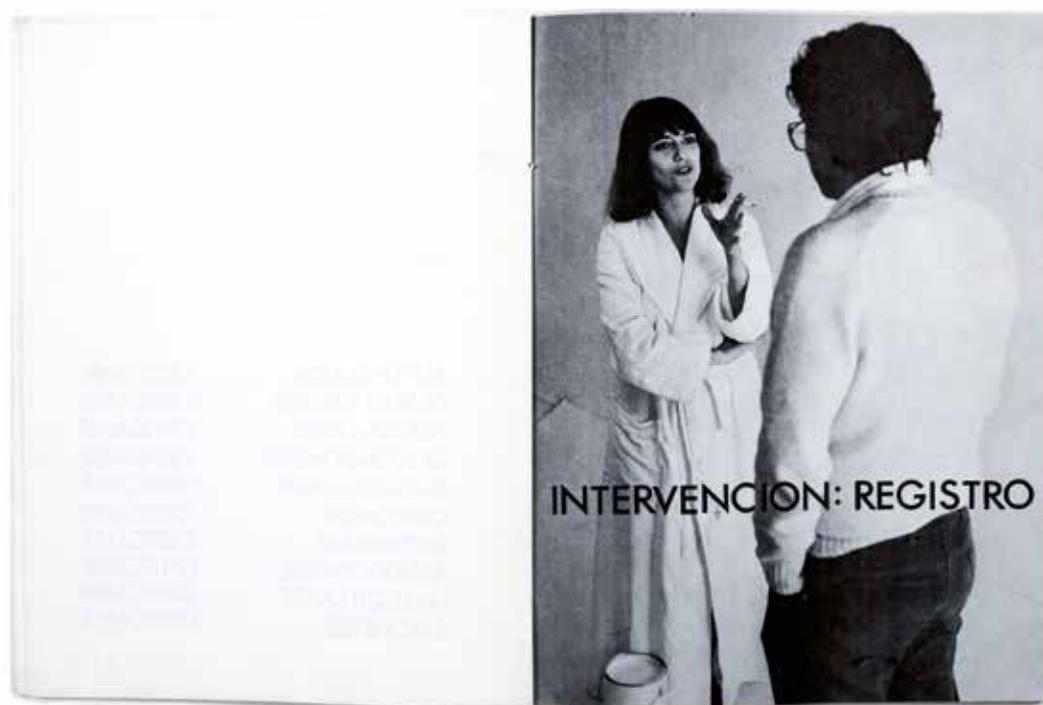
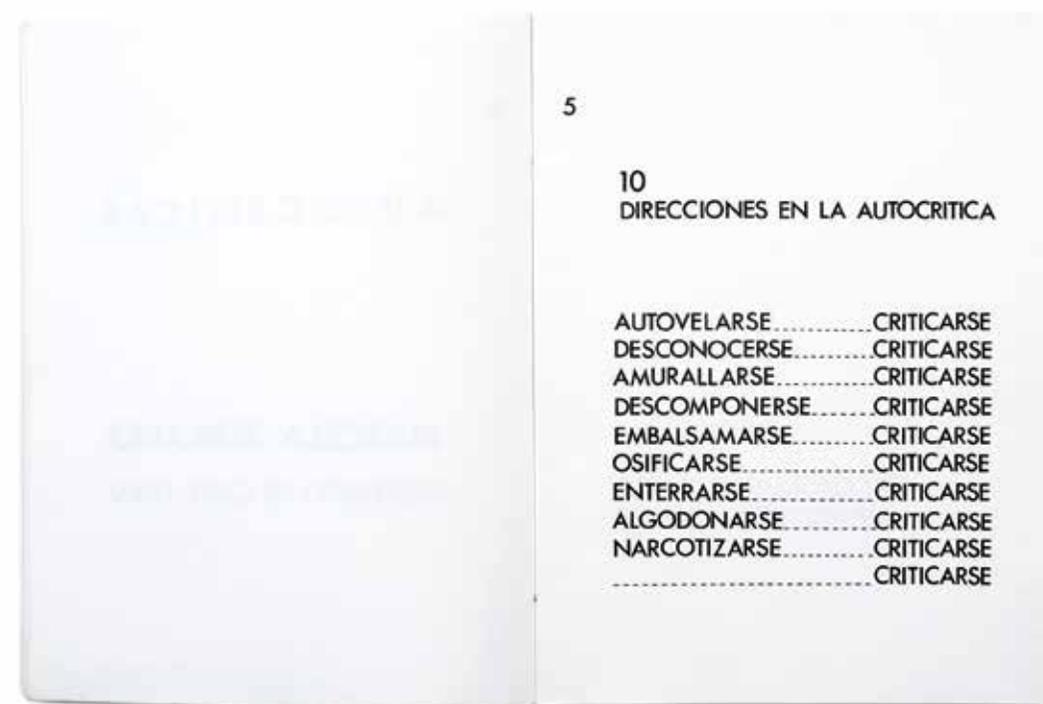
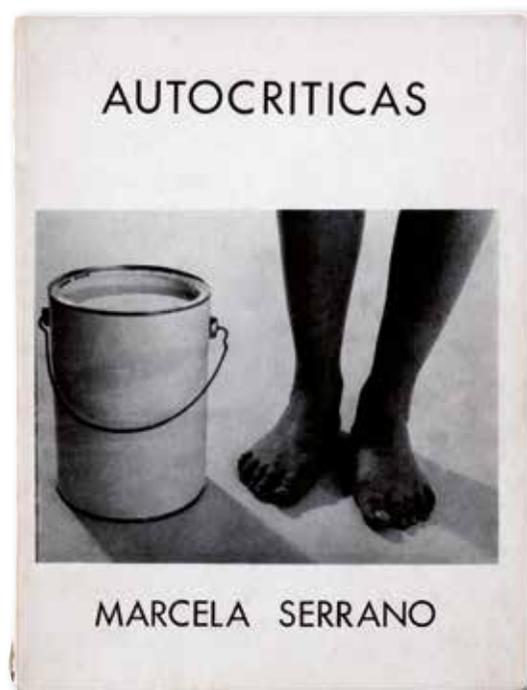
La narrativa general del libro deambula en una puesta en escena del proceso conceptual a través de la imagen o acción performática, pero, a su vez, es complementada con una escritura directa y concreta que acompaña estratégicamente la mixtura de los elementos. Esta estrecha relación textual y corporal transforma la publicación en un entramado literario donde el cuerpo fotografiado va a la par con la palabra. No estamos ante un libro tradicional, ni mucho menos ante una performance. La clasificación de esta publicación podría bordear la fotonovela, fotoperformance, performance o despliegue de archivo, estrategias discursivas que, en este caso, se abordan siempre desde el cuerpo en desplazamiento hacia una problemática biográfica y de género.

La propia autora afirma que el ejercicio de exposición del propio yo ayuda a revisitar y observar desde el exterior aquella intimidad, permitiendo una mejor asimilación y autoconocimiento. En *AUTOCRÍTICAS*, la autora se posiciona en un lugar altamente violentado al proponer diversas direcciones para llevar a cabo la crítica del yo a través de su imagen. Tal como se expone en la publicación, la autocrítica es realizada por medio del autovelado, el desconocimiento, el amurallamiento, la descomposición, el embalsamamiento, la osificación, el entierro, el algodónarse, la narcotización y, finalmente, la exposición. Estos diez procesos autoinfligidos son transferidos a los espectadores, quienes, a través de su lectura, interiorizan y asimilan dicha violencia.

El carácter autobiográfico, introspectivo y subjetivo de *AUTOCRÍTICAS*, posiciona frente a un panorama local e internacional donde el cuerpo del autor es dispuesto como una representación social. No solo se habla de un yo, sino que a este se le une un nosotros. Es decir, el cuerpo propio, personal y de múltiples transacciones simbólicas de Marcela Serrano, no representa únicamente su individualidad como mujer, sino que se entiende y expande hacia un cuerpo social, en el que la experiencia vivida y transmitida representa múltiples posibilidades de replicarse en sus receptores.

[SV]

Imagen, texto Marcela Serrano. Fotografías Leo Kocking, Carlos Flores, Eduardo Tironi. Diseño gráfico Lotty Rosenfeld, M. Serrano. Santiago: editora granizo, 1980. 250x180 mm, 79 páginas, 41 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada. Edición 500 ejemplares.





La obra de Eugenio Dittborn se caracteriza por combinar lenguajes diferentes, en particular pintura y fotografía, la máquina que mueve su trabajo. Como dice sobre sí mismo en un célebre manifiesto, "el pintor debe sus trabajos al cuerpo de la fotografía, embalsamado en y por la fotocopia, depósito de los despojos fotográficos".

"FALLO FOTOGRÁFICO está hecho a la manera de una libreta o un cuaderno para la enseñanza de las primeras letras del alfabeto fotográfico", escribe Dittborn. Es un documento privado, autoeditado y artesanal, impreso en fotocopia, encuadernado con tapas de cartón y anillado metálico, del que el artista confecciona unos pocos ejemplares para los asistentes a un seminario en el que se plantean preguntas más que respuestas. En palabras del autor, es un "manual de circunstancia" que le permite "abrir la boca de la publicación y hablar y con la boca cerrada".

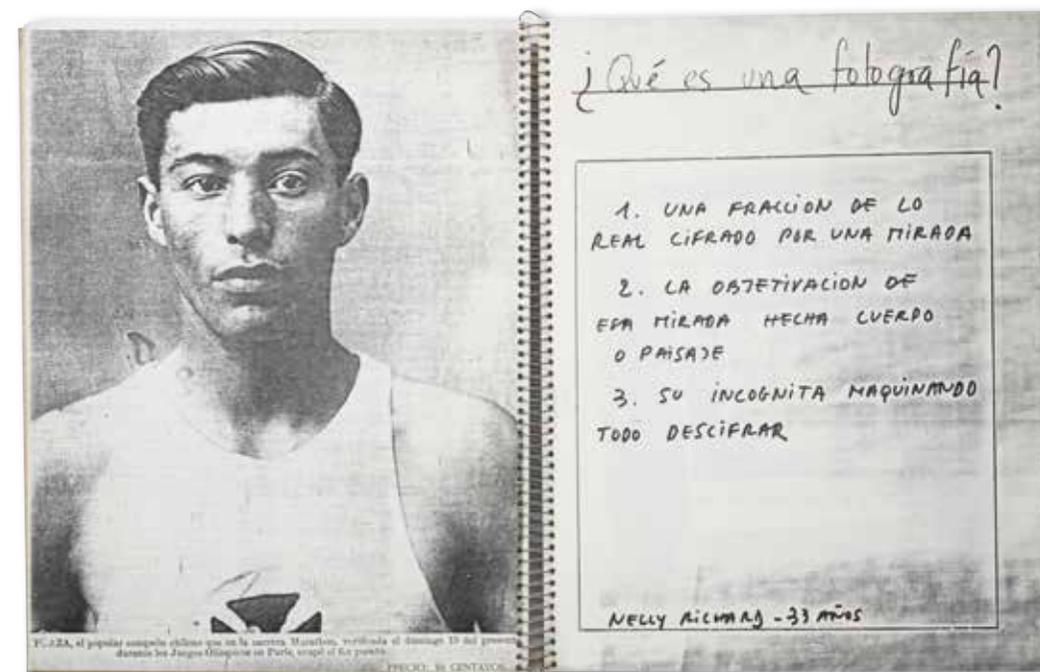
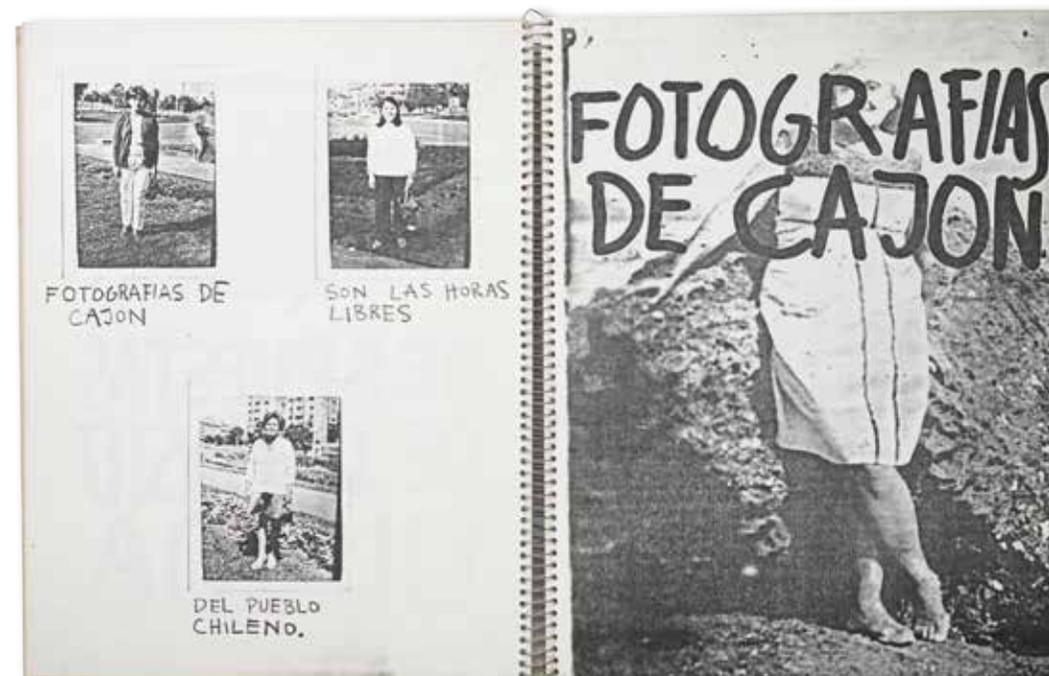
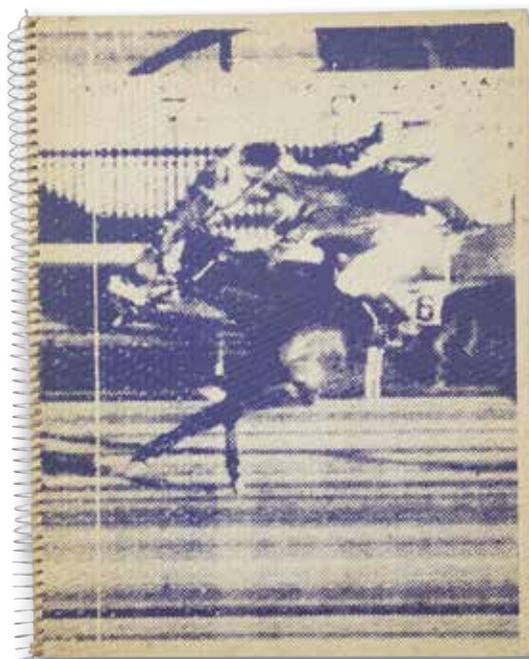
FALLO FOTOGRÁFICO posee la vaguedad característica del lenguaje y del arte. Es un fallo, en el doble sentido (juicio y error) de la palabra, sobre las relaciones de la fotografía y el arte. Dittborn superpone imágenes encontradas y fotocopiadas una y otra vez de mujeres presas, desconocidos, deportistas, víctimas de accidentes, niños. Fotos sin valor para sus autores, descartadas, en las que él encuentra "una especie desconocida de *veredicto*: esas fotografías demostraban –a confesión de partes, relevo de pruebas– que hubo hasta la llegada de la *digitalidad* dos grandes y desmesuradas familias fotográficas: unas, aquellas firmadas por *el anonimato fotográfico* y la otra, constituida por libros y *fotografías de autor*". Los textos exhiben la misma variedad. Entre otras cosas, Dittborn reconoce su deuda con la fotografía y la fotocopia, cita opiniones de fotógrafos sin posible reconocimiento al lado de escritos de teóricos, artistas y poetas, entre fragmentos de los evangelios, notas propias, versos de Jorge Manrique, documentos policiales o forenses, juicios de expertos sobre el santo sudario, artículos del código civil o frases de profesores de La Sorbona. Destacan las definiciones de fotografía, algunas soberbias: "la prisión de un recuerdo imborrable", "un día entero de mi vida", "la eternidad de la memoria humana".

FALLO FOTOGRÁFICO es un extraordinario fotolibro de artista que muestra la heterogeneidad de las imágenes y los discursos que forman el mundo. Parece decir que el arte bebe tanto de los evangelios y los intelectuales de turno como de los delincuentes y los ases deportivos, en un presente continuo que no puede sacudirse el pasado. En este sentido, su fallo es sentencia y su papel es semejante al juez que determina exactamente una situación, como en la *photo finish* de la carrera de caballos de las cubiertas, un "veredicto revelado por el inconsciente óptico de la cámara."

En cualquier caso, esta máquina tan precisa no funciona tan bien como debiera y quizás ni siquiera existe. "FALLO FOTOGRÁFICO está hoy desprovisto de argumentos ante la omnipresente transformación de todos los medios y técnicas visuales en el Chile de los desaparecidos", asegura Dittborn. Fallo significa también error, falsedad o absurdo. La caótica superposición de elementos en este fotolibro remite a tantas direcciones que se convierte en un mapa en el que lo más posible es perderse sin remedio.

[HF]

Imagen, texto, diseño gráfico, edición Eugenio Dittborn. Santiago: [Eugenio Dittborn], julio 1981. 280x220 mm, [126] páginas, 108 fotografías blanco/negro, impresión en fotocopia. Tapa dura, cubierta ilustrada, encuadernación en espiral metálica. Edición 47 ejemplares numerados.

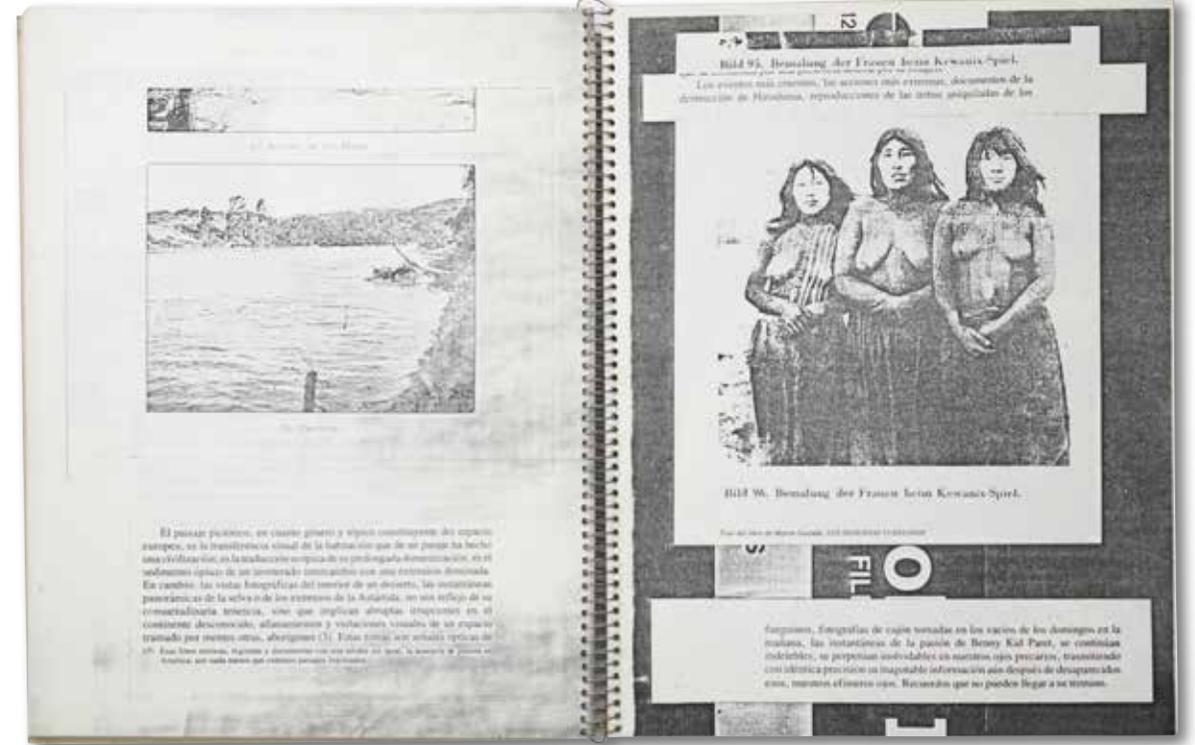
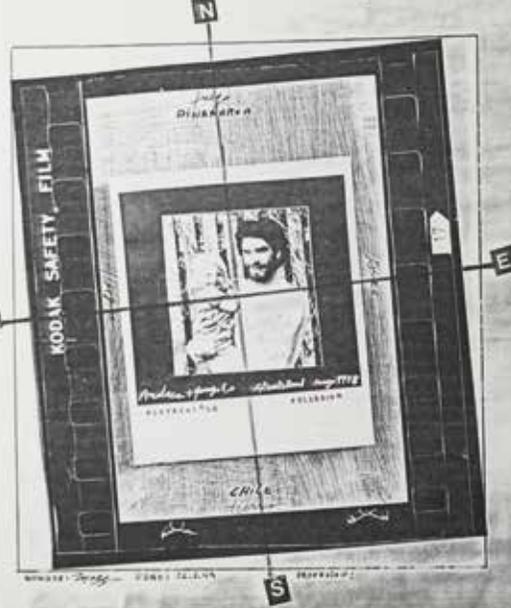


¿Qué es una fotografía?

No es lo que es una fotografía. Es lo que quieres que sea.

- 1- UNA IMAGEN QUE NOS PERMITA RECORDAR ALGUNA SITUACION DE LA VIDA.
 - 2- UNA IMAGEN QUE LA PUEDA HACER CUALQUIERA.
 - 3- UNA MEMORIA QUE PRESENTE A LOS MEMBROS DEL GRUPO.
 - 4- UNA IMAGEN QUE NOS PERMITA DETENER EL TIEMPO.
 - 5- UNA IMAGEN QUE NOS MUESTRE UN OBJETIVO.
 - 6- UNA IMAGEN QUE NOS PERMITA RECONOCER NUESTRAS OBRAS.
 - 7- UNA IMAGEN QUE NOS LLEVE A RECORDAR.
 - 8- UNA IMAGEN QUE NOS PERMITA COMPARTIR EL PASADO.
 - 9- UNA IMAGEN QUE NOS PERMITA ENFATIZAR NUESTRAS CULPAS.
- CARLOS FLORES BELPINO - 37 AÑOS.
CINBASTA - PUBLICISTA.

¿Qué es una fotografía?



QUE MEDIO DEL TIEMPO
SOLAMENTE EL MOMENTO
DE UNO DE LOS MOMENTOS
MOMENTO UNO MOMENTO
DE LA VIDA Y EL MOMENTO
DE LA VIDA.

¿Qué es una fotografía?



CARLOS ALTAMIRANO, 26 AÑOS, PAISAJISTA.





EDUARDO BADILLA CORTEZ (a) El Guayo o El Negro, Penal N.º 42549. Manero palanca y escapero autor de innumerables robos en Santiago.



LUIS ALFREDO RODRIGUEZ MATURANA, Penal 28734. Inmunda y ladrón, cumple 28 años por doble homicidio, hoy gran ladrón tiene muchas detenciones por hurto y robos. Ha agredido a los Carabineros y agentes; es muy audaz y atrevido.

UNA FOTOGRAFIA
ES EL ARCA DE



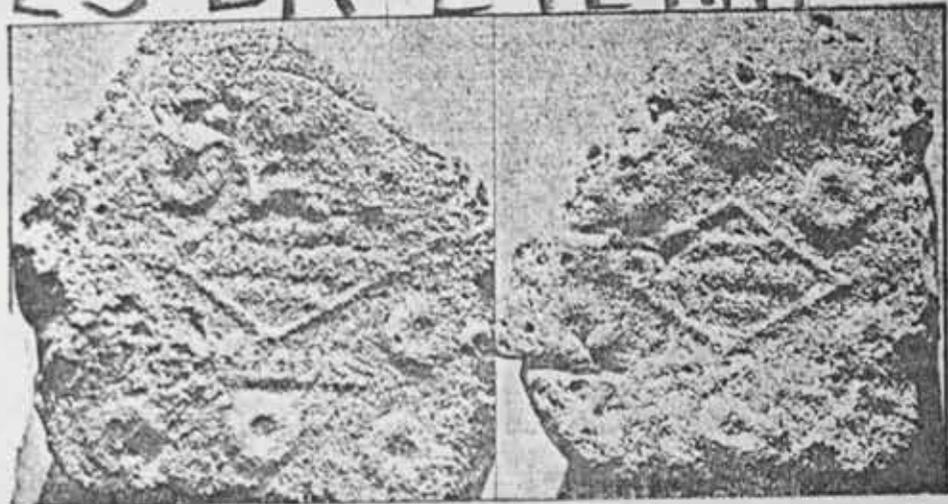
RITA GONZALEZ SALVO (a. La Negra), Prostituta y Tendera, Compañera de la Brinda o Brito Maldonado, recién iniciada.



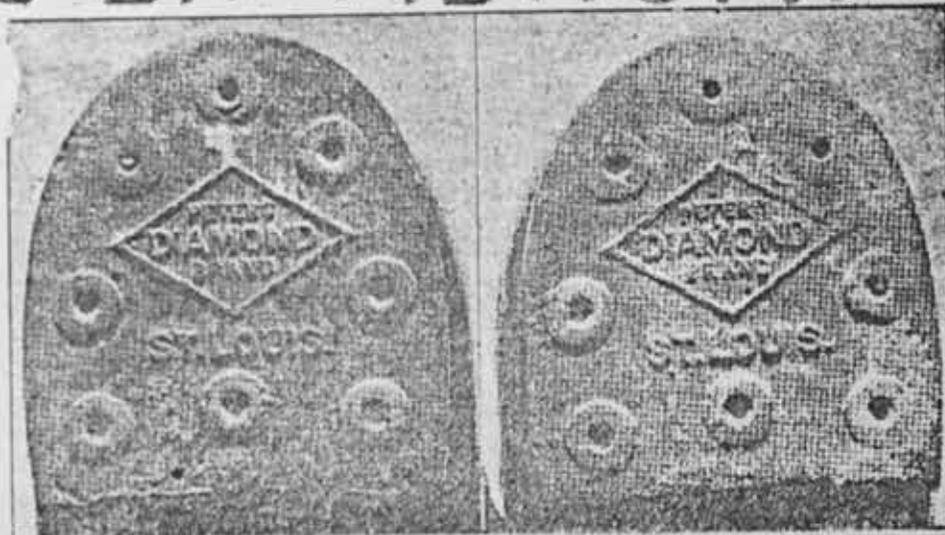
ROSA BRINTO o BRITO MALDONADO (a) La Guarda, Prostituta y Tendera, recién iniciada, querida de Juan Rivera Marfisi, gran ladrón santiaguino.

NOE
DESPUES DEL
DILUVIO.

UNA FOTOGRAFIA
ES LA ETERNIDAD



DE LA MEMORIA



HUMANA.

Las moldes de la ilustración N.º 11 fueron hechos al Laboratorio Técnico para compararlo con los tacs de goma de la ilustración N.º 12. Está a la vista impresiones de los moldes pueden haber sido hechos por tacs similares a los de la ilustración N.º 12.

El artista chileno Juan Domingo Dávila es conocido internacionalmente por su trabajo pictórico desde comienzos de los años setenta. Tras participar en una exhibición en Australia, abandona Chile en 1974 y se radica en Melbourne, donde comienza a indagar en fotografía y video para el registro y mediación de su propio cuerpo.

Debido a que Dávila realiza gran parte de sus trabajos fotográficos y audiovisuales en Melbourne, resulta difícil recomponer la escena que entretejen estas obras. Una de las primeras es la fotonovela *THE KISS OF THE SPIDER WOMAN*, un conjunto de imágenes o fotoperformances en las que Dávila se travesti y presenta como mujer araña en un guiño al conocido libro de Manuel Puig *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*, publicado en 1976. Puig emplea la imagen del travesti para formar construcciones de género e identidad por medio de imposturas y añadiduras de elementos al cuerpo para modificar sus significados. De igual manera, Dávila modifica su propia apariencia con recursos plásticos y visuales como maquillaje, peluca, uñas postizas, ropa de látex y diversas gestualidades, registradas y posteriormente editadas para articular una narrativa.

Las fotografías empleadas son intervenidas a través de recortes y montajes en los que también hay fragmentos de prensa, viñetas de cómic de Tom de Finlandia y escritos del autor sobre páginas de agenda. *THE KISS OF THE SPIDER WOMAN* es un trabajo que analiza y reflexiona sobre problemas como la liberación del deseo, la emancipación social o la castración del padre. Temas psicoanalíticos desarrollados a lo largo de toda la carrera de Dávila, quien publica textos e imágenes en la revista *Papers of The Freudian School of Melbourne*.

THE KISS OF THE SPIDER WOMAN se caracteriza por tener un estatuto de obra propia, no supeditado a ninguna muestra o serie. Una continuación es publicada en el número 4 (1981) de la revista *Art & Text*, donde Dávila escribe un texto que resume la fotonovela e incorpora nuevas imágenes bajo el título de *SPIDER WOMAN IN PLAYING WITH FIRE!* Dávila es también autor de otras fotonovelas, por ejemplo *LA BIBLIA*, elaborada y circulada como suplemento de la performance del mismo título, realizada en 1983 junto a Nelly Richard y Carlos Leppe en galería Sur de Santiago.

[SV]

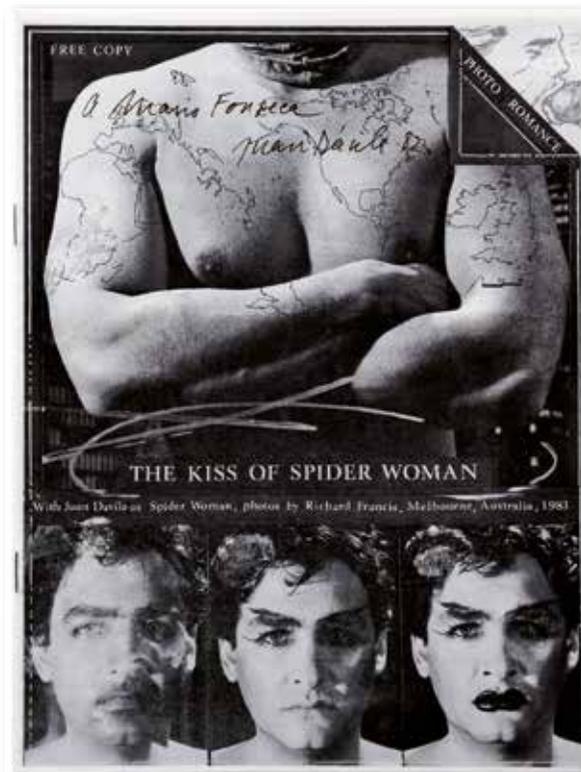
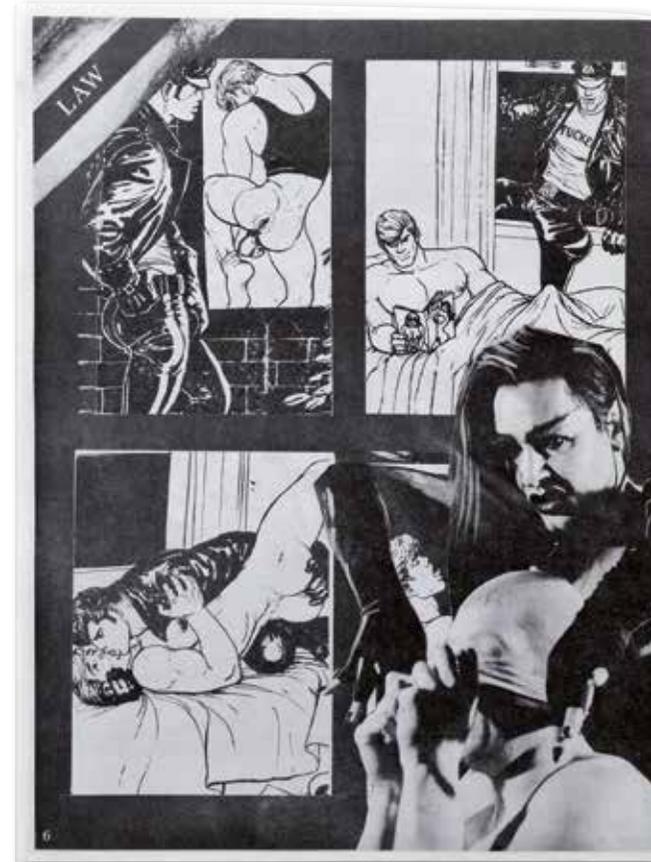
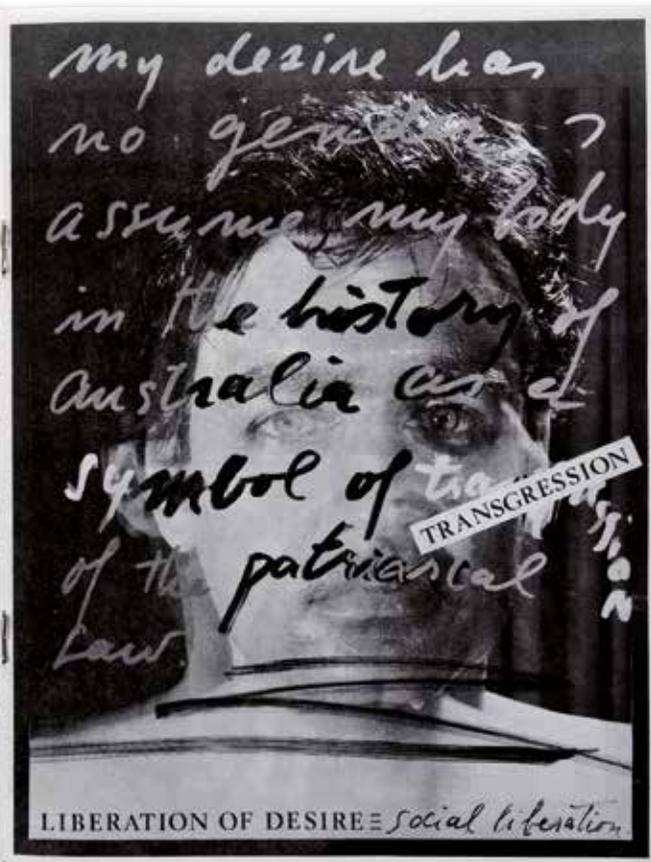


PHOTO ROMANCE WITH JUAN DAVILA AS SPIDER WOMAN. Imagen, texto, diseño gráfico Juan Dávila. Fotografía Richard Francis. Melbourne: [Juan Dávila], 1981. 280 x 210 mm, 8 páginas, fotomontajes, fotografías y dibujos blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas.



La fotografía de la cubierta enfoca desde lejos la parte superior de una estatua ecuestre que asoma en medio de una colina desierta. Parece una escena tranquila, pero el título del libro aturde la quietud del paisaje: CON SANGRE EN EL OJO. Esta beligerante expresión, popular en diversas latitudes de América Latina, aparece inscrita sobre la foto en grandes letras rojas. Este rojo sangre también colma la portada interior y la contraportada. La segunda foto, reproducida en la página legal, es un primer plano sobregranulado de un individuo que se cubre la cara con la mano, quizás para proteger sus ojos, quizás porque no quiere ver. Pero todo el libro contradice este gesto. Cubrir la vista no es una opción posible. Hay que mirar.



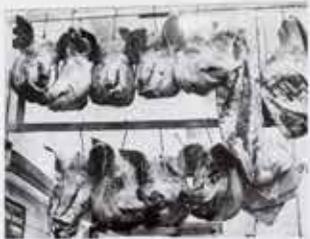
Ariel Dorfman sugiere que la cámara de Marcelo Montecino, autor de la mayoría de las fotos, combina dos tiempos y dos modos de enfoque: inmediatez y contemplación; cercanía y lejanía. Todos sirven al mismo propósito: mostrar, señalar, registrar. Este es, en efecto, el ímpetu de Montecino y del libro. Registrar para evidenciar e inculpar, pero también para conmemorar y recordar. Porque Montecino no esconde su rabia ni su indignación, pero tampoco la admiración por aquellos “pequeños, cotidianos liberadores” (palabras de Dorfman) que resistieron y se levantaron en contra de sus opresores.

El libro está dividido en ocho capítulos de extensión variable. Los tres primeros se enfocan en Chile. El comienzo es nostálgico, con escenas cotidianas de fines de la década de 1960. Continúa con la efervescencia política que marcó el gobierno de la Unidad Popular. Los siguientes documentan los días y las semanas posteriores al golpe. Algunas fotos de estas secciones son de Cristián Montecino, hermano del autor, asesinado por los militares en 1973. La cuarta parte congrega fotografías tomadas en distintos países. Como en el resto del libro, el significado está dado por la puesta en página de las fotos. Así, la foto de un mural que dice “aquí no se rinde nadie, carajo” es suplementada por otra que enmarca en primer plano una formación de carabineros, de quienes solo se ven sus botas y bastones, la voz del pueblo frente al aparato represor. “Algunos Santos” y “Homenajes” enmarcan iconografía popular y política y a algunas personas ilustres. A veces asoma el humor. Por ejemplo, una foto del mensaje “Santa Gemita, líbranos del comunismo”, realizada en 1973 en Santiago, lleva un pie de foto que increpa “¿Quién es Santa Gemita?”.

Tras una sección más extensa sobre Nicaragua, enfocada en la revolución, el fotolibro concluye con el regreso al nuevo Chile. La última composición es elocuente. En la página izquierda, una instantánea del Mercado Persa en Santiago enmarca decenas de relojes, algunos colgados del muro, otros apoyados sobre el mostrador. En la página derecha, la última del libro, se reproduce una foto de los árboles de una alameda. Esta composición se completa con un fragmento del último discurso de Allende, “se abrirán las grandes alamedas”. Que ocurra es solo cuestión de tiempo, concluye el libro en tono esperanzador.

[AD]





OMNIBUS SANTIAGO, 1971



POBLACIÓN CALLAMPA, SANTIAGO, 1962



Recuerdos de un matrimonio de gente sencilla. Los fabricantes se aferran a procedimientos, a lo largo de ese acto de amor, que los hijos se saldrán viejos al morir. Cuando un pueblo se va, con su tierra, ahí sus atrevidos. Que no salgan polvos, muertramos los pedidos, el polvo al viejo al hacer.

BOO EN EL PARQUE FORESTAL, SANTIAGO, 1964



EN CASA DE MI ABUELA, SANTIAGO, 1964



BOOS, 1964, SANTIAGO, 1971

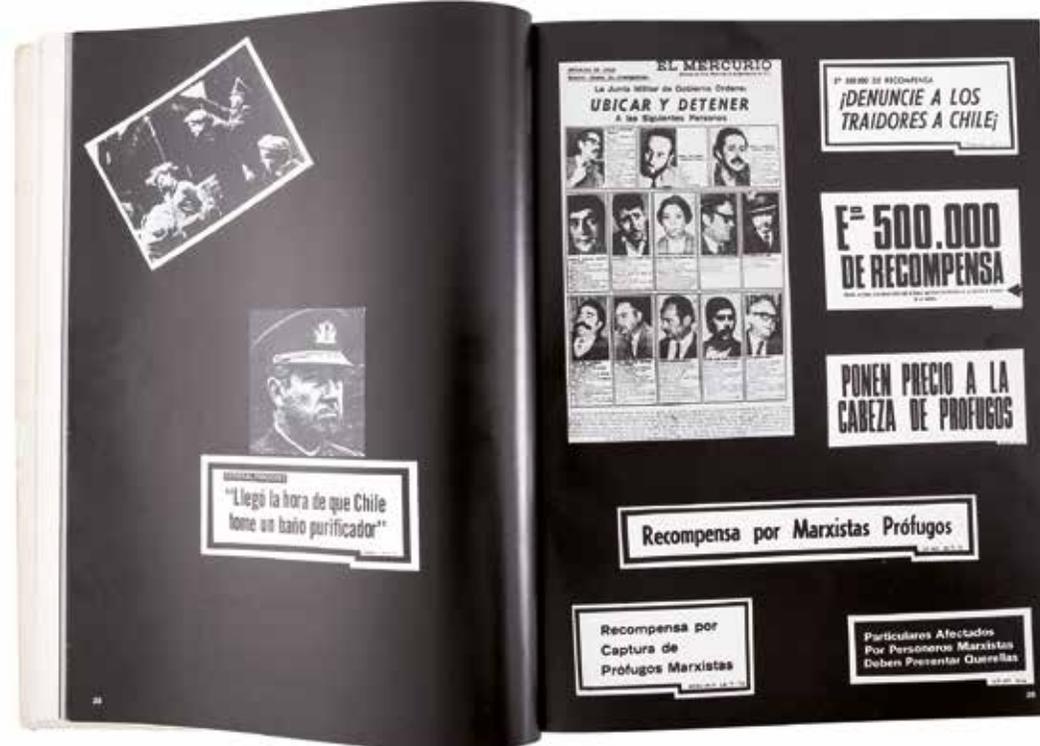
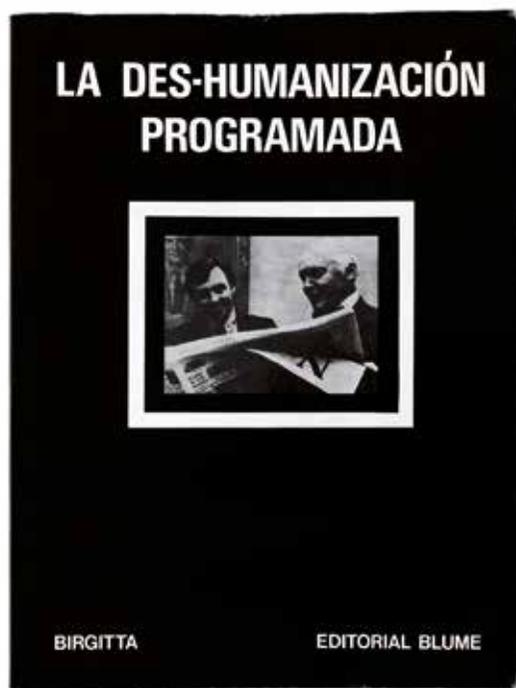
El fotolibro de protesta y resistencia está compuesto de recortes de prensa publicada en Chile durante los primeros años de la dictadura, junto a algunas caricaturas y varias multiplicaciones de fotos, en parte de Ted Polumbaum, un fotógrafo norteamericano que vivió el proceso de la Unidad Popular y cuya obra chilena está recogida en el fotolibro TODAY IS NOT LIKE YESTERDAY. A CHILEAN JOURNEY (1992). El propósito de LA DES-HUMANIZACIÓN PROGRAMADA es poner en evidencia el sistemático plan de desinformación desarrollado por la inteligencia militar y los medios afines a la dictadura. Una frase del general Pinochet –“importante es el poder de pluma periodística”– abre el libro y reaparece constantemente, a manera de hilo conductor. También, a veces dialoga con otra del director del diario *El Mercurio*, Arturo Fontaine Aldunate –“la pluma es más poderosa que la espada”– publicada en 1978 en el semanario *Ercilla*, con una foto de ambos. Es uno de los cientos de recortes que cubren las 260 páginas del libro, principalmente titulares de prensa, la mayoría encuadrados con filetes negros.

La diagramación es suelta y establece ciertos énfasis con la repetición de algunos recortes y con la presencia constante de un aspecto crítico hacia la dictadura en la parte superior de las páginas pares.

“Supuestamente”, dice el prólogo, Birgitta es su autora. Es muy probable que Birgitta sea la tapadera de los autores reales de este libro gráfico. De hecho, se omiten expresamente sus apellidos por razones de seguridad, pues el libro se publica en plena dictadura cívico-militar. Pero hay una biografía, quizás real, que detalla su nacimiento en Perú en una familia diplomática y su residencia en Chile durante la Unidad Popular. En el relato, tras el golpe esta mujer se presenta en la embajada de Suecia, lugar de acogida de perseguidos políticos, y gracias a distintos subterfugios obtiene testimonios que luego envía fuera del país.

Su carácter de fotolibro se debe lógicamente al múltiple uso de fotografías, que a veces forman parte de los recortes (en los que a menudo se identifica el medio y la fecha), y en otras ocasiones son páginas enteras con retículas formadas por reiteraciones de una misma imagen en blanco y negro de Polumbaum y otros. El libro está dedicado a un lector chileno, con la esperanza de que pueda leerlo alguna vez, tanto porque en aquel momento la censura impide su difusión en Chile, como por haber sido editado en Europa, lo que lo hace inalcanzable. En este sentido, la publicación en Barcelona de LA DES-HUMANIZACIÓN PROGRAMADA resulta inusitada, sorprendente, y aunque a veces evoca otro collage con recortes de prensa, *QUEBRANTAHUESOS* (1952) de Jodorowsky, Lihn y Parra, acá la ficción es la realidad, o peor.

[MF]



Imagen, texto y diseño gráfico atribuido a Birgitta, Stiv, Maiko. Fotografía Ted Polumbaum y otros. Barcelona: Editorial Blume, 1982. 285x210mm. 282 páginas, recortes de prensa y fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada.



General Luján
*Armonía Entre Capital y
Trabajo Busca el Gobierno*



La cubierta es una gran foto de Paz Errázuriz: un mendigo golpea con dos palos unas cajas de cartón y pasa un peatón que protege su billetera. Al volver la página, Enrique Lihn da datos: el tamborilero “se autoapoda El Pingüino” y el desconfiado de aire pinochetero posee todo lo que le falta al Pingüino. “Su dos más dos son cuatro es mi dos menos dos”.

A continuación, poemas diagramados como titulares escandalosos por Óscar Gacitúa, más fotos de Errázuriz del “tambor batiente” y su confusa audiencia, pingüinos mecánicos en movimiento de Germán Arestizábal y una nota final en tinta roja donde Lihn explica que el Paseo Ahumada iba a ser “la pista para el despegue económico” pero se convirtió en “el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico”. En lugar de las promesas de la dictadura, cada chileno con su casa, tele y auto, el resultado es “el Gran Teatro de la crueldad nacional”.

Arte en la calle. “El trabajo se ha convertido en un arte en el Paseo Ahumada.” Para todos los públicos. “El show empieza cuando usted llega y se acaba cuando usted se va. Y todos somos sus coautores, sus actores y sus espectadores.” El poeta está “fascinado por la menesterosa soberbia del espectáculo” y “agradece al Decenio la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas: proeza que quiere agregar a las que realizan los subempleados y mendigos del paseo, sus semejantes, sus hermanos”. El “hipócrita lector” de Baudelaire se ha transformado en “los sin casa, los cesantes, los que comercian en la calle”.

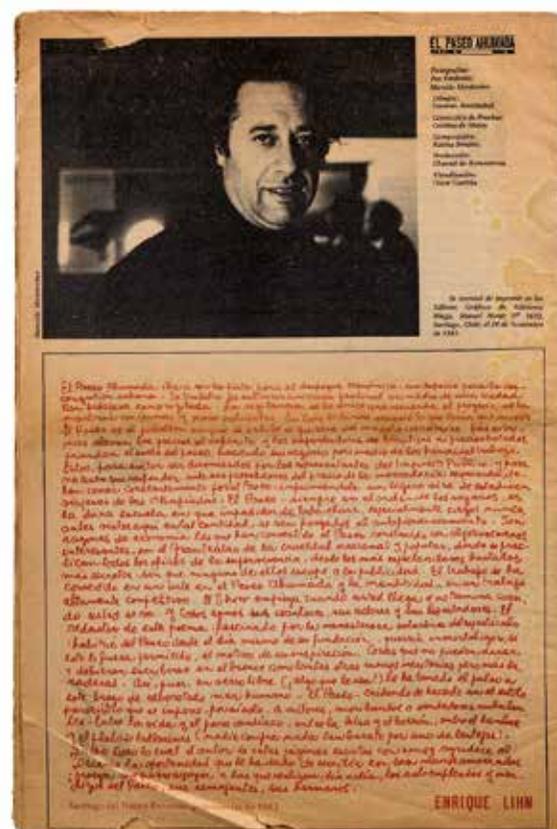
Lihn escribe “en el estilo paroxístico que se impone a autores, moribundos y vendedores ambulantes”. Como su literatura “no excluye los datos de la experiencia”, enseña con pocas fotos y muchas palabras “algo tan injusto, violento, estridente, agobiante, cómico, irrisorio, desesperado como el Paseo Ahumada”. Allí mismo, a un paso de donde presentaron Lihn, Parra y Jodorowsky treinta años atrás el periódico mural QUEBRANTAHUESOS, es el lanzamiento del libro. El poeta declama a puras voces antes de ser detenido y multado por desórdenes callejeros.

Como precedente fotolibresco está Larraín y sus fotos de los niños de la calle. Errázuriz y Lihn comparten su empatía, pero las cosas ya no están para imágenes mágicas ni finales felices. En la historia literaria, Lihn hace una versión para pingüinos del CANTO GENERAL. “¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu/ y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia/ siendo que ella se nos está quemando en las manos?”.

La “cháchara” vanguardista tampoco es lo suyo. Lihn clama contra el lenguaje abstruso, “chino para los no iniciados”, de artistas y docentes. “Al hoyo negro con todos los emblemas, información y no profecías/ queremos, y que aterrice, por fin ese zote”. EL PASEO AHUMADA está lejos de Zuritas y Nerudas tanto en la letra como en la forma, más parecida a los semanarios más populares que a libros de artista o papeles académicos tan traicioneros como la reciente reedición del libro.

[HF]

Texto Enrique Lihn. Fotografía Paz Errázuriz, Marcelo Montecino. Diseño gráfico Oscar Gacitúa. Dibujos Germán Arestizábal. Santiago: Ediciones Minga, 1983. 330x220 mm, [24] páginas, 5 fotografías blanco/negro, 3 dibujos. Tapa blanda, papel de periódico, cubierta ilustrada con fotografía de Errázuriz.



SE APARECIO CRISTO EN EL PASEO AHUMADA ESTA BUENO DE JODÉ

Cristo del uno menos dos
 Cristo Mengano o Perengano
 Cristo Señor de la Mendicidad Nacional
 Cristo de no tener ni un clavo que perder
 Cristo peatonal en la Vía Crucis del Paseo
 Cristo Ahumada, saltando en su Santo nombre ¡Gloria a Dios!
 Cristo al que le robaron el cuerpo en la Morgue
 Cristo el que apareció muerto bajo otro nombre
 Cristo en pantalla
 Cristo bajo la mira en el campo de fuego
 Cristo teatro en la calle
 Cristo actor de una película filmada en la clandestinidad para identificar a los terroristas
 Cristo que se da a la fuga aferrado a unos miserables zapatos nuevos
 Cristo que cae en aras del deber del otro baleado por el celoso cumplidor
 Cristo dejado de la mano de Dios
 Cristo del cobre sin un cristo en la mina
 Cristo muerto de hambre ejemplo del que están hartos los buenos y los malos ladrones
 Cristo rey de los cuchepos
 Cristo sin pies ni brazos crucificado en las cuerdas
 Cristo a la parafina ardiendo como un bonzo por la libertad de sus hijos
 Cristo Pingüino al que se le aparece la Virgen
 Cristo en la barra de un bar de mala muerte
 Cristo de los borrachos que mueren en su Ley
 Cristo de los ateridos
 Cristo de los vendidos
 Cristo de los no redimidos
 Cristo blanco de una bala loca
 Cristo al que matan en su población por haberse negado a gritar viva Chile
 Cristo allanado
 Cristo torturado agente pasivo de una lección magistral por un Paganini de la cosa
 Cristo que rey ni qué ocho cuartos
 Cristo que estaba bueno de jodé.



Paz Erdasari



Paz Erdasari

Como si El Ahumada fuera un pantano
 eso se ha llenado de zancudos helicópteros infinitesimales que vuelan aquí sin un zumbido
 exangües
 porque ¿a quién picar y cómo en este pantano seco
 del que se han ido los sanguinosos y apenas quedan uno que otro sangriento
 uno que otro sanguíneo?
 Del hocico de los perros quisieran cebarse estos prostituidos zancudos, pero son policiales
 y la plaga se empantana en la aridez
 sin una gota de sangre que adorar
 volando al son que le tocas.

SE BUSCA una gota de sangre

Dos ciegos tocan sendos Yamaha
 la música El Atardecer Incidental en nuestro querido paseo
 Son órganos importados del Japón; pero los ciegos, en cambio, dos orgullos nacionales
 le hacen el peso a sus instrumentos
 como esas secretarías eficientes que escriben a máquina con todos los dedos
 Dioses si se los compara con otros mendigos
 mano de obra altamente especializada
 (mendigos publicitarios de la Casa Yamaha)

unas niñas de los ojos de la casa matriz de la mendicidad
 el Palacio de Desgobierno
 Ellos podrían muy bien amenizar la comida con sus órganos en un hotel tres estrellas
 En el mismo Ahumada se le podría ocurrir al dueño de un cabaret que anda a la trata de blancas
 contratar a cualquiera de los dos
 para amenizar las bebidas en los entreactos como si fueran los dueños de sus propios instrumentos
 (gentilmente proporcionados por la importadora)
 y les estuviera permitido a ellos, que tanto y tan bien conocen la noche
 salir de noche un par de días a la semana
 Pero, no, que la mendicidad aparte de ellos el cáliz de la frivolidad
 tanto mejor resulta verlos aquí en sendos puntos estratégicos granar y desgranar a su alrededor
 —limpios e instrumentales—
 círculos de ociosos que se melomanizan
 por uno o tres pesos o gratis avergüenza ver cómo
 aprovechándose de la ceguera el público burla el cerco de la mendicidad
 Sea como fuere, si todos los tuerfos fueran, ave Rock, como tú,
 estos dos dignos no videntes serían reyes en el país de los tuerfos
 y no sólo buenos intérpretes de música digestiva en el atardecer hotelero
 subliminal.

**CIEGOS INSTRUMENTALES TOCAN ~~COMO~~
 CONTRATADOS EN EL AHUMADA.
 LO QUE PUEDE EL JAPON**

Pinguino, los otros mendigos no se ciñen como tú
 una corona de cartón ni empuñan un bastón de mando el palo
 con que aporreas tu baboso tambor
 Han pasado a la retaguardia, los otros
 Así de aporreador es el tiempo aún en este lugar ameno el Paseo Ahumada
 Hay un pasado ahumado, el pelotón de lo que pasó y tantas otras papas en el rescoldo del tiempo
 no ya quemadas: carbonizadas
 Hay el gran mendigo de ayer hoy destituido, que conserva en su cabeza rapada y llena de costras la cacerola de
 mando
 ese casco y la sopapa de su autoridad en la mano y el bolso terciado en banderola
 lleno de objetos perdidos un basural ambulante
 Daba gusto verlo marchar ¡a sus años! y cuadrarse para saludar a la noche como a una bandera
 Ahora reptar por los pastelones —¿eh, pingüino?—, es el gusano desconocido
 sin un plinto donde ponerse de pie aunque sólo fuera doblado en cuatro
 y como él tantos otros
 Pasó a la retaguardia una momia—sandwich que se daba a leer por los paseantes
 ese petitorio viviente encajado en una silleta a mitad de la acera, insolentemente pedigüeño
 copia kitsch de un cuadro de José Ribera
 A la retaguardia “el cortadito”, que cambió de provincia, perseguido por La Recesión
 un hombre partido en dos mitades, una de las cuales es el hombre
 y la otra, un enigma
 el torso de un atleta que se desplaza por autopropulsión como sobre una bandeja
 en cuatro tablas con ruedas
 (El destino de América ¿no depende de él?)
 Su limosna no me basta, practico la mendicidad a nivel nacional remontado a una tradición bicentenaria
 de las mejores
 A la reta la réplica de Carlitos Gardel carne carbonizada
 del mendigo con gramófono rayado a la sordina
 por boca del muerto, inmortalmente
 en una aceptable reiteración del zorzal
 A la retaguardia todos los ciegos y ciegas
 ahora que eres tú, pingüino, el último modelo.



Por Lirio

MITOLOGIAS

Asistimos al renacimiento de la mitología
 una vez más la función del mito
 que no piensa con la cabeza
 pero que se sube por el chorro a la misma y la aplasta
 como un piano en el que se hubieran sentado todos los miembros de un comité
 se toma el chorro de la palabra como en los peores tiempos del culto
 con altoparlantes emplazados en cada bocacalle del paseo
 el chorro iluminado que parece brotar como por arte de magia
 orgullo de la estética del Vivac y de todos porque el mito
 es aunque superficial un aglutinante de primera
 La Derecha y la Izquierda del paseo el Norte y el Sur, la oblicua calle Nueva York y todos los pasajes
 se dan un abrazo en el chorro iluminado del mito por el que se sube el piano de cola tocado a cuatro manos
 por un solo pianista, y el mismo Liberace
 no lo haría mejor que el cuatro manos subiéndose por el chorro del piano
 que oscila, líquido en la altura, con todas sus lentejuelas
 los mismos pelotones que guardan el orden de los opresores se extríasan creyendo escuchar la sirena de los
 oprimidos
 o por lo menos guardan el chorro como si fuera el orden
 porque todo lo que sea mito en tanto tal
 es patrimonio nacional
 algo no menos importante que el delantero de un equipo de fútbol

En la década de 1980, el campo fotográfico chileno experimenta un desarrollo sin precedentes, gracias a la labor de un grupo de fotógrafos que, además de documentar la contingencia, se aboca a promover y diseminar su actividad. Proliferan las exposiciones y emergen publicaciones relacionadas con el quehacer fotográfico, muchas de las cuales reflejan la precariedad de su contexto. Tal es el caso de las EDICIONES ECONÓMICAS DE FOTOGRAFÍA CHILENA, proyecto ideado por Felipe Riobó y realizado en colaboración con miembros de la Asociación de Fotógrafos Independientes. Su objetivo es difundir la obra de fotógrafos chilenos, estimular la reflexión crítica y contrarrestar la escasez de publicaciones fotográficas. Según el prólogo del primero de estos fotolibros: "Son obras colectivas que aparecen en forma de múltiple. Su producción será periódica, cada tres semanas y cada número presentará la obra de un fotógrafo". A pesar de las promesas, solo se publican tres volúmenes, todos en 1983. La edición, producción y distribución de cada uno queda a cargo de los respectivos autores.

La manufactura de las EDICIONES ECONÓMICAS –fotografías fotocopiadas y encuadernadas con corchete– da cuenta de la creatividad de Riobó, quien logra resolver eficientemente el problema de la producción. En la presentación de la primera entrega, Riobó describe la fotocopia como un medio de reproducción "de acuerdo a nuestras posibilidades" y se excusa por la precaria calidad de estas "artesanías inferiores". Así y todo, este medio no es tan "inferior": da más flexibilidad a los fotógrafos ya que les permite integrar diferentes elementos en las maquetas como fotografías, textos escritos a mano o mecanografiados, corrector líquido, diferentes tipos de papel, etc.

Según resume el poeta Claudio Bertoni, los fotógrafos hacen sus fotos cuando pasa algo, pero Mauricio Valenzuela las toma «cuando no pasa nada». Valenzuela lleva la experimentación muy lejos. Algunas de sus imágenes evocan textualmente la falta de medios. Hay una estupenda "foto sin cámara" y otra magnífica "foto sin rollo". Luis Weinstein juega con las series, las escalas y los ángulos extremos. Las tomas cenitales realizadas en el metro de Santiago producen tamaños, sombras y reflejos extraños. Los lugares que recorre la cámara de Paz Errázuriz son recurrentes en su obra. Las escenas y retratos fotocopiados en su monografía corresponden con fotografías realizadas en hospitales psiquiátricos, asilos de ancianos y circos. La mayoría de los sujetos miran a la cámara de frente, posando seguros y sonrientes.

Los textos que acompañan estas obras ensayan distintos modos de aproximación crítica. Jaime Gré y Renato Orellana consideran las fotografías de Weinstein y Errázuriz en diálogo con diferentes teorías. Por su parte, Claudio Bertoni y Patricio Marchant abordan los lenguajes fotográficos de Valenzuela y Errázuriz de una forma más sugerente y poética, sin ofrecer una interpretación crítica de las obras.

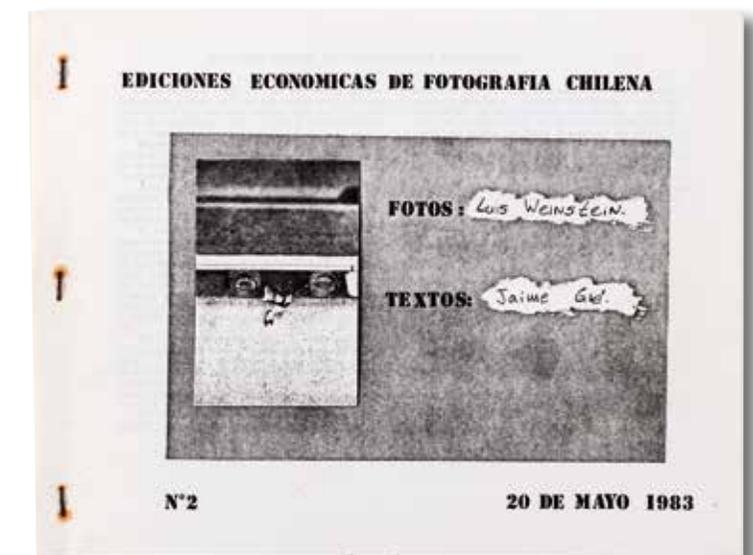
EDICIONES ECONÓMICAS DE FOTOGRAFÍA CHILENA es una pionera demostración de las enormes posibilidades del fotolibro y la autoedición. Aunque son sencillos y sin pretensiones, están reconocidos en las listas de los mejores fotolibros.

[AD]

MAURICIO VALENZUELA. Fotografía Mauricio Valenzuela. Texto Claudio Bertoni, Felipe Riobó. Santiago: Ediciones económicas de fotografía chilena, número 1, abril 1983. 215x280 mm, (56) páginas, 18 fotografías blanco/negro. Tapa blanda ilustrada, fotocopias grapadas. Edición 50 ejemplares.

LUIS WEINSTEIN. Fotografía Luis Weinstein. Texto Jaime Gré Zegers, Felipe Riobó, Mauricio Valenzuela. Santiago: Ediciones económicas de fotografía chilena, número 2, mayo 1983. 215x280 mm, (58) páginas, 20 fotografías blanco/negro. Tapa blanda ilustrada, fotocopias grapadas. Edición 50 ejemplares.

PAZ ERRÁZURIZ. Fotografía Paz Errázuriz. Diseño Paz Errázuriz, Felipe Riobó. Texto Patricio Marchant, Renato Orellana, Felipe Riobó. Santiago: Ediciones económicas de fotografía chilena, número 3, octubre 1983. 215x280 mm, (84) páginas, 29 fotografías blanco/negro. Tapa blanda ilustrada, fotocopias grapadas. Edición 50 ejemplares.



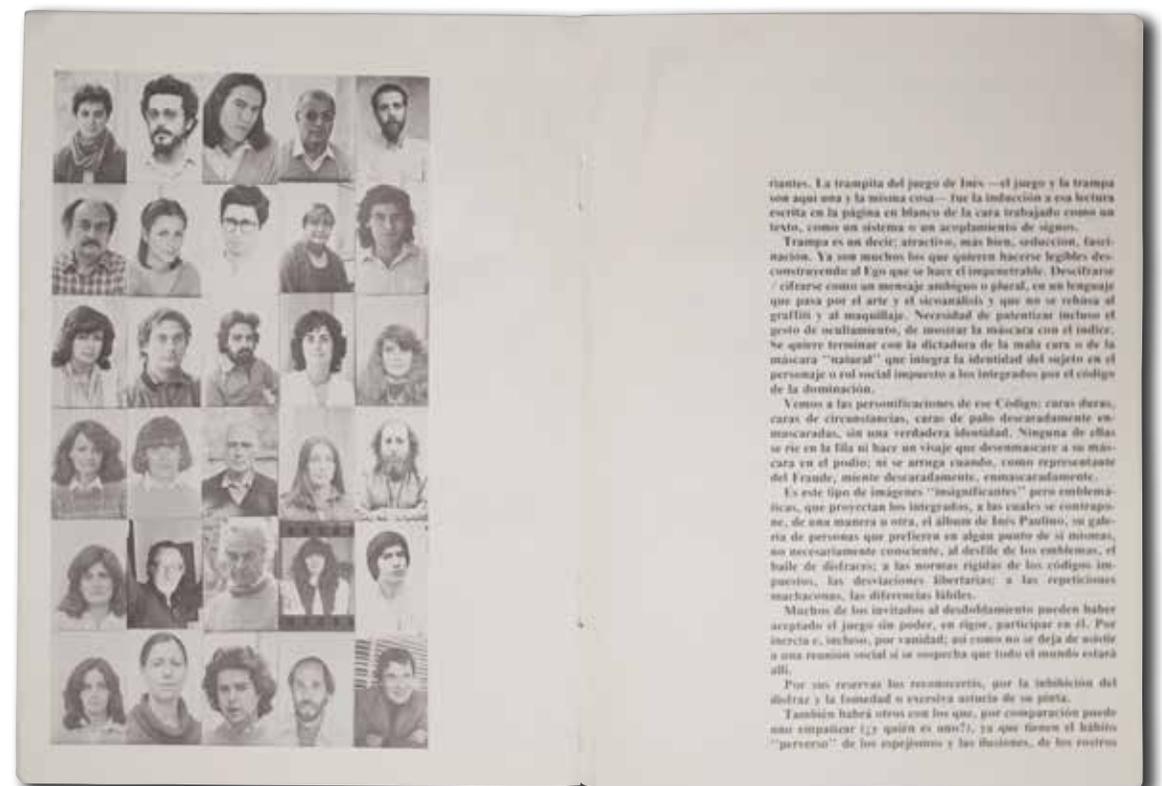
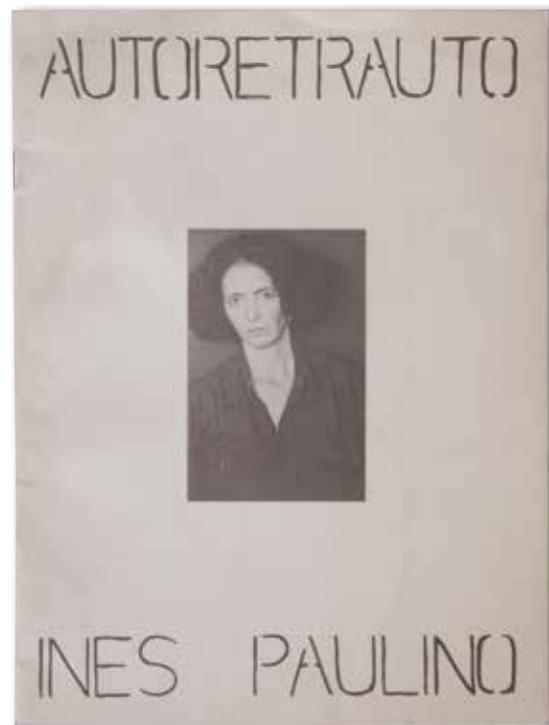
En 1982, después de doce años de su arribo a Chile, la fotógrafa Inés Paulino, oriunda de Sao Paulo, Brasil, realizó un envío postal de dos ejemplares de un retrato fotográfico de su autoría a doscientas personas del campo cultural, incluidos artistas e intelectuales en el exilio, en plena dictadura de Pinochet. En uno de los ejemplares, el invitado debía intervenir su retrato: pintarlo, recortarlo, fotocopiarlo, romperlo o simplemente hacer lo que quisiese; el único imperativo era enviarlo de vuelta a una dirección, que en ese entonces era el hogar de Paulino. En el instructivo, la autora también advertía que el resultado de las devoluciones sería expuesto, en una galería y fecha por comunicar.

Esta interpelación dio origen a AUTORETRATO, el catálogo que acompañó la exposición homónima en galería Sur, en mayo y junio de 1984. La programación de la galería estaba a cargo de Nelly Richard y la artista textil Rosa Lloret oficiaba de secretaria ejecutiva.

En AUTORETRATO, entre portugués y español, Inés Paulino dedica el trabajo a su madre y a Óscar Gacitúa, responsable del diseño gráfico y autor de la fotografía de portada del catálogo. Paulino también dedica su trabajo a su círculo íntimo de amigos: Loreto Rodríguez, ilustradora de libros infantiles; Claudia Donoso, autora del retrato de Inés Paulino en el interior del catálogo; Paz Errázuriz, Tom Daskam, Enrique Lihn. También lo dedica a su psiquiatra Lucho Weinstein y a aquellos agentes del campo cultural que aceptaron la invitación de la fotógrafa sin discriminación de sus posiciones políticas en el contexto bipolar de aquellos años. Es Lihn quien escribe, en "El juego de Inés", el brillante texto de AUTORETRATO: "Bajo el rubro muy vago de personalidades de la vida cultural chilena en el espacio de Inés abierto por el juego, se han reunido casualmente, moros y cristianos. Exactamente como en un carnaval".

Al juego de la comedia del arte, las máscaras y mascaradas propias del retrato que Paulino convoca, también se arrima su propia *saudade*, palabra de difícil definición, que expresa un sentimiento afectivo próximo a la melancolía, estimulado por la distancia temporal o espacial a algo amado y que implica el deseo de resolver esa distancia. La autora dejó tras de sí su vida anterior. También, la prolongada dictadura brasileña, en los años de plomo de Artur da Costa e Silva, como preludio de lo que vendría en Chile a partir de 1973, el contexto que la condujo a ser cofundadora en 1981 de la Asociación de Fotógrafos Independientes y una de las insoslayables fotoperiodistas de los años duros en Chile.

[RF]



Esta publicación se produce con técnicas de bajo costo y material reutilizado del taller de investigación y experimentación de materias gráficas Sucre, donde trabaja Enrique Zamudio en 1983 junto a Rafael Munita. Las fotografías que lo constituyen son apropiaciones del número de agosto de 1906 de la revista ilustrada *Zig Zag*, publicación temprana en Hispanoamérica de carácter misceláneo. Por medio de la manipulación y alteración de las imágenes, la propuesta gráfica de Zamudio deja sedimentos visibles de la manualidad del proceso artesanal, que va desde el trabajo de grabado hasta el doblado con punta roma y medios cortes. En su momento, VALPARAÍSO DESPUÉS DEL TERREMOTO DE 1906 se distribuyó en EspacioCal de Luz Pereira Correa, que en los setenta creó la galería y revista *CAL* (Coordinación Artística Contemporánea), así como en la librería santiaguina de la plaza Mulato Gil de Castro.



El trabajo contiene también un texto fotocopiado, “El acontecer infausto en el carácter del chileno: una proposición de historia de las calamidades” (1981). Su autor es el historiador Rolando Mellafe Rojas, quien asegura que “el hombre americano y chileno se ha definido como esencialmente telúrico. Pero lo telúrico no es un simple amor a la tierra, ni una simple afinidad con lo natural. El acontecer infausto tiraniza este diálogo, obliga a toda una sociedad a enfrentarse, a través de su yo, con los estratos más profundos de su existencia espiritual...”.

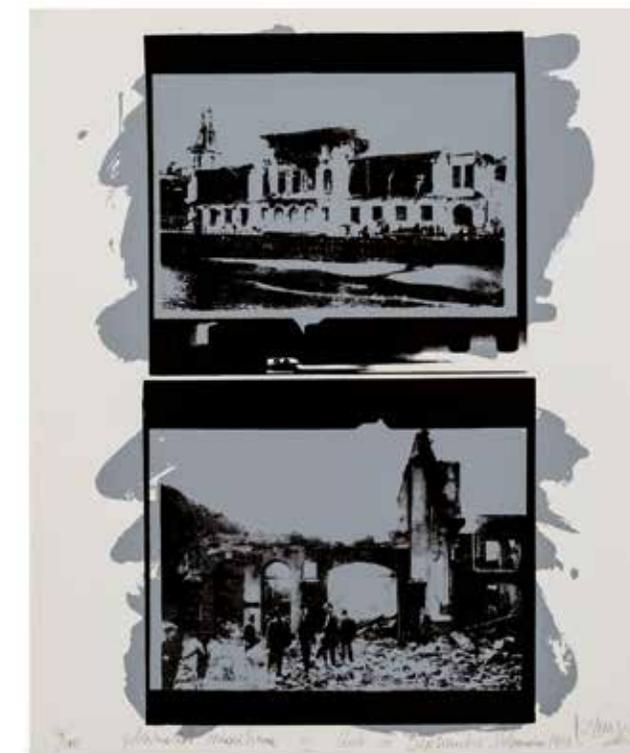
La propuesta editorial recurre al contrapunto entre las vistas panorámicas y el paisaje común, por medio del rescate del archivo para instalar formas de relacionarnos con las memorias colectivas que se instalan en y desde el territorio.

Después de los Hawker Hunter que destruyeron el Palacio de La Moneda en 1973, el país se oscurece y aquella oficialidad militar construye y refuerza representaciones escenificadas de una *chilenidad* en la que se hace desaparecer la cultura popular que le antecede. En los procedimientos artísticos contraculturales se representa con frecuencia el concepto de catástrofe, que en este caso singular es un desastre natural, como todos los eventos telúricos, tratados desde la historiografía hasta la música popular, donde el lamento del “Ay, ay, ay” es una exclamación sobre la calamidad. “El conjunto que se presenta a la vista es de lo más entristecedor y llena el alma de una estraña (sic) emoción. Conmueve profundamente la contemplación de tamaño estrago y una exclamación (sic) de dolor se nos escapa instintivamente”, dice el texto incorporado de la revista *Zig Zag*.

El fotolibro de artista VALPARAÍSO DESPUÉS DEL TERREMOTO DE 1906 es una notable propuesta alusiva al acontecer accidentado y trágico de nuestra historia.

[A]

Imagen, diseño gráfico, edición Enrique Zamudio. Texto revista *Zig Zag* (agosto 1906), Rolando Mellafe. Santiago: autoedición impresa en el taller Sucre, invierno 1984. “Vistas de la tragedia”, 4 serigrafías 250x300 mm; “Desplegables”, 3 heliografías 1000x1000 mm; 4 hojas tamaño carta fotocopiadas y corcheteadas. Caja de cartón serigrafiada, 300x300x13 mm. Edición 100 ejemplares numerados.





Si grandes han sido en la capital los estragos del espantoso terremoto del 16 de agosto, no son menos comparables con los que la sufrirá el puerto de Valparaiso.

Este importante centro comercial de la América del Sur, tan asediada como por los días de prosperidad, ha recibido un golpe tan rudo, ha quedado en tal forma destruido que la serba escasos muros altos e inyectos artesonados para poder reconstruirlos y recuperar la pasada esplendorosa de antes del Pacifico austral.

La catástrofe ha sido de tal magnitud que todas las viviendas que la prensa ha dado a publicidad, a pesar de estar habitadas de familias de la mas desahogada realidad, se son como rápidos borrajes de lo que en ella ha pasado.

En preciso imaginarse la destrucción en el número de grandes que puede adivinarse para poder formarse una idea exacta de lo que es el Valp-Culco, de lo que ha sido el sitio que ocupó esa elegante ciudad.

Escuelas, edificios públicos, palacios, monumentos, todo, todo ha caído al impulso insostenible del terremoto, cubriendo la ciudad desde los cerros, o desde las laderas se ve en casi todas partes cuantos edificios ruinosos y desamparados y un sonar interminable de escombros desde el Puerto hasta Bellavista y el Cerro.

Solo observando de aquellos puntos el aspecto que presenta la ciudad se puede comprender toda la desventura que ha sido sobre nuestro puerto portuario.

El conjunto que se presenta a la vista es de lo mas entristecedor y llena el alma de una tristeza profunda. Ocurriese profusamente la contienda de tamaño estrago y una soledad de dolor se nos escapa instantáneamente. Hacemos una rápida gira por las accidentadas calles y nos encontramos que se hallan completamente destruidos el edificio del Liceo de Chile, el de niñas, el de la escuela profesional, el Cuartel de Bomberos, la Intendencia el Teatro Victoria, el Teatro Nacional, el Teatro Valparaiso que estaba en construcción, el Sereno del General, el Sereno del Obispo, el Oficio Naval, el templo de la Merced, el de las niñas francesas, el colegio de las niñas francesas, el Faro de Curanillita. Esto es tomando solo en cuenta a los mas importantes.

Las calles que han quedado completamente obstruidas por los escombros, en la de la Independencia, por ejemplo, solo han quedado al descubierto unos cuantos edificios de construcción liberal para sus departamentos con de tal consideración que están inhabitables.

En igual condición que la calle de la Independencia, han quedado las calles de Victoria, Chacabuco, Yungai y Balboa. Todas ellas perdieron sus construcciones mas hermosas y de más valor. Las vías de más mayor importancia como la avenida de las Delicias, la del Brasil, están convertidas en depósitos de escombros y con ellas todas las calles que bajan de los cerros hacia el mar en el barrio del Alameda.



Los edificios que han quedado en situación de continuar prestando servicios son pocos. Entre ellos figuran los Baños, el establecimiento de Instrucción de los Seguros Chilenos y los hospitales de San Agustín y San Juan de Dios.

Como hai muchos que pueden verse desde un momento a otro, las ruinas han quedado derrumbadas por medio de dinamita a fin de que no puedan ocasionar nuevos desastres.

Al ver las ruinas de la ciudad se se fácil imaginarse las escenas desastrosas que se produjeron en aquella noche fatal. Al primer temblor sintió todo el mundo abandonado precipitadamente sus acciones, pero una vez en la calle una lluvia de trozos de murallas, cornisas y baldas que se desprendían de los edificios cayó a muchos en su fuga dando lugar a instantáneas e hirientes gravidades. No bien habían dejado sus casas se encontraron las edificaciones que están al suelo hechas un estrépito horroroso. Al mismo tiempo las luces eléctricas y de gas se extinguieron repentinamente y la más completa oscuridad envolvió al puerto de horror. Mientras tanto la gente, con un frenesí aproximadamente, huyó de las casas y corrió sin saber en qué dirección, en busca de un lugar.

En medio de la confusión nadie pudo escapar a los rayos y nadie pudo escapar de la lluvia como la era posible hacerlo. Se amarró un cuando la tranquilidad se volvió a salir de las ruinas y el sentimiento que quedaba de ellas en el primer instante hubo desaparecido, recurrió en el plano de todos el sentimiento de solidaridad y así vimos como los amigos se ayudaban mutuamente. La ansiedad por saber noticias de la suerte que había sufrido los suyos se retrazaba claramente en aquellos desolados rostros por el temor.

Los que tenían familias, padres, hermanos, parientes, amigos, recorrieron rápidamente de un lado para otro en busca de aquellos que se les habían separado en aquel trágico instante. A muchos vimos precipitarse valientemente sobre los escombros y allí poníanse a trabajar con un ardor y una actividad tales que inspiraban una completa confianza.

Algunas transmisiones como cuantos minutos, en medio del silencio que reinaba al ruido estruendoso que hacían los edificios al caer, se oían por doquiera gritos desastrosos. Al aspecto, al indescriptible horror, sentían el llanto, el arrebato de dolor y de angustia.

Un cuarto de hora después del terremoto, varias grandes fogatas aparecieron en diversos puntos de la ciudad y debían a comprender que el incendio comenzaba a ocurrir en sus frentes los pocos edificios que habían quedado a la calificación. Poco a poco esas fogatas fueron haciéndose más y más grandes y una hora no tardó otras tantas luminarias gigantescas iluminaban el puerto en toda su extensión.

Los bomberos, no obstante las inmensas proporciones de los incendios, trataron al principio de detener sus avances pero tropiezos con el inconveniente insuperable de los escombros y de la falta de agua, no pudieron abandonar sus líneas y dirigir sus esfuerzos hacia otro objeto, a la salvación de las innumerables víctimas que yacían entre los escombros. El incendio iluminó aquella noche fatidica y al ruido repugnante de sus llamas se dio comienzo a la hora negra a la vez que silencio de oscuridad a los heridos. El viento pernicioso que comenzó a soplar después recorrió el fuego y los valde incendios hacia puntos destruyeron en los pocos edificios que tenían el terreno aun sobre las murallas.

Para aliviarlo fue necesario acudir al sitio cercano que se abrió en San Francisco de California desbarbar con dinamita los edificios que circundaban el fuego. En este momento se destruyó todo el material combustible que podía encontrarse en su paso y el incendio pudo ser controlado.

Mientras tanto, la gente fuera del área indescriptible muerte, se volvió reunida en grandes grupos en las plazas y cerros y contemplaba con dolor la acción desastrosa del fuego que desde la cima del terremoto.



Los edificios que han quedado en situación de continuar prestando servicios son pocos. Entre ellos figuran los Baños, el establecimiento de Instrucción de los Seguros Chilenos y los hospitales de San Agustín y San Juan de Dios.

Como hai muchos que pueden verse desde un momento a otro, las ruinas han quedado derrumbadas por medio de dinamita a fin de que no puedan ocasionar nuevos desastres.

Al ver las ruinas de la ciudad se se fácil imaginarse las escenas desastrosas que se produjeron en aquella noche fatal. Al primer temblor sintió todo el mundo abandonado precipitadamente sus acciones, pero una vez en la calle una lluvia de trozos de murallas, cornisas y baldas que se desprendían de los edificios cayó a muchos en su fuga dando lugar a instantáneas e hirientes gravidades. No bien habían dejado sus casas se encontraron las edificaciones que están al suelo hechas un estrépito horroroso. Al mismo tiempo las luces eléctricas y de gas se extinguieron repentinamente y la más completa oscuridad envolvió al puerto de horror. Mientras tanto la gente, con un frenesí aproximadamente, huyó de las casas y corrió sin saber en qué dirección, en busca de un lugar.

En medio de la confusión nadie pudo escapar a los rayos y nadie pudo escapar de la lluvia como la era posible hacerlo. Se amarró un cuando la tranquilidad se volvió a salir de las ruinas y el sentimiento que quedaba de ellas en el primer instante hubo desaparecido, recurrió en el plano de todos el sentimiento de solidaridad y así vimos como los amigos se ayudaban mutuamente. La ansiedad por saber noticias de la suerte que había sufrido los suyos se retrazaba claramente en aquellos desolados rostros por el temor.

Los que tenían familias, padres, hermanos, parientes, amigos, recorrieron rápidamente de un lado para otro en busca de aquellos que se les habían separado en aquel trágico instante. A muchos vimos precipitarse valientemente sobre los escombros y allí poníanse a trabajar con un ardor y una actividad tales que inspiraban una completa confianza.

Algunas transmisiones como cuantos minutos, en medio del silencio que reinaba al ruido estruendoso que hacían los edificios al caer, se oían por doquiera gritos desastrosos. Al aspecto, al indescriptible horror, sentían el llanto, el arrebato de dolor y de angustia.

Un cuarto de hora después del terremoto, varias grandes fogatas aparecieron en diversos puntos de la ciudad y debían a comprender que el incendio comenzaba a ocurrir en sus frentes los pocos edificios que habían quedado a la calificación. Poco a poco esas fogatas fueron haciéndose más y más grandes y una hora no tardó otras tantas luminarias gigantescas iluminaban el puerto en toda su extensión.

Los bomberos, no obstante las inmensas proporciones de los incendios, trataron al principio de detener sus avances pero tropiezos con el inconveniente insuperable de los escombros y de la falta de agua, no pudieron abandonar sus líneas y dirigir sus esfuerzos hacia otro objeto, a la salvación de las innumerables víctimas que yacían entre los escombros. El incendio iluminó aquella noche fatidica y al ruido repugnante de sus llamas se dio comienzo a la hora negra a la vez que silencio de oscuridad a los heridos. El viento pernicioso que comenzó a soplar después recorrió el fuego y los valde incendios hacia puntos destruyeron en los pocos edificios que tenían el terreno aun sobre las murallas.

Para aliviarlo fue necesario acudir al sitio cercano que se abrió en San Francisco de California desbarbar con dinamita los edificios que circundaban el fuego. En este momento se destruyó todo el material combustible que podía encontrarse en su paso y el incendio pudo ser controlado.

Mientras tanto, la gente fuera del área indescriptible muerte, se volvió reunida en grandes grupos en las plazas y cerros y contemplaba con dolor la acción desastrosa del fuego que desde la cima del terremoto.



Hasta muy avanzado el siglo XIX, Patagonia y la Tierra del Fuego son zonas poco conocidas y exploradas. Señaladas como las tierras de los confines, el turismo se ha encargado de acentuar su condición de lugar privilegiado por la naturaleza. Y algo de razón hay en ello, conforme a lo indicado en el texto de presentación de IMÁGENES DE MAGALLANES, cuyo crédito remite a la Dirección Regional de Turismo.

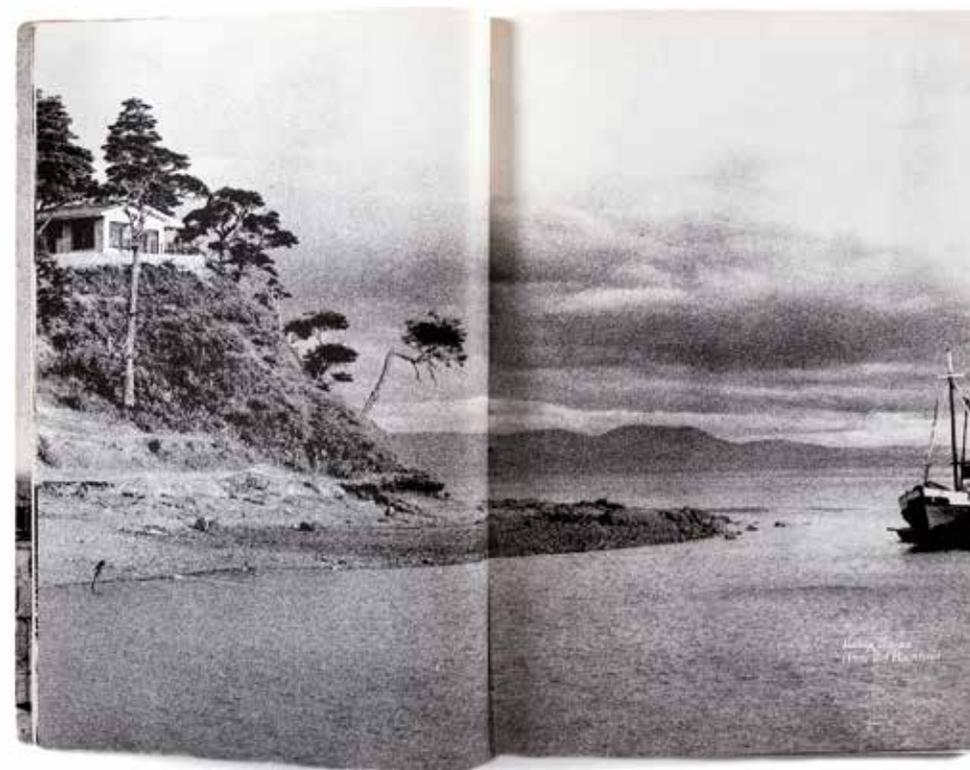
El texto de Daniel López es un recorrido visual en un blanco y negro de profundos contrastes, por las bondades naturales primigenias de la región y las huellas del quehacer humano en la zona. Las imágenes fotográficas sugieren, más que evidencian. Son esbozos de lo que se supone debería ser una promoción visual del país. Incluso, algunas de sus vistas están reproducidas con acabado granuloso y tienen resolución de carácter pictórico. Casi oníricas, se podría indicar, y tan inquietantes como la manera en que se impone en aquella zona la naturaleza al ser humano.

Se abre este camino con una imagen de 1911 –la única que no es del autor– con una vista de la ciudad de Punta Arenas y el estrecho de Magallanes. Esta cita al pasado continúa desde el presente de Daniel López, en la década de los ochenta, pero también incluye imágenes de monumentos y objetos que dan cuenta del ideal de progreso de fines del siglo XIX y principios del siguiente. La foto del Fuerte Bulnes con la bandera nacional no deja dudas de los afanes de conquista de un Estado en plena carrera de consolidación de un territorio agreste, frío y salvaje, como el inquietante bosque de lengas que continúa a la imagen del Fuerte.

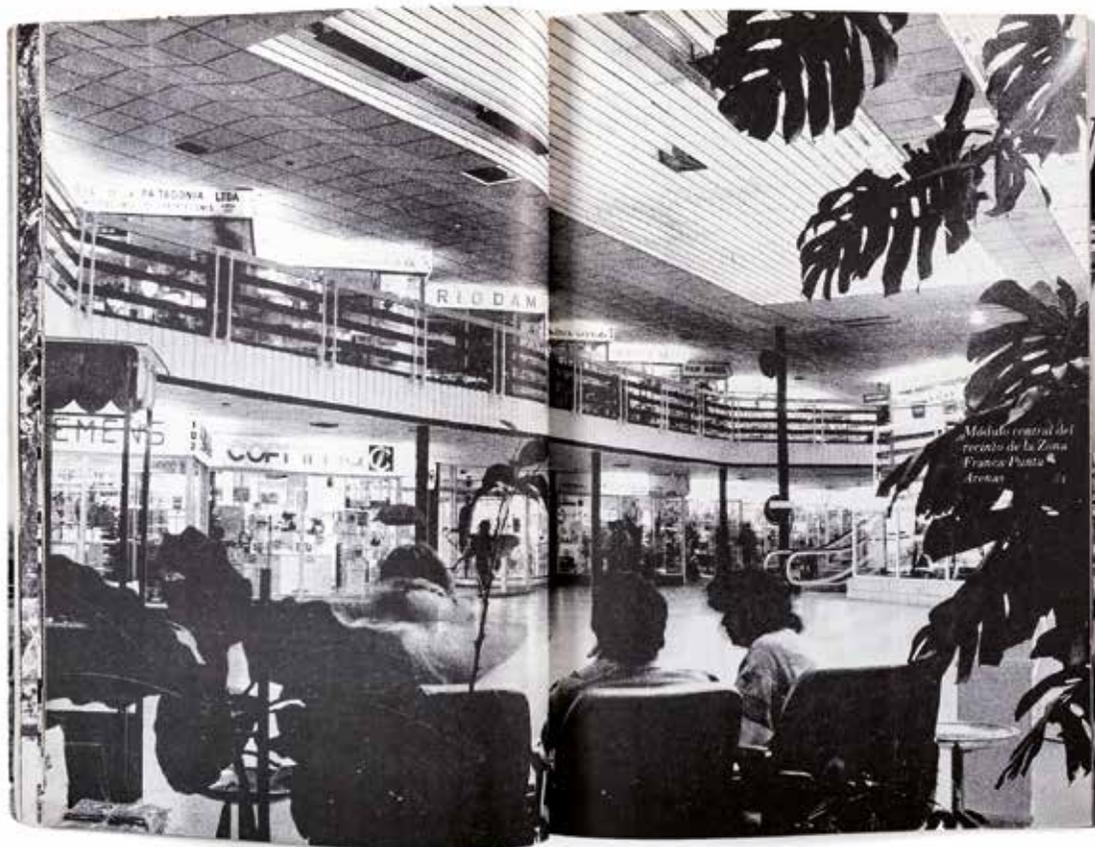
Una vista de Punta Arenas desde el estrecho es la antesala perfecta para preparar el ingreso a sus calles, edificios, tanto fuera como dentro de ellos, plazas, puerto y otros espacios. De la misma manera que la cámara entra como una microscopía, sale a los alrededores de la urbe. Es allí donde se mezclan los restos de antiguos barcos o bodegas abandonadas con la belleza del paisaje y sus atractivos turísticos por antonomasia: la cueva del Milodón y las Torres del Paine y sus alrededores, con glaciares incluidos. Un paréntesis visual dedicado a la actividad petrolera –el libro se reeditó con el mismo contenido, pero con otra cubierta y título, MAGALLANES 40 AÑOS DE PETRÓLEO– es la introducción que nos lleva al sur del sur, la última parte del libro: Tierra del Fuego, canal Beagle, isla Navarino, cabo de Hornos y el continente Antártico.

Daniel López realiza en sus imágenes fotográficas una presentación sui generis de la región de Magallanes y la Antártida. En ella, la inmensidad consume y transforma en anécdotas a sus habitantes, espectros que circulan por casualidad por este espacio que todavía invita a ser descubierto. Cierta monotonía del periplo visual se logra romper con las fantasmagóricas vistas de la naturaleza patagónico-fueguina, donde podemos intuir lo majestuoso del paisaje y la belleza de una de las zonas más fascinantes del planeta.

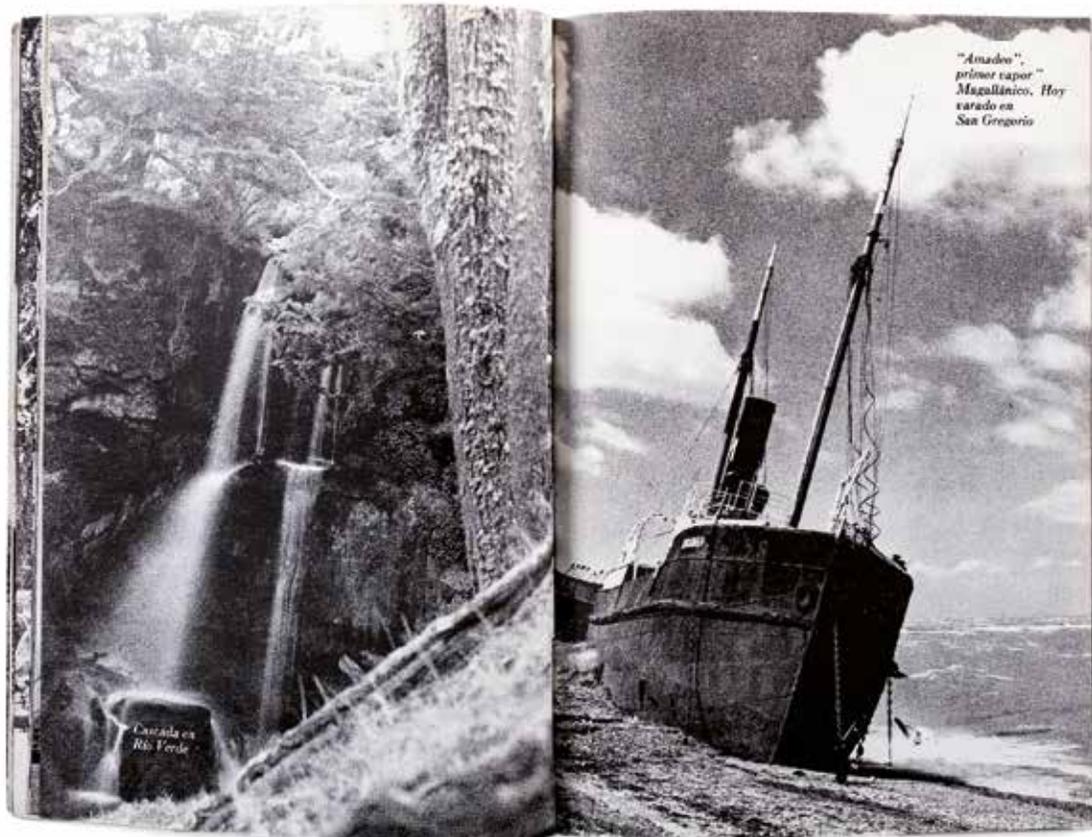
[CB]



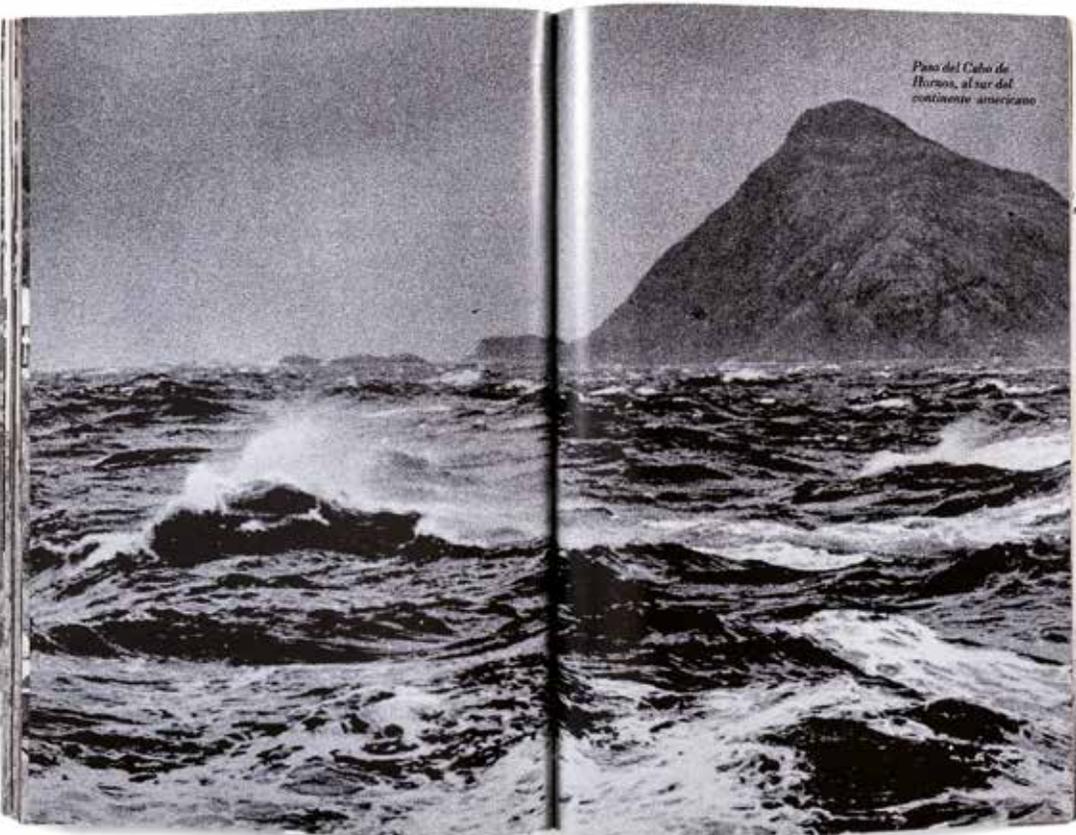
Fotografía Daniel López. Punta Arenas: [Daniel López], 1985. 245x165 mm, [104] páginas, 60 fotografías blanco/negro, 1 mapa. Tapa blanda, cubiertas ilustradas. Edición 1.000 ejemplares.



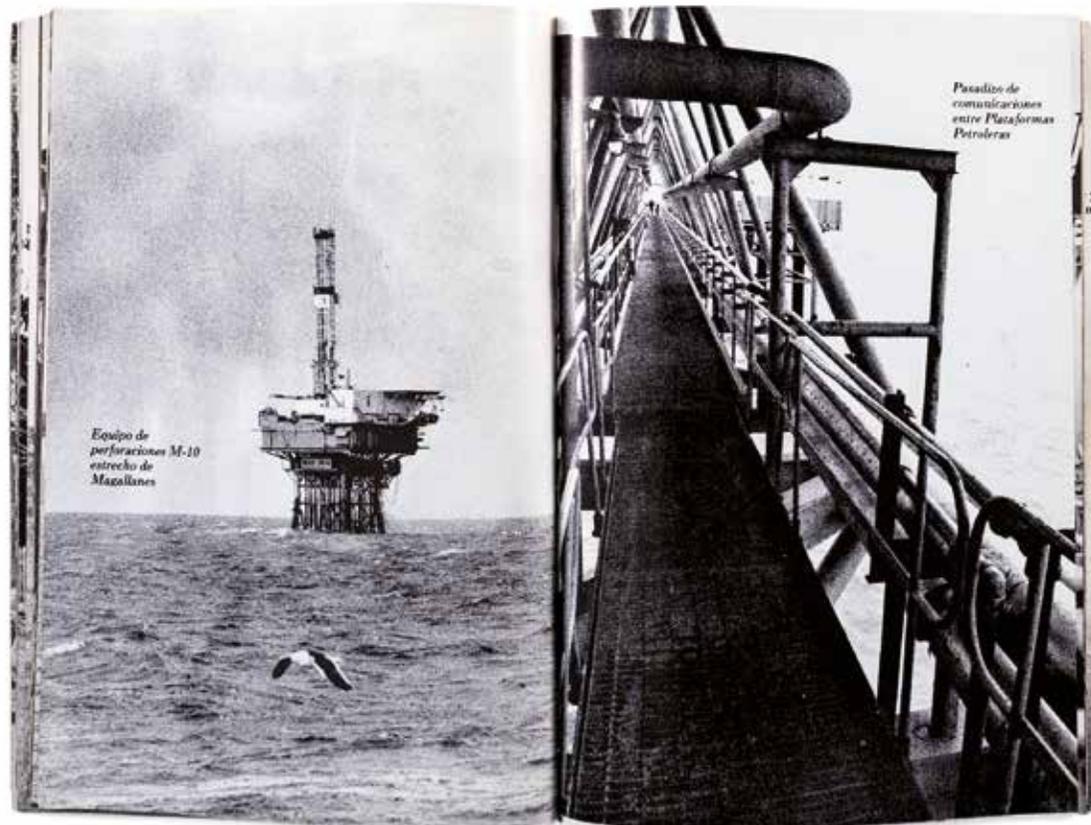
Módulo central del recinto de la Zona Franca Punta Arenas



"Amadoc", primer vapor Magallánico. Hoy varado en San Gregorio



Paso del Cabo de Hornos, al sur del continente americano

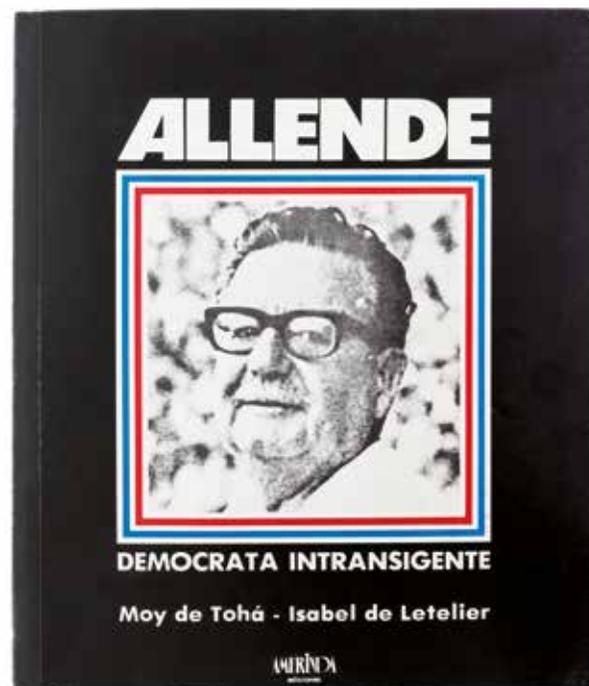


Equipo de perforaciones M-10 estrecho de Magallanes



Pasadizo de comunicaciones entre Plataformas Petroleras

En este fotolibro, publicado en los momentos finales de la dictadura, se reivindica la figura de Salvador Allende unida al pueblo de Chile. El primero es catalizado en el segundo a través de su biografía humana y política. El cruce es inevitable: desde su juventud está presente la preocupación social. Biografía y devoción política, unidas e inseparables, se legitiman como una metáfora de los procesos sociales atravesados por Chile durante el siglo XX. Allende los representa: no solo es dirigente político, fundador del Partido Socialista o miembro del Frente Popular triunfante en 1938. Es parlamentario desde los años cuarenta, candidato presidencial el 52, está cerca del triunfo el 58 y también en 1964. Recorre el país de norte a sur en sus giras. Las pancartas de su campaña lo igualan a O' Higgins y Balmaceda, como continuador histórico de lo que ambos próceres significan en el sentir popular: el primero es el gestor de nuestra independencia y el segundo se suicida defendiendo su proyecto. Allende encarna a ambos en una fotografía premonitoria acertadamente seleccionada por las autoras.



El fotolibro de resistencia es acucioso y hagiográfico. La cronología se presenta como un flujo de la historia de las luchas sociales de casi medio siglo, y que llega a su trágico fin el 11 de septiembre de 1973. Este motivo valida la publicación: evitar que la memoria se falsifique y que Allende siga presente en las nuevas generaciones que puedan desconocerlo por miedo, censura o adoctrinamiento forzoso. Imagen y memoria, o imagen y legitimidad histórica, construyen un relato que se apoya en los nombres de sus autoras, esposas de altos dirigentes de la Unidad Popular asesinados. Ellas ponen su firma como una manera de decir esta historia es nuestra, pero también de los lectores.

Las fotografías remiten a la vida de Allende como una gran campaña política. La secuencia se interrumpe en las páginas finales. Sin texto alguno, se contraponen en una página una imagen de La Moneda oscurecida por el humo, y en la siguiente, una foto de Pinochet con lentes oscuros es secundada con otra de la junta de gobierno de las Fuerzas Armadas. Pese a esta imagen negra, que simboliza un quiebre simbólico, la publicación termina con fotos de lugares coronados por el nombre del presidente Allende, prolongando una «necesidad de la tradición histórica y política del pueblo de Chile», los atisbos esperanzadores de un futuro que, como el pasado que alguna vez vivimos, está encarnado en un “demócrata intransigente”.

[FS]

Fotografía Marcelo Montecino, Chas Gerretsen, Peter Hellmich, Hila López y archivos Alfonso Alcalde, Moy de Tohá, Isabel de Letelier. Diseño gráfico Carlos Villalobos Crovetto. Texto Moy de Thoá, Isabel de Letelier, Salvador Allende. Santiago: Amerindia Ediciones, 1986. 220x190 mm, 132 páginas, 113 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada.





“A Chile le ha quedado una
gran bandera,
una extraordinaria bandera:
¡La bandera y la figura
inmortal del Presidente
Salvador Allende!”

(Fidel Castro).



A mediados de los años setenta reemergen agrupaciones sindicales y políticas compuestas en su gran mayoría por mujeres. En 1976, mujeres comunistas, socialistas y radicales, entre otras, refundan en Valparaíso la Unión de Mujeres. En 1983, Julieta Kirkwood impulsa el Movimiento Feminista en contra de la dictadura bajo la consigna "democracia en el país y en la casa". También se funda entonces el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile, MEMCH'83.

La reemergencia de reivindicaciones feministas y el gran movimiento de protesta política, social y sindical traman el contexto de este libro. El futuro "nuestro", anunciado en el título –y evocado en la foto de la contraportada– acarrea la promesa de justicia y democracia. Que esta promesa se materialice, depende del hacer colectivo, idea enfatizada en el poema de Bertolt Brecht reproducido: "¿De quién depende que siga la opresión? De nosotros/ ¿De quién que se acabe? De nosotros también".

¿Quiénes harán el futuro? Las mujeres, responden vehementemente las fotos de Nelson Muñoz, un fotoperiodista egresado de la Universidad de Concepción, miembro de la Asociación de Fotógrafos Independientes y eventual colaborador del diario *El País*. Estas mujeres son de edades, etnias y grupos sociales variados: abuelas, madres, adolescentes y niñas; estudiantes, trabajadoras, artesanas, pescadoras, periodistas y pobladoras. Los pies de foto celebran el amor a la vida y la importancia de mantenerse unidas en la lucha, o exhortan a no tener miedo ni a perder la esperanza. Todos, incluso aquellos pies de foto escritos en primera persona, refuerzan el carácter colectivo del sujeto que enuncia EL FUTURO ES NUESTRO. La fuerza irrefutable de esta declaración-promesa aparece plasmada en las fotos a través de la convicción de los rostros, el vigor de los gestos, los puños y las frentes en alto, las bocas abiertas en señal de grito o canto.

El fotolibro celebra el trabajo de las mujeres en distintos ámbitos y zonas geográficas, y da cuenta de su protagónico rol en la resistencia a la dictadura. La mayoría de las fotos nos remiten a la calle, principal escenario de las manifestaciones. Las imágenes son testigo de la persistencia férrea de las mujeres, de su presencia constante en el espacio público. El aparato represor de la dictadura no dejó de asediarlas, como lo documentan algunas imágenes que muestran la violencia policial ejercida en su contra.

[AD]

Fotografías Nelson Muñoz. [Santiago]: Coordinadora de Organizaciones Femeninas, 1986. 145x210 mm, [32] páginas, 35 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada.



EL FUTURO
ES NUESTRO
NOSOTROS
LO HAREMOS





*"Volveremos a vernos, mis amigos,
si, volveremos a vernos.
Reunidos nuevamente sonriendo al sol,
de nuevo peharemos codo a codo"*



*"Podemos enseñar a los demás
a luchar por los nuestros
a amar un poco más todos los días
y, cada día, un poco mejor"*

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 1985



*"Hemos dicho basta
y echado a andar"*

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 1985

El libro es una muestra de fotografías realizadas por Sergio Marras acompañadas por textos del poeta Nicanor Parra. Es una reflexión abierta sobre grandes temas, como la contradicción, la paradoja y la vida humana en el convulso mundo contemporáneo, lleno de estímulos y controversias, excedido y sobresaturado. Los textos poéticos de Parra complementan, abren o incitan a una mirada más allá de la pura imagen fotográfica. Hay un complemento potenciado entre el ojo viajero y deslocalizado de Marras y la contrafilosofía de Parra. La fotografía adquiere un nuevo sentido bajo el texto poético, que la saca de su condición mimética y documental.

FOTOPOEMAS es la compilación de diversas fotografías que el autor reúne en su amplia trayectoria de fotógrafo profesional. Ha sido corresponsal y viajero por el mundo y ha compilado un importante número de material que se presenta en esta publicación. Son fotografías de su adultez joven. Están organizadas no desde la segmentación ni la clasificación, sino desde una variedad amplia de registros: documental, retrato, color, blanco y negro, etc.

Escribe el autor como declaración de intenciones: “fragmentos de escrituras de poemas se reúnen con otros fragmentos, pedazos capturados de un universo terrible, desértico y cómico a la vez, somos en la medida en que nos fotografiamos”. Se establece una lógica de la mirada, tensionando lo visual como fenómeno constructor de identidad y relato.

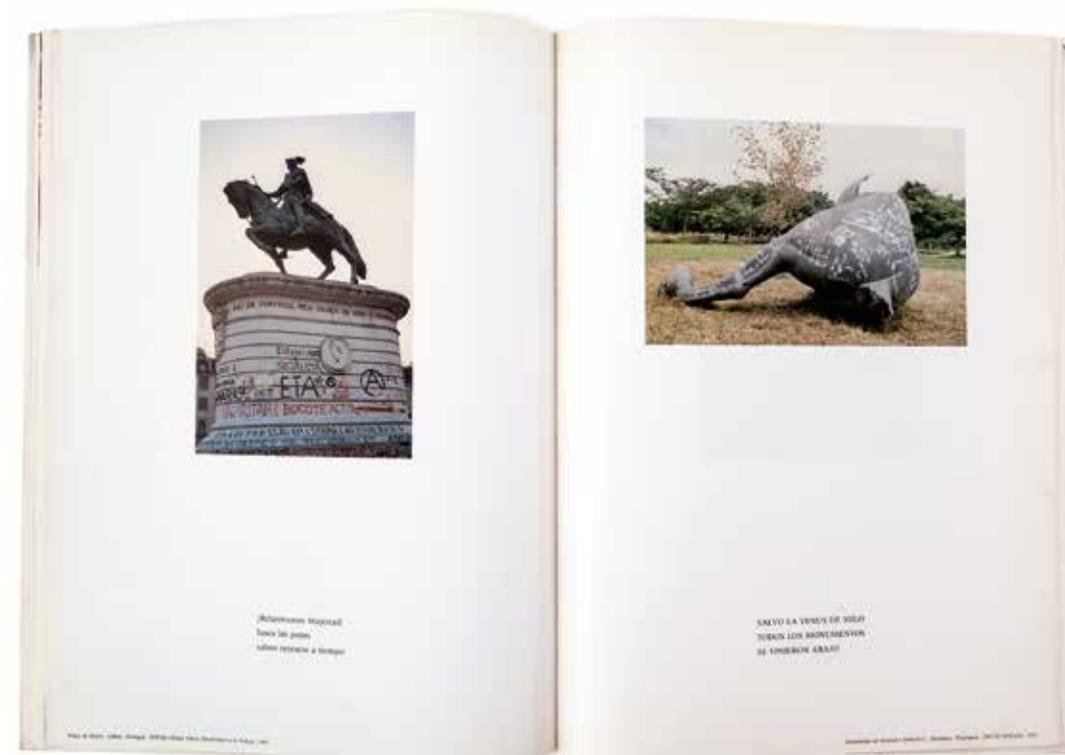
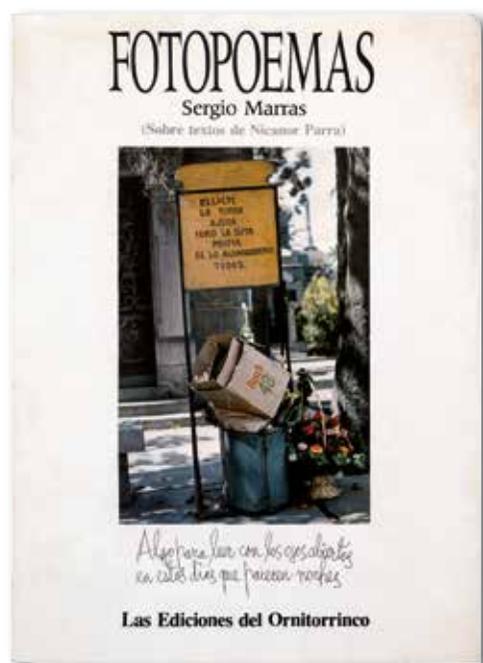
Se crea acá la idea de colección anarquizada y no clasificada, como significando el devenir contemporáneo de la imagen, que fluye y transita entre interpretaciones, lecturas y soportes múltiples. El autor lo da a entender así en su introducción al proyecto en lo que él denomina “fusionar naturalezas”. Es decir, combinar orígenes, destinos y funciones de la imagen. Marras busca desjerarquizar el estatuto de fotógrafo profesionalizado, especializado, y reforzar una mirada libre y fugitiva, producto del asombro, la duda y la perplejidad. Una mirada viva y joven.

Marras es uno de los editores de la revista *Apsi*, importante medio de oposición, reunión de muchas plumas críticas al régimen militar donde lo cultural ocupaba un lugar significativo. También dirige Las Ediciones del Ornitorrinco, que publica importantes textos de aquella época como *LUMPÉRICA* de Diamela Eltit, *CANCHA RAYADA* de Antonio Gil o *EL CANSADOR INTRABAJABLE* de Claudio Bertoni.

FOTOPOEMAS se publica el año 1986. Tiempo de clausuras y silencios en el que cunde una sensación de desvinculación del mundo. Chile está aislado internacionalmente. El libro nos entrega imágenes de entornos desconocidos, imágenes globales, pero que también dan cuenta de otro modo de mirar. Un mirar poético, combinado de palabras y figuras de lenguaje. Marras es un autor múltiple, trabaja diversos lenguajes, la fotografía, el ensayo, la escritura poética. Sabe hacer interactuar soportes, es transdisciplinario. El libro colabora a remecer el asombro, trae a los chilenos noticias de un mundo que por los muros del encierro se nos ha negado e imposibilitado conocer. Es un pedazo del tiempo global que llega a un país sitiado por el control y la clausura.

[SI]

(SOBRE TEXTOS DE NICANOR PARRA) Fotografía Sergio Marras. Texto Nicanor Parra. Diseño gráfico Sergio Briceño. Introducción Raúl Zurita, S. Marras. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, colección Nueva Expresión, 1986. 360x260 mm, [78] páginas, 48 fotografías color, 8 blanco/negro. Tapa blanda con solapa, cubiertas ilustradas. Edición 1.000 ejemplares.



El título **JUDSON HALL TOWER** alude al hogar de estudiantes graduados donde residió el autor en Nueva York, un edificio histórico en Washington Square. Según el propio Narváez, se trata de un libro-objeto que “puede leerse/manipularse”, tanto de forma vertical como horizontal. Todas las páginas están divididas en tres secciones iguales que pueden combinarse en múltiples posibilidades de lectura. Es el testimonio poético de un recorrido por la ciudad hacia el *underground*, hacia las zonas periféricas. El relato transita de vereda en vereda, de calle en calle, como un sobrevuelo por Wall Street, Manhattan, el río Hudson, el Village, Times Square o el río Harlem. Las páginas seccionadas permiten lecturas combinadas o alternadas de texto e imágenes que proponen otro recorrido, esta vez por el libro. La invitación a perderse en la ciudad se transforma en la sugerencia de perderse en las páginas. No se plantea como un laberinto, sino como una combinación de imágenes y fragmentos que cada lector arma al conjugar aleatoriamente las páginas, saltos de la imaginación que se alternan en el todo de la ficción.

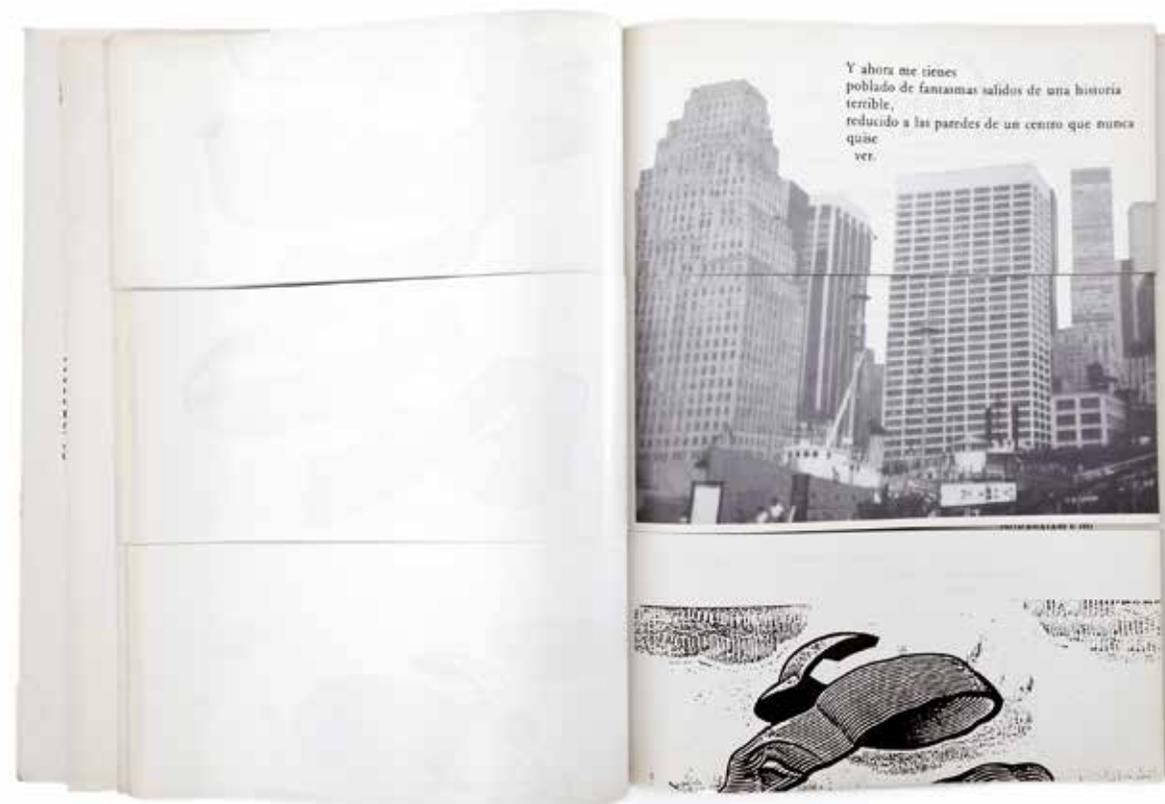
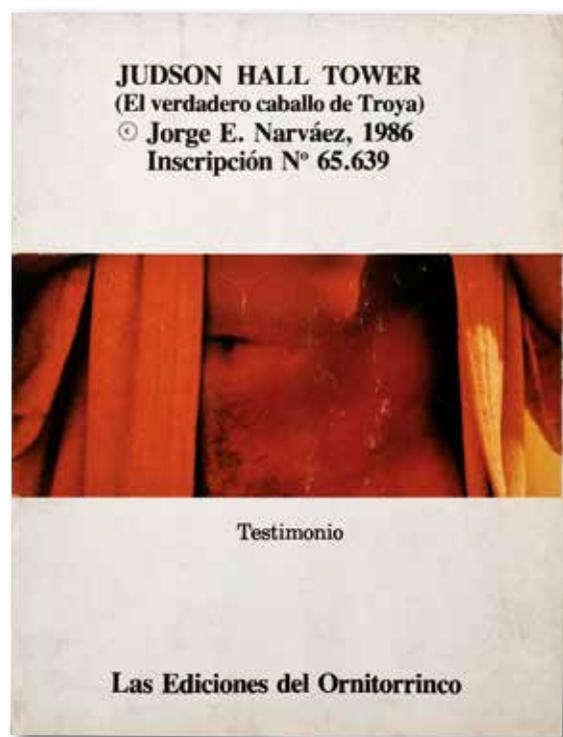
Desde la autobiografía como discurso narrativo, Narváez describe Nueva York como una ciudad maravillosa, pero en la que todo contribuye a desdibujar lo que es América Latina, región que se convierte en abstracción y espejismo para quien la añora. “Nada he dejado pasar en New York sin detenerme un instante, una ciudad contrastada hasta lo último, nada hay en el mundo que no exista en ella”. El mundo *underground* aparece como una especie de taller de la contracultura y subcultura y la multifragmentación como reflejo de la sociedad norteamericana.

En su interior nos encontramos con una fotografía del puerto de Nueva York repetida y segmentada en trece páginas. Un grabado de M. C. Escher titulado “Envoltura”, donde una cinta en forma de espiral se ciñe a un rostro de mujer en el espacio, aparece a lo largo de once páginas. ¿Será esta imagen el rostro de Sudamérica desmembrado y disuelto? Otras cinco páginas presentan un reportaje sobre la ciudad con doce fotografías.

La construcción del libro sigue de cerca el modelo de **ÚLTIMO ROUND** (1969) de Julio Cortázar y Julio Silva. Si allí todas las hojas del libro están divididas en dos partes, una mayor arriba y otra menor en la parte inferior, aquí en cambio hay tres secciones iguales. Pero este diario de viaje o escritura testimonial también se aproxima a Enrique Lihn con su libro **A PARTIR DE MANHATTAN** (1979), donde la ciudad adquiere un especial protagonismo, o al gran poema de Raúl Zurita escrito en el cielo de la gran isla multicultural. Tampoco puede estar ajeno a la existencia de **LA NUEVA NOVELA** (1972) de Juan Luis Martínez, como caso muy particular en la literatura chilena del último siglo, o a la experimentación gráfica de Guillermo Deisler con Ediciones Mimbres.

[CMDO]

(EL VERDADERO CABALLO DE TROYA). Texto, diseño gráfico y edición Jorge E. Narváez. Cubierta Sergio Briceño. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986. 280x215 mm, [98] páginas, 25 fotografías. Tapa blanda con solapas, cubierta ilustrada. Edición 1.000 ejemplares.



en ese instante
y en otro instante
otro.
Pero el pueblo de América está siempre en mi corazón.

Quiere envolvernos -el Occidente- con sus más íntimos secretos como un oscuro amigo
o una puta con su fresco cerco de gracia trasnochado
quiere alejarnos de la memoria

quiere quitarnos del amor a mi pueblo
de Martí quiere sacarnos
y la conciencia. Quiere arrancarnos la semilla con su cuerpo de culebra
Como llamaradas de pasión
en los altoparlantes del espacio y de la luz viene con sus minutos de bulla
dispersando pétalos en los sentidos:

N.Y.

déjanos poseerte con la distancia que pongo entre nosotros
deja
que entre en tu remolino con la pureza del aire de mi patria
a buscar

A
bu-
ce
a



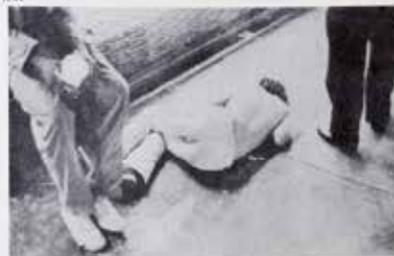
res, africanos de acá y de más allá que es como decir acá, chilenos con su chanchito de Quinchamalí bajo el brazo, italianos que no imitan a Travolta, puertorriqueños hablando español rápidamente y cantadito llamándose a gritos, dándose empujones, desordenando la entrenada apatía de la *middle class* americana que escasamente sube -o baja- al metro. Espectáculo maravilloso y visión de la humanidad es ese viaje donde parece, únicamente parece, que las contradicciones se fueran un momento para el lado, dando paso a la total y absoluta humanidad. Falso, por cierto, porque en ese mismo trayecto surgen todos los odios clasistas, raciales, chauvinistas, sexistas, etcétera, que están presentes en este mostrario subterrenal.

Pero si *underground* fuera sólo el metro, Nueva York no tendría más gracia que la desgraciada Philadelphia con su metro antiquísimo con cara de trole. "Underground", que no corresponde exactamente a clandestino y que se iguala un poco a marginal, es un concepto para vivirlo. Es aquello que no se acepta oficialmente por los códigos éticos, estéticos y culturales, en general, establecidos; pero que en la práctica existe aunque un poco, sólo un poco y cada vez menos, a contrapelo. El mundo *underground* es el taller de elaboración de las llamadas "contra-cultura", o "subcultura", términos por cierto no científicos y hasta arbitrarios. Nada tiene que ver ya con los "Panteras Negras", cuyo *newsletter* al cual nadie hace caso hoy día, se vende "folkloricamente" junto a la marihuana y la cocaína en las esquinas de la 42. Ni tampoco con el movimiento de la nueva izquierda gringa, que nunca acaba su eterna elaboración teórica de un análisis de la formación social norteamericana; ni con el movimiento antimperialista confundido ante la ONU con los disidentes soviéticos entre los que canta su lindo canto la Joan Baez.

En las *porno shop* de los alrededores de Times Square -o sea, de "la cuarenta y dos"- todo está permitido. Satisfacción completa, garantizan los competitivos volantes de publicidad. Todos los establecimientos están institucionalizados. Tanto la masturbación como el coito nada tienen de *underground*. Por menos de un dólar se ofrecen tres minutos de visión, con ritmo de disco, de lujosos genitales femeninos -negros, blancos o amarillos- desde una cabina telefónica donde Ud. puede hacer oír privadamente sus exabruptos a la bañarina, mientras eyacula. O hacer una cita. Los sauna, por su parte -que entre nosotros aparecen indiscretamente enmascarados bajo el rubro de Estética y Belleza-, establecimientos para tener libremente sexo entre los de un mismo sexo y gozar de la corporeidad hasta las últimas formas de la degradación humana, donde el concepto del goce greco-romano y musulmán, pierde su sentido, son tan legales y tan institucionalizados (se hacen precios especiales para estudiantes si lleva su carnet) que es difícil considerarlos *underground*. Uno se pregunta si en esta gran máquina engullidora y deglutidora, de la ciudad más cosmopolita y más multiforme del mundo, de más de once millones de habitantes de los cuales casi tres son puertorriqueños discretantes de los cuales casi tres son puertorriqueños discretantes, algo es *underground*. Tal vez un paseo por las orillas del Hudson, río y ciudad abajo, nos acerque a ese concepto en su práctica.



Para hombres, entre hombres y con hombres, los locales gay no constituyen un ghetto, en un país donde según Kinsey uno de cada cuatro norteamericanos ha llegado al orgasmo entre iguales.



Tal como se vio en The Incident, un cuerpo tendido en las calles es un espectáculo corriente ofrecido a la indiferencia ciudadana que no quiere comprometerse con nada.



Muchas muchachas latinas, hijas de hogares marginales puertorriqueños o dominicanos, hacen su vida alegre en las calles.

LET IT BE ARTURO es un libro de poemas que narra en clave experimental sucesos, lugares y personajes de la historia de Chile. Están mezclados con datos biográficos, geográficos e históricos de la historia cultural y política chilena, disponiéndose combinatoriamente en un horizonte ficcional y metanarrativo.

La diagramación parece profundizar en el concepto de pose fotográfica al disponer, en casi todas las páginas, como fondo de los textos, dos imágenes de tarjeta postal. La primera, una ilustración del baile nacional, la cueca. La otra, una postal paisajista de la plaza Italia, lugar neurálgico e hito divisorio de la capital chilena. Gran parte del libro lleva por fondo fragmentos de estas dos imágenes que parecen fotocopias ampliadas, con el grano expuesto y "reventado", en busca de intensificar la idea de fragmento y activando una mirada particular a las partes de un todo. Estas imágenes van tramadas bajo los textos y son de un color rosa tenue –un rojizo deslavado– que va simulando las copias repetidas de una impresión hasta degradar o perder su intensidad visual.

El último capítulo contiene un gran collage al que se suman fragmentos de avisos económicos tomados de un diario de la época, publicidad de revistas y periódicos, política, cine y música, de las décadas de 1930 a 1960. Se produce un contraste visual de figura y fondo: atrás hay avisos económicos recientes e indiferenciados; adelante, publicidades de refinado trabajo gráfico tomadas de la historia publicitaria del país. El libro propone mezclar poéticamente ayer y hoy, intimidad y espacio público. Cruce de contextos y situaciones ficcionales, como por ejemplo en el poema "Carta de Salvador Allende a Marilyn Monroe".

El libro profundiza una imagen textual que busca situar el pasado histórico en un presente. Esas presencias habitan, mueren o circulan por el país, en especial por las ciudades. Los poemas tienen una fuerza fotográfica en sus imágenes al plantear una visión clara e identificable de una presencia física; es decir, privilegian lo visual por sobre lo psicológico e intimista. Es un libro hecho para mirar. Una suerte de álbum de imágenes poéticas.

El libro está hecho en el año 1988, época de redefiniciones políticas al ser el último de la dictadura militar; tiempo de eclosiones culturales, de dudas e indeterminaciones, confuso en lo social y en lo político. El posmodernismo es la tendencia estética de aquellos años. El marco de esta publicación está compuesto de fragmentos, citas publicitarias, lo televisivo, el rescate del pasado histórico y demás registros pretéritos de la actualidad.

El autor, Francisco Zañartu, está vinculado a la visualidad. Forma parte del colectivo artístico El Piano de Ramón Carnicer. Este grupo trabaja en galerías y publicaciones de marcado acento en lo experimental, en especial en lo gráfico. Zañartu desarrolla su veta poética potenciando fuertemente una búsqueda de una imagen urbana. La calle como lugar donde transita la historia republicana de un país. En esa calle, la historia íntima y pública nacional es ante todo visual y gráfica.

[SI]



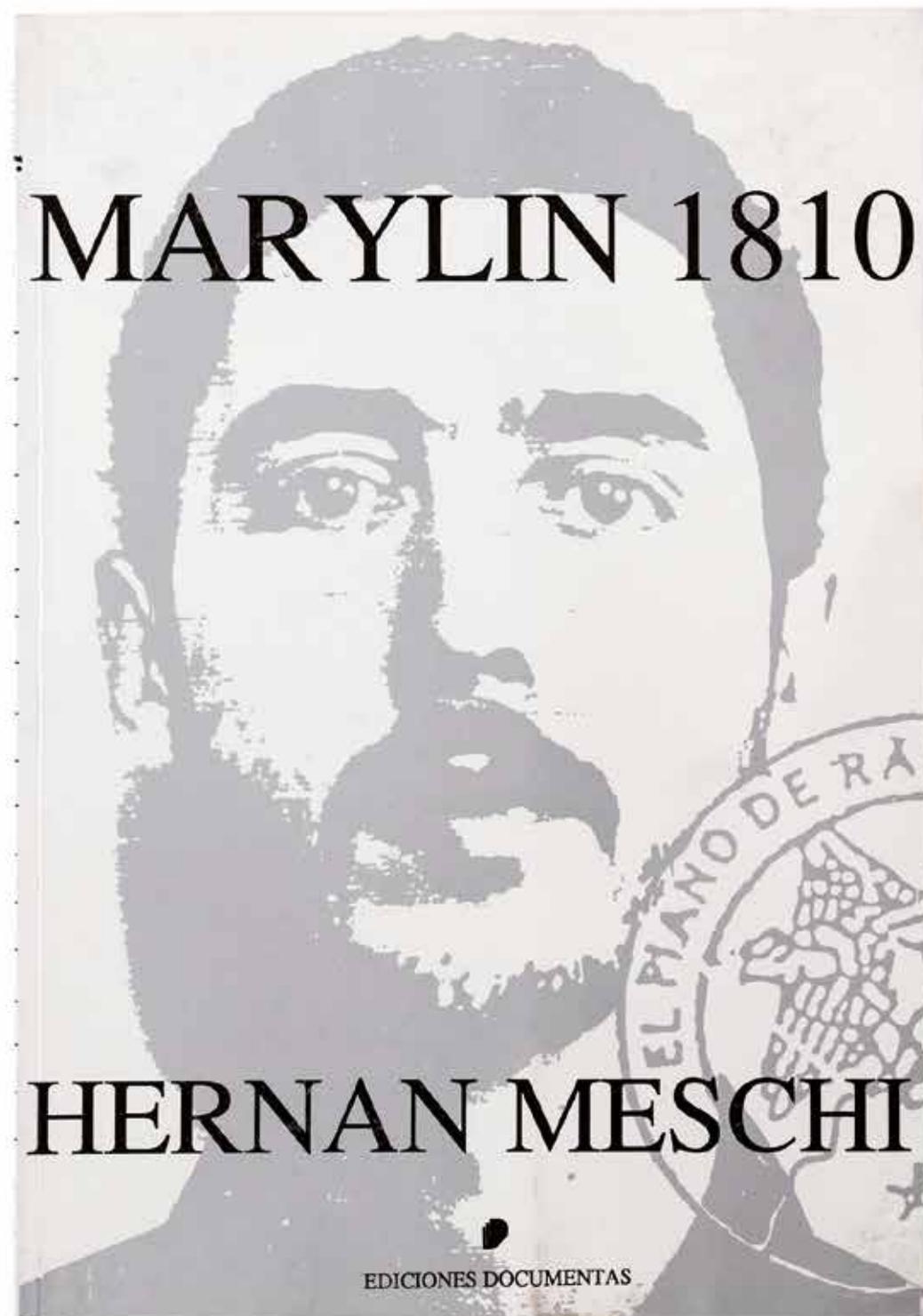
Texto Francisco Javier Zañartu. Diseño gráfico El piano de Ramón Carnicer. Presentación Hernán Meschi. Santiago: Editorial Documentas, 1988. 260x185 mm, 110 páginas. Tapa blanda con solapas, cubiertas ilustradas. Edición 500 ejemplares.

Las dos palabras del título MARYLIN 1810 son los dos polos entre los que este fotolibro de artista está tensionado: el deseo por un inasible objeto erótico y el peso de la historia local con su secuencia de efemérides, una pesadilla de la que se quiere escapar sin realmente lograrlo del todo. *Marilyn* [sic], proclama la solapa del escueto volumen, es un sustantivo adjetivado por la fecha en que se conmemora la independencia nacional. “El hablante, un mafioso italiano que vive en Chile y que escribe inglés con sintaxis castellana, la ha adjetivado en 1810, es decir, Meschi a [sic] milochocientosdieciséis a la jovencita de Hollywood.”

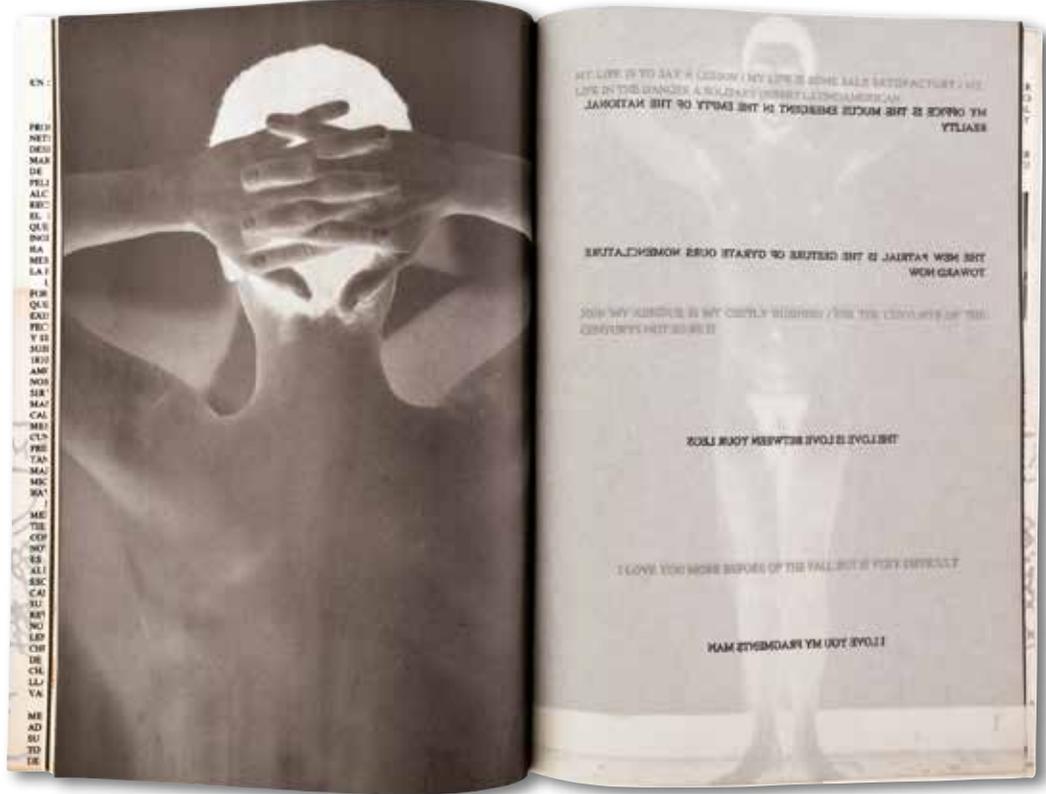
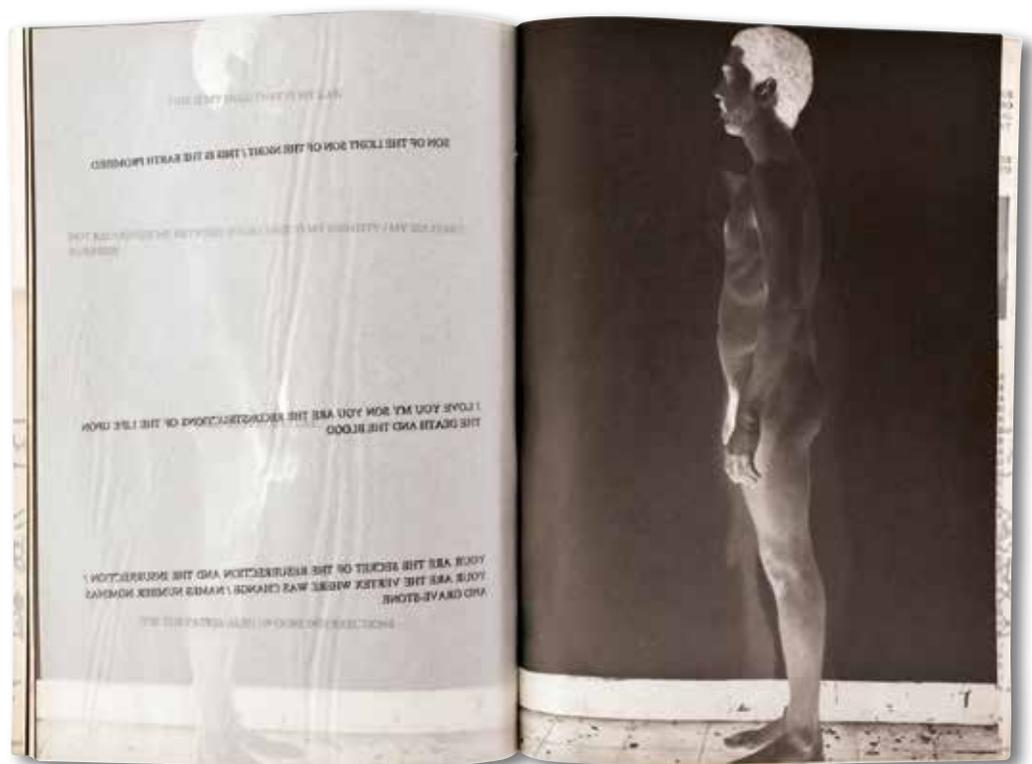
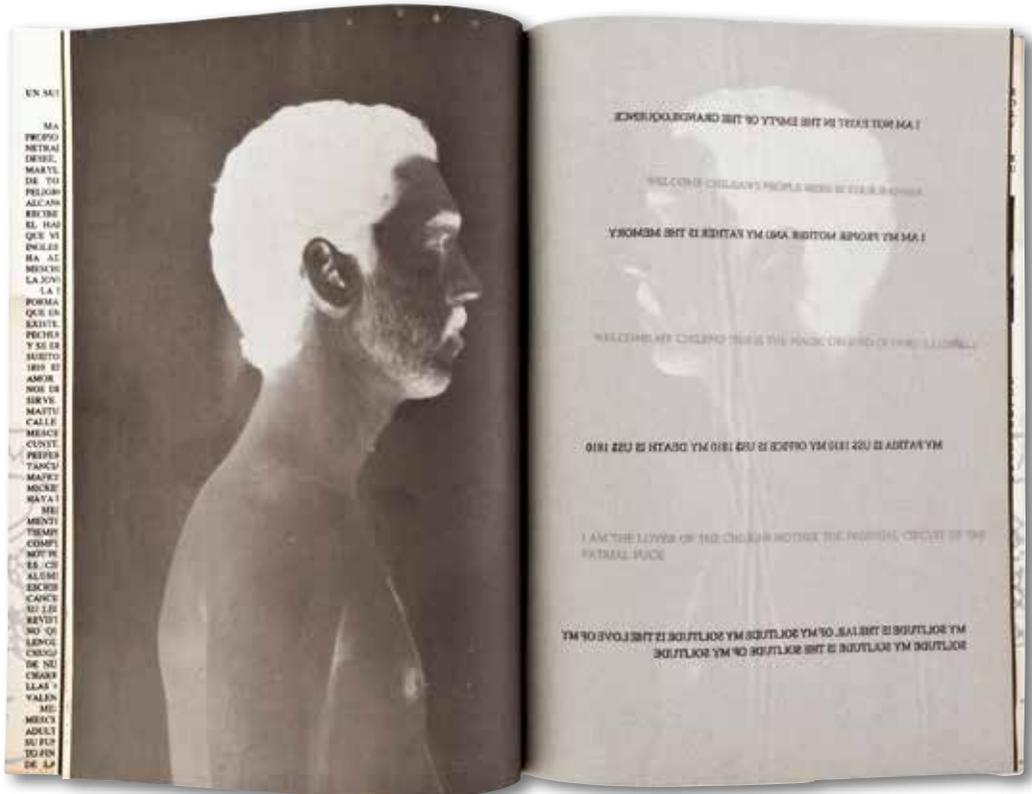
Marilyn Monroe opera en el poema como musa y maestra que le revela al hablante que el amor no existe, como antídoto a la letanía de los nombres de los padres de la patria (Arturo Prat, Bernardo O’Higgins), como significante que pone en marcha la máquina del discurso en dirección a un destino inalcanzable. Sus páginas, escritas casi por completo en un inglés deliberadamente bárbaro (al que se traduce, entre otras cosas, un fragmento del himno nacional), son una parodia del deseo arribista de americanización propio del Chile de fines de la dictadura, pero también un síntoma de la imposibilidad de un lenguaje propio, adecuado a la experiencia de esos años.

El libro se abre con la imagen del rostro del autor en la portada, en gris plateado junto al timbre del colectivo artístico El Piano de Ramón Carnicer (del que forma parte junto con Iván Godoy, Patricio Rueda y Francisco Zañartu) y se cierra con la imagen de sus manos entrelazadas sosteniendo la parte de atrás de su cabeza. El volumen se compone de varios paratextos: la declaración de las solapas, un inserto con una bufonesca biografía del autor, la portadilla y datos de edición, una dedicatoria y un prólogo firmado por Luger de Luxe (otro colectivo artístico del que Meschi formaba parte). Los siguen ocho páginas con texto blanco sobre fondo negro con el título “this is the end” (el volumen completo está impreso en mayúsculas); luego, una sección de dieciséis páginas (“Marilyn 1810”) con texto impreso en negro sobre fondo blanco enmarcado por tramas de gasa impresa en tono anaranjado, para concluir con otras ocho páginas (“New Marilyn”) en las que se superponen textos impresos en papel translúcido a impresiones de negativos de fotos del rostro del autor y de su cuerpo desnudo (fotografiado en planos diversos de perfil, de espaldas y de frente); termina en el reverso de la contraportada, con una bandera chilena impresa verticalmente en una trama de gasa, sobre la que se lee: “The love of my friends is the reason of my life/ The love of my father is the memory of my life/ The love of my lovers is the life of my love”. Una suerte de réplica a la declaración de la dedicatoria, que le agradece a los padres, amigos y amantes del autor por enseñarles que el amor no existe.

[FP]



Texto, diseño gráfico Hernán Meschi. Fotografía Fernando González (cubierta e interiores), Álvaro Hoppe (solapa). Cubiertas Iván Godoy. Otros textos Iván Godoy, Francisco Zañartu, Luger de Luxe. Santiago: Ediciones Documentas, 1988. 260x185 mm, [58] páginas, 8 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubiertas ilustradas.



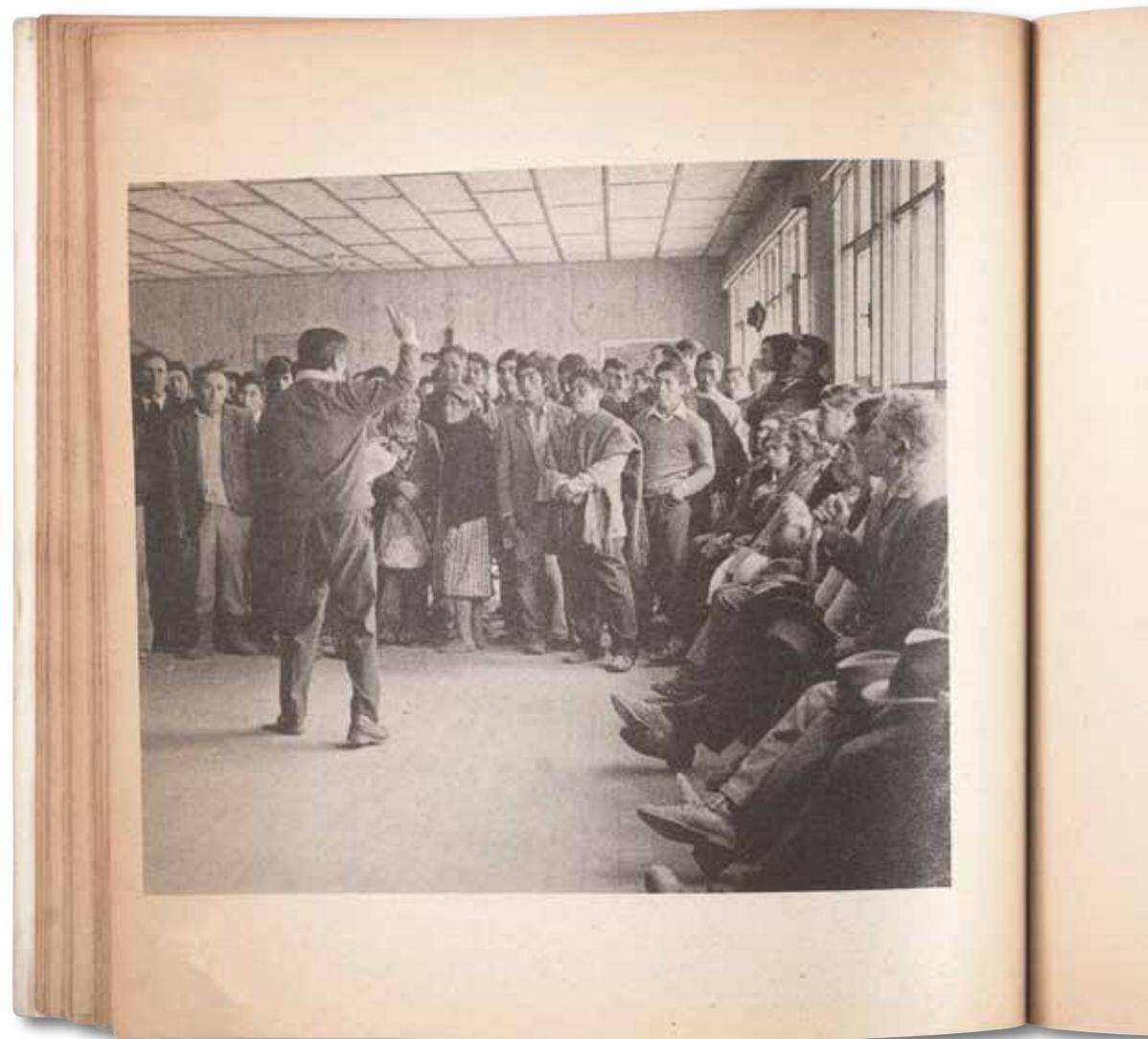
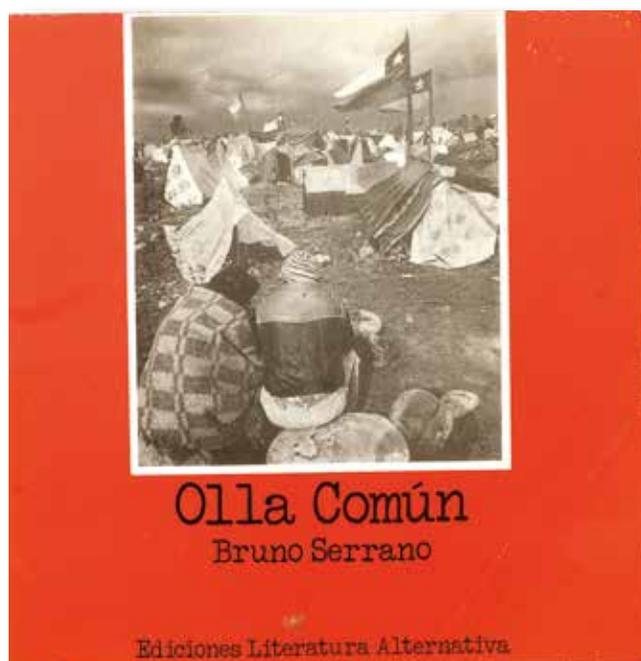
Las imágenes que recorren el libro dan cuenta de la marginalidad del pueblo de Chile y su esfuerzo por subsistir, mientras reclama los derechos humanos básicos. También está muy presente la invasión militar y el dolor de un país dominado. Sucesos que tienen sus raíces en la conquista, que diezma las culturas americanas. Es el mismo gran dolor de la sangre derramada invocado por Pablo Neruda en el CANTO GENERAL y nunca borrado. Es la misma desigualdad que Bruno Serrano rememora en los poemas, a través de siete capítulos, eslabones o peldaños que son simiente de una luz esperanzadora de libertad. Al comienzo, Serrano describe la destrucción del centro de Santiago el 11 de septiembre de 1973, pero también aflora la mujer y el amor con el eco ineludible de los "Versos del capitán" hasta "Fin de mundo", dejando oír su propia voz sobreviviendo en la lucha diaria. También, América renace en un torbellino de preguntas interrumpidas tras el golpe y ese nuevo país paralelo del exilio.

Una "Convocatoria" al pueblo y los personajes populares, entre ellos el fotógrafo ambulante con sus máquinas de cajón y fotos fantasmales en blanco y negro. Si hay una "Cueca larga" de Nicanor Parra, la "Cueca corta" de Serrano es al ritmo del rock. "Eclipse" es un recorrido por los hechos de sangre, develando los nombres y rostros de los asesinados. Sucesos trágicos y violentos. "Andenes" termina el libro con este canto de esperanza a lo que viene después de las muertes y la espera anhelante del futuro.

La primera edición de OLLA COMÚN es de 1985, cuando la dictadura lleva doce años instalada, pero solo en esta tercera edición hay fotografías. Gran parte de la producción fotográfica de la norteamericana Helen Hughes se desarrolla en la Vicaría de la Solidaridad, organismo de la Iglesia católica centrado en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura. Las nueve fotografías que inician cada capítulo revelan testimonios, silencio e introspección. Se anudan como fiel testigo del temor circundante, una mirada que se atreve a entrar, a escudriñar en algunos rostros o lugares comunes de la pobreza. Dos poemas de OLLA COMÚN ya habían sido publicados en su libro anterior EXILIOS / PAÍS PARALELO en año 1983. El país donde vive el poeta no está alejado del mundo, es el lugar donde el peso de la realidad arremete con todos sus temores y todos sus horrores; es un llamado a reflexionar en torno al desarraigo del ser humano, a la pobreza, a la falta de techo, trabajo y alimento. Son poemas sociales sin excesos grandilocuentes, versos de denuncia y protesta desde la convicción de que no se puede renunciar a ellas, aunque la derrota esté cantada: "Nosotros/ los hombres pequeñitos/ estamos cogidos/ por los dientes de todas las potencias/ Somos seres pequeños/ hoscos entregadores de la tierra/ buenos compradores de basura/ ávidos clientes del suntuario". OLLA COMÚN es un conjuro a limpiar este resumidero donde caen hombres, mujeres y niños. Y también es la olla común de las palabras, las ideas y el entendimiento: "Quiero palabras/ como presas sacadas/ de la olla común/ para alimentar/ a mi pueblo/ con pan definitivo/ y poesía".

[CMDO]

Fotografía Helen Hughes. Texto Bruno Serrano. Diseño gráfico Marina Pinilla. Tercera edición. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, 1988. 180x180 mm, 102 páginas, 9 fotografías blanco/negro. Tapa blanda ilustrada. Edición 1000 ejemplares.





Mínimo mundo

*"Ayúdame, poema de amor,
a restablecer la integridad,
a curar sobre el dolor"*
Pablo Neruda



Eclipse

*"En sus quiebros que me enseñaron
a sentir como un hombre,
en sus huesos y en sus brazos,
cuando de cara al sol..."*
José Martí



Convocatoria

*"Frente en cualquier momento se declara
a los de la tierra donde habita el mundo,
frente que ilumina nuestra vida diaria
por una vida diferente y diferente,
en los pequeños gestos, la vida
siempre se da de la vida cotidiana:
el mundo es natural por el momento,
y el mundo veniente, es un momento"*
Carlos 32, "La Amorena",
Alfonso de Heredia y Zaldúa



Andén para esperar al hijo que se acerca

*"El mundo es hijo, y el mundo
como los, como iguales"*

En palabras del editor Carlos Fredes, este libro no se propone más que divulgar y considerar en sus aspectos más característicos el plebiscito del 5 de octubre de 1988, que después de quince años de dictadura decidió si el régimen militar se prolongaba en el poder. De ganar la opción Sí, Augusto Pinochet asumiría como presidente electo por un lapso de ocho años. Pero ganó la opción No y "la nación chilena, armada con un lápiz, sin odio, sin miedo, sin violencia, recuperó de golpe su dignidad y su fe en el futuro democrático", según palabras de Fredes. Con el plebiscito del 88 la dictadura agoniza para dar paso al período conocido como transición democrática.

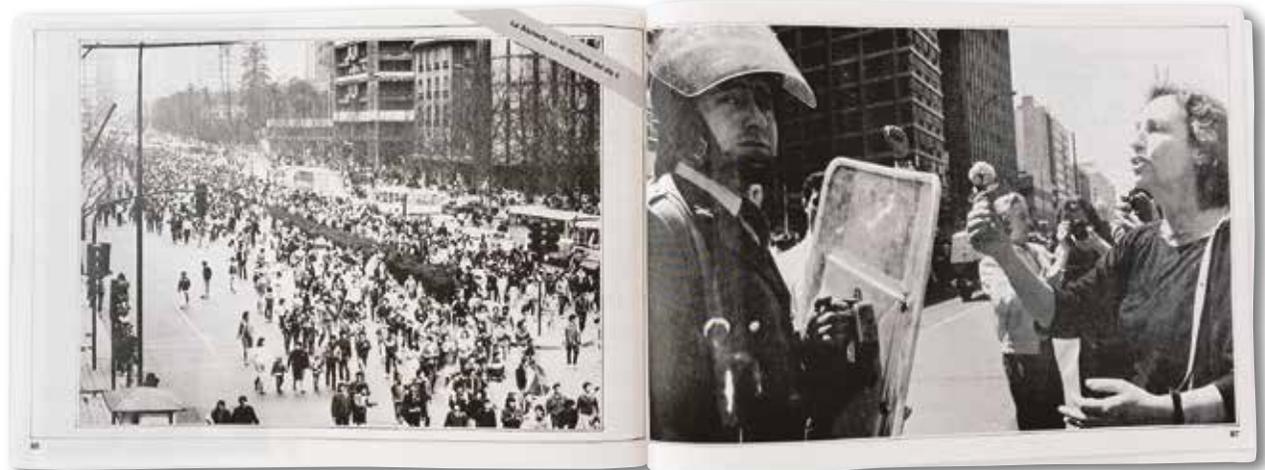
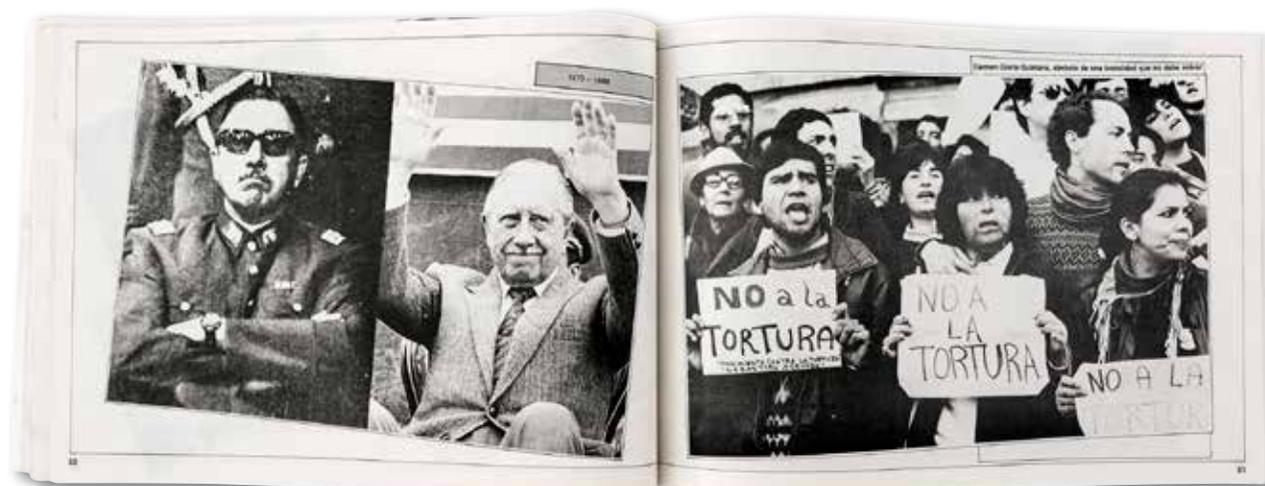
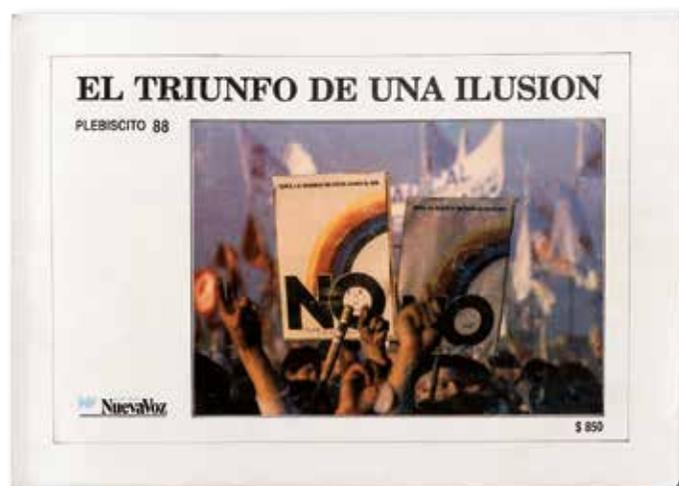
Ordenado cronológicamente, el libro intercala imágenes fotográficas con selección de textos periodísticos, que muestran cómo se desarrolla este proceso. Comienza describiendo la regulación que hace la Constitución de 1980 y continúa con una selección de textos e imágenes del Chile gobernado por los militares. Luego se describen las campañas, donde el comando del Sí se concentra, como argumento propagandístico, en el supuesto caos que en el país generaría un eventual triunfo del No. Mientras tanto, los grupos políticos que se concertaron para la campaña del No, centraban su foco en la alegría que provocaría el regreso de la democracia. "La alegría ya viene" fue el eslogan de campaña y como imagen un gran NO acompañado de un arcoíris que se deja ver en algunas de las fotografías de la publicación.

Con el fin del estado de excepción, el libro nos muestra a una oposición con libre acceso a la prensa y a las manifestaciones de alegría e ingenio que acompañan la campaña. Particularmente interesante resulta la página que confronta la imagen de espaldas de una mujer llevando una bandera que dice "libertad" mientras que en la página contigua se ve una manifestación que apoya el No, donde entre la multitud emerge la imagen de Salvador Allende, una figura que vuelve a verse y nombrarse sin miedo después de quince años.

El libro muestra extensamente el proceso electoral a través de fotografía y prensa, mostrando tanto a las grandes personalidades como a las personas comunes que participan; podemos ver a quienes concurren como "observadores", el reconocimiento oficial de la derrota y la alegría popular después del triunfo del No, e incluso conocer los resultados del plebiscito por comuna. Así, entonces, y sin mayores pretensiones, el libro da cuenta del ambiente del momento y describe aquella sensación imperante, mezcla de tensión y alegría, con la que los chilenos afrontamos uno de los momentos históricos más relevantes del siglo XX.

[MS]

EL TRIUNFO DE UNA ILUSIÓN. Fotografía Agencia France Presse (José Durán, María Eugenia Fredes, Paulo Stachevsky, Arturo González Vásquez); Agencia France Latin (Ivania Provost, Williams Mem), Agencia Picture US (George Wallas, John Fontaine); *Fortín* (Vicente Vergara, Juan Herrera, Patricia Alfaro, Juan Carlos Cáceres, Jorge Oliva, Anselmo Córdova, Ricardo González, Héctor Aravena, Mario López, Jaime Muñoz); *La Época* (Miguel Ángel Larrea, Gustavo Pueller, Andrea Yaconi, Marcelo Salinas, Carmen Gloria Escudero, Alejandro Hoppe, Jesús Inostroza, Carla Möller, Francisco Barrenechea, Martín Thomas, Esteban Cabezas). Diseño gráfico Verónica Opazo Hidalgo. Edición y textos Carlos Fredes, Ibar Aibar. Santiago: Editorial Nueva Voz, diciembre 1988. 185x265 mm, 96 páginas, 137 fotografías. Tapa blanda, cubiertas ilustradas.



Página Abierta fue una revista de política y cultura domiciliada en la izquierda chilena. Nació a fines de la dictadura y apostó por la democracia desde un enfoque libertario e irreverente, con más preguntas que respuestas: por eso se llamó *Página Abierta*. Desde sus inicios dio espacio privilegiado a la fotografía, incorporando en su equipo a dos destacados fotógrafos: Álvaro Hoppe, su editor fotográfico, y Claudio Pérez.

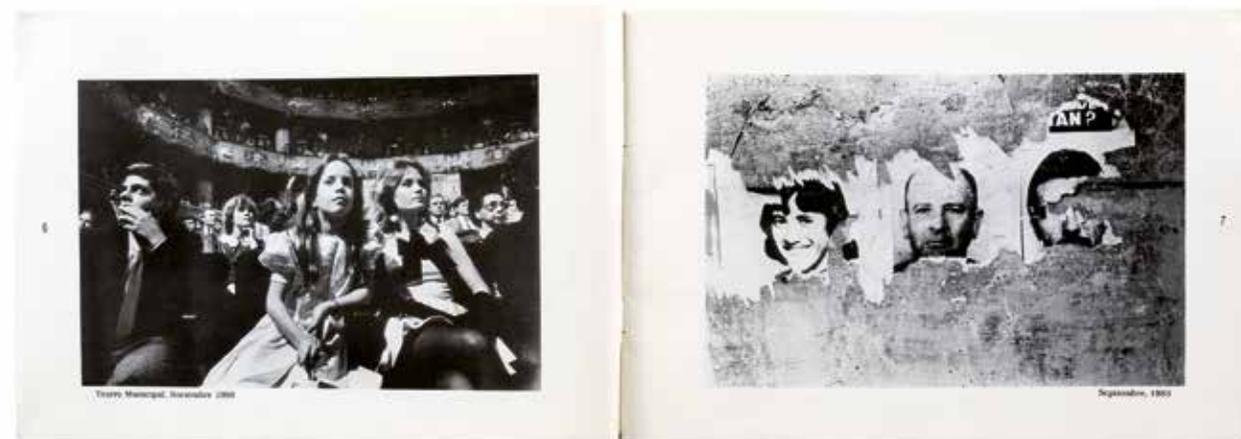
Para su primer número en democracia, la revista quiso hacer un regalo a sus lectores y buscó algo con lo que todos pudieran identificarse, que contara en imágenes lo que se había vivido en los dieciséis años de dictadura. Así nació la separata 16... NO DIGAS QUE FUE UN SUEÑO.

La publicación contiene un texto introductorio sobre su espíritu. "Las imágenes que presentamos se resisten al consuelo del olvido. No digas que fue un sueño. Estos dieciséis años son nuestra vida, nuestro anhelo, nuestro amor, nuestro odio, nuestro entusiasmo y nuestro tedio. No fue un período excepcional, es demasiado tiempo para la excepción." Las fotografías son momentos cotidianos de sonrisas cómplices, grandes protestas, rostros mudos, pobreza digna, poder total, amor bailado, funerales masivos y nubes de humo, combate, perplejidad, alegría que llega, escepticismo y esperanza. La serie se abre con la imagen de un escolar que mira curioso detrás de una reja de la que cuelga un pequeño cartel que dice "democracia" y él no puede ver. Es la curiosidad frente a lo nuevo, el no saber lo que viene. Y se cierra con la foto de un campesino abriendo un gran portón de madera. Una invitación a entrar y participar en lo que se inicia ese mes y ese año, marzo de 1990, la recuperación de la democracia.

En las fotografías se combinan diversas miradas. Testimonios crudos, directos e indirectos, capturados por destacados fotoperiodistas del momento como Álvaro y Alejandro Hoppe y Claudio Pérez, que se entremezclan con la mirada de un vivir cotidiano permeado y tensionado por la época, con las miradas más ambiguas y menos evidentes de fotógrafos como Paz Errázuriz, Luis Weinstein, Juan Domingo Marinello, Héctor López o Marcelo Montecino, entre otros.

Los editores convocaron a los mejores fotógrafos. Enfrentados a varios cientos de fotografías, acordaron los criterios para seleccionar. No querían algo unilateral, que solo mostrara lo doloroso de la dictadura, sino más bien algo integral, que presentara todo lo vivido: lo bueno y lo malo, lo feo, lo duro y lo feliz, tal y como las vidas habían sido efectivamente. Tampoco querían un relato cronológico. Preferían la mixtura al orden, una secuencia ordenada por el discurso más que por las fechas. Pero sobre todo buscaron calidad y expresividad, un conjunto de imágenes que no dejaran indiferente a nadie.

[JG]



FOTOGRAFÍAS DE 16 AÑOS. Fotografía Paz Errázuriz, Álvaro Hoppe, Héctor López, Juan Domingo Marianelo, Marcelo Montecino, Claudio Pérez, Luis Weinstein, Oscar Witke. Texto Radomiro Spotorno, Jaime Gré. Diseño gráfico Jaime Piña. Edición J. Gré, A. Hoppe, Paco Toledo. Santiago: Página Abierta, marzo 1990. 185x270 mm, 32 páginas, 29 fotografías blanco/negro. Tapa blanda, cubierta ilustrada. Edición 4.500 ejemplares.



Fiscalia Militar, Stgo-Chile



Octubre, 1988

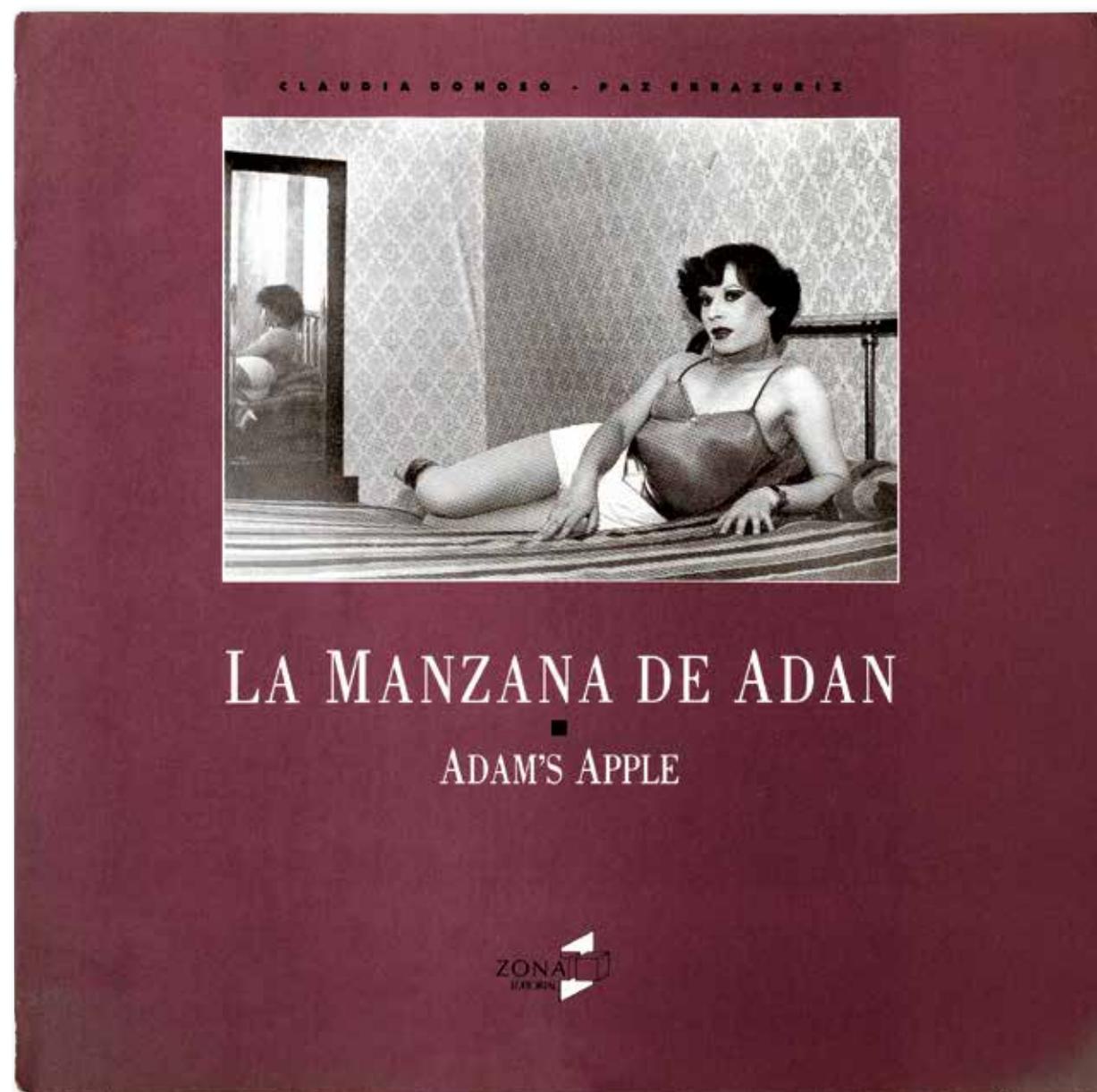
LA MANZANA DE ADÁN se puede considerar un documento histórico, un homenaje y una provocación. El fotolibro publica testimonios y fotografías recogidos entre 1982 y 1987 en los prostíbulos La Palmera y La Carlina de Santiago, y la Jaula de Talca. Los protagonistas son dos hermanos, Evelyn y Pilar, y su madre, Mercedes, a quien está dedicada la obra. A partir de la inmersión en su entorno, las fotos de Paz Errázuriz y los textos de Claudia Donoso describen historias de vida cotidiana y recupera voces de personas desplazadas de la sociedad e incluso perseguidas por los aparatos policiales en plena dictadura cívico-militar. Las fotografías fueron expuestas en 1989, cuando el régimen militar llega a su fin, y enseguida se publicaron en forma de fotolibro, reeditado con material inédito en 2014.

En esta publicación se hace evidente que la fotografía no solo se puede considerar un sistema técnico para la producción de imágenes, sino también y, sobre todo, un dispositivo que contribuye a la construcción de la mirada social. En este caso, una mirada que deconstruye la noción de género encorsetada en un esquema binario y heteronormado, que hasta hace pocos años parecía inapelable en Chile.

LA MANZANA DE ADÁN, título que alude a la protuberancia en el cuello que delata la identidad biológica genital del travesti, se vuelve manzana de la discordia, pues visibiliza unos cuerpos sobreerotizados, travestidos, prostituidos, cuya presencia ha estado bajo sospecha o desprecio al desestabilizar la base de la moral heteropatriarcal. El proyecto de Errázuriz y Donoso es doblemente arriesgado al considerar la represión de la dictadura, que persiguió cualquier traza de subjetividad social que pudiera ir en contra del orden fascista impuesto. LA MANZANA DE ADÁN no solo se ofrece como un fruto prohibido que perturba a una sociedad obediente y reprimida, tan temerosa de las armas como de la ley que une sexo con género. Alejadas de la documentación antropológica, el morbo periodístico o impostaciones épicas, las fotos de los trabajadores sexuales y su entorno también evidencian la pobreza y precariedad de las ciudades acuarteladas, cuya sobriedad opaca contrastaba con la performatividad carnavalesca que la juerga nocturna ofrecía como escape a la realidad político-social a través de espacios de disenso y desborde, que también la izquierda ignoraba.

En un contexto de prohibición, censura y persecución, las fotografías de LA MANZANA DE ADÁN no son condescendientes con la ilustración literal de la lucha contra la dictadura o la cultura de protesta, ni tampoco promueven la identificación con una resistencia mártir. Al contrario, afirman la complejidad de los sujetos excluidos. Evitan su conversión en estereotipos e invitan a acercarse a ellos desde su cotidianidad, contradicciones, ambigüedad... Y también, desde su ternura.

[VM]





PHOTOGRAPH

7



PHOTOGRAPH

7



PHOTOGRAPH

7



PHOTOGRAPH



PHOTOGRAPH

7



PHOTOGRAPH

7



PHOTOGRAPH

7



PHOTOGRAPH

7



PHOTOGRAPH

7

La lista de publicaciones de la editorial Francisco Zegers contiene 27 libros, iniciados en 1980 con CUERPO CORRECCIONAL, un ensayo de Nelly Richard sobre el trabajo performativo de Carlos Leppe. Por estos años, Zegers está ligado con la industria publicitaria y sigue el acontecer plástico patrocinando ciertas publicaciones en tiempos en que perdura la dictadura militar. Podríamos decir que es una iniciativa independiente sin afán comercial, que marca certeras innovaciones a nivel material y conceptual en la producción de libros, reflejadas en el cuidadoso diseño de portadas y páginas interiores.

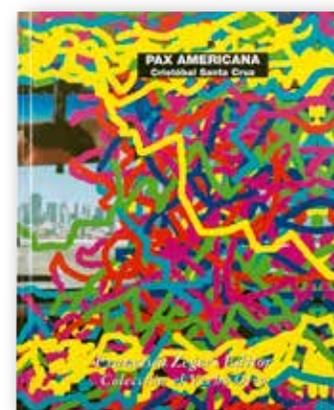
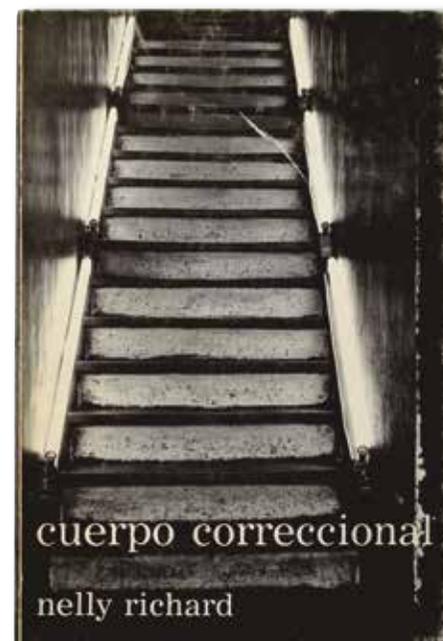
Época oscura, con universidades intervenidas, que se reconoce como “el apagón cultural”. Así, luego de bando tras bando, van emergiendo pequeñas iniciativas particulares que llegan a su máxima expresión en los años ochenta. Las publicaciones de Zegers están asociadas a las artes visuales, destacando “la escena de avanzada” entre otros gestos escriturales desde la poesía y el ensayo, que se generan en los alrededores de este territorio controlado.

En algunos títulos, la fotografía asume gran protagonismo, sobre todo en las cubiertas. Además del mencionado CUERPO CORRECCIONAL, hay que señalar DESACATO. SOBRE LA OBRA DE LOTTY ROSENFELD (1986), EL FANTASMA DE LA SEQUÍA (1988), EL PADRE MÍO (1989), LA WIK'UÑA (1990), DESDE QUE ESTOY CONTIGO (1991) o MASCULINO/FEMENINO (1993). Destacan dos libros de 1994, PAX AMERICANA de Cristóbal Santa Cruz, con cubiertas de Eugenio Dittborn, y el fotolibro sobre el amor más loco **EL INFARTO DEL ALMA** de Paz Errázuriz y Diamela Eltit.

El último título preparado y diseñado por Zegers es QUEBRADA (2006), texto de Guadalupe Santa Cruz y edición de Carlos Altamirano. Se trata de un viaje por el desierto, por las riberas del norte de Chile y sus lugares secretos, anidados en esos miles de nombres esparcidos en el terreno arenoso y soleado, seco y pedregoso, “en ese eterno yermo donde una imagen golpea y persiste”. No solo lugares, también personas que van apareciendo entre vivos y muertos. Desde Ovalle al Elqui, entre el colliguay, el litre, el quillay y el guayacán, va andando la viajera. Pichasca, Chiu-Chiu, Lasana, entre el Camino del Inca o Diego de Almagro sigue su peregrinación, atrapando imágenes, olfateando alturas a la distancia. Es mejor oír el río Loa, seguir a Caspana o Codpa. “Casi todas las quebradas del país producen a su largo encrucijadas. No hay país sino un paraje en cada hendedura”, dirá Santa Cruz. Esas quebradas de Los Choros, Los Loros, Carrizal, del Salado, de Tarapacá o de Apanza.

Un tejido de imágenes en este formato vertical se va formando con la geografía diseminada en estos arenales recalentados. Aquí no está la exaltación de Zurita a las cordilleras o las aguas, es un viaje a las entrañas del ser y la desolación, hacia el grabado y la matriz. Estas imágenes nortinas van también adhiriéndose en este tejido a veces en rojo y negro, otras en solo negro con formato cuadrado y también rectangular, originando cruces en el blanco de la página, el blanco nevado o “en las cordilleras de la lengua”.

[CMDO]



La fotografía en blanco y negro de Paz Errázuriz es el registro de parejas de enfermos mentales en el psiquiátrico de Putaendo (del mapudungún *Putraintú*: “manantiales que brotan de pantanos”), localidad cordillerana de la región de Valparaíso. En poses de cercanía y enlace (de la mano, abrazados, miradas compartidas, arrimados, de pie), en los circuitos habituales del pasillo, el patio, la pared rayada, la cama hospitalaria, las estancias, exhiben el gesto de avencencia, el enigma de la mirada, la sonrisa, los cuerpos enhiestos, macilentos, estragados.

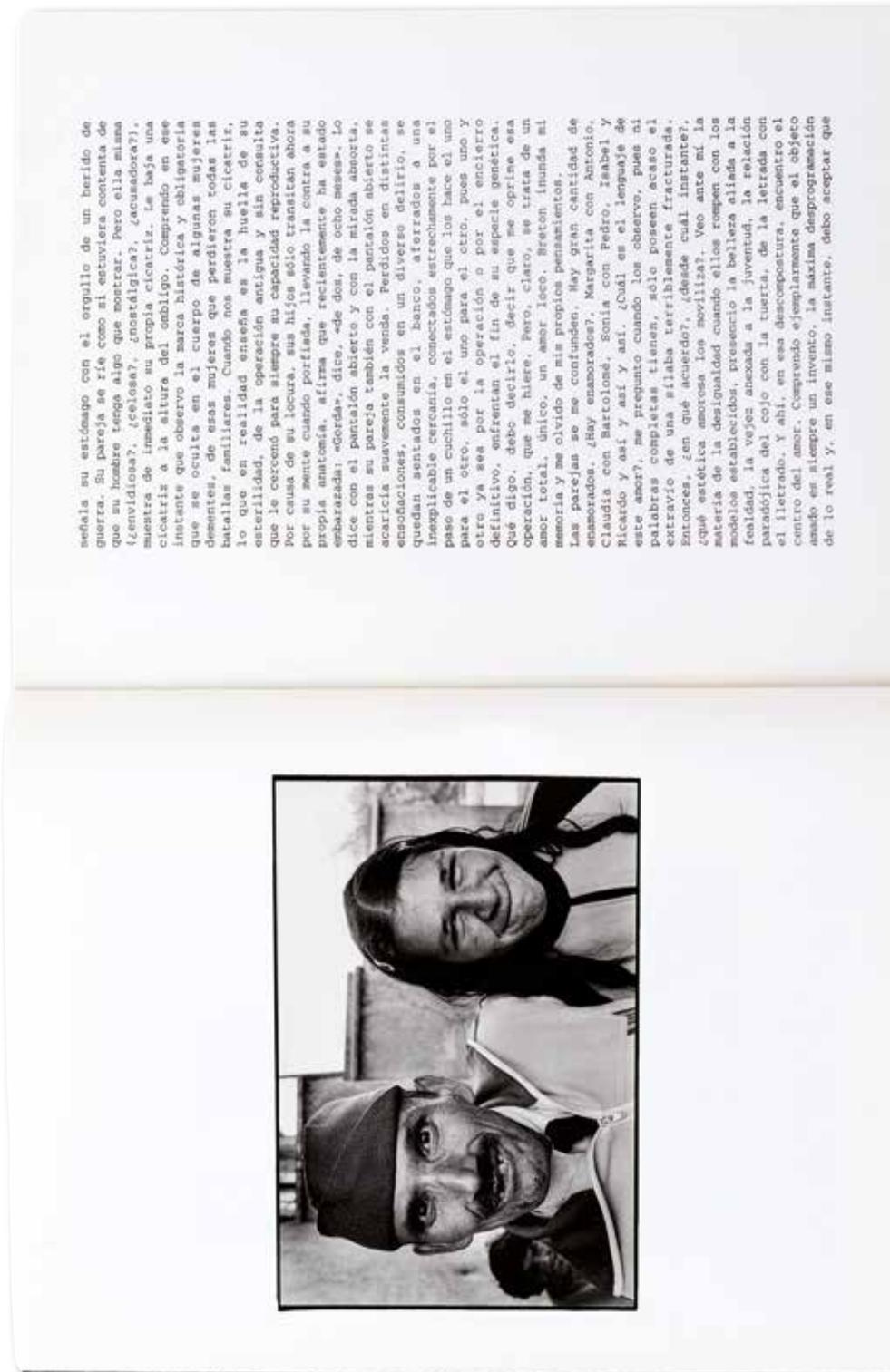
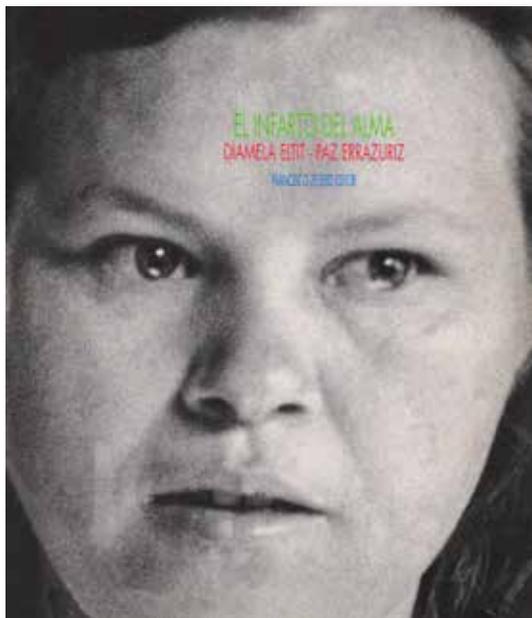
El foco escudriña en los entresijos que puedan dar cuenta del menor asomo o latencia del lenguaje del “amor” y sus señas, aun en estas condiciones físicas y mentales límites, sentido de la búsqueda declarada en el propio cartel del libro.

El texto de Diamela Eltit no comparece como ilustración o comentario de las imágenes, sino que se alza con pretensiones. Desmoronando el verticalismo de una voz o su monopolio, recurre a una diversidad de voces que pluralizan el escrito para concordar con el habla heterogénea del establecimiento y sus disímiles puntos de locución. Así, la lírica de la carta abre un espacio tonal íntimo y sin límites que podría aportar claves de sentido fuerte y personal. Luego, el “Diario de viaje” nos noticia del traslado al lugar y nos instala en el ajetreo de la institución, con el personal, la dirección, los psiquiatras y los primeros contactos verbales y físicos. Otro ánimo locutorio es el ensayístico, que intenta alguna digresión en torno al “amor” y sus representaciones progresivas en el Romanticismo, la era industrial, la era de los fármacos aplanando hasta el discurso; también suma digresiones sobre el Estado y su papel, la institución mental, el loco y su estatus. Urde, además, unos textos instalados en el espacio histórico medieval del amor cortés y la lírica provenzal. Y una especie de dolor puntiagudo y gimo, inspirado en las jarchas, concurre del mismo modo para una gradación de fuentes y experiencias agudas ya cercanas a la embolia.

Por tanto, cómo no atraer a este coro a una sección de las reflexiones más eminentes en el tema: Bataille (EL EROTISMO, LAS LÁGRIMAS DE EROS), Foucault (HISTORIA DE LA LOCURA EN LA ÉPOCA CLÁSICA, VIGILAR Y CASTIGAR), Denis de Rougemont (EL AMOR Y OCCIDENTE), para relocalizarlas y abundar en las pistas de la investigación en Putaendo.

Por la sola vía de las fotos de Paz Errázuriz se puede indagar en la pervivencia del “amor” en un sitio hostil al mismo, despojado de los decorados escénicos (el lugar encantado *del y para* el amor); sin los soportes comerciales que lo animan (la mercancía de códigos de barra que lo reúne); sin el fruto de la descendencia que los proyecte. “Amor” sustentado, quizás, en palabras desvenecijadas, en gestos y miradas a una profundidad inaudita que de todas maneras comprometen. Y sin saber –quién podría– *quiénes* son ni *qué* los mueve.

[EVa]





EL INFANTO DEL ALMA

Te escribo:
¿Has visto mi rostro en algunos de tus sueños?



EL OTRO, XI OTRO

El sujeto parece prisionero de lo que es una repetición cuando busca en su tránsito al otro, que se aparece o desaparece ante su vista bajo distintas formas, a lo largo de lo que será toda su vida. El otro, continente de su múltiple paradójica sentimentalidad y de la modalidad de su sobrevivencia, se va a expresar también en la divinidad de sentimientos y búsquedas que posee el sujeto. Sea el deseo, sea el poder, sea Dios.

En todas las distintas expresiones apasionadas yace el otro, que a la vez que lo conforta lo amenaza, cuando pone en peligro la estabilidad de su frágil unidad que, sin embargo, requiere tercamente traspasar su propio umbral para perdurar en la disolución de su poder, de su propia imagen, de su miedo. A la manera de una carrera incansante marcada por la desigualdad, los afectos caen sobre la otra figura en la que se depositan los signos simbólicos y materiales de un anhelo cuyas fronteras presentan límites difusos.

Ahí está la madre. Acécha encogida en el contraluz de su propio vientre dilatado. Ahí está la madre, con sus dientes afilados de amor, preparándose para hacer -a costa de sus prolijas dentelladas- a un ser que cumpla con su imagen y semejanza, que no será su imagen y semejanza sino el deseo abstracto de sí. A dentelladas, la madre intenta reparar su parte ominosa que la devela, que la revela como un fracaso ante ella misma. Pero la madre no deja de afirmar, en esas horas, que sólo permitirá que en su interior se reproduzca y se condense la perfección que la va a reivindicar. Ella piensa en su vientre y ve cómo se expande y cómo crece y cómo asciende y promete que sus sufrimientos le serán recompensados. La madre está en un violento y solitario estado de expansión corporal.

El otro se levanta como fantasía de un deseo siemés en el que lo idéntico se completa con el requisito de lo

EDICIONES DE FOTOGRAFÍA EDITORIAL LOM

Desde 1992, la editorial Lom ha publicado libros de fotografía bajo el título Mal de Ojo, cuyo objetivo es “dar a conocer y difundir la fotografía latinoamericana tanto en su valor histórico como de autor”. Los cuarenta volúmenes publicados sitúan a la editorial como la más importante de Chile en edición de libros de fotografía, tanto por el volumen como por la selección de autores y temáticas, que van desde trabajos autorales al rescate de fotografías de orden patrimonial.

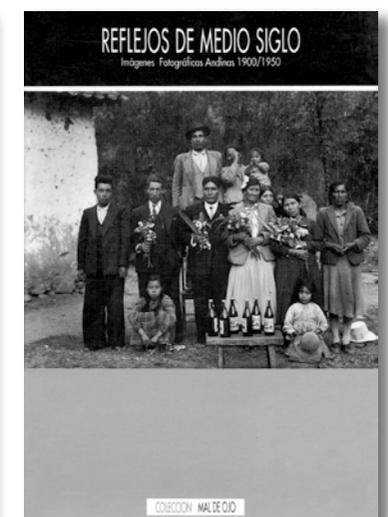
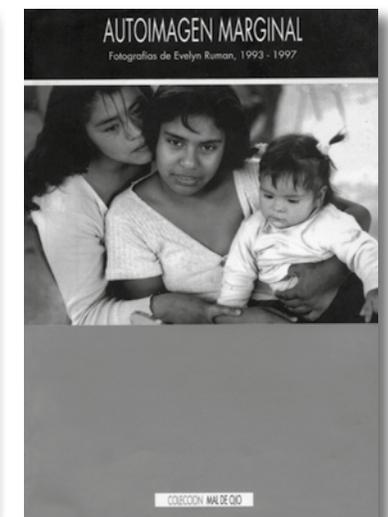
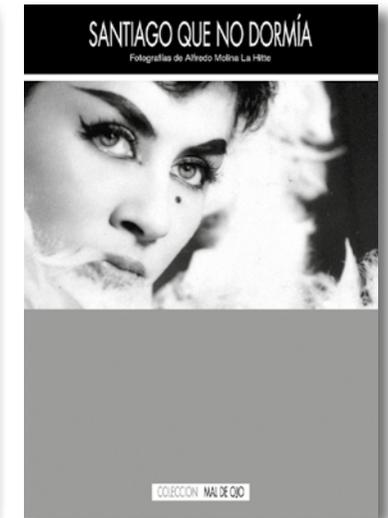
La colección de libros de bolsillo de Lom se inaugura con *TIERRA DE HUMO*, editado por Silvia Aguilera y Paulo Slachevsky, quienes recopilan fotografías de indígenas fueguinos que visibilizan el proceso de desaparición de las etnias del fin del mundo entre 1882 y 1950. El segundo volumen es autoral, una antología de la obra de Claudio Pérez que presenta imágenes que revelan su mirada. *MEMORIAS EN BLANCO Y NEGRO*, el número cuatro de esta colección, reúne fotografías de autores individuales y de agencias tomadas entre 1970 y 1973 por chilenos y extranjeros. Este volumen muestra una historia visual de la Unidad Popular. Como plantea en la introducción el historiador Gabriel Salazar, “era el fin de una larga página de historia. Una página de escuelas y universidades abiertas. Una época de políticos dialogando a la orilla del río, de pobres adueñándose del centro. De discursos que hablaban de Chile y los chilenos, de ricos y trabajadores, de justicia e independencia”. La colección se completa con monografías (Oscar Wittke, Marcelo Montecino, Evelyn Ruman, Alfredo Molina La Hitte) y antologías como *EN LOS CONFINES DEL TREN TRENG Y KAIKAI*, compilado por Margarita Alvarado y Miguel Azócar, o *REFLEJOS DE MEDIO SIGLO*, editado por Silvia Aguilera y Aurelia Fuertes Medina.

La primera etapa de la serie *Cazador de Sombras*, comienza en 1996 con el libro de Claudio Pérez *ANDACOLLO, RITO PAGANO DESPUÉS DE SIESTA* y se cierra en 2009 con *SUECIA POR CHILE* de Fernando Camacho, entre otros proyectos autorales-artísticos de Daniel Barraco, Rodrigo Casanova, Paz Errázuriz, Mariana Matthews, Lorenzo Moscía o Louis Stettner. Estos libros conviven con investigaciones de orden patrimonial, como la recuperación de la obra de Gilberto Provoste o *LA MEMORIA OXIDADA, CHILE 1970-2000*, que señala la preocupación permanente por no dejar atrás nuestra historia reciente.

La segunda etapa de *Cazador de Sombras* se inaugura el año 2010 con *CHILE EN LA RETINA* de Patricio Guzmán y se cierra con el trabajo de Oscar Wittke *CERROS DE HUMO*. Esta serie muestra el impulso que Lom da a su colección fotográfica estos últimos años: de los cuarenta títulos publicados, casi la mitad corresponde a esta etapa, lo que demuestra que la fotografía ha experimentado una verdadera explosión editorial en el contexto nacional y Lom es un protagonista de ello.

Los autores presentes van desde nombres consagrados (Raymond Depardon, André Kertész, Koen Wessing) hasta reconocimientos como Rodrigo Rojas de Negri, quien muere asesinado a sus cortos 19 años mientras cubre una jornada de protestas en 1986. Se recogen trabajos de Roger Ballen, Javier Godoy, Marcelo Montecino, Tomás Munita, Luis Poirot, Philippe Séclier o Domingo Ulloa, entre otros.

[JPC]



Una mira telescópica apunta hacia la oscuridad de la noche en la portada negra del libro. Una guía, en formato bolsillo, que mira una ciudad difusa y escondida a través de textos de escritores e imágenes de fotógrafos. ¿A qué Santiago nos dirigimos en esta invitación al viaje por la ciudad? La capital es la explanada territorial del recorrido diario de miles de personas, pero existen zonas oscuras bajo el asfalto y el concreto. Es una ciudad de oídas, una ciudad marcada por sombras y fantasmas. La ciudad invisible, tal como señala Italo Calvino, construida por otras ciudades, donde lo humano es protagonista. Su personaje central es el habitante desprotegido y exhausto, sobreviviente al ahogo urbano.



En la primera parte, titulada "Pan", la escritora Claudia Donoso y la fotógrafa Paz Errázuriz hablan y muestran desechos y despojos, restos de vidas y rostros de la sobrevivencia por las calles de la ciudad. Fernando Villegas y Álvaro Hoppe, rodeados de edificios públicos, tratan del día consumido por trámites o diligencias, la burocracia estatal enfermiza en expansión. Carlos Franz y Enrique Siqués presentan pequeños y grandes centros de abastecimiento con sus olores y sabores en los bordes del centro, pasando por los mercados del brillo y automóviles, los mercados persas y ferias de las pulgas.

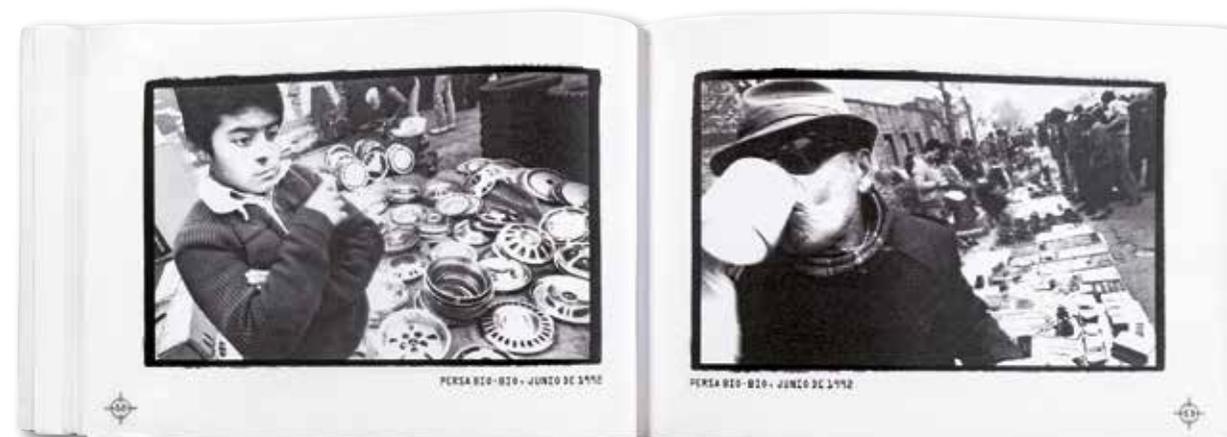
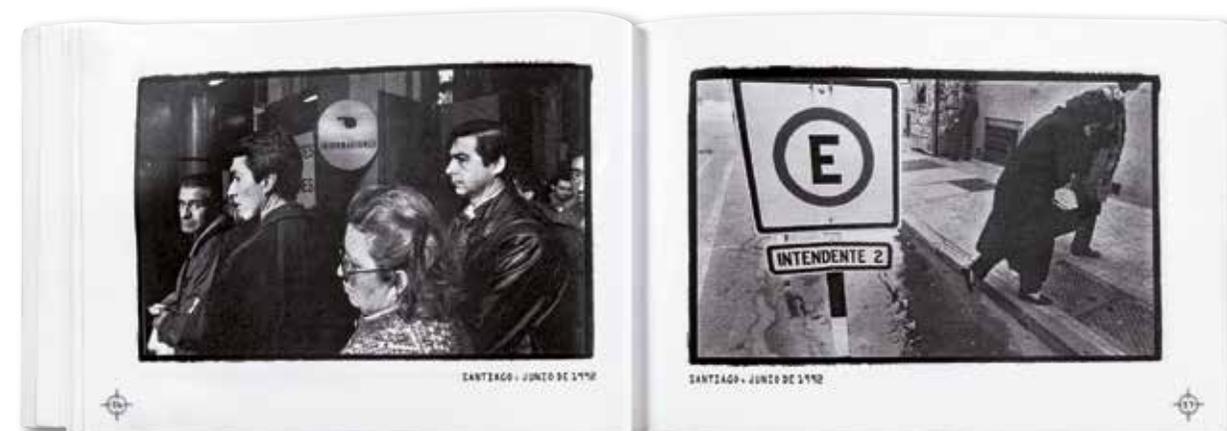
En la segunda sección, "Circo", Francisco Mouat y Claudio Pérez se acercan en palabras e imágenes al mundo del fútbol al otro lado del Mapocho, el boxeo por las noches o la hípica, donde confluyen personajes pintorescos. Claudio Jaque y Oscar Wittke pasean por plazas y parques, los lugares para escapar de la jornada laboral, para la reunión de amigos o la posible diversión de las familias. Rafael Gumucio y Leonora Vicuña se ocupan de la noche, los bares emblemáticos, sitios de fiesta y pasarlo bien, los ecos de una generación perdida en la posdictadura.

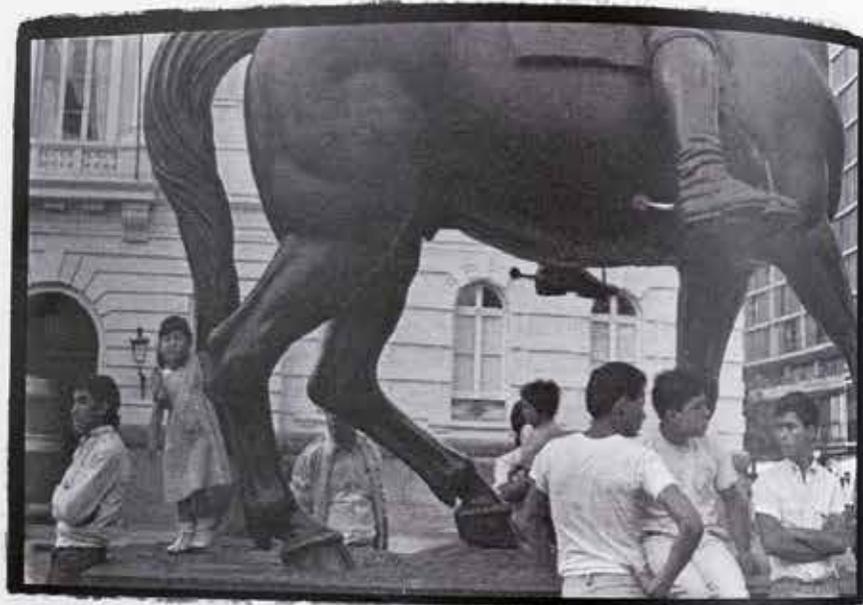
En la última parte, "Trastienda", Erick Polhammer y Claudia Román hacen un viaje iniciático y místico, guiado por seudoprofetías, intelectuales, tarot, yoga y adivinación. El núcleo humano es el sustento vital del texto de Roberto Brodsky y las fotos de Luis Weinstein: la familia, los amigos, vecinos, servidores públicos o vigilantes. Para acabar, Vicente Parrini y Jorge Aceituno introducen en una nube de abandono y miseria, donde surgen los alucinados del Hospital Siquiátrico de Santiago.

GUÍA NEGRA DE SANTIAGO es un pequeño fotolibro de modesta producción, preparado por un colectivo de tres editores que convocan a una selección de escritores y fotógrafos, quienes viven la ciudad y construyen, entre todos, una imagen nerviosa, caleidoscópica, de una ciudad compleja.

[TP]

Edición José Weinstein. Fotografía Jorge Aceituno, Paz Errázuriz, Álvaro Hoppe, Claudio Pérez, Claudia Román, Enrique Siqués, Leonora Vicuña, Luis Weinstein, Oscar Wittke. Texto Roberto Brodsky, Claudia Donoso, Carlos Franz, Rafael Gumucio, Claudio Jaque, Francisco Mouat, Vicente Parrini, Eric Pohlhammer, Fernando Villegas. Diseño gráfico Magdalena Acevedo, Cristián Guzmán. Santiago: Ediciones Dolmen, octubre 1999 (Según editores, 1995). 120x180 mm, 146 páginas, 45 fotografías. blanco/negro. Tapa blanda.



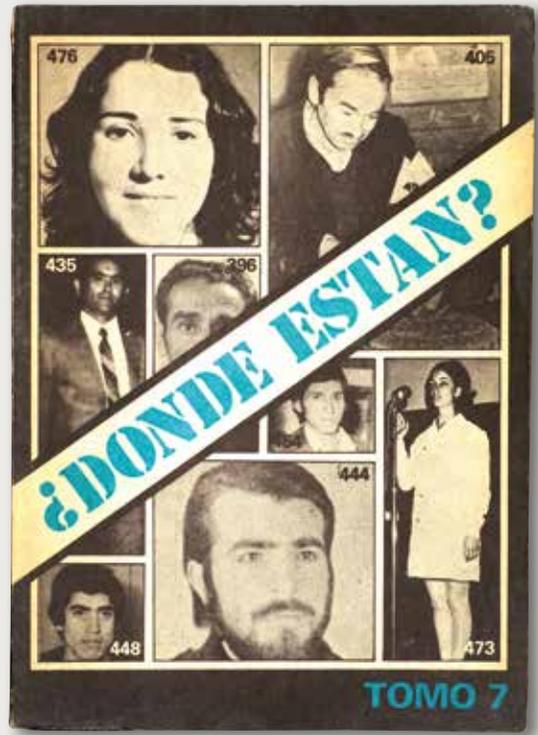
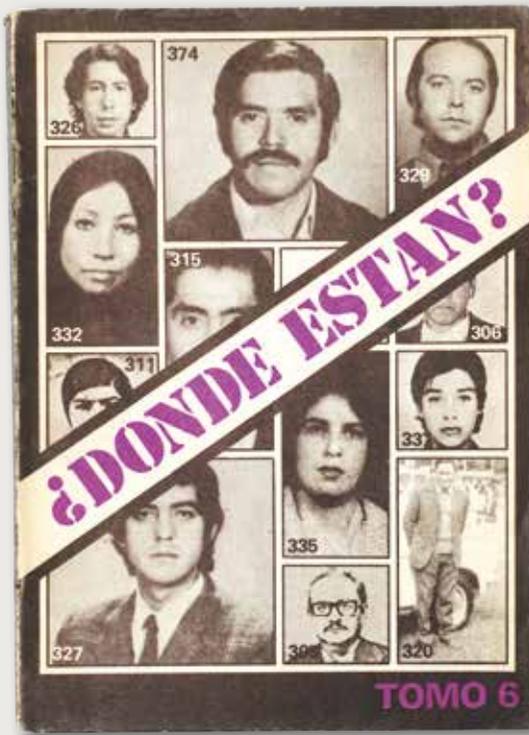
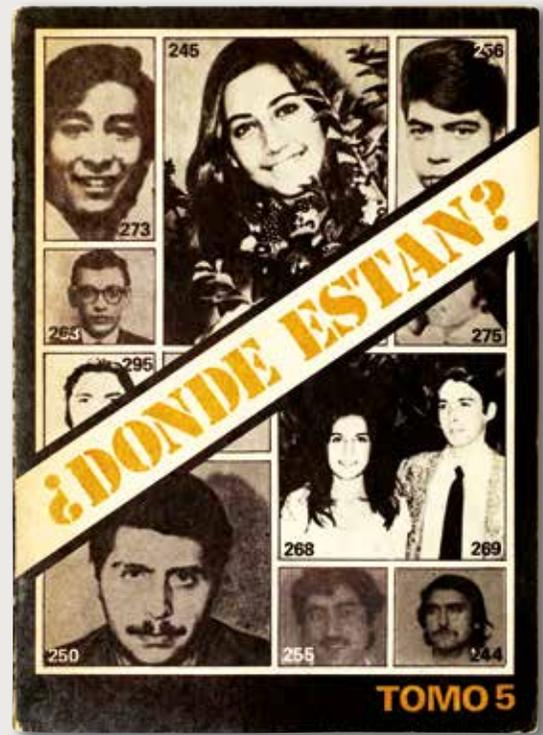
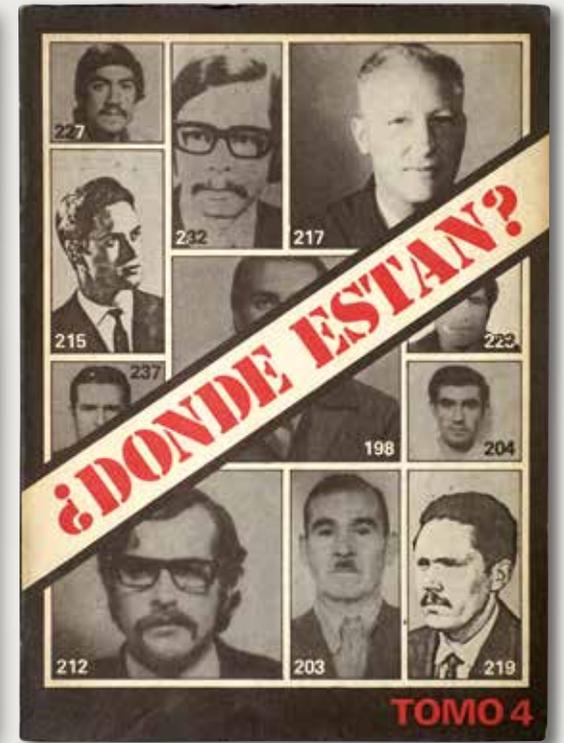
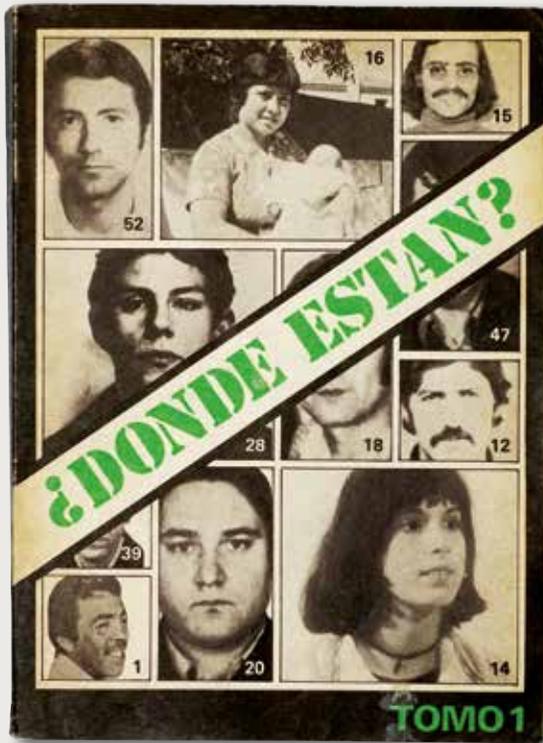


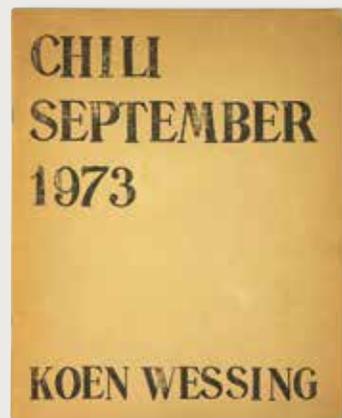
PLAZA DE ARMAS



PLAZA ALMAGRO



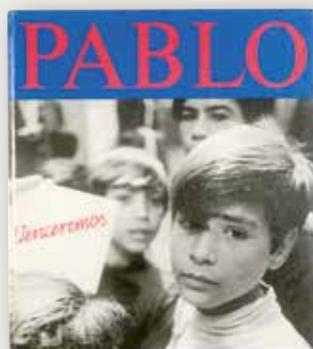




1



2



3



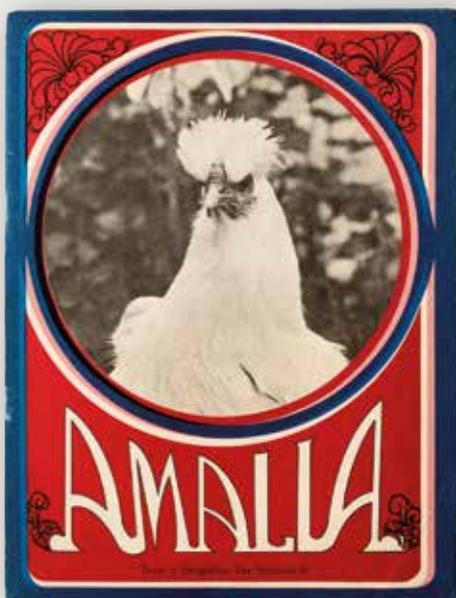
4



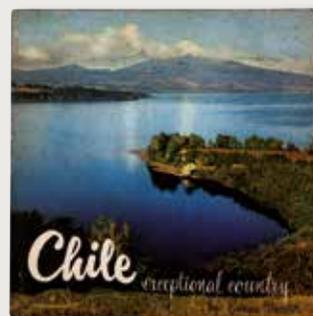
7



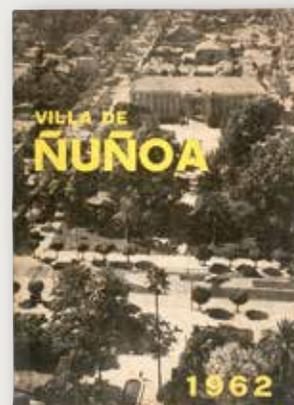
5



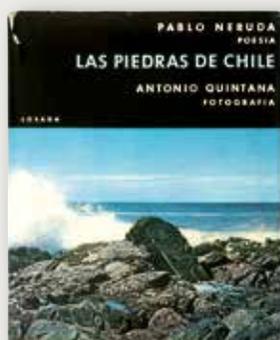
6



8



9



10



11

FOTOLIBROS

Al principio, los libros fotográficos son apenas álbumes con fotos pegadas. Un ejemplo chileno es EL ALBUM DEL SANTA LUCÍA (1874), que destaca un Santiago moderno y emprendedor con la mejor tecnología del momento. Según la introducción, “aunque EL ALBUM DEL SANTA LUCÍA sea una obra verdaderamente de lujo, alberga en los propósitos de su autor un alcance mucho más elevado: es una obra de propaganda”. Al servicio de la ciudad, pero sobre todo del autor, que es el intendente modernizador Benjamín Vicuña Mackenna en vez del fotógrafo Emilio Garreaud. Otros libros fotográficos del siglo XIX contienen traducciones de fotos en los lenguajes del grabado, como CHILI & CHILIENS (1888), hecho en París por Charles Wiener, libro compuesto por reproducciones litográficas de fotografías de autores no acreditados, una publicación más de encargo con la intención de certificar las bondades del territorio y la civilidad de nuestra élite.

Con el nuevo siglo ya tenemos en Chile imprentas que reproducen fotografías de medios tonos en tinta sobre papel. Sobre el terremoto de Valparaíso hay libros con fotos del mismo año de su ocurrencia: LA CATÁSTROFE DEL 16 DE AGOSTO DE 1906 EN LA REPÚBLICA DE CHILE, VALPARAÍSO DESPUÉS DEL TERREMOTO de Carlos Brandt o VISTAS DEL TERREMOTO 16 DE AGOSTO DE 1906.

El libro del ruso Robert Gertsman CHILE (1932) es otra cosa. Para empezar, su autor es el fotógrafo; en segundo lugar, las fotos están impresas con calidad excepcional; y para acabar, instala el estándar comparativo de una larga serie de libros con fotografías titulados “CHILE”, varios de ellos realizados por europeos avecindados. La lista comienza con piezas como el ALBUM DE SANTIAGO Y VISTAS DE CHILE (1915), de Jorge Walton; CHILE AL DÍA. ALBUM GRÁFICO DE VISTAS DE CHILE (1915-1920), de José María León León; o CHILE (1915), una obra burocrática del gobierno de Ramón Barros Luco, cargada de imágenes ordenadas en función de las áreas de acción de los ministerios.

Entre los libros denominados “CHILE” destacan los de Gertsman, autor asimismo de DAS LAND CHILE (1931) y CHILE EN 110 CUADROS (1956), entre otros que abordan países como Bolivia o Colombia. El prolífico Jacques Cori participa en seis entre 1937 y 1956 –a veces en colaboración con el Servicio de Turismo del Ministerio de Fomento, entidad que probablemente también trabaja con Gertsman– como CHILE PAÍS DE BELLEZA (1937), con fotos de Cori, Jorge Opazo y Gunther Plüschow. Hans Helfritz es autor de CHILE GESEGNETES ANDENLAND (1951) y el estupendo fotolibro CHILE EIN BILDBUCH (1961).

En CHILE, PAÍS EXCEPCIONAL (1956) hay fotos de Antonio Quintana, Bob Borowicz, Eric L. Bertens, Guillermo Pollack y Manuel Bazán. PAISAJES DE CHILE (1960), de Edmundo Stockins, y CHILE (1962), de Jorge Mihovilovic, anteceden al espléndido CHILI (1968), de Sergio Larraín y Jean Mayer. Pero hay muchos más “CHILE” organizados como secuencias de notables escenarios naturales o urbanos, desde las ediciones anuales a partir de los años cuarenta de CHILE GUÍA DEL VERANEANTE DE LOS FERROCARRILES DEL ESTADO hasta los recientes “CHILE” de Pablo Valenzuela, Nicolás Piwonka o Guy Wenborne.

La mayoría de estos “CHILE” relatan el país como un continuo que comienza en Arica y el altiplano y termina en los hielos antárticos. A veces hay capítulos sobre artesanías locales y tradiciones presentadas desde un particular exotismo, como el folklore de los huasos del Chile criollo, sin dejar

1. CHILI SEPTEMBER 1973 (1973) 2. VISTAS DE CHILE (1906) 3. PABLO (1976) 4. NERUDA: ENTIERRO Y TESTAMENTO (1973) 5. TODAY IS NOT LIKE YESTERDAY (1992) 6. AMALIA (1957) 7. CHILI & CHILIENS (1888) 8. CHILE EXCEPTIONAL COUNTRY (1958) 9. VILLA DE ÑUÑO A (1962) 10. LAS PIEDRAS DE CHILE (1962) 11. ANDACOLLO (1996).

escapar en la enumeración las posibilidades industriales en ciernes a lo largo del territorio. Los “CHILE” de la empresa de Hans Storandt publicados en los años sesenta y los siguientes “CHILE” de la editorial Delroisse de los ochenta continúan la tónica, agregando estos últimos las bondades del régimen militar a las cualidades naturales de esta “copia feliz del Edén”. Finalmente, CHILE, EL LIBRO (1992) vende el territorio con la figura neoliberal del jaguar de América del Sur en boga durante esos años.

Junto con representar conceptos de “chilenidad”, estos libros sirven para las relaciones públicas de instituciones o empresas. Son trabajos de encargo que tienen la virtud de convocar muchos fotógrafos. Europeos radicados en Chile como Bob Borowicz, Viktor Kabath, Ignacio Hochhausler o Cori. Chilenos nacidos en Europa como Roberto Montandón o Luis Ladrón de Guevara. Profesionales locales como Antonio Quintana, Lola Falcón o Domingo Ulloa. El desarrollo de la industria editorial añade más fotógrafos –Jack Ceitelis, Luis Padilla, Jaime Villaseca, Jorge Brantmayer, Augusto Domínguez, George Munro– que contribuyen a las numerosas compilaciones de parajes regionales impresos en papel couché y encuadernados en pasta dura que durante décadas regalan los bancos a fin de año.

Algunos de estos fotógrafos hacen libros de empresa como SALITRE (1953), con fotos de Raúl Salfate, o MINA EL ALGARROBO (1962), de Ceitelis. En esos años aparecen los primeros fotolibros propiamente dichos, secuencias fotográficas coherentes en las que todo –diseño, texto, impresión, etcétera– está al servicio de las imágenes. Los produce el poeta y diplomático brasileño Thiago de Mello en una serie de pequeñas publicaciones de literatura y artes plásticas. Entre estos Cadernos Brasileiros hay dos preciosos, **EL RECTÁNGULO EN LA MANO** (1963), de Sergio Larraín, y el mucho menos reconocido NEGRO Y BLANCO (1963), del talentoso fotógrafo brasileño George Torok. Estos fotolibros modestos, pero muy bien editados, son una excepción, ya que durante la década de 1960 no hay muchos títulos significativos. Entre ellos destaca **CATÁSTROFE EN EL PARAÍSO** (1960), de Luis Hernández Parker, y VILLA DE ÑUNOA (1962), miscelánea de encargo con imágenes urbanas y retratos de autoridades de esa comuna de la capital. Su autor es Antonio Quintana, quien también publica LAS PIEDRAS DE CHILE (1961) junto a su amigo y camarada Pablo Neruda, poeta sobre el que han tratado Sergio Larraín (UNA CASA EN LA ARENA, 1966), Graziano Gasparini (ALTURAS DE MACCHU PICCHU, 1972), Sara Facio y Alicia D’Amico (GEOGRAFÍA DE PABLO NERUDA, 1973) o Luis Poirot (RETRATAR LA AUSENCIA, 1986).

El triunfo de la Unidad Popular al inicio de los setenta significa una profusión fotográfica sin precedentes, sobre todo alrededor de Quimantú, una editorial del Estado creada por el gobierno popular de Allende que publica y distribuye a bajo costo revistas y libros literarios y políticos. Destacan las series **Nosotros los Chilenos**, Documentos Especiales y Reportajes Especiales, donde sale un importante fotolibro de Alfonso Alcalde, **VIVIR O MORIR** (1973), con fotos de fuentes distintas y una asombrosa secuencia narrativa. Pero, aparte de esta obra maestra, en esos años no hay muchos más fotolibros que los políticos, que por su importancia tienen capítulo aparte. Así y todo, desde el punto de vista del ensayo es necesario saltar esa frontera para destacar el notable CHILI SEPTEMBER 1973 del reportero holandés Koen Wessing, que relata el golpe de Estado en un extraordinario documental de 24 imágenes. Igualmente, en el pequeño NERUDA ENTIERRO Y TESTAMENTO (1973) la venezolana Fina Torres nos entrega un contundente ensayo sobre el entierro del poeta.

Hay excepciones a la prevalencia política, como POR LOS CAMINOS DEL DESIERTO (1972), de Bernardo Tolosa, NACÍ AL MUNDO PA’CANTAR (1978), o AMALIA (1975), de Paz Errázuriz, un fotolibro destinado al público infantil, género infrecuente, pero en el que también se puede integrar PABLO (1976), del fotógrafo alemán Thomas Billhardt, autor asimismo de SANTIAGO DE CHILE HOFFNUNG EINES KONTINENT (1972).

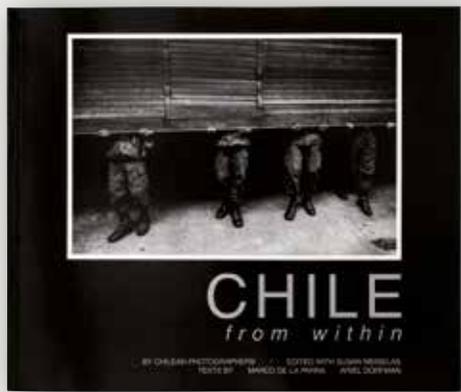
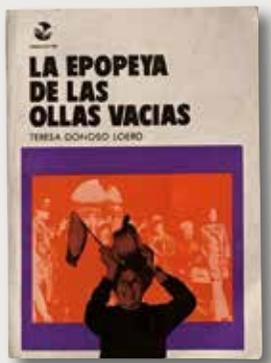
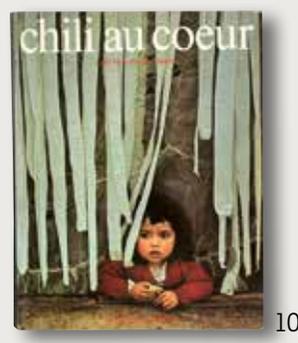
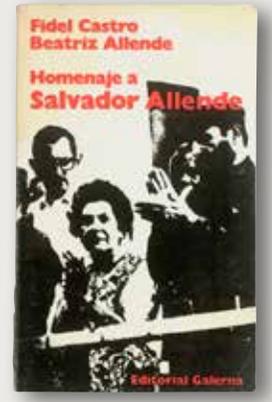
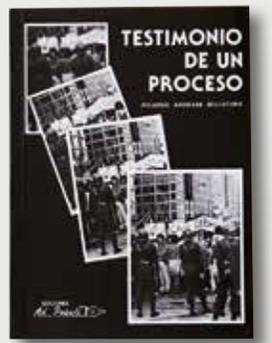
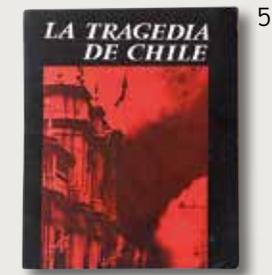
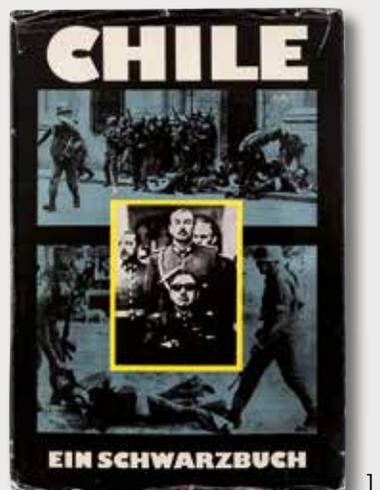
Durante los años ochenta la edición de fotolibros de ensayo retoma el rumbo. **CON SANGRE EN EL OJO** (1981), de Marcelo Montecino, es un excelente trabajo de fotografía documental, al igual que los tres volúmenes de **EDICIONES ECONÓMICAS DE FOTOGRAFÍA CHILENA** (1983), una colección dirigida en Santiago por Felipe Riobó, autor de VERANEIO (1981). Es un proyecto editorial inédito que dura muy poco, pero de calidad excepcional y sorprendentes resultados, como, por ejemplo, demostrar las grandes posibilidades de la autoedición.

IMÁGENES DE MAGALLANES (1985), de Daniel López, y CHILENO EN CHILE (1985), de Fernando Orellana, demuestran que se puede hacer en cualquier sitio fotolibros chilenos, esto es, hechos por connacionales, publicados en el país o que tienen a nuestra sociedad como sujeto principal. Otros ejemplos cargados de documentalismo social son RUNNING THE RISK TO LISTEN TO YOUR OWN VOICE IN FREEDOM (1986), publicado por Luis Salvatierra durante su exilio estadounidense; TODAY IS NOT LIKE YESTERDAY. A CHILEAN JOURNEY (1993), de Ted Polubbaum; y EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA (1986), de Óscar Navarro, Claudio Pérez, Carlos Tobar y Paulo Slachevsky, que no sale de la imprenta al caer en las garras de la censura militar. Son ensayos que convocan a los lectores a recorrer páginas que combinan la perspectiva del autor con los acontecimientos vividos.

En los años noventa, a libros de fotógrafos como Paula Allen, Horacio Walker, Mariana Matthews o Luis Poirot hay que añadir varios catálogos de museo, como MARIO FONSECA VELASCO FOTOGRAFÍA (1995) o DESNUDOS EN EL MUSEO (1998), con fotos de Claudio Bertoni. Igualmente se continúa haciendo en el país libros de encargo, alguno en la vertiente del ensayo, como la antología VER PARA CREER (1991). También surgen editoriales con énfasis fotográfico, entre las que destaca **LOM**. En su catálogo encontramos el excelente ANDACOLLO (1996), de Claudio Pérez. De esta década nos parece que los principales fotolibros de ensayo son VALPARAÍSO (1991), el descubrimiento público a escala internacional de la obra de Sergio Larraín, y dos grandes trabajos de Paz Errázuriz, **LA MANZANA DE ADÁN** (1990) y **EL INFARTO DEL ALMA** (1994).

Hasta el año 2000 hemos tenido un siglo largo con publicaciones de ensayos en fotolibros chilenos, los que han progresado con la técnica. Un rico acervo que contribuye a esta producción cultural cada vez más compleja y activa.

CARLA MÖLLER, LUIS WEINSTEIN



FOTOLIBROS DE PROPAGANDA

En los fotolibros chilenos de propaganda, protesta y resistencia hay vectores comunes. En primer lugar, la apropiación de relatos históricos totalizadores sobre los que orbitan objetivos como construir y sostener proyectos políticos de vasta trascendencia, adjudicación y reescritura de imaginarios y memorias, y delimitaciones, levantamientos e ideas que conciernen a lo nacional, como valor, pertenencia, relato oficial o imagen país.

Varias obras de esta sección comparten los colores de la bandera nacional en la cubierta, literalidad que sustenta una suerte de categoría “oficial” o “legítima”. La mayoría funciona en registros históricos y simbólicos. Un ejemplo temprano de estas versiones del país es **SILABARIO DEL HUASO CHILENO** (1940), editado por el Instituto de Formación Campesina –dirigido desde el mismo palacio presidencial de La Moneda– con fines pedagógicos acordes con la consigna “gobernar es educar”. Otro ejemplo es **REFORMA AGRARIA CHILENA** (1970), fotolibro construido bajo la directriz –esta vez de la presidencia de Eduardo Frei Montalva– “la tierra para el que la trabaja”, proseguida en otras publicaciones como **CONSEJO COMUNAL**, **CAMINO AL PODER** (1970), **4 AÑOS DE REFORMA AGRARIA** (1968) y **NOSOTROS** (1967), con fotos de Sergio Larraín.

En los fotolibros de propaganda y protesta hay masacres, enfrentamientos, represiones y huelgas, y se encuentra al mundo obrero y campesino, así como las luchas reivindicativas, los éxitos y fracasos de la política. Un panteón de héroes en el que no faltan mártires ni deidades. Figuras públicas –como Salvador Allende– o mesiánicas –la Virgen del Carmen– son hitos de los grandes litigios políticos del siglo XX. Las fotografías de **ALLENDE, DEMÓCRATA INTRANSIGENTE** (1987) fabrican el dispositivo del “mártir político”, un recorrido por una campaña electoral interminable que produce, junto a la semblanza del hombre, un álbum certero de la izquierda chilena y sus luchas sociales, además de un proyecto de país marcado por la expectativa revolucionaria.

En la misma línea, pero en la vereda opuesta, el relato más ambicioso es **CARMEN DE LOS VALIENTES** (1974). La virgen se homologa –en su sentido histórico de patrona de Chile– con el Ejército, el conductor de un régimen sustentado en un legado sobrenatural. Esta herencia emocional se presenta como supuesta garantía de una historia en la que la idea de guerra permanente es sostenida por una liturgia de integración nacionalista. En las imágenes, el repertorio de lo chileno se calza en cada hito temporal, desde la independencia y los conflictos del siglo XIX, hasta la dictadura, respaldada y legitimada por una iconografía religiosa cruzada con la militar hasta en sentido místico. En una épica de vasto alcance, **CARMEN DE LOS VALIENTES** pretende continuar la misión y los valores de los padres fundadores.

La construcción de la nación es un ejercicio maleable. **CHILE O MUERTE** (1974) muestra en palabra e imagen la pugna entre oligarquía y pueblo en un acucioso revisionismo a base de collages, fotos y variedad de textos que justifican consignas y promesas como “los vencidos de hoy serán los vencedores del mañana” o “el pueblo chileno se prepara para su lucha definitiva”. Las futuras batallas victoriosas están fundadas sobre el capital simbólico de las luchas sociales del siglo XX, cuyo testimonio es un conjunto de imágenes y memorias rescatadas y reescritas a partir de –entre otros acontecimientos históricos– el viejo mundo salitrero, el gobierno de José Manuel Balmaceda, la juventud del líder

1. CHILE EIN SCHWARZBUCH (1974) 2. REFORMA AGRARIA CHILENA (1970) 3. CHILE ACUSA Y ADVIERTE (1979) 4. EL PAN NUESTRO DE CADA DIA (1986) 5. LA TRAGEDIA DE CHILE (1974) 6. EL MÁS ALTO EJEMPLO DE HEROÍSMO (1973) 7. SALVADOR ALLENDE (1974) 8. TESTIMONIO DE UN PROCESO (1988) 9. HOMENAJE A SALVADOR ALLENDE (1973) 10. CHILI AU COEUR (1974) 11. LA EPOPEYA DE LAS OLLAS VACÍAS (1974) 12. CHILE FROM WITHIN (1990)

obrero Luis Emilio Recabarren, la matanza de Santa María de Iquique, la sublevación de la escuadra en Coquimbo, el triunfo del Frente Popular en 1938 o la victoria en 1970 de la Unidad Popular.

La apropiación de la historia con fines propagandistas no solo está en la reescritura de abstracciones equiparadas emocionalmente con las reconstrucciones del pasado, sino también en la resignificación de los espacios público y privado. Sobre el primero, **CHILE AYER HOY** (1975) es un fotolibro decidor. Construido con la lógica maniquea del nacionalismo de la dictadura, su tiempo histórico fluctúa. Las páginas negras señalan el pasado que debe ser negado y las páginas blancas describen en forma simplificada y burda lo que se desea sostener como legítimo. La clave de **TRES AÑOS DE DESTRUCCIÓN** (1973) es similar, un abuso del material periodístico y una apropiación sensacionalista del recuerdo. En esta línea están asimismo los anuarios del régimen militar, con su reiterada ocupación del espacio público delimitado en un presente continuo e incuestionable. En **CHILE 11 DE SEPTIEMBRE 1974** y su continuación **CHILE 11 DE SEPTIEMBRE 1975** se blanquea el régimen con imágenes de su supuesto apoyo arrollador y multitudinario.

En cuanto a la reescritura propagandista del espacio privado para convertirlo en historia, el primer martirologio con imágenes publicado en Chile es **LA SENDA DEL SACRIFICIO** (1940), editado por el movimiento nacional socialista chileno para recordar la masacre del Seguro Obrero con fotografías de todas las víctimas. Los rostros elocuentes de los estudiantes asesinados por orden del presidente Arturo Alessandri en 1938 son el referente de las efigies utilizadas durante la dictadura por los familiares de detenidos desaparecidos. Los retratos otorgan legitimidad insistente y entrañable a las demandas de justicia. Hay muchos trabajos que usan retratos para denunciar y erigir reconstrucciones de la memoria. Hechos por artistas –Eugenio Dittborn, Inés Paulino– o por asociaciones como la Vicaría de la Solidaridad, que publica la colección ¿DÓNDE ESTÁN? (1978), cuyas portadas reiteran retratos de desaparecidos.

Creemos importante recalcar un eje recurrente de los libros elegidos en este capítulo: la construcción de memoria afín a los proyectos políticos, la idea de levantar reconocimiento entre pugnas ideológicas. Hay ejemplos en la colección Documentos Especiales de Quimantú como **DOCUMENTOS SECRETOS DE LA ITT** (1972), **EL CASO SCHNEIDER** (1972) o **EL TANCAZO DE ESE 29 DE JUNIO...** (1973). Pero, sin duda, el proyecto emblemático del sello editorial de la Unidad Popular es otra serie, **Nosotros los Chilenos** (1971-1973). El primer número pregunta ¿quién es Chile?, una cuestión que se responde entrega a entrega en 49 pequeños fotolibros. Chile es un conjunto de fotografías y relatos situados entre Arica y la Antártida en oficios, deportes, tradiciones, matanzas, geografía, escritores o pueblos originarios.

Otro elemento conductor trata de la denuncia y propaganda al servicio de líneas editoriales cuya credibilidad se funda con imágenes. Unas veces se trata de reescribir el pasado, como en el caso de **16... NO DIGAS QUE FUE UN SUEÑO** (1989), y otras veces del presente o el futuro. El asunto de **EL TANCAZO DE ESE 29 DE JUNIO...** es la caída de los conspiradores que intentan derrocar a Allende antes del golpe de Estado. Un documento de contingencia cuyo objetivo es demostrar con la verosimilitud de la fotografía el enorme apoyo que respaldaría al gobierno popular en caso de golpe. Otros ejemplos son **EL TRIUNFO DE UNA ILUSIÓN** (1988) y **EL FUTURO ES NUESTRO** (1986), que relata el incansable trabajo de las mujeres en la resistencia a la dictadura y su papel como constructoras de una base que trasciende.

Algunas publicaciones recorren el árido camino de la posteridad. Nos interesa la propaganda cuando adquiere nuevas lecturas, la complejidad del relato añadida con el tiempo, como la memoria construida con entrañables gestos de resistencia. No es igual leer **CHILE AYER HOY** hace cuarenta años que ahora. Retrospectiva y actualidad, experiencia y escritura cambian el significado y el valor de las imágenes, generan un relato que trasciende el uso inicialmente previsto e incluso el propio contenido. Un ejemplo es **CHILE, CAOS O DEMOCRACIA. CRÓNICAS DE LA GUERRA IRREGULAR** (1987), el relato oficial de un atentado contra el general Pinochet que ya no es posible leer igual que antes.

En 1984, la dictadura emite el Bando N° 19 que impone la censura a medios de oposición como *Andlisis, Apsi, Cauce* o *Fortín Mapocho*: “restringirán su contenido a textos exclusivamente escritos, no pudiendo publicar imágenes de cualquier naturaleza”. Como protesta, las revistas dejan en blanco

los espacios destinados a las fotografías, que en el periódico *Fortín Mapocho* aparecen en negro junto a los correspondientes pies de foto, que sí se imprimen. Una demostración de que los ideólogos del régimen son tan conscientes del poder simbólico de las imágenes que necesitan acallarlas. Y también la confirmación de cómo un simple gesto reivindicativo –borrar el contenido de las imágenes en un medio de comunicación– las reescribe como un gesto en una superficie de litigio y tensiona un espacio en el que está en juego censura, autocensura, represión, lucha o escritura de un país.

Al revisar estos casos en dictadura hay que mencionar las fotografías sin cámara de Mauricio Valenzuela en **EDICIONES ECONÓMICAS DE FOTOGRAFÍA CHILENA** (1983), donde el gesto no es imprimir la imagen, sino describirla. La resignificación de estos relatos funciona en una órbita propia, generada por el fotógrafo, la fotografía y el paso del tiempo.

De todo esto se desprenden dos ejes finales. El primero trata de cómo el tiempo ha hecho, a partir de estos fotolibros, un relato que tensiona los espacios históricos y supera el rótulo de propaganda, convirtiéndolos en productos históricos imprescindibles del archivo visual chileno del siglo XX. El segundo eje es el valor que estos títulos dan a los contextos en que fueron elaborados.

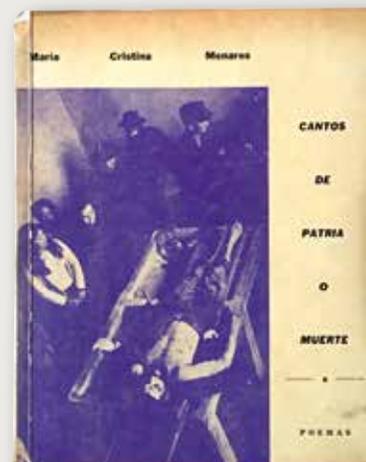
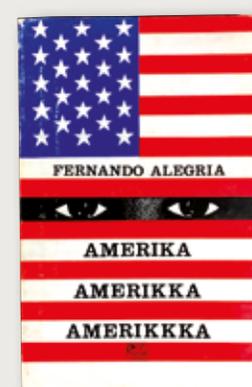
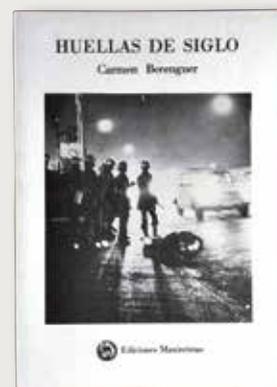
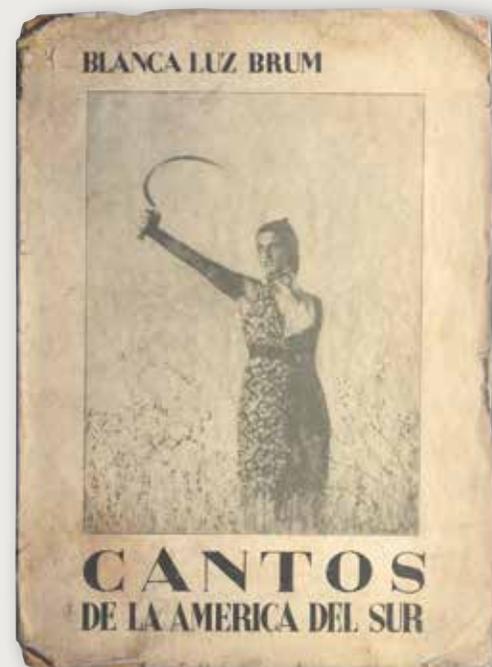
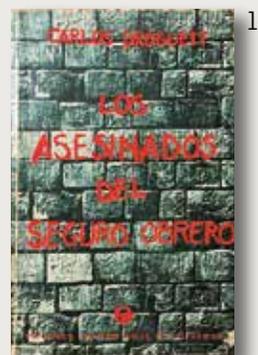
Numerosos fotolibros esconden gestos extraordinarios de dignidad o solidaridad. Hay publicaciones internacionales de apoyo a nuestro país como **CHILE LIBRO NEGRO** (1974), con introducción de Beatriz Allende, quien afirma que “este libro dice toda la verdad sobre lo ocurrido en Chile”. **CHILI SEPTEMBER 1973** (1973) de Koen Wessing es una obra maestra de la fotografía de denuncia. **OPERACIÓN SILENCIO** (1974) es editado en Berlín Oriental con fotografías de Peter Hellmich, autor de la conocida escena del Palacio de La Moneda en llamas, filmada desde una ventana del hotel Carrera y utilizada por Patricio Guzmán en el documental *La batalla de Chile* (1975). En la larga lista de libros publicados en Europa y América hay otros títulos como **CHILE VENCEREMOS** de Gian Butturini (1978); **ACUSACIÓN AL FASCISMO** (1977) del Comité Sindical Internacional de Solidaridad con los Trabajadores y el Pueblo de Chile; **CHILI SPECIAL REPORTER-OBJECTIF** (1973), editado por la agencia Gamma en Francia; **ESTO PASÓ EN CHILE** (1974), hecho en México; y otros muchos, como el mencionado **ALLENDE DEMÓCRATA INTRANSIGENTE**, el empeño de las viudas de dos mártires de la Unidad Popular para que no se olvide al presidente.

En los fotolibros asociados al contexto fotográfico, destaca **CHILE FROM WITHIN** (1990), un compendio de fotografía documental que relata un país en dictadura desde la mirada de los reporteros de oposición. Editado por Susan Meiselas, está dedicado a las memorias de Cristián Montecino, asesinado a los 27 años en 1975, y Rodrigo Rojas, fotógrafo de 19 años que fue quemado en 1986 por una patrulla militar. También hay libros en apoyo de la dictadura, como **LA VERDAD SOBRE CHILE** (1973), publicado en Managua con material reciclado del diario El Mercurio.

Otras publicaciones esconden la lucha contra las arbitrariedades del poder. La censura está presente en el fotolibro con título de connotaciones resignadamente religiosas **EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA** (1986). Este documenta violencia, pobreza y resistencia, pero su circulación y comercialización es prohibida: la CNI allana a la imprenta y solo son rescatados unos pocos ejemplares de un tiraje de 2.000.

La clasificación de estas obras como propaganda política, protesta o resistencia no establece juicios de valor. Solo intenta proponer categorías a partir de los propósitos manifiestos de cada trabajo investigado. La calidad de los materiales reseñados ha sido una continua sorpresa, tanto por el uso creativo de textos e imágenes para interactuar gráficamente en estos soportes, como por la multiplicidad de lecturas posibles y las posibilidades del medio fotolibro para tratar Chile y representar su historia.

JORGE GRONEMEYER, EMILIANO VALENZUELA



FOTOLIBROS DE LITERATURA

A pocos años de la celebración del centenario de la independencia chilena, Santiago es una “ciudad monótona” de un “país chato” en la novela satírica *CINE* (1918), firmada por Danielle Val D’Or, pero escrita por Ángel Custodio Espejo. La capital es permanentemente destripada como “Feópolis” en las crónicas de Joaquín Edwards Bello. Crítica constante y cada vez más crítica, del siglo XX hasta nuestros días, en los que conviven –o malviven– los deseos de mantener las apariencias y el arribismo desmedido de los jaguares de Latinoamérica con el subdesarrollo y el jurel tipo salmón.

La palabra y la imagen están unidas en multitud de libros chilenos, pero la fotografía y la literatura no se encuentran hasta los años treinta. La cubierta de *ROMANCERO DE LA GUERRA ESPAÑOLA* (1937) presenta un fotomontaje anónimo. Otra cubierta fotográfica, la de *CANTOS DE LA AMÉRICA DEL SUR* (1939), despliega un retrato colosal –tanto en formato como en composición– de la autora, Blanca Luz Brum. La pieza principal es la segunda edición chilena de *ESPAÑA EN EL CORAZÓN* (1938) de Pablo Neruda, ilustrada con fotomontajes de Pedro Olmos. Neruda continuará el uso de fotografías junto a sus poemas en *ALTURAS DE MACCHU PICCHU* (1954), una obra maestra con fotos de Martín Chambi, o *LAS PIEDRAS DE CHILE* (1961), que lleva fotos azules de Antonio Quintana.

No deja de ser curioso que el montaje fotográfico, una herramienta característica de la vanguardia, no aparezca en la poesía de Vicente Huidobro, quizás porque él crea ciegamente que es el dios omnipotente de la creación. La aparición del grupo Mandrágora, formado por Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, convulsiona el mundo literario chileno entre 1938 y 1943 con manifestaciones surrealistas que son los primeros intentos de romper la monotonía de la ciudad gris. Entre sus obras destacan dos de Gómez Correa: *EL ESPECTRO DE RENÉ MAGRITTE* (1948) y *MANDRÁGORA, SIGLO XX* (1945), ilustrada por Cáceres, artista de vida corta y variada producción en dibujo, danza, poesía, fotografía y fotomontaje.

El folleto ilustrado con fotos *CHILE OS ACOGE* (1939) está destinado a los refugiados españoles que llegan a Chile en el Winnipeg. Su diseñador es Mauricio Amster, una de las principales figuras de la historia editorial y tipográfica chilena, principalmente en las editoriales Zig Zag y Universitaria. Aparte de ser un diseñador versátil, Amster diseña con frecuencia cubiertas fotográficas –fotomontajes, fotos intervenidas en alto contraste, superposiciones– en las numerosas colecciones de libros y revistas en las que trabaja: *Ulises*, *Saber*, *Cormorán*, *Estrella*, *Biblioteca de Novelista*, *Curiosa Americana*, *Mapocho*, *Anales...* La presencia de exiliados españoles y latinoamericanos marca el despegue de la industria editorial entre los años treinta y los cincuenta, la época de oro del libro chileno. Entre ellos destacan Leopoldo Castedo, Enrique Espinoza –en la dirección de *Babel Revista de Arte y Crítica*–, José Ricardo Morales, Mariano Picón Salas, Antonio Romera o Luis Alberto Sánchez.

En lo que a publicaciones se refiere, no hay registro de experimentos vanguardistas, aparte de Mandrágora y *EL QUEBRANTAHUESOS* (1952), que sí es una propuesta rupturista. Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn y Nicanor Parra hacen montajes de textos y fotografías recortados de diarios y revistas con el dinamismo tipográfico de las cubiertas y los titulares. *EL QUEBRANTAHUESOS* se exhibe en una

1. LOS ASESINADOS DEL SEGURO OBRERO (1972)
2. POEMAS DE UN NOVELISTA (1981)
3. ROMANCERO DE LA GUERRA ESPAÑOLA (1937)
4. CONTRACANTO (1968)
5. CANTOS DE LA AMÉRICA DEL SUR (1939)
6. FUEGOS ARTIFICIALES (1973)
7. EL RUCIO DE LOS CUCHILLOS (1973)
8. HUELLAS DE SIGLO (1986)
9. AMERIKA, AMERIKKA, AMERIKKKA (1970)
10. CINEPOEMAS (1963)
11. LA POESÍA CHILENA (1978)
12. CANTOS DE PATRIA O MUERTE (1970)

pequeña vitrina a la calle como un diario mural con alcances surrealistas, cadáver exquisito y collage, pero también recuerda las viejas hojas sueltas de la Lira Popular pregonando sucesos trágicos y se acerca al futuro: es un antecedente de la antipoesía.

Las fotos se encuentran en libros de geografía, agricultura, turismo o política. Aunque Chile es definido como país de poetas y escritores, con largo mar, blanca nieve en sus montañas y bla, bla, bla, en la época dorada del libro chileno hay contadas tentativas individuales que enriquecen con la imagen las letras impresas. Tal es el caso de Juan Marín, autor de *EL EGIPTO DE LOS FARAONES* (1954) y *LA INDIA ETERNA* (1956), dos obras que resumen sus viajes por estas tierras milenarias y recogen su historia en numerosas fotografías de Mariana Luksic. *YO SOY TÚ. BIOGRAFÍA DE COKE* (1954) es un curioso autorretrato de Jorge Délano lleno de humor en el blanco y negro de unas fotografías, dibujos y caricaturas que repasan el aire de la época. El espíritu aventurero de Enrique Bunster le hace acometer múltiples viajes para escribir los dieciséis relatos de *CHILE, PAÍS EXCEPCIONAL* (1956), acompañados de otras tantas fotos que se sumergen en paisajes que van desde “El norte grande” hasta “Magallanes confín del mundo” y tratan de interesar a turistas remotos. Un ejemplo de literatura política ilustrada con fotos es la crónica *LOS ASESINADOS DEL SEGURO OBRERO* (1972) de Carlos Droguett, autor de otra novela sobre el mismo tema, *SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA* (1953).

Durante los años sesenta hay más literatura ilustrada. De Sergio Escobar es *CINEPOEMAS* (1963) con fotografías y poemas que aluden a la gran pantalla, como “Escalamiento del ojo” o “Preestreno”. *SALAR* (1966) se publica en Antofagasta con versos de Ernesto Murillo y fotografías desérticas. En *EL BOSQUE DE VIDRIO* (1969) hay montajes fotográficos y textos de Hernán Castellano Girón que suenan a música de jazz. Un resumen del espíritu del surrealismo es *LOS PLACERES DE EDIPO* (1968) de Ludwig Zeller, el último estertor de Mandrágora. La figura de Max Ernst es el telón de fondo de un conjunto de collages llamados “Recuerdos de infancia”, “La pesca milagrosa”, “Los vicios de la memoria” u “Homenaje a Freud”. Entre los fotomontajes destaca el de Adriana Salis en la cubierta de *CONTRACANTO* (1968), de Delia Domínguez, poeta “católica, mestiza, minimalista y campesina”. De este libro hay una versión oral con el montaje de Salis en la funda del disco.

Las cubiertas fotográficas de *CANTOS DE PATRIA O MUERTE* (1970), de María Cristina Menares, y *AMERIKA, AMERIKKA, AMERIKKKA* (1970) –diseñado por Amster, ilustrado con fotografías seleccionadas por Nemesio Antúnez y escrito por Fernando Alegría, autor asimismo de la novela con fotos *EL EVANGELIO SEGÚN CRISTIÁN EL FOTÓGRAFO* (1988)– anuncian una década ocupada por la política, que llega hasta textos poéticos con desnudos fragmentarios como *DE MAYO A MAYO* (1972) de Humberto Zaccarelli Sichel, editado por el Departamento Obrero Campesino de la Universidad Católica.

No obstante, hay excepciones como el precioso canto amoroso del poeta Eduardo Anguita y la fotógrafa Elsa de Veer *VENUS EN EL PUDRIDERO* (1979) o *CANTOS FOLKLÓRICOS CHILENOS* (1979) de Violeta Parra, con fotos de Sergio Larraín. Destaca una obra maestra, *VERSOS DE SALÓN* (1970) de Nicanor Parra, con diseño gráfico de Fernán Meza. Hay más fotografía en otros títulos de Parra, como *SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUÍ* (1979) y *ARTEFACTOS* (1972), 242 tarjetas postales que son “explosiones de antipoesía” en textos e imágenes, muchas de ellas collages del diseñador Guillermo Tejeda, quien publicará muchos años después libros fotográficos como *EL MUNDIAL DEL 72* (1996) o la autobiografía visual *LA FÁBRICA* (2008).

Por su parte, Allan Browne dirige esos años el diseño gráfico de la colección *El Rescate* de las Ediciones Universitarias de Valparaíso. En 1972 varios títulos de esta editorial activan el mundo de las palabras con imágenes: *ESCRITO EN EL AIRE* de Carlos Droguett, *LA REVOLUCIÓN DE LA ESCUADRA* de Patricio Manns, *FIESTA DE LA TIRANA DE TARAPACÁ* de Juan Uribe Echevarría, *ESTADO DE EMERGENCIA* de Osvaldo Rodríguez o *MARYLIN MONROE QUE ESTÁS EN EL CIELO* de Alfonso Alcalde, escritor, periodista y editor –entre otros oficios–, que hace muchos libros con fotografías. Entre ellos, los fotolibros *VIVIR O MORIR* (1973), *VENGO DE UN AVIÓN QUE CAYÓ EN LAS MONTAÑAS* (1973) y *ASÍ TRABAJO YO* (1978). Alcalde trabaja de firme en la Editora Nacional Quimantú, la revolución en la industria del libro y la cultura. Colecciones como *Nosotros los Chilenos* y Documentos Especiales conjugan información y compromiso político en texto e imágenes, producidas por un pool fotográfico propio.

Durante la dictadura, varias editoriales –Ganymedes, Manieristas, Ornitorrinco, Quimantú, Rivano– continúan la tradición de las viejas cubiertas fotográficas de Zig Zag y Nascimento. Destacan las de la editorial Zegers preparadas por Eugenio Dittborn, autor de libros de artista en los que el texto es decisivo. En todas sus publicaciones –*DELACHILENAPINTURA*, *HISTORIA* (1976), *FINAL DE PISTA* (1977), **FALLO FOTOGRÁFICO** (1981), *UN DÍA ENTERO DE SU VIDA* (1986), *CAMINO WAY* (1991), *MAPA* (1992), *REMOTA* (1997), *MUNDANA* (1998), *FUGITIVA* (2005), *VANITAS* (2006), *DESIERTA* (2010), *NOCTURNA* (2014)– hay fotos, manifiestos, ensayos y conglomerados de citas lejos del azar que ponen a prueba el campo de la imagen, desde la apropiación hasta el traspaso de fronteras.

Nicanor Parra desaparece poco a poco en **VERSOS DE SALÓN**, dejando una huella fantasmal en las páginas, pero después reaparece por arte de magia. **LA NUEVA NOVELA** (1977) hace desaparecer definitivamente una familia entre las imágenes y palabras. Su autor, Juan Luis Martínez, da fe de la muerte de los poetas –y, por extensión, de su obra– en *LA POESÍA CHILENA* (1978), publicación de la que forma parte un sobre de plástico con “tierra del Valle Central de Chile”.

El poema escrito en el cielo *ANTEPARAÍSO* (1982) de Raúl Zurita anuncia el fin de los sueños en el país de las oportunidades. Pero la literatura no se extingue en Chile, ni siquiera en dictadura. Las nuevas voces necesitan imágenes para resaltar su significado –como en la tercera edición de **OLLA COMÚN** (1988), con fotos de Helen Hughes además del texto de Bruno Serrano– o cuando deben ser radicales, como en **EL PASEO AHUMADA** (1983) de Enrique Lihn o **EL INFARTO DEL ALMA** (1990) de Diamela Eltit, dos grandes textos literarios marcados por las fotografías de Paz Errázuriz.

HORACIO FERNÁNDEZ, CARLOS MONTES DE OCA



1



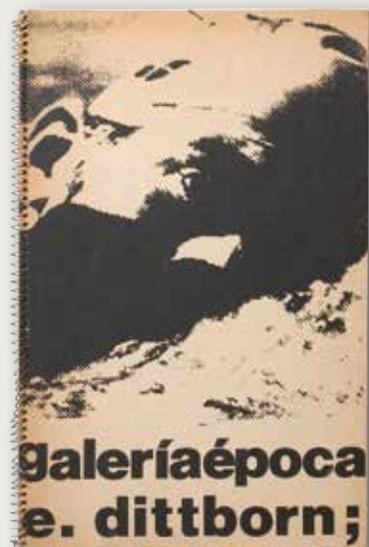
2



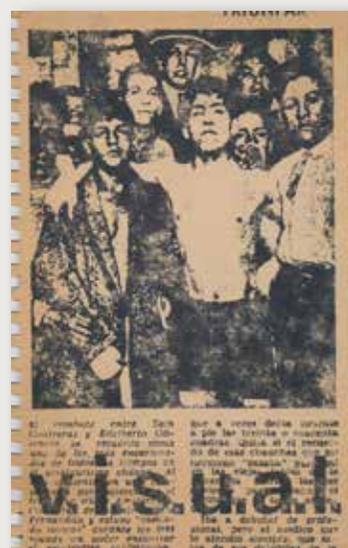
3



4



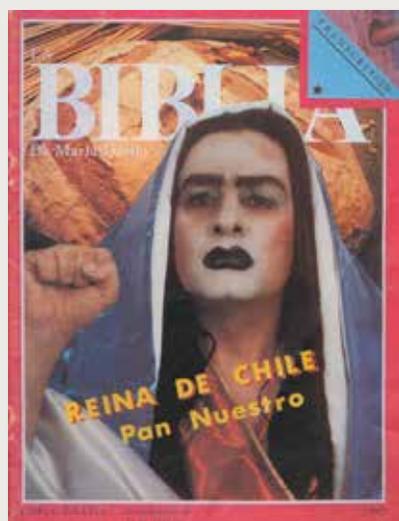
5



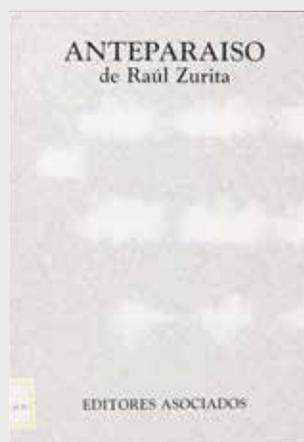
6



7



8



9

FOTOLIBROS DE ARTE

Desde su invención en el siglo XIX, muchos artistas utilizan la fotografía como herramienta. En algunas ocasiones, como simple registro –de acciones corporales o del espacio público, documentación, etcétera–, y en otras, por sus propias cualidades expresivas, tanto desde la apropiación de diferentes fuentes –prensa en general, álbumes familiares, imágenes anónimas y otras–, como a través de la revisión del significado del archivo o la creación de nuevas imágenes. Los fotolibros que hemos seleccionado en esta edición forman parte de este contexto, muy especialmente por sus aspectos gráficos, tipográficos y el uso de diversos recursos materiales.

Entre los antecedentes de los fotolibros seleccionados debe mencionarse la temprana acción poética a modo de diario mural efímero *EL QUEBRANTAHUESOS* (1952), donde participan, entre otros, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn y Nicanor Parra. Con la utilización de recortes de prensa e incorporaciones poéticas construidas como collages, son claves para la construcción posterior de pensamiento crítico en Chile, referentes por sus publicaciones y, muchas veces, su insistencia de usar la visualidad como gesto poético y político, que en este caso particular es la vía pública.

EL QUEBRANTAHUESOS es revisitado por la revista *Manuscritos* (1975) del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, con dirección de Cristián Huneeus, edición de Ronald Kay y “visualización” a cargo de Catalina Parra. Justamente, el diseño gráfico se vuelve relevante, aportando un nuevo sentido a la relación entre imágenes y textos, a modo de entender la lectura bajo su sentido gráfico, de diagramación y visual. El mismo Kay hace otros libros importantes en la década de los setenta e inicios de los ochenta y crea, junto a Nelly Richard y Eugenio Dittborn, el sello editorial *v.i.s.u.a.l.*

Como se puede observar en varias de esas publicaciones, la diagramación y los materiales –serigrafía, fotocopia, papeles especiales y anillados, entre otros– son un problema central. Particularmente a través de figuras como Ronald Kay –voz teórica– y Eugenio Dittborn –pensamiento artístico– encontramos los primeros intentos de definir la fotografía en el arte chileno. Con la ayuda de Editores Asociados –fundado por Mario Fonseca y Paulina Castro–, Kay presenta el libro *DEL ESPACIO DE ACÁ. SEÑALES PARA UNA MIRADA AMERICANA* (1980), centrado en el trabajo del artista Eugenio Dittborn, quien hace en autoedición *FALLO FOTOGRÁFICO* (1981).

En estas publicaciones encontramos la instauración y sociabilización de cuestiones como la reproductibilidad técnica, el aura de la imagen fotográfica o el interés por la captura y/o documentalismo periodístico. Lo interesante de estos dos trabajos es que no solo plantean problemas genéricos y teóricos, sino que proponen una bajada decolonial. La reproductibilidad es analógica a la instauración de un marco simbólico de parte del colonizador, donde nos cuestionamos que imaginarios reproducimos y aprehendemos.

En esta investigación hemos distinguido cuatro sistemas respecto de la utilización de publicaciones como soportes artísticos definidos como fotolibros. Primero, entendemos que varias publicaciones fueron concebidas como parte fundamental de los proyectos artísticos, es decir, están pensadas desde un inicio como el soporte final de las investigaciones en curso, aportando nuevos elementos formales –imágenes, textos, documentos y materiales– o también conceptuales –narrativas, investigaciones,

1. MANUSCRITOS (1975) 2. DELACHILENAPINTURA (1976) 3. YO DORA (1987) 4. HABEAS CORPUS AUTORRETRATOS DE MARIO FONSECA (1982) 5. FINAL DE PISTA (1977) 6. V.I.S.U.A.L. (1976) 7. DEL ESPACIO DE ACÁ (1980) 8. LA BIBLIA (1982) 9. ANTEPARAÍSO (1982)

análisis, diagramas, entre otros–, lo que significa una ruptura con los catálogos de las exposiciones o salones fotográficos.

Uno de los ejemplos seleccionados en esta revisión es **AUTOCRÍTICAS** (1980) de Marcela Serrano. Un proyecto ambicioso que cuenta con puestas en escenas, donde el libro forma una de las narraciones que reúne elementos fotográficos, frame de los videos, textos serigrafiados y, además, nuevas narrativas textuales y conceptuales.

Otro núcleo son las escenificaciones del cuerpo a través del soporte libro. Si tuviésemos que destacar el elemento preponderante en las artes visuales en las décadas de 1970 y 1980 en Chile, sin duda es la corporalidad. Tanto a nivel latinoamericano como propiamente chileno, el cuerpo se transforma en un espacio de lucha y resistencia contra las dictaduras que fracturan gran parte de nuestros territorios. Los artistas visuales emplean sus cuerpos para denunciar los vejámenes y/o para comunicarse con su medio más próximo, la propia escena artística o su escaso público. Resulta muy común encontrar cuerpos fotografiados, registrados, narrados, grabados, intervenidos, entre otras muchas acciones que apelan al estado de dolor, en algunos casos de terror y violencia.

En esos años, el poeta Raúl Zurita –que integra el grupo C.A.D.A. (1979-1986) junto con la artista Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y la escritora Diamela Eltit– quema con ácido su mejilla a modo de protesta, como un intento de cegarse para no seguir mirando el horror. En 1982, Editores Asociados publica su ANTEPARAÍSO.

Tenemos también **UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO** (1980), publicación en que Lotty Rosenfeld incorpora el registro de sus intervenciones sobre algunas calles de Santiago, haciendo visible el quiebre de cierto orden establecido. Años más tarde, la propia artista junto con Francisco Zegers Editor publica **DESACATO** (1986), que añade las voces de María Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Raúl Zurita y Nelly Richard. Podríamos hallar otro ejemplo en **RECONSTITUCIÓN DE ESCENA** (1977) de Carlos Leppe, donde los textos apelan a la disposición corporal del fotografiado, cuestionando o problematizando la pose, el registro, la serialidad, la secuencia y el montaje; elementos propios del soporte fotográfico. Por otro lado, la técnica de trabajo –collage de objetos y fotocopias– apela también a su condición corporal. Los materiales trabajados en varias publicaciones, como las de Leppe, tienen textura xerográfica, permitiendo la reproducibilidad y serialización de una pieza única a través de un libro, por sus descalces de impresión y desvanecimientos del propio proceso. Años más tarde, Leppe y Nelly Richard desarrollan **CUERPO CORRECCIONAL** (1980), que reúne todo el trabajo corporal desarrollado por el artista bajo el sello de Francisco Zegers Editor.

Destacamos también **LIHN Y POMPIER** (1978) de Enrique Lihn, quien se traviste y crea un alter ego para registrar fotográficamente un cuerpo teatralizado, donde une imágenes del registro de un happening con otras que son capturadas exclusivamente para ser publicadas.

Entre 1981 y 1982, el artista Juan Domingo Dávila desarrolla una serie de publicaciones e intervenciones en revistas de la escena local y Melbourne, Australia, donde edita **THE KISS OF THE SPIDER WOMAN** (1981), **LA BIBLIA** (1982) y **PHOTO-ROMANCE** (1982). Estas publicaciones tienen como eje el trabajo fotográfico y la narrativa literaria; son fotonovelas que trabajan el problema del poder, el deseo, el género y la sexualidad. El trabajo de Dávila se analiza en **LA CITA AMOROSA** (1985), de Francisco Zegers Editor.

En fotolibros como **IMBUNCHES** (1977), de Catalina Parra, o **VALPARAÍSO DESPUÉS DEL TERREMOTO DE 1906** (1984), de Enrique Zamudio, no vemos directamente un cuerpo en escena, pero sí es posible observar la huella que dicho cuerpo fija, graba y/o zurce en sus páginas. Podemos observar el registro de un pegoteo manual entre fragmentos de diarios, que en algunas ocasiones están sobrepuestos y, en otras, cosidos con hilo y posteriormente registrados, o la incorporación de la condición corporal a través de la mancha sobre el paisaje semidesértico de la zona central de Chile. El gesto manual, mecanizado a través de la serigrafía, evoca una corporalidad ausente.

Otro grupo de publicaciones está atravesado por la condición material con la que los artistas trabajan y exponen sus propuestas. Esta selección emplea principalmente el procedimiento del collage por medio

del montaje y la apropiación. En **DADÁ, SURREALISMO Y POP** (1970) de Fernán Meza, el artista y diseñador selecciona un conjunto de imágenes que ilustran los movimientos vanguardistas. Por medio de intervenciones gráficas, analiza y reflexiona sobre su propia actividad, lo popular, la ironía y lo onírico. Esto también se puede observar en **LA DES-HUMANIZACIÓN PROGRAMADA** (1982) y en **SABOR A MÍ** (1973). El tema principal allí es la apropiación del periódico, su relectura a través del encuadre y las relaciones de poder a través del pegoteo que permite una descontextualización del contenido inicial del medio.

Otro eje de selección responde al registro fotográfico de espacios urbanos. Por ejemplo, **ALTAMIRANO** (1977) de Carlos Altamirano, una alegoría del espacio suburbano, particularmente del metro de Santiago, que simboliza el supuesto progreso social de aquellos años. Por otro lado, en **SMYTHE** (1977) de Francisco Smythe, con fotos de Pepe Moreno, vemos un registro de la calle San Diego esquina Tarapacá, en el centro de la capital. Aquí, la particularidad de un solo lugar genera una especie de trabajo etnográfico donde prima el registro y/o la fijación del espacio. De hecho, esta publicación se acerca a la línea del ensayo. Lo incluimos en esta sección porque lo consideramos libro de artista y fotolibro, es decir, un proyecto artístico pleno, independiente de la exposición que fue su origen.

Desde comienzos del siglo XXI hay en Chile un interés institucional por el archivo, con la creación del Centro de Documentación de las Artes Visuales (2006) y de Memoria Chilena (2003). Estos espacios han permitido el acopio, preservación y difusión de libros de artistas y fotolibros, disponiéndolos como materiales para investigaciones que han renovado la historiografía local. Durante años, publicaciones monolíticas como **MÁRGENES E INSTITUCIONES** (1986), de Nelly Richard, o **CHILE ARTE ACTUAL** (1988), de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, han sido los documentos aceptados para entender la producción de aquellas décadas, a pesar de sus miradas sesgadas. Difundir la excepcional calidad de los fotolibros chilenos contribuye al conocimiento de las artes visuales de nuestro país.

ANDREA JÖSCH, SEBASTIÁN VALENZUELA VALDIVIA



A

Abarca, Lucho 86, 304
 Aceituno, Jorge 268, 302, 305
 Acevedo, Magdalena 268, 302
 Aguilera, Silvia 266, 304, 305
 Aguirre Cerda, Pedro 40, 44
 Aibar, Ibar 248, 304
 Alcalde, Alfonso 15, 86, 94, 95, 108-111, 224, 276, 284, 298-300, 303, 305
 Alegría, Fernando 16, 284, 300, 302
 Alfaro, Patricia 248, 304
 Allen, Paula 277
 Allende, Isabel 301
 Allende, Salvador 14, 40, 80, 86, 102, 108, 112, 116, 120, 136, 196, 224-227, 238, 248, 276, 278-281, 300
 Alliende Luco, Joaquín 132, 300
 Altamirano, Carlos 17, 21, 166-169, 258, 289, 300, 304
 Alvarado, Carlos 86, 304
 Alvarado, Margarita 266, 302
 Amster, Mauricio 13, 16, 50-56, 76, 174, 282-284, 300, 301, 305
 Anderson, Cat 74
 Andrade, Eduardo 14, 278, 305
 Andrade, Ricardo 14, 278, 305
 Anguita, Eduardo 16, 174-177, 284, 305
 Antúnez, Nemesio 284, 300
 Araus, Gabriel 112, 302
 Aravena, Héctor 248, 304
 Arestizábal, Germán 204, 302
 Armada, Alfonso 86, 304
 Artaud, Antonin 74
 Atria, Rodrigo 86, 304
 Azócar, Miguel 266, 302

B

Bahamonde, Mario 70, 304
 Baixas, Ignacio 40, 305
 Baker, Chet 74
 Balcells, Fernando 178, 288
 Ballen, Roger 266
 Balmaceda, José Manuel 224, 279
 Barraco, Daniel 266
 Barrenechea, Francisco 248, 304
 Barrientos, Raúl 50, 300
 Barrios, Eduardo 50, 300
 Barros Luco, Ramón 275
 Bataille, Georges 260
 Battye, Nicholas 102, 304
 Baudelaire, Charles 162, 204
 Bazán, Manuel 275, 301
 Beckett, Samuel 148
 Belmar, Daniel 50, 300
 Belsen, Jacobus 30, 300
 Bertens, Eric L. 275, 301
 Bertoni, Claudio 210, 232, 277, 301-303
 Billa Garrido, Agustín 300
 Billhardt, Thomas 274, 276, 304
 Birgitta 200, 201, 303
 Bolaño, Roberto 13, 16, 17, 60, 302, 304
 Borowicz, Bob 275, 276, 301
 Bosch, Hieronimus 74
 Brandt, Carlos 275, 305
 Brantmayer, Jorge 276
 Brassens, George 74
 Bravo, Sergio 300
 Brecht, Bertolt 228
 Breton, André 74
 Briceño, Sergio 232, 234, 302, 303
 Brito, María Eugenia 178, 288, 301, 305

Brodsky, Roberto 268, 302
 Browne, Allan 16, 94-97, 284, 302, 303
 Brueghel 74
 Brum, Blanca Luz 15, 282, 283, 300
 Brunet, Marta 50, 300
 Bunster, Enrique 284, 301
 Burnett, David 301
 Butturini, Gian 281, 301

C

Cabezas, Esteban 248, 304
 Cáceres, Jorge 15, 46-49, 283, 303
 Cáceres, Juan Carlos 248, 304
 Calderón, Alfonso 86, 304
 Callois, Roger 148
 Camacho, Fernando 266, 305
 Cárdenas, Hilario 86, 304
 Cardoso, Armino 136-141, 301
 Carvajal, José 86, 304
 Casanova, Rodrigo 266
 Casat, Felipe 166
 Castedo, Leopoldo 283
 Castellano Girón, Hernán 74, 75, 284, 302
 Castillo, Juan 178, 288
 Castro, Fidel 74, 98, 102
 Castro, Paulina 287
 Ceitelis, Jack 276, 303
 Chambi, Martín 13, 34, 35, 38, 39, 283, 300
 Christ, Ronald 152, 302
 Cid, Lionel 300
 Coloane, Francisco 50, 300
 Combeau, René 132, 300
 Concha, Jaime 86, 304

Córdova, Anselmo 248, 304
 Coré 40, 305
 Cori, Jacques 275, 276, 301
 Correa, Eduardo 301
 Cortázar, Julio 16, 60, 148, 234, 303
 Covacevich, Álvaro 108
 Cunill, Pedro 13, 305
 Custodio Espejo, Ángel 283, 301

D

D'Amico, Alicia 278, 302, 304
 Danke, Jakobo 50, 300
 Daskam, Tom 214
 Dávila, Juan Domingo 192-195, 288, 303-305
 Davis, Miles 74
 de Agostini, Alberto María 26-29, 303
 de Bruyne, Emile 70, 304
 de Chirico, Giorgio 74
 de Finlandia, Tom 192
 de la O, Patricio 86, 304
 de La Parra, Marco 301
 de Letelier, Isabel 224, 300
 de M., J. 44, 303
 de Mello, Thiago 15, 60, 276
 de Rockha, Pablo 50, 300
 de Tohá, Moy 224, 300
 de Veer, Elsa 16, 174-177, 284, 305
 de Vicenzi, Bibí 54, 300
 Degas, Edgard 74
 Deisler, Guillermo 98-101, 234, 304
 Délano, Jorge 40, 284, 305
 Délano, Luis Enrique 50, 300
 Deleuze, Gilles 148

Delroisse 276
 Depardon, Raymond 266, 301
 Díaz, Patricio 94, 303
 Díaz, Ricardo 132, 300
 Dittborn, Eugenio 16, 17, 152, 170-173, 186-191, 258, 259, 280, 285-287, 300-305
 Domínguez, Augusto 276
 Domínguez, Delia 282, 284, 301
 Donoso, Claudia 214, 254, 268, 302, 303
 Donoso, Hugo 54, 300
 Dorfman, Ariel 196, 301
 Douglas, Lee E. 301
 Drago, Gonzalo 50, 300
 Drogue Carlos 282, 284, 302, 303, 305
 Dufy, Raoul 74
 Durán, José 248, 304
 Durand, Luis 50, 86, 300

E

Edwards Bello, Joaquín 50, 283, 300
 Ehrenberg, Felipe 102, 304
 Ehrmann, Hans 86, 304
 El piano de Ramón Carnicer 16, 238, 240
 Ellis, Don 74
 Eltit, Diamela 15, 178, 232, 258, 259-265, 285, 288, 301-303, 305
 Errázuriz, Paz 15, 16, 204-211, 214, 232, 250, 254-258, 260-266, 268, 274-277, 285, 300-305
 Escher, M.C. 234
 Escobar, Sergio 301, 284
 Escudero, Carmen Gloria 248, 304

Espinosa, Ignacio 86, 304
 Espinosa, Peggy 196, 301
 Espinoza, Enrique 283

F

Facio, Sara 276, 302, 304
 Falcón, Lola 276
 Fantin-Latour, Henri 148
 Farias, Hernán 132, 300
 Farmer, Art 74
 Filippi, Emilio 116, 300
 Flores, Carlos 182, 300
 Fonseca, Mario 277, 286, 287, 301, 303
 Fontaine Aldunate, Arturo 200
 Fontaine, John 248, 304
 Forch, Juan E. 86, 304
 Fortuno, M. 301
 Foucault, Michel 260
 France, Anatole 74
 Francis, Richard 192, 305
 Franz, Carlos 268, 302
 Fredes, Carlos 248, 304
 Fredes, María Eugenia 248, 304
 Frei Montalva, Eduardo 279
 Fuertes Medina, Aurelia 266, 304

G

Gacitúa, Oscar 204, 214, 300, 302
 Galaz, Gaspar 166, 289
 García, Patricio 108, 112, 302, 305
 Garreaud, Emilio 275, 302
 Gasparini, Graziano 276
 Gerretsen, Chas 224, 300, 301
 Gertsmann, Robert 15, 30-33, 275, 300, 301

Gil, Antonio 232, 300
Gillespie, Dizzy 74
Godoy, Iván 240, 303
Godoy, Javier 266
Gómez Correa, Enrique 15, 46-49, 283, 301-303
González Barahona, Jaime 15, 16, 108-111, 298, 299, 302, 305
González Vásquez, Arturo 248, 304
González von Marées, Jorge 44, 303
González, Fernando 240, 303,
González, Ricardo 248, 304
Gordon, Alicia 86, 304
Gré, Jaime 210, 250, 300, 303
Gris, Juan 74
Gronemeyer, Jorge 14
Guevara, Che 98
Gumucio, Rafael 268, 302
Gürtzig, Erich 304
Guzmán, Cristián 268, 302
Guzmán, Nicomedes 50-53, 300, 304
Guzmán, Patricio 86, 266, 281, 301, 304

H

Haas Ernst 60
Haineman, J. 132, 300
Hardy, J. W. 22, 305
Heiss, Egidio 301
Helfritz, Hans 58, 59, 275, 301, 306, 307
Hellmich, Peter 224, 281, 300, 304
Hemingway, Ernst 74

Hernández Parker, Luis 54, 276, 300
Hernández, Juan 94, 303
Hernández Roberto 40, 302
Herrera, Juan 304, 248
Heynowski, Walter 304
Hitler, Adolf 148
Hochhausler, Ignacio 40, 276, 305
Hombauer, Martín 132, 300
Hoppe, Alejandro 248, 250, 301, 304
Hoppe, Álvaro 240, 250, 268, 300, 301, 302, 303
Hubbard, Fredy 74
Hughes, Helen 244-247, 285, 301, 304
Huidobro, Vicente 15, 46, 283, 305
Huneus, Cristian 158, 287, 304
Hurtado, María Elena 112, 302

I

Ianiszewski, Jorge 301
Inostroza, Jesús 248, 304
Irrarázaval, Mario 166
Ivelic, Milan 289, 300

J

Jaque, Claudio 268, 302
Jarry, Alfred 148
Jodorowsky, Alejandro 200, 204, 283, 302

K

Kabath, Viktor 276

Kay, Ronald 152, 286, 287, 301, 302
Kértész, André 266
Kieserling, conde de 148
Kirkwood, Julieta 228
Knoche, Walter 30, 300, 301
Kocking, Leo 182, 300
Kohl, Eva Maria 304

L

Ladrón de Guevara, Luis 86, 276, 304
Lago, Tomás 50, 300
Larraín, Sergio 15, 16, 18-20, 34, 60-68, 204, 275-277, 279, 284, 300-305
Larrea, Miguel Ángel 248, 304
Latcham, Richard 30, 300
Latorre, Mariano 86, 301
Lear, Edward 148
Lenin, Vladimir Ilich 102
León León, José María 275, 300
Leppe, Carlos 17, 156-162, 166, 192, 258, 159, 288, 300, 301, 304
Liddell, Alice 148
Lihn, Enrique 14, 15, 21, 170-175, 200, 204-209, 214, 234, 283, 285, 287, 288, 300, 302, 303
Lloret, Rosa 214
López, Ana María 300
López, Daniel 10, 11, 15, 220-223, 277, 302
López, Héctor 250, 300, 301
López, Hila 224, 300
López, Mario 248, 304
Lorenzini, Kena 301
Luco Barros, Ramón 275
Luco, Alfonso 132, 300

Luger de Luxe 240, 303
Luksic, Mariana 284, 302, 303
Lundberg, Bill 102, 304

M

Maiko 200, 303
Manns, Patricio 86, 284, 303, 304
Marchant, Patricio 210, 304
Marín, Germán 136, 141, 170, 274, 301, 302
Marín, Juan 284, 302, 303
Marinello, Juan Domingo 250, 300, 301
Marras, Sergio 232, 233, 302
Martínez, Juan Luis 15, 54, 148-151, 234, 285, 303
Marx, Karl 102, 148
Matisse, Henri 74
Matthews, Mariana 266, 277
Maturana, Marcelo 120, 305
Mayer, Jean 66, 275, 301
McBride, George M. 50, 301
Meiselas, Susan 14, 281, 301
Mejido, Manuel 302
Mellafe Rojas, Rolando 216, 305
Mem, Williams 248, 304
Menares, María Cristina 282-284, 300
Meschi, Hernán 238, 240-243, 303
Meza, Fernán 16, 76-85, 284, 289, 301, 305
Michel, Roberto 16
Mihovilovic, Jorge 275, 300
Millas, Hernán 116, 300
Mistral, Gabriela 17, 50, 58, 300

Molina La Hitte, Alfredo 266
Möller, Carla 248, 304
Monroe, Marilyn 94, 108, 238, 240, 284, 303, 304
Montandón, Roberto 50, 276, 300
Montecino, Cristián 16, 196, 281, 301
Montecino, Marcelo 16, 196-199, 204, 224, 250, 266, 276, 300-302, 305
Montecinos, Daniel 86, 304
Montenegro, Alejandro 116, 300
Montes de Oca, Carlos 301
Moosbrugger, Bernhard 132, 300
Morales, José Ricardo 283
Moreno Rojas, Rafael 300
Moreno, Pepe 162, 289, 305
Moscia, Lorenzo 266
Mouat, Francisco 268, 302
Moure, Edmundo 17, 302
Munita, Rafael 216
Munita, Tomás 266
Munizaga, Juan Carlos 300
Munro, George 276
Muñoz, Diego 305
Muñoz, Gonzalo 288, 301
Muñoz, Jaime 248, 304
Muñoz, Nelson 228, 302
Murillo, Ernesto 15, 70, 284, 304

N

Narváez Jorge E. 234-237, 303
Navarro, Oscar 277, 301, 302
Neruda, Pablo 13, 15, 17, 34-39, 46, 50, 66, 74, 148, 204, 244, 274-276, 283, 300, 302-305
Nostradamus 74

O

O'Higgins, Bernardo 132, 224, 240
Ogaz, Dámaso 98
Oliva, Jorge 248, 304
Olivos Borne, Jorge 44, 303
Olmos, Pedro 13, 34-37, 283, 302
Opazo Hidalgo, Verónica 248, 304
Opazo, Jorge 275, 301
Orellana, Fernando 277, 301
Orellana, Renato 210, 304
Ori, Luciano 98
Ossa, Carlos 86, 304
Ossa, Carmen 132, 300

P

Padilla, Luis 276
Padín, Clemente 98
Palacios, Julio 116, 300
Palma 170, 303
Parra, Catalina 17, 152-157, 287, 288, 302
Parra, Nicanor 15, 16, 76-79, 148, 200, 204, 232, 244, 283-285, 287, 300, 302, 302, 305
Parra, Violeta 74, 76, 284, 300
Parrini, Vicente 268, 302
Paulino, Inés 214, 215, 280, 290, 291, 300
Pereira Correa, Luz 216
Pérez, Alberto 166
Pérez, Claudio 250, 266, 268, 274, 277, 300-302, 305
Perfetti, Michele 98
Picabia, Francis 148
Picón Salas, Mariano 283
Pinilla, Marina 244, 304

Pinochet, Augusto 14, 120, 132, 166, 200, 214, 224, 248, 280, Piña, Jaime  250, 300 Piña, Juan Andrés  254, 303 Piwonka, Nicolás  275 Plüschow, Gunther  275, 301 Pohlhammer, Eric  268, 302 Poirot, Luis  266, 276, 277, 301, 304 Politi, Domingo  86, 304 Polke, Sigmar  96 Pollack, Guillermo  275, 301 Polumbaum, Ted  200-203, 274, 275, 277, 303, 305 Powell, Bud 74 Prado Catalán, Guillermo  86, 304 Prat, Arturo 240 Provost, Ivania  248, 304 Provoste, Gilberto  266 Pueller, Gustavo  248, 304 Puig, Manuel  192

Q

Quezada, Jaime  86, 304 Quintana, Antonio  13, 34, 274-276, 283, 301, 303, 305

R

Recabarren, Luis Emilio 280 Richard, Nelly  158, 162, 166, 178, 192, 214, 258, 259, 287-289, 301, 303-305 Richon-Brunet, R.  30, 300 Richter, Gerhard  16 Rimbaud, Arthur 148

Riobó, Felipe  210, 276, 303-305 Robles, Baltasar  50, 300 Rodríguez, Alejandro  90, 94, 302, 303 Rodríguez, Loreto  214 Rodríguez, Osvaldo  16, 90-93, 284, 302 Rodríguez, Patricio  94, 303 Rojas, Manuel  13, 17, 50, 300 Rojas, Patricio  301 Rojas, Rodrigo  16, 266, 281 Rojo, Vicente  16, 301 Román, Claudia  268, 302 Romera, Antonio  283 Rosenfeld, Lotty  178-182, 258, 259, 288, 300, 301, 305 Rougemont, Denis de 260 Rubio, Miguel  86, 304 Rueda, Patricio 240 Ruiz, Pedro  17, 302 Ruman, Evelyn  266

S

Sabella, Andrés  86, 301 Salazar, Gabriel  266, 303 Salazar Hermosilla, Sergio  86, 304 Salfate, Raúl  276, 304 Salinas, Marcelo  248, 304 Salis, Adriana  282, 284, 301 Salvatierra, Luis  277, 301, 304 San Martín, Hernán  86, 304 San Martín, Mario  86, 304 Sánchez, Luis Alberto  283 Santa Cruz, Cristóbal  258, 259, 304

Santa Cruz, Guadalupe  258, 259, 304 Santiván, Fernando  50, 300 Sarenco 98 Sarmiento, Álvaro  303 Sayago, Sofía  70, 304 Scheumann, Gerhard  304 Séclier, Philippe  266 Serrano, Bruno  244-247, 285, 304 Serrano, Marcela  17, 182-185, 286, 288, 300 Serrano, Miguel 148 Silva Vildósola, C.  30, 300 Silva, Adriana  86, 300 Silva, Julio 234 Silva, Mauricio  16 Simonetti, Marcelo  16, 60, 302 Siqués, Enrique  268, 302 Sire, Agnes  60, 66, 305 Slachevsky, Paulo   248, 266, 277, 301, 302, 304, 305 Smythe, Francisco   17, 162-165, 289, 305 Solari, Roberto  301 Spotorno, Radomiro  250, 300 Stettner, Louis  266 Stiv  200, 303 Stockins, Edmundo  275, 304 Storandt, Silva y Cia.  276 Subercaseaux, Bernardo  120 Subercaseaux, Benjamín  50, 301

T

Tangol, Nicasio  86, 304 Tapia, Carlos  70, 86, 304 Tardieu, Jean 148

Tejeda, Guillermo  284, 300, 302, 303 Tellado, Corín 94 Thomas, Mario  86, 304 Thomas, Martín  248, 304 Tironi, Eduardo  182, 300 Tobar, Carlos  277, 302 Toledo, Paco  277, 302 Tolosa, Bernardo  276, 304 Torok, George  276, 303 Torrejón, Adolfo  302 Torrente, Heliodoro  54, 300 Torres Pereira, Rosario  86, 304 Torres, Fina  274, 276, 303 Torres, Javier  303

U

Ulibarri, Luisa  86, 304 Ulloa, Domingo  13, 50, 266, 276, 300, 305 Uribe Echevarría, Juan  284, 302 Urquizar, Guillermo  112, 302 Urrutia, Cecilia  86, 304 Urrutia, Edmundo  50, 300

V

Val D'Or, Daniela  283, 301 Valdés, Adriana  158, 304 Valdés, Cecilia  86, 304 Valenzuela Matamala, Tito  74, 302 Valenzuela, Mauricio  16, 210-213, 281, 303 Valenzuela, Pablo  275 Valéry, Paul 148

Vargas Llosa, Mario 108 Vergara, Vicente  248, 304 Vicuña Mackenna, Benjamín 275, 302 Vicuña, Cecilia     102-107, 303, 304, 305 Vicuña, Leonora  17, 268, 302 Vigo, Edgardo Antonio 98 Vilches, Eduardo  166 Villalobos Crovetto, Carlos  224, 300 Villaseca, Jaime  158, 166, 276, 300, 304 Villegas, Fernando  268, 302 Vittet, Daniel  76, 305 Von Kleist, Heinrich  15, 54

W

Waelder, Federico  70, 304 Walker, Horacio  277 Wallas, George  304, 248 Walton, Jorge  275, 304 Waugh, Paulina 166 Weinstein, José  268, 302 Weinstein, Lucho 214 Weinstein, Luis   16, 210, 211, 250, 268, 300-303, 305 Weitzman, Raquel  17, 304 Wenborne, Guy  275 Wessing, Koen  266, 274, 276, 278, 281, 301 Wiener, Charles  275, 301 Witke, Oscar  250, 300 Wolter, Matilde  112, 302

Y

Yaconi, Andrea  248, 304 Yankas, Lautaro  50, 300 Yeats, W. B.  148

Z

Zaccarelli Sichel, Humberto  284, 301 Zambrano, María  304 Zamudio, Enrique   54, 216-219, 288, 305 Zañartu, Francisco Javier   238-240, 303 Zegers, Francisco   17, 258-260, 285, 288, 302-304 Zeller, Ludwig  284, 303 Zurita, Raúl  178, 204, 232, 234, 258, 285, 288, 300-302



**VIVIR
O
MORIR**
ALFONSO ALCALDE

3a. EDICION

EL DRAMA DE LOS RESUCITADOS DE LAS NIEVES

**REPORTAJES
ESPECIALES**

16... NO DIGAS QUE FUE UN SUEÑO (1989)

Paz Errázuriz, Jaime Gré, Álvaro Hoppe, Héctor López, Juan Domingo Marinello, Marcelo Montecino, Claudio Pérez, Jaime Piña, Radomiro Spotorno, Paco Toledo, Luis Weinstein, Oscar Wittke

4 AÑOS DE REFORMA AGRARIA (1968)

Rafael Moreno Rojas

ACUSACIÓN AL FASCISMO (1977)

ÁLBUM DE SANTIAGO Y VISTAS DE CHILE (1915)

Jorge Walton

ALHAM DU LILAH (2008)

Sergio Larraín

ALLENDE DEMÓCRATA INTRANSIGENTE (1987)

Alfonso Alcalde, Salvador Allende, Isabel de Letelier, Moy de Tohá, Chas Gerretsen, Peter Hellmich, Hila López, Marcelo Montecino, Carlos Villalobos Crovetto

ALMA Y CUERPO DE CHILE (1947)

Luis Durand

ALTAMIRANO (1977)

Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Jaime Villaseca

ALTURAS DE MACCHU PICCHU (1954)

Martín Chambi, Pablo Neruda

ALTURAS DE MACCHU PICCHU (1972)

Graziano Gasparini, Pablo Neruda

AMALIA (1975)

Paz Errázuriz

AMERIKA, AMERIKKA, AMERIKKKA (1970)

Fernando Alegría, Mauricio Amster, Nemesio Antúnez

ANATOMÍA DE UN FRACASO (1973)

Emilio Filippi, Hernán Millas, Alejandro Montenegro, Julio Palacios

ANDACOLLO (1996)

Juan Carlos Munizaga, Claudio Pérez

ANTEPARAÍSO (1982)

Lionel Cid, Ana María López, Raúl Zurita

ARTEFACTOS (1972)

Nicanor Parra, Guillermo Tejeda

ASÍ TRABAJO YO (1978)

Alfonso Alcalde

AUTOCRÍTICAS (1980)

Carlos Flores, Leo Kocking, Lotty Rosenfeld, Marcela Serrano, Eduardo Tironi

AUTORETRAUTO (1984)

Oscar Gacitúa, Enrique Lihn, Inés Paulino

AUTORRETRATO DE CHILE (1957)

Mauricio Amster, Raúl Barrientos, Eduardo Barrios, Daniel Belmar, Marta Brunet, Francisco Coloane, Jakobo Danke, Pablo de Rockha, Luis Enrique Délano, Gonzalo Drago, Luis Durand, Joaquín Edwards Bello, Nicomedes Guzmán, Tomás Lago, Gabriela Mistral, Roberto Montandón, Pablo Neruda, Baltasar Robles, Manuel Rojas, Fernando Santiván, Domingo Ulloa, Edmundo Urrutia, Lautaro Yankas

CAMINO WAY (1991)

Eugenio Dittborn

CANCHA RAYADA (1985)

Antonio Gil

CANTOS DE LA AMÉRICA DEL SUR (1939)

Blanca Luz Brum

CANTOS DE PATRIA O MUERTE (1970)

María Cristina Menares

CANTOS FOLKLÓRICOS CHILENOS (1979)

Sergio Bravo, Sergio Larraín, Violeta Parra

CARMEN DE LOS VALIENTES (1974)

Joaquín Alliende Luco, René Combeau, Ricardo Díaz, Hernán Farias, J. Haineman, Alfonso Luco, Martín Hombauer, Bernhard Moosbrugger, Carmen Ossa

CATÁSTROFE EN EL PARAÍSO (1960)

Mauricio Amster, Bibí de Vicenzi, Hugo Donoso, Luis Hernández Parker, Heliodoro Torrente

CEGADO POR EL ORO (1998)

Carlos Leppe

CERROS DE HUMO (2018)

Oscar Wittke

CHILE (1915)

CHILE (1962)

Agustín Billa Garrido, Jorge Mihovilovic

CHILE (1932)

Jacobus Belsen, Robert Gertsman, Dr. W. Knoche, Richard E. Latcham, R. Richon-Brunet, C. Silva Vildósola

CHILE 11 DE SEPTIEMBRE 1974 (1974)

CHILE 11 DE SEPTIEMBRE 1975 (1975)

CHILE AL DÍA (1915-1920)

José María León León

CHILE ARTE ACTUAL (1988)

Gaspar Galaz, Milan Ivelic

CHILE AYER HOY (1975)

CHILE CAOS O DEMOCRACIA (1987)

CHILE EIN BILDBUCH (1961)

Hans Helfritz

CHILE EL LIBRO (1992)

CHILE EN 110 CUADROS (1956)

Robert Gertsman

CHILE EN LA RETINA (2010)

Patricio Guzmán

CHILE FÉRTIL PROVINCIA... (1966)

Andrés Sabella

CHILE FROM WITHIN (1990)

Paz Errázuriz, Ariel Dorfman, Marco de la Parra, Alejandro Hoppe, Alvaro Hoppe, Helen Hughes, Jorge Ianiszewski, Douglas E. Lee, Héctor López, Kena Lorenzini, Juan Domingo Marinello, Susan Meiselas, Cristián Montecino, Marcelo Montecino, Oscar Navarro, Claudio Pérez, Luis Poirrot, Paulo Slachevsky, Luis Weinstein, Oscar Wittke

CHILE GESEGNETES ANDENLAND (1951)

Hans Helfritz

CHILE GUÍA DEL VERANEANTE DE LOS FERROCARRILES DEL ESTADO

CHILE LIBRO NEGRO (1974)

Isabel Allende

CHILE O MUERTE (1974)

Armando Cardoso, Germán Marín

CHILE O UNA LOCA GEOGRAFÍA (1940)

Benjamín Subercaseaux

CHILE OS ACOGE (1939)

Mauricio Amster

CHILE PAÍS DE BELLEZA (1937)

Jacques Cori, Egidio Heiss, Jorge Opazo, Gunther Plüschow

CHILE PAÍS DE RINCONES (1955)

Mariano Latorre

CHILE PAÍS EXCEPCIONAL (1956)

Manuel Bazán, Eric L. Bertens, Bob Borowicz, Enrique Bunster, Guillermo Pollack, Antonio Quintana

CHILE RUNNING THE RISK TO LISTEN TO YOUR OWN VOICE IN FREEDOM (1986)

Luis Salvatierra

CHILE SU TIERRA Y SU GENTE (1938)

George M. McBride

CHILENO EN CHILE (1985)

Fernando Orellana

CHILI (1968)

Sergio Larraín, Jean Mayer

CHILI & CHILIENS (1888)

Charles Wiener

CHILI SEPTEMBER 1973 (1973)

Koen Wessing

CHILI SPECIAL REPORTER-OBJECTIF (1973)

David Burnett, Raymond Depardon, Chas Gerretsen

CHILE VENCEREMOS (1978)

Gian Butturini

CINE (1918)

Danielle Val D'Or [Ángel Custodio Espejo]

CINEPOEMAS (1963)

Sergio Escobar, M. Fortuno, Roberto Solari

CON SANGRE EN EL OJO (1981)

Ariel Dorfman, Peggy Espinosa, Marcelo Montecino, Vicente Rojo

CONSEJO COMUNAL (1970)

CONTRACANTO (1968)

Delia Domínguez, Adriana Salis

CUERPO CORRECCIONAL (1980)

Carlos Leppe, Nelly Richard

DADÁ, SURREALISMO Y POP (1970)

Fernán Meza

DAS LAND CHILE (1931)

Walter Knoche, Robert M. Gertsman

DE MAYO A MAYO (1972)

Humberto Zaccarelli Sichel

DEL ESPACIO DE ACÁ (1980)

Ronald Kay, Mario Fonseca

DELACHILENAPINTURA, HISTORIA (1976)

Eugenio Dittborn

DESACATO (1986)

María Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Nelly Richard, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita

DESDE QUE ESTOY CONTIGO (1991)

Patricio Rojas

DESIERTA (2010)

Eugenio Dittborn

DESNUDOS EN EL MUSEO (1998)

Claudio Bertoni, Eduardo Correa, Carlos Montes de Oca

Documentos Especiales (1971-1973)

DOCUMENTOS SECRETOS DE LA ITT (1972)

¿**DÓNDE ESTÁN?** (1978-1979)

EDICIONES ECONÓMICAS DE FOTOGRAFÍA CHILENA (1983)

EL ÁLBUM DEL SANTA LUCÍA (1874)
Emilio Garreaud, Benjamín Vicuña Mackenna

EL BOSQUE DE VIDRIO (1969)
Hernán Castellano Girón, Tito Valenzuela Matamala

EL CANSADOR INTRABAJABLE (1986)
Claudio Bertoni

EL CASO SCHNEIDER (1972)
Patricio García, Jaime González Barahona, Adolfo Torrejón

EL EGIPTO DE LOS FARAONES (1954)
Juan Marín, Mariana Luksic

EL ESPECTRO DE RENÉ MAGRITTE (1948)
Enrique Gómez Correa

EL EVANGELIO SEGÚN CRISTIÁN, EL FOTÓGRAFO (1988)
Fernando Alegría

EL FANTASMA DE LA SEQUÍA (1988)
Justo Pastor Mellado, Eugenio Dittborn

EL FOTÓGRAFO DE DIOS (2009)
Marcelo Simonetti

EL FUTURO ES NUESTRO (1986)
Nelson Muñoz

EL INFARTO DEL ALMA (1990)
Diamela Eltit, Paz Errázuriz, Francisco Zegers

EL MUNDIAL DEL 72 (1996)
Guillermo Tejeda

EL NUEVO INDIO (1930)
José Uriel García

EL PADRE MÍO (1989)
Diamela Eltit

EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA (1986)
Óscar Navarro, Claudio Pérez, Paulo Slachevsky, Carlos Tobar

EL PASEO AHUMADA (1983)
Germán Arestizábal, Paz Errázuriz, Oscar Gacitúa, Enrique Lihn, Marcelo Montecino

EL PASO DE LOS GANSOS (1975)
Fernando Alegría

EL QUEBRANTAHUESOS (1952)
Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Nicanor Parra

EL RECTÁNGULO EN LA MANO (1963)
Sergio Larraín, Thiago de Mello

EL ROTO CHILENO (1929)
Roberto Hernández

EL TANCAZO DE ESE 29 DE JUNIO... (1973)
Gabriel Araus, Patricio García, María Elena Hurtado, Guillermo Urquizar, Matilde Wolter

EN EL SIGLO XX (1965)
Sergio Larraín

EN LOS CONFINES DEL TRENGTRENG Y KAIKAI (1994)
Margarita Alvarado, Miguel Azócar

ESCRITO EN EL AIRE (1972)
Allan Browne, Carlos Droguett

ESPAÑA EN EL CORAZÓN (1938)
Pablo Neruda, Pedro Olmos

ESTADO DE EMERGENCIA (1972)
Alejandro Rodríguez, Osvaldo Rodríguez

ESTO PASÓ EN CHILE (1974)
Manuel Mejido

ESTRELLA DISTANTE (1996)
Roberto Bolaño

FALLO FOTOGRÁFICO (1981)
Eugenio Dittborn

FIESTA DE LA TIRANA DE TARAPACÁ (1972)
Allan Browne, Juan Uribe Echevarría

FINAL DE PISTA (1977)
Eugenio Dittborn

FLOR DE ENAMORADOS (1987)
Óscar Hahn

FOTOPOEMAS (1986)
Sergio Briceño, Sergio Marras, Nicanor Parra, Raúl Zurita

FUGITIVA (2005)
Eugenio Dittborn

GEOGRAFÍA DE PABLO NERUDA (1973)
Alicia D'Amico, Sara Facio, Pablo Neruda

GUÍA NEGRA DE SANTIAGO (1999)
Jorge Aceituno, Magdalena Acevedo, Roberto Brodsky, Claudia Donoso, Paz Errázuriz, Carlos Franz, Rafael Gumucio, Cristián Guzmán, Álvaro Hoppe, Claudio Jaque, Francisco Mouat, Vicente Parrini, Claudio Pérez, Eric Pohlammer, Claudia Román, Enrique Siqués, Leonora Vicuña, Fernando Villegas, Luis Weinstein, José Weinstein, Oscar Wittke

IMÁGENES DE MAGALLANES (1985)
Daniel López

IMBUNCHES (1977)
Ronald Christ, Eugenio Dittborn, Ronald Kay, Catalina Parra

INSTANTÁNEAS (1983)
Edmundo Moure, Pedro Ruiz, Leonora Vicuña

JUDSON HALL TOWER (1986)
Sergio Briceño, Jorge E. Narváez

LA BIBLIA (1982)
Juan Domingo Dávila

LA CATÁSTROFE DEL 16 DE AGOSTO DE 1906 EN LA REPÚBLICA DE CHILE (1906)

LA CITA AMOROSA (1985)
Juan Domingo Dávila, Nelly Richard

LA DES-HUMANIZACIÓN PROGRAMADA (1982)
Birgitta, Maiko, Ted Polumbbaum, Stiv

LA EPOPEYA DE LAS OLLAS VACÍAS (1974)
Teresa Donoso Loero

LA FÁBRICA (2008)
Guillermo Tejeda

LA INDIA ETERNA (1956)
Mariana Luksic, Juan Marín

LA MANZANA DE ADÁN (1990)
Claudia Donoso, Paz Errázuriz, Juan Andrés Piña

LA MEMORIA OXIDADA (1997)

LA NUEVA NOVELA (1977)
Juan Luis Martínez

LA POESÍA CHILENA (1978)
Juan Luis Martínez

LA REVOLUCIÓN DE LA ESCUADRA (1972)
Allan Browne, Patricio Manns

LA SENDA DEL SACRIFICIO (1940)
J. de M., Jorge González von Marées

LA TIERRA DEL FUEGO PINTORESCA (1929)
Alberto María de Agostini

LA TRAGEDIA DE CHILE (1974)
G. Borovik

LA VERDAD SOBRE CHILE (1973)

LA WIK'UÑA (1990)
Cecilia Vicuña

LAS ARMAS SECRETAS (1959)
Julio Cortázar

LAS PIEDRAS DE CHILE (1961)
Pablo Neruda, Antonio Quintana

LET IT BE ARTURO (1988)
Hernán Meschi, Francisco Javier Zañartu

LIHN Y POMPIER (1978)
Eugenio Dittborn, Enrique Lihn, Palma

LO CAÑAS (1892)
Jorge Olivos Borne

LOM

LONDRES (1998)
Sergio Larraín

LOS ASESINADOS DEL SEGURO OBRERO (1972)
Carlos Droguett

LOS PLACERES DE EDIPO (1968)
Ludwig Zeller

LUIS WEINSTEIN (1983)
Jaime Gré Zegers, Felipe Riobó, Mauricio Valenzuela.

LUMPÉRICA (1983)
Diamela Eltit

MANDRÁGORA, SIGLO XX (1945)
Jorge Cáceres, Enrique Gómez Correa

MAPA (1992)
Eugenio Dittborn

MÁRGENES E INSTITUCIONES (1986)
Nelly Richard

MARILYN MONROE QUE ESTÁS EN EL CIELO (1972)
Alfonso Alcalde, Allan Browne, Patricio Díaz, Juan Hernández, Alejandro Rodríguez, Patricio Rodríguez

MARIO FONSECA VELASCO FOTOGRAFÍA (1995)
Mario Fonseca

MARYLIN 1810 (1988)
Iván Godoy, Fernando González, Álvaro Hoppe, Luger de Luxe, Hernán Meschi, Francisco Zañartu

MASCULINO/FEMENINO (1993)
Nelly Richard, Francisco Zegers

MAURICIO VALENZUELA (1983)
Claudio Bertoni, Felipe Riobó

MEMORIAS EN BLANCO Y NEGRO (1993)
Gabriel Salazar

MINA EL ALGARROBO (1962)
Jack Ceitelis

MUNDANA (1998)
Eugenio Dittborn

NACÍ AL MUNDO PA'CANTAR (1978)

NEGRO Y BLANCO (1963)
George Torok

NERUDA ENTIERRO Y TESTAMENTO (1973)
Pablo Neruda, Álvaro Sarmiento, Fina Torres, Javier Torres

NOCTURNA (2014)
Eugenio Dittborn

NOSOTROS (1967)
Sergio Larraín

NOSOTROS LOS CHILENOS (1970)

Hernán San Martín

Nosotros los Chilenos (1971-1973)

Lucho Abarca, Alfonso Alcalde, Carlos Alvarado, Alfonso Armada, Rodrigo Atria, Alfonso Calderón, Jaime Concha, Hilario Cárdenas, José Carvajal, Patricio de la O, Hans Ehrmann, Ignacio Espinosa, Juan E. Forch, Alicia Gordon, Patricio Guzmán, Luis Ladrón de Guevara, Patricio Manns, Daniel Montecinos, Carlos Ossa, Domingo Politi, Guillermo Prado Catalán, Jaime Quezada, Miguel Rubio, Sergio Salazar Herмосilla, Hernán San Martín, Mario San Martín Adriana Silva, Nicasio Tangol, Carlos Tapia, Mario Thomas, Rosario Torres Pereira, Luisa Ulibarri, Cecilia Urrutia, Cecilia Valdés

NUEVOS CUENTISTAS CHILENOS (1941)

Nicomedes Guzmán

ODAS ELEMENTALES (1954)

Pablo Neruda

OLLA COMÚN (1988)

Helen Hughes, Marina Pinilla, Bruno Serrano

OPERACIÓN SILENCIO (1974)

Peter Hellmich, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann

ORACIÓN A MARILYN MONROE (1971)

Ernesto Cardenal

PABLO (1976)

Thomas Billhardt, Erich Gürtzig, Eva Maria Kohl

PABLO NERUDA (1988)

Alicia D'Amico, Sara Facio

PABLO NERUDA EN LA ISLA NEGRA (2004)

Alicia D'Amico, Sara Facio

PAISAJES DE CHILE (1960)

Edmundo Stockins

PAX AMERICANA (1994)

Cristóbal Santa Cruz, Eugenio Dittborn

PAZ ERRÁZURIZ (1983)

Patricio Marchant, Renato Orellana, Felipe Riobó

PHOTO-ROMANCE (1982)

Juan Domingo Dávila

PLEBISCITO 88 (1988)

Ibar Aibar, Patricia Alfaro, Héctor Aravena, Francisco Barrenechea, Esteban Cabezas, Juan Carlos Cáceres, Anselmo Córdova, Carmen Gloria Escudero, Jorge José Durán, John Fontaine, Carlos Fredes, Arturo González Vásquez, Ricardo González, María Eugenia Fredes, Juan Herrera, Alejandro Hoppe, Jesús Inostroza, Miguel Ángel Larrea, Mario López, Williams Mem, Carla Möller, Jaime Muñoz, Jorge Oliva, Verónica Opazo Hidalgo, Ivania Provost, Gustavo Pueller, Marcelo Salinas, Paulo Slachevsky, Martín Thomas, Vicente Vergara, George Wallas, Andrea Yaconi

POEMAS VISIVOS (1972)

Guillermo Deisler

POEMAS?... (1970)

Raquel Weitzman

POESÍA MENOR (1992)

Roberto Merino

POESÍA RUSA CONTEMPORÁNEA (1971)

Nicanor Parra

POESÍA SOVIÉTICA RUSA (1965)

Nicanor Parra

POESÍA VISIVA EN EL MUNDO (1972)

Guillermo Deisler

POR LOS CAMINOS DEL DESIERTO (1972)

Bernardo Tolosa

PUTAS ASESINAS (2009)

Roberto Bolaño

QUEBRADA (2006)

Guadalupe Santa Cruz, Carlos Altamirano, Francisco Zegers

RECONSTITUCIÓN DE ESCENA (1977)

Cristián Huneeus, Carlos Leppe, Nelly Richard, Adriana Valdés, Jaime Villaseca

REFLEJOS DE MEDIO SIGLO (1994)

Silvia Aguilera, Aurelia Fuertes Medina

REFORMA AGRARIA CHILENA (1970)

REMOTA (1997)

Eugenio Dittborn

RETRATAR LA AUSENCIA (1986)

Luis Poirot

ROMANCERO DE LA GUERRA ESPAÑOLA (1937)

María Zambrano

RUNNING THE RISK TO LISTEN TO YOUR OWN VOICE IN FREEDOM (1986)

Luis Salvatierra

SABOR A MÍ (1973)

Nicholas Battye, Felipe Ehrenberg, Bill Lundberg, Cecilia Vicuña

SALAR (1966)

Mario Bahamonde, Emile de Bruyne, Ernesto Murillo, Sofía Sayago, Carlos Tapia Cortés, Federico Waelder

SALITRE (1953)

Raúl Salfate

SANTIAGO DE CHILE HOFFNUNG EINES KONTINENT (1972)

Thomas Billhardt

SERGIO LARRAÍN (2012)

Gonzalo Leiva

SERGIO LARRAIN (2013)

Gonzalo Leiva, Agnes Sire

SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUÍ (1979)

Nicanor Parra

SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA (1953)

Carlos Droguett

SICILE (1962)

Sergio Larraín, Jean Rouselot

SILABARIO DEL HUASO CHILENO (1940)

Ignacio Baixas, Coré, Jorge Délano, Ignacio Hochhausler

SMYTHE (1977)

Pepe Moreno, Nelly Richard, Francisco Smythe

SUECIA POR CHILE (2009)

Fernando Camacho

TERCER LIBRO DE LAS ODAS (1954)

Pablo Neruda

TESTIMONIO DE UN PROCESO (1988)

Eduardo Andrade, Ricardo Andrade

TESTIMONIO DE UN PROCESO (1988)

Ricardo Andrade Millacura

THE KISS OF THE SPIDER WOMAN (1981)

Juan Domingo Dávila, Richard Francis

TIERRA DE HUMO (1996)

Silvia Aguilera, Paulo Slachevsky

TODAY IS NOT LIKE YESTERDAY (1993)

Ted Polumbaum

TRES AÑOS DE DESTRUCCIÓN (1973)

Marcelo Maturana

UN DÍA ENTERO DE SU VIDA (1986)

Eugenio Dittborn

UNA CASA EN LA ARENA (1966)

Sergio Larraín, Pablo Neruda

UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO (1980)

Eugenia Brito, Diamela Eltit, Rony Goldschmit, Lotty Rosenfeld

VALPARAÍSO (1991)

Sergio Larraín, Agnes Sire

VALPARAÍSO (2006)

Sergio Larraín, Agnes Sire

VALPARAÍSO DESPUÉS DEL TERREMOTO (1906)

Carlos Brandt

VALPARAÍSO DESPUÉS DEL TERREMOTO DE 1906 (1984)

Rolando Mellafe, Enrique Zamudio

VANITAS (2006)

Eugenio Dittborn

VENGO DE UN AVIÓN QUE CAYÓ EN LAS MONTAÑAS (1973)

Alfonso Alcalde

VENUS EN EL PUDRIDERO (1979)

Eduardo Anguita, Elsa de Veer

VER PARA CREER (1991)

Jorge Aceituno, Paz Errázuriz, Marcelo Montecino, Claudio Pérez, Cecilia Vicuña, Luis Weinstein

VER Y PALPAR (1941)

Vicente Huidobro

VERANE0 (1981)

Felipe Riobó

VERSOS DE SALÓN (1970)

Fernán Meza, Nicanor Parra, Daniel Vittet

VILLA DE ÑUÑO A (1962)

Diego Muñoz, Antonio Quintana

VISIÓN DE CHILE (1972)

Mauricio Amster, Pedro Cunill, Antonio Quintana, Domingo Ulloa

VISTAS DEL TERREMOTO 16 DE AGOSTO DE 1906 (1906)

J. W. Hardy

VIVIR O MORIR (1973)

Alfonso Alcalde, Patricio García, Jaime González Barahona

YO SOY TÚ (1954)

Jorge Délano



INVESTIGADORES

Horacio Fernández

Doctor en historia del arte, curador de exposiciones y profesor universitario. En 2004-6 fue comisario de PHotoEspaña y en 2016-7 del festival Valongo en Santos, Brasil. Entre otros libros, es autor de 'El fotolibro latinoamericano', premiado en los Rencontres de Arles 2012. Ha preparado exposiciones como: 'Mexicana, fotografía moderna en México' (Valencia IVAM 1998); 'Fotografía pública' (Madrid Museo Reina Sofía 1999); 'El fotolibro latinoamericano' (París, Madrid, Nueva York, Rio, Sao Paulo, Buenos Aires, Lima 2012-4); 'Manuel Alvarez Bravo una biografía cultural' (México 2012); 'Fotos & libros España' (Museo Reina Sofía 2014); 'Miserachs Barcelona' (Barcelona MACBA 2015); 'Lo nunca visto' (Madrid Fundación Juan March 2016); 'Nueva York en fotolibros' (Granada Centro José Guerrero 2017); 'Fenómeno fotolibro' (Barcelona CCCB y Fotocolectania 2017); 'La cámara de hacer poemas' (Madrid Biblioteca Nacional 2018); 'Ricardo Cases' (Madrid Canal 2018); etc.

Jorge Gronemeyer (Quilpué, 1971)

Master en Fotografía, Arte y Técnica, Universidad Politécnica de Valencia. Licenciado en Arte de la Universidad de Playa Ancha. Desde 1993 realiza diversos proyectos artísticos y fotográficos, curadorías, conferencias, talleres y exposiciones colectivas e individuales en galerías y museos de Chile y el extranjero. En 2006-7 recibe la Beca Fondart para estudios de Master en el extranjero. Es seleccionado en 2009 para el Catálogo de Fotografía Chilena Contemporánea 01/CNCA. Desde 1998 es docente en varias universidades chilenas. En 2009 crea el Taller GRONEFOT y en 2015 la editorial homónima. Actualmente dirige el proyecto

Sala de Máquinas, un espacio y una plataforma independiente dedicada a la reflexión, producción, formación, difusión e investigación de la imagen fotográfica. Director y fundador de la Fundación Sud Fotográfica.

Andrea Jösch (Arica, 1973)

Fotógrafa, Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Actualmente directora académica del Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae e investigadora de la misma institución. Entre 2006 – 2016 directora de la carrera de Artes Visuales de la Universidad UNIACC. Ha obtenido ocho veces la Beca a la Creación FONDART y en 2004 la beca Fundación Andes. Es editora y gestora de la Revista de Fotografía Sudamericana Sueño de la razón desde sus inicios en 2009 y de la Revista Ojo Zurdo, fotografía y política, desde 2017. Es profesora en diferentes instituciones, editora e investigadora en torno a temas relacionados con la fotografía y las artes visuales. Directora y fundadora de la Fundación Sud Fotográfica.

Carla Möller (Santiago, 1959)

Fotógrafa de prensa entre los años 1987-1993, licenciada en Estética, Magíster en Estéticas Americanas, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Se desempeña como docente en la carrera de Fotografía Profesional del I.P Arcos y en la carrera de Artes Visuales de Uniacc. Desarrolla y participa en proyectos de investigación sobre fotografía patrimonial chilena (Fondecyt 2009-2012) y contemporánea (Fondart 2017), como también en fotografía latinoamericana contemporánea

(Fondecyt 2013-2015); además realiza curadurías nacionales (MAC, CCPLM, Museo de la Memoria) e internacionales (Argentina, México, Estados Unidos) y participa como editora en varios proyectos asociados a la fotografía indígena y al fotolibro. Sus áreas de interés profesional y académico son la teoría de la fotografía, problemáticas asociadas a la representación del paisaje en la fotografía latinoamericana y chilena contemporánea.

Carlos Montes de Oca (Concepción, 1960)

Licenciado en Arte de la Universidad de Chile, con estudios en Filosofía, diseño y comunicación audiovisual. Recibió la beca Amigos del Arte, Beca Fundación Andes. Ha realizado numerosas exposiciones tanto en Chile como en el extranjero y proyectos curatoriales con artistas emergente y de trayectoria en la ciudad de Santiago, entre ellos: 3 poetas visuales, Galería Gabriela Mistral, Ministerio de Educación en 1997; Estar-ciclo de instalaciones, Museo Los Tajamares en 2000; Arte y Concepto-Arte Chileno de los 80, Sala Amigos del Arte en 2003; Haber- instalación en Chile, Museo MAVI en 2007; Frágil-Exploraciones visuales en Sala CCU en 2012; 7 Paisajes- fotografía, Museo sin Muros en 2017. En poesía ha publicado: Bravubara (1985), Restauraciones (1989), 3 Anunciaciones (1994), Íbamos (1994), El beso arcángel (1997).

Sebastián Valenzuela-Valdivia (Santiago, 1990)

Investigador y Curador/editor. Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente trabaja como curador independiente e Investigador adjunto para International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston y como director del proyecto ÉCFRASIS.COM y la Revista ÉCFRASIS: Estudios

Críticos de Arte y Cultura Contemporánea. Entre 2014 y 2018 se desempeñó como Referencista e Investigador de Archivos en CeDoc Artes Visuales. Sus investigaciones, curadurías y ediciones abordan principalmente estudios de recepción de imagen a través de archivos, performance mediadas y prácticas curatoriales. Trabaja en la edición del VI Concurso de Ensayo sobre Artes Visuales (LOM, 2018) y Plástica Neovanguardista: antecedentes y contextos (ÉCFRASIS, 2018) y, en la publicación de Mediaciones del cuerpo a través del archivo; foto, video y libro performance en Chile, 1973-1990 (Metales Pesados).

Luis Weinstein (Santiago, 1957)

Fotógrafo, gestor cultural, licenciado en Comunicación Social, periodista, presentador de televisión, profesor de fotografía. Trabaja también como curador de exposiciones fotográficas. Miembro del colectivo AFI – presidente en '83 – pertenece a la comunidad fotográfica desde fines de los años '70. Ha producido exposiciones itinerantes de destacados fotógrafos en Chile (Robert Doisneau, Elliot Erwitt, Henri Cartier Bresson, Robert Capa, Robert Frank, Yann Arthus-Bertrand, ...). Fundador y productor ejecutivo del Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso hasta 2015. Es editor y gestor de la Revista de Fotografía Sudamericana Sueño de la razón desde sus inicios en 2009. Director y fundador de la Fundación Sud Fotográfica. Ha expuesto su trabajo autoral desde 1977 en Museos y Galerías.

Este libro descubre un tesoro escondido: la historia que nunca se ha contado de la calidad y variedad de los fotolibros chilenos del siglo pasado.

Sus autores son maestros como los fotógrafos Sergio Larraín y Paz Errázuriz, los poetas Pablo Neruda y Nicanor Parra, los diseñadores gráficos Mauricio Amster y Fernán Meza, los artistas Eugenio Dittborn y Carlos Leppe, o los editores Alfonso Alcalde y Germán Marín, entre muchos otros.

En los fotolibros brillan por igual la palabra y la imagen, muestran y cuentan las historias de los chilenos y la Historia de Chile en versos y paisajes, obras de arte y sucesos políticos, retratos y catástrofes, ciudades y cordilleras, reportajes, crónicas y relatos...

Los fotolibros chilenos forman un autorretrato complejo del territorio y sus habitantes, que en este estudio se presenta en cientos de imágenes acompañadas de textos informativos y reseñas críticas. Una pequeña enciclopedia sobre un aspecto desconocido e importante de la cultura chilena del siglo XX.

ISBN: 978-956-09228-0-9



9 789560 922809