

Cultura visual en Chile: violencia simbólica y desplazamientos culturales desde la editorial Quimantú y su colección “Nosotros los Chilenos”. 1970-1976¹

Gonzalo Leiva Quijada

Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile

Artículo de Reflexión derivado de investigación

Recibido: Agosto 22 de 2013- Aprobado: Octubre 24 de 2013

Resumen:

La investigación centra su objetivo en las formulaciones culturales y estéticas realizadas por el proyecto editorial del Gobierno de Salvador Allende a partir de su empresa editorial Quimantú. El análisis se centra en las aportaciones a la cultura visual realizadas por la colección más destacada “Nosotros los chilenos” y como este avanza tras el Golpe de Estado hasta el cierre definitivo de la empresa en 1976.

Palabras clave: Dictadura militar, proyecto editorial, cultura visual.

¹ Doctor en Historia y civilización EHESS, Francia. Correo electrónico : gleivaq@gmail.com

Visual culture in Chile: symbolic violence and cultural displacement from the publishing house Quimantú and its collection "We, the Chileans". 1970-1976

Abstract:

This research center its objective on the cultural and esthetic formulations made by the publishing project of Salvador Allende's government from his publishing enterprise Quimantú. This analyses is centered on the contributions to the visual culture produced by the most remarkable collection "We, the Chileans" and how this one goes ahead after the Coup d'état until the enterprise closure in 1976.

Keyword: Military dictatorship, Publishing house projet, Visual culture.

Cultura visual no Chile: violência simbólica e deslocamentos culturais desde a editorial Quimantú e sua coleção "Nosotros los Chilenos". 1970-1976

Resumo:

A investigação centra seu objetivo nas formulações culturais e estéticas realizadas pelo projeto editorial do governo de Salvador Allende a partir de sua empresa editorial Quimantú. A análise se centra nas contribuições à cultura visual, realizadas pela coleção mais destacada "Nosotros los chilenos", e como este avança depois do Golpe de Estado até o fechamento definitivo da empresa em 1976.

Palavras- chave: Ditadura militar, projeto editorial, cultura visual.

Introducción

La investigación proviene del Fondecyt² n° 1110385 que indaga en los imaginarios visuales y fotográficos de la producción local y cómo estos enfrentan a motivos estereotipados recurrentes.

Nuestra articulación se estructura desde la relación entre la imagen y el testimonio, en concreto desde el testimonio de la visualidad que establece una complicidad en la representación temporal en un país periférico como Chile.

2 Proyecto de Investigación científico adjudicado en un concurso público nacional en Chile dentro de la Red de Investigadores Universitarios. Investigador Principal Dr. Gonzalo Leiva Quijada y Coinvestigadora Dra. Patricia Aravena Rivera (2011-2013).

Además si le agregamos el contexto del triunfo de la Unidad Popular³ y su ideario, y la posterior experiencia traumática del advenimiento de la Dictadura Militar chilena⁴, veremos cómo estos testimonios visuales se van transformando en un espacio de nostalgia romántica, en momentos en que se impone en el país un modelo económico que, junto con la represión política y social, traería mucha incertidumbre a grandes sectores de la población.

En concreto, nos centraremos en el reconocimiento y la constitución de una visualidad documentaria como matriz cultural anclada en dispositivos activantes de la creación artística. Así, reconocemos en el corpus específico formulado por la editorial Quimantú, la constitución de propuestas gráficas y de contenidos que resultan ser un reservorio de una memoria política, ética y estética, reservorio que da densidad y sentido cultural a una época.

Al respecto, nuestra hipótesis de trabajo sostiene que los diversos autores de la Editorial Quimantú⁵ realizaron en tiempos de la Unidad Popular un complejo programa iconográfico, una suerte de gramática experimental popular, desde distintos significantes: dibujo, fotografía, fileteados, afiches y tipografías. El corpus circulante en dichas publicaciones, pugna contra la violencia y el poder a través del mensaje de sus imágenes, proposiciones simbólicas que plasman aspectos ideológicos y valóricos que fueron sumándose al impulso de una cultura de la solidaridad comprometida con la transformación de la sociedad chilena. Su mensaje construye una utopía cultural que hasta el día de hoy es recurrente no solo en sectores de izquierda militante, sino en varios sectores sociales que se vieron identificados por sus propuestas editoriales.

Con esto el imaginario mediático construido posibilita la preservación de identidad del grupo cultural creador, así como clarifica y establece posiciones ideológicas: lúdicas, populares, progresistas, transformadoras, revolucionarias.

Este trabajo se asienta en una historia cultural⁶ que busca atender la articulación de las iconografías en su función refundadora desde proyectos editoriales complejos como los posibilitados por la editorial Quimantú, proyectos que transitan desde una impronta comunicacional hasta contenidos didácticos que se quieren socializar.

Nuestro punto de hablada se constituye a partir de la amalgama entre las nuevas concepciones de la “historia visual” desde los registros epistemológicos de las identidades y las transferencias⁷; así

3 Conglomerado de partidos políticos de centro izquierda que apoyaron la llegada al poder del Dr. Salvador Allende.

4 Proceso neonacionalista sostenido por las Fuerzas Armadas y de Orden que dieron el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, quebrando el proceso democrático chileno hasta 1990 que es devuelto a la civilidad y la democracia.

5 Principal editorial estatal gestada por el Gobierno de Salvador Allende que desarrolló un programa inédito de publicaciones, en la cantidad, calidad y diversidad con la propuesta editorial de avanzar ideas progresistas por medio de la lectura y la formulación de revistas para todos los segmentos sociales.

6 Desde la perspectiva de la Escuela de los Anales, donde la documentación visual, creación sensible, usos y costumbres estatuyen un testimonio que hay que considerar junto con lo escritural.

7 Lomnitz, Claudio, *Las salidas del Laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. Edit Joaquín Mortiz, México, 1995.

también de la ruptura y la crisis en la cultura que la postmodernidad nos lega⁸, para finalmente afinarnos en los dominios de los "estudios culturales" y en particular los lineamientos de las agencias culturales que revisan las actividades creativas conectadas a cambios sociales y a prácticas de innovación, adaptación, vivencia cultural y artística.⁹



8 Anderson, Perry; The origins of Postmodernity, Biddler Ltd., U.K. 1998, pág.35.

9 Doris Summer; Cultural Agency in the Americas. Duke University Press, Durham NC, 2005. pág.12.

Cultura visual: campo epistemológico renovador

Los ejes por los cuales se moverá esta investigación implican una consideración sobre el “pensamiento de contaminación”,¹⁰ pues en el proyecto editorial Quimantú se involucra la acción residual y explicativa de una producción oficial construida por el gobierno de la Unidad Popular. Dicho proyecto es una de las acciones más eficaces por los alcances de la apuesta editorial, que significó la edición de millones de ejemplares de libros por una empresa estatal, que contó además con la participación de escritores, investigadores y numerosos diseñadores y artistas plásticos. Esta acción mediática, con un marcado carácter unitario en lo divulgatorio y la difusión informativa de saberes. En este sentido, parafraseando a Vattimo, diríamos que uno de los aspectos que se busca encontrar en estas textualidades es la experiencia e ideario estético que conlleva aspectos de la verdad hermenéutica e histórica que se quiere transmitir.¹¹ Sin duda, la propuesta editorial transita desde el lineamiento gráfico por la reivindicación de una originalidad propia que extrae retóricamente aspectos del expresionismo de tinte latinoamericana al modo del muralismo mexicano, tan asimilado por los grupos brigadistas políticos y los artistas progresistas chilenos.

Cuando pensamos en un perfil iconográfico, lo hacemos desde las expresiones plásticas y del diseño que explicitan las consideraciones desde el plano de la ideología y de los discursos, así como el del nivel de organización de los medios culturales para llegar al de la organización del campo intelectual y al del reconocimiento e interacciones en la vida cotidiana.¹² Es, en efecto, una totalidad que se ve involucrada desde el proyecto fundador de la Editorial Quimantú.

Ahora bien, cuando abordamos el diseño editorial, estamos sobre un universo de significaciones precisas: la llamada cultura ilustrada de las Bellas Artes y las Artes Industriales. Por esto, la primera transferencia detectada son las referencias canónicas que la Academia de Bellas Artes construyó como campo de percepción y gusto estético.

Para Bourdieu, la cultura ilustrada convencional es un campo preciso y simbólico de configuración del poder.¹³ Es el universo determinado donde se depositan los *habitus mentales*¹⁴ que nutren los campos de pensamientos cultivados y de estética del canon que tienen fuerte impacto simbólico en la mentalidad cultural. Por extensión hablamos de lo que podríamos considerar la visión “estética focalizada”¹⁵ que nutre un aspecto de la construcción a la realidad, junto a otras dimensiones de lo estético, en el Chile del siglo XX.

10 Vattimo, Gianni; El fin de la modernidad. Editorial Gedisa, Barcelona, 1986, págs. 80-81.

11 Vattimo, Gianni; Las Aventuras de la diferencia. Editorial Península, Barcelona, 1986. Vattimo, Gianni; 1986, pág.50.

12 Brunner; José Joaquín; Cultura autoritaria y cultura escolar. Programa FLACSO, Santiago, N°209, Junio 1984, págs.15-16.

13 Bourdieu, Pierre; Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, pág.28.

14 Bourdieu, Pierre; La distinción. Crítica Social del gusto. Editorial Tauros, Madrid, 1988.

15 Mandoki, Katya; Prosaica. Introducción a la Estética de lo cotidiano. Editorial Grijalbo, México, 1994, pág.44.



De un modo evidente, queda la marca autonómica de los dispositivos de comunicación¹⁶ bajo las categorías realistas que van nutriendo la conquista de un espacio medial e ilustrado renovado. Como lo explicita el gobierno de la Unidad Popular, una manera fundacional de gobernar requiere una ciudadanía más informada, lo que se constituye en el *leitmotiv* del impulso para la conquista popular emprendida por este proyecto editorial estatal.

La historia cultural había desarrollado su propio campo epistemológico desde los fundadores trabajos de Baxandall, quien había ampliado el concepto del campo perceptivo, aplicándolo a las capacidades visuales del Renacimiento. Este estudio fue clave para establecer que cada época dialoga respecto a los mundos visuales construidos, si bien pone el acento en una cultura visual entendida como el conjunto de miradas, símbolos, ideologías, prácticas, sentidos históricamente definidos.

La ampliación de la visualidad, significa que la disciplina visual no se somete a lineamientos canónicos, sino que se concibe como totalidad que hibrida campos culturales.¹⁷ Estas propuestas articulan metodologías renovadoras que no se quedan en el simple fenómeno visual, sino que apuntan a comprender lo visual y en particular lo iconográfico no solo bajo parámetros estructurales sino más bien relacionándolos con su contexto, circulación, mediación y recepción. Es decir un complejo campo de prácticas propiamente culturales y estéticas.

16 Virílio, Paul; Ce qui arrive. Éditions Galilée, París, 2002, pág. 245.

17 Sturken & Cartwright: Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture Oxford University Press, 2001, pág. 3.

La apertura del mundo visual posibilita numerosas metodologías de acercamiento al objeto de estudio y no exclusivamente la formulación positivista que se había circunscrito al tema de la autoría, el año de emisión y producción.

Pero estos campos visuales amplían los efectos de la circulación iconográfica al refrescar, como el caso de Gilliam Rose, la cultura visual considerando nuevos sentidos implícitos de estas prácticas de las imágenes que si bien se mueven o se hacen visibles, esconden un campo ciego de relaciones invisibles. Una de ellas se formula desde las diferencias sociales, pues en el consumo o la recepción visual, la condición de clase tamiza su impronta y en este sentido, en particular para el caso de Quimantú, si tiene importancia, pues los trabajadores no solo los productores, participan en la toma de decisiones argumentales, una versión bastante postmoderna que adelanta la participación y las consideraciones marxistas en la cultura. El que se haya perdido la autoría de la producción iconográfica en numerosos casos, grafica la importancia del colectivo y del sentido de pertenencia al proyecto editorial.

Sin duda que las propuestas de Mirzoeff fueron determinantes al momento de articular la definición del campo epistémico de la cultura visual. Pues su planteamiento fue estableciendo que lo concierne a esta disciplina “pluridisciplinar” se articula desde la mediación que le concierne los eventos en que la información, el significado y el placer son vistos por el consumidor desde una interface con las tecnologías visuales. Sin duda que las revistas y los libros se constituyeron en la primeras interfaces donde la gráfica, los pictogramas, los estereotipos, la simbología y las señaléticas establecieron un sintagma comunicacional sólido y con identidad visual¹⁸.

Está claro que la cultura visual en los años 60, constituía una táctica para estudiar las condiciones de la vida social. Al mismo tiempo no podemos olvidar que dichos planteamientos constituyen proyectos dispersos de transformación aspiracional de numerosos grupos culturales que vieron en la llegada del presidente Allende una oportunidad de ser reconocidos. En esto reside el carácter de laboratorio cultural que se entretecía durante el Gobierno de la Unidad Popular en Chile.

La vida cotidiana y su vivencialidad se constituyen en fuentes crónicas de una vida con muchos acentos culturales, con mensajes dispersos, muchos de ellos manipulados por pequeños grupos de personas con el fin de controlar a una gran multitud. En la editorial Quimantú se dieron cuenta prontamente que la socialización de los ideales debía pasar por los contenidos culturales y las formas adicionales directas para entusiasmar al pueblo en su búsqueda de autoconciencia.

Uno de los detalles destacados de la “cultura visual” es que esta no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia presente para modelar en imágenes la visualización de la existencia comunitaria. Es normalmente una suerte de auto reflexión visual desde la experiencia y su correlato necesario en imágenes. Este proceso queda claramente graficado en la revista “Cabro Chico” centrada en el mundo de la niñez o bien en la revista “Ramona” de fuerte impacto en la juventud militante y progresista.

18 Mirzoeff, Una introducción a la cultura visual, Paidós Ibérica, 2003.

Un aspecto que se destaca, es que en la cultura visual el acceso informativo debe ser prioritario y al respecto se entiende la producción seriada, con publicaciones de gran tiraje y a un precio ínfimo, pues es una conquista del derecho a mirar: una historia de la contravisualidad. El concepto de contravisualidad tiene aspectos contraculturales, es decir, de la génesis de una propuesta editorial con referencia a medios democráticos en la accesibilidad y circulación social como el proyecto editorial Quimantú.

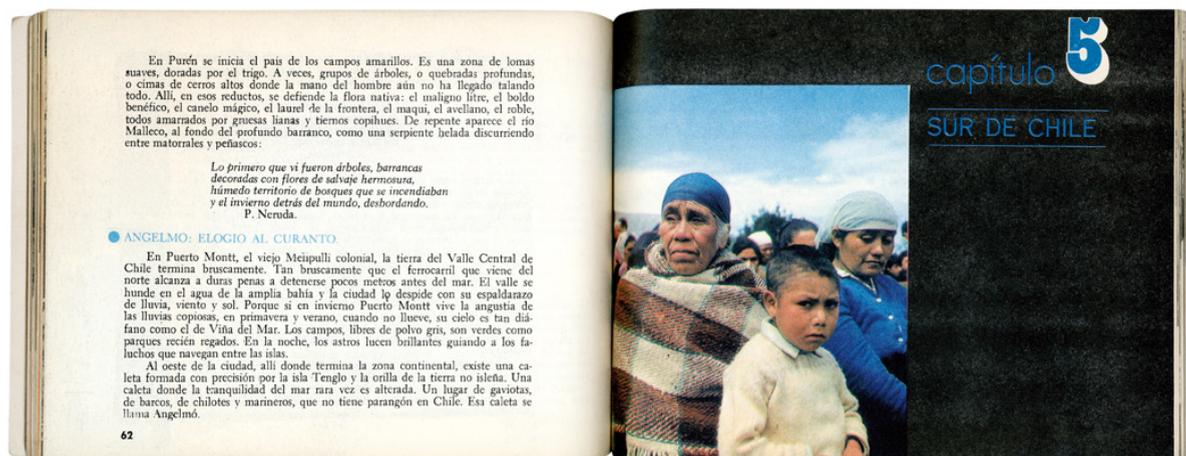
La cultura visual establece como hipótesis central la propuesta de que las interrelaciones entre los diversos órdenes establecen las bases cognitivas de la nueva formulación, mediación y representación de lo visual,¹⁹ donde lo iconográfico asume sin duda un rol protagónico. Es justamente en este espacio donde la imagen reorganiza la puesta en escena de la mirada, que la editorial Quimantú constituyó un momento axial de la gráfica chilena y la comunicación latinoamericana.

Estereotipos políticos y transferencias estéticas

Tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, se exporta un modelo revolucionario a toda Latinoamérica. En Chile en particular, la tarea de organización social de los sectores de izquierda y progresistas es llevada a cabo por la figura carismática de Salvador Allende. No había olvidado este nuevo líder que los estereotipos conforman una marca cultural muy fuerte en el Chile de los sesenta. Tras fracasar en tres campañas presidenciales, en 1970 logra catalizar con el apoyo de diversos conglomerados políticos, un triunfo relativo con su bloque denominado Unidad Popular. Los afiches de la campaña presidencial indicaban lo morigerado de las propuestas. Elaborados por los hermanos Vicente y Antonio Larrea, mostraban a un niño enfrentando la cámara y en su parte inferior una leyenda: "Por ti venceremos con Allende". En otro afiche una familia realiza una suerte de ronda afectiva con el mismo eslogan. De un modo curioso, Allende era un revolucionario de cuello y corbata, en su afiche oficial aparece con su mirada de costado y su rostro enmarcado en un celeste cielo. Todos los afiches sin dudas expresaban soluciones gráficas alejadas de la intencionalidad revolucionaria preconizada por los encendidos discursos. La retórica exhibida en la campaña visual era contenida emocional e ideológicamente, apelando al proyecto de futuro que se quería realizar. De un modo directo, la imagen del niño encarnaba la idea de ese nuevo país. Así mismo la familia unida era una metáfora del país unido.

El proyecto de la Unidad Popular era entendido epocalmente, como una revolución con "empanadas y vino tinto". Al principio la propuesta gubernamental estuvo definida desde algunos reflejos dominantes y he aquí donde el cuello y la corbata del presidente y sus ministros juegan un rol importante, pues ilustra un estereotipo muy aceptado en la clase política: la seriedad política se tiene que ver reflejada en la vestimenta. Es aquí donde se vislumbra la eficacia de la representación de afiches y carteles políticos, pues su visualidad expresa en plenitud la presencia del modelo transmitido, entre lo realista y lo soñado y proyectado. Es por lo tanto, una construcción simbólica cuyo universo significativo reposa en las prácticas e imaginarios culturales de un grupo que estaba consciente de

19 Mitchell, J.T.; *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago, Chicago, 1994, pág.16.



En Puren se inicia el país de los campos amarillos. Es una zona de lomas suaves, doradas por el trigo. A veces, grupos de árboles, o quebradas profundas, o cimas de cerros altos donde la mano del hombre aún no ha llegado talando todo. Allí, en esos reductos, se defiende la flora nativa: el maligmo litre, el boldo benéfico, el canelo mágico, el laurel de la frontera, el maqui, el avellano, el roble, todos amarrados por gruesas lianas y tiernos copihues. De repente aparece el río Malleco, al fondo del profundo barranco, como una serpiente helada discurrendo entre matorrales y peñascos.

Lo primero que vi fueron árboles, barrancas decoradas con flores de salvaje hermosura, húmedo territorio de bosques que se incendiaban y el invierno detrás del mundo, desbordando.
P. Neruda.

● ANGELMO: ELOGIO AL CURANTO

En Puerto Montt, el viejo Meipulli colonial, la tierra del Valle Central de Chile termina bruscamente. Tan bruscamente que el ferrocarril que viene del norte alcanza a duras penas a detenerse pocos metros antes del mar. El valle se hunde en el agua de la amplia bahía y la ciudad lo despide con su espaldarazo de lluvia, viento y sol. Porque si en invierno Puerto Montt vive la angustia de las lluvias copiosas, en primavera y verano, cuando no llueve, su cielo es tan diáfano como el de Viña del Mar. Los campos, libres de polvo gris, son verdes como parques recién regados. En la noche, los astros lucen brillantes guiando a los faros que navegan entre las islas.

Al oeste de la ciudad, allí donde termina la zona continental, existe una caleta formada con precisión por la isla Tenglo y la orilla de la tierra no isleña. Una caleta donde la tranquilidad del mar rara vez es alterada. Un lugar de gaviotas, de barcos, de chilotes y marineros, que no tiene parangón en Chile. Esa caleta se llama Angelmo.

62

que los conceptos visuales no debían asustar a una parte de la población que a la que se pretendía seducir con los planteamientos populares²⁰.

Asimismo, me parece que la elaboración cultural del primer año de gobierno de la Unidad Popular se desarrolla dentro de formas de organización social construidas significativamente, de tal modo que encerraron en su universo simbólico todas las prácticas socialmente elaboradas y reconocidas. Desde el segundo año, el lenguaje visual se vuelve frontal, directamente militante y pro revolucionario.

La construcción cultural de la imagen de Salvador Allende, es vehiculada por la editorial Quimantú como la de un presidente de trabajo en espacios sociales diversos. A través de los retratos de su actividad en terreno el presidente Allende pasa de la tenida formal a la informal y se construye con esto su imagen de cercanía al mundo popular.²¹ Esta mirada sobre la función social de la fotografía en la construcción de la imagen presidencial es nutrida por el trabajo de un colectivo de destacados artistas de la imagen que hacen de Allende una figura icónica: entre ellos, cineastas como Raúl Ruiz o Patricio Guzmán, y fotógrafos como Luis Poirot, Gustavo Pueller, Chico Lagos, Antonio Larrea o Patricio Guzmán Campos²².

En virtud del poder «mediológico»²³ que tiene la fotografía y la cultura visual construida, se transformó por consiguiente en un eficiente medio de transmisión y circulación simbólica de los planteamientos más radicales dentro de la diversidad de puntos de vistas que contenía la Unidad

20 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Bordas, 1969, pág.52.

21 En este sentido, destaco el trabajo sociológico propulsado por Pierre Bourdieu en relación a la construcción cultural. Particularmente interesante, para nuestra tesis resultó el libro del grupo de trabajo de Bourdieu et All; Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Editions de minuit, Paris, 1965.

22 Todos destacados fotógrafos y cineastas que se comprometieron con el proyecto del candidato y presidente Salvador Allende.

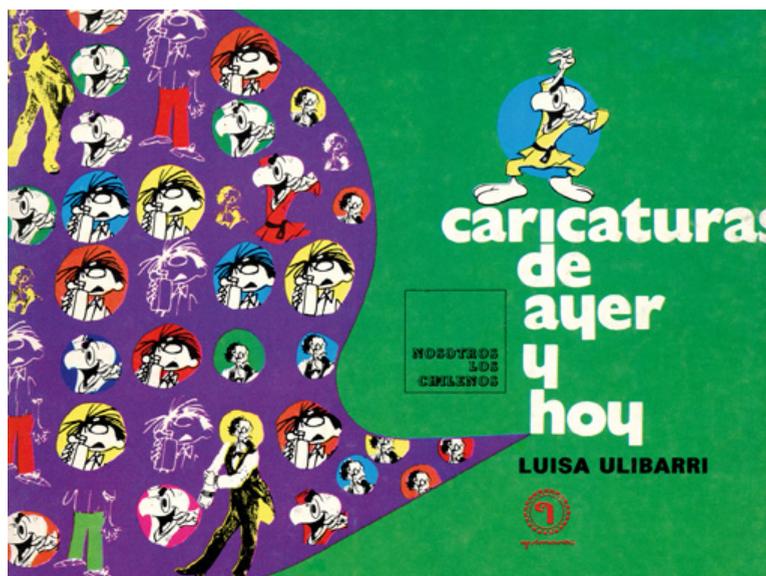
23 Me apropio por consiguiente de la conceptualización propuesta por Régis Debray; Cours de médiologie générale. Edit. Gallimard, 1991.

Popular, donde intervinieron los detentores del poder simbólico tanto como los del poder político, que verán en estos medium canales que les posibilitaban potenciar esos poderes. Percibimos una nueva interrogación epistemológica establecida desde el tratamiento y efecto de la imagen, y no desde la especificidad icónica sino desde una visualidad no entrabada en ningún dispositivo particular, pues de un modo evidente y en particular en lo que compete a Quimantú la diatriba era clara: avanzar en el proyecto revolucionario.

El proyecto editorial fue reconocido como un gran baluarte cultural de tal magnitud de socialización y circulación, que no fue dejado al azar ni por el gobierno de la Unidad Popular ni por el Gobierno Militar chileno. Fue una zona de preocupación y actuación con distintos grados de control e intervención. De un modo evidente, lo que cada régimen extendía era la visión centralizada de "nación renovada" que se estaba construyendo.

En el gobierno de la Unidad Popular, las líneas directrices reforzaban la idea de las conquistas sociales que se asentaban, como queda precisado en el programa del Gobierno de la Unidad Popular. Tras el Golpe militar, la editorial, con otro nombre, explicita los lineamientos de contenidos constreñidos en la Declaración de Principios de la Junta Militar de Gobierno, dada a conocer el 11 de marzo de 1974.

En este sensible campo se instala una segunda referencia epocal. Esta transferencia está más unida a las pugnas establecidas en el campo de la representación de lo latinoamericano. Tras el triunfo de la revolución cubana, la cultura de izquierda había levantado las artes industriales como instancia destacada de socialización cultural. Por esto el afiche, las vallas,²⁴ los muros y las revistas asumieron prontamente el universo artístico que remitía estéticamente al cartel polaco, al expresionismo instaurado por el muralismo mexicano y los renovados iconos de estética pop que son extraídos de la revolucionaria gráfica cubana.²⁵



24 Carteles de gran formato instalados en espacios públicos para difundir los objetivos del gobierno.

25 Castillo, Eduardo, Cartel chileno 1963-1973. Un tiempo en la pared. En Cartel Chileno 1963-1973. Ediciones B, Santiago, 2004, pág. 5.



Por su parte la transferencia asumida por la Dictadura Militar chilena tendrá como ideario el régimen de Francisco Franco y los referentes clásicos romanos dentro de su estrategia central que será la preocupación por el patrimonio del pasado. De hecho, las medidas de la Junta de Gobierno impuestas desde el poder, buscaban legislar para controlar, centralizar y dirigir la presencia de la imagen, la circulación de ideas y la valoración del patrimonio “auténticamente chileno”: con raigambre republicana, castrense y conservadora.²⁶

Ambas prácticas, tanto las contenidas por las dinámicas de la Unidad Popular como las instauradas por el Régimen Militar buscaban y significan estrategias hegemónicas²⁷ tendientes a monopolizar los sentidos estéticos,²⁸ para asentar el presupuesto “popular revolucionario” en la Unidad Popular o bien la “renovación neonacionalista” con el Gobierno Militar. Pero también la hegemonía tiene otro aspecto en la idea de subordinación que se busca generar. El uso de la organización social, de la concentración callejera y la intervención de los muros urbanos como medida de persuasión y difusión estético ideológica del programa de la Unidad Popular, son “imágenes coloridas que grafican las principales consignas del programa de la Unidad Popular y que asumen la forma, al igual que las antiguas leyendas, de un trazado escritural que precisa así

26 Llorente, Ángel; Arte e ideología en el franquismo (1936-1951). Colección La Balsa de la Medusa, VISOR, 1995, pág.87.

27 Laclau, Ernesto; Deconstrucción, Pragmatismo y Hegemonía. Editora Chantal Mouffe; Deconstrucción y pragmatismo. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998.

28 Errázuriz, Luís Hernán; Sensibilidad Estética. Un desafío pendiente en la educación chilena. PUC de Chile, Instituto de Estética, 2006, pág.65.

de lectura lineal".²⁹ Así como la reconstrucción nacionalista definida por el Gobierno Militar en su práctica de limpieza, se vio reforzada por la naciente "Doctrina de la Seguridad Nacional" que inspiraba la declarada guerra ideológica que se llevaba en contra del comunismo internacional en momentos declinatorios de la Guerra Fría. El proyecto militar, con el denodado argumento de la lucha contra el terrorismo de inspiración marxista-leninista, organizó oficialmente aparatos represivos que entre sus prácticas engendraron censura y control del mundo editorial, así como una red de secuestros y muertes selectivas que hasta el día de hoy constituyen una evidente herida nacional.



La Empresa Quimantú y su producción editorial

La empresa Editora Nacional Quimantú fue creada en febrero de 1971, tras la intervención de la editorial Zig-Zag, efectuada por el gobierno de Salvador Allende con el apoyo político del conglomerado de la Unidad Popular. Allende dice: "hemos adquirido Zig-Zag para salvarla de una quiebra, y no como se ha dicho para impedir publicaciones (...) Al hacer esa negociación hemos recibido el reconocimiento de los dueños del Zig-Zag de ayer, que sabían perfectamente bien que estaban destinados a una bancarrota a no mediar la actitud del Gobierno, que quiso que esa

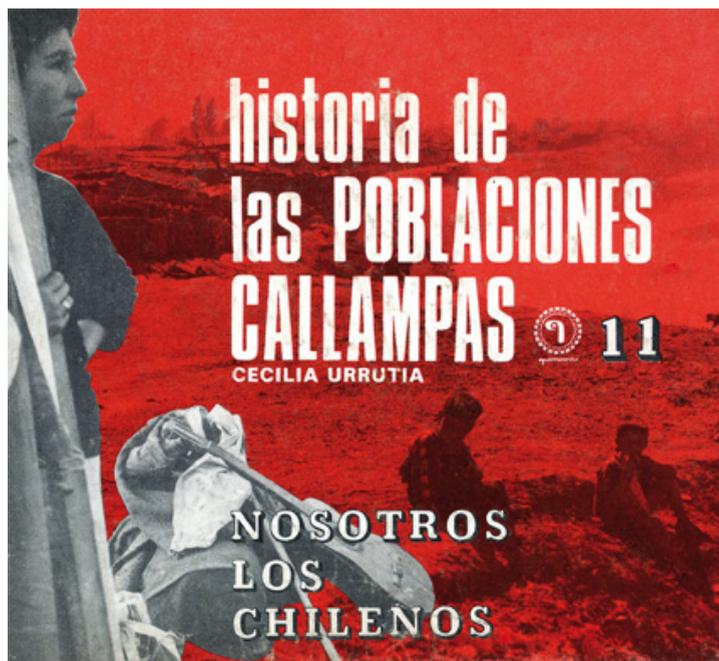
29 Osvaldo Aguiló. Plástica neo-vanguardia: Antecedentes y Contextos, Documento CENECA, 1983, pág. 6.

empresa siguiera marchando, porque sería la base y el pilar para hacer posible la publicación de nuevos textos, libros y cuadernos para entregarlos en la forma más barata y aun gratuita para todos los escolares de la patria.”³⁰

Esta Editorial, en un corto plazo, se transformó en una de las más destacadas de América Latina, alcanzando en dos años y medio una producción de 12.093.000 volúmenes de 247 títulos diferentes de literatura nacional y universal, de los cuales, a la fecha del Golpe, se habían vendido a precios populares 11.164.000.³¹ El creador del proyecto es Joaquín Gutiérrez, costarricense con una vasta experiencia en el rubro adquirida en el trabajo con el grupo editorial Nacimiento. Quimantú, que significa en *mapudungun*, “el sol del saber” emprendió una tarea: llevar la lectura y el conocimiento a todo el pueblo chileno.

Con tirajes importantes de entre 30.000 y 50.000 ejemplares de pequeño formato, muy bajo precio y con una interesante selección de títulos, el éxito de Quimantú era evidente pues en aquella época en toda casa chilena había algunos –si no toda la colección- de los libros que alentaron a adentrarse en el mundo de la lectura a personas de todas las capas sociales. La colección de Mini-Libros transitaba entre la literatura requerida en los colegios y una nueva literatura que era requerida por muchas personas en todas las capas sociales.

Pero hubo también revistas para públicos específicos, como “Cabro Chico” destinada a los niños, y que, por ejemplo, mostró una serie de viñetas de destacados creadores nacionales para “acentuar y desarrollar los 10 puntos de los derechos del niño de las Naciones Unidas”.³² Tuvo en sus comienzos un éxito muy marcado pero a medida que el sistema político se polarizó y los contenidos se fueron poniendo directamente combativos y propagandísticos comenzó a declinar, para finalmente terminar la publicación en diciembre de 1972 luego de 70 ediciones.



30 <http://www.lemondediplomatique.cl/Discurso-pronunciado-por-Salvador.html>. Allende, Salvador; Mensaje a los profesores; “Revista de Educación N°34, 1971.

31 Aníbal Palma; La obra del gobierno de la Unidad Popular. www.salvador-allende.cl

32 <http://centroschilenos.blogia.com/2009/072405-rescatan-al-recordado-manungo-de-la-revista-cabro-chico.php>

Para el mundo juvenil estaba la revista “Onda” que de manera quincenal trabajaba temáticas como sexualidad juvenil, militancias políticas, juventud y trabajo, entre otras. La revista aspiraba a conseguir lectores jóvenes de origen popular, presentando una nueva dimensión de la realidad chilena. En esta misma línea, pero con un compromiso político más marcado, estaba la revista “Ramona” en homenaje a Ramona Parra, una brigadista asesinada en una manifestación callejera en 1946. Su director fue Carlos Berger Guralnik, hoy “detenido-desaparecido”. La revista “Ramona” fue un proyecto editorial que nace en 1971 fuertemente vinculado a las Juventudes Comunistas y que apuntaba a la creación de una gráfica y fotografía juvenil con el sello de la Unidad Popular. Con una edición total de 98 números publicados entre Octubre de 1971 y septiembre de 1973 la “Ramona” sale a competir contra el sello editorial liberal que representaba la revista “Ritmo” la de mayor circulación y alcance en esa época³³.

Otra revista destacada es la dirigida al universo femenino: la revista “Paloma”. Su edición era quincenal y se desarrolló entre noviembre de 1972 y septiembre de 1973, llegando a 22 números con 280.000 ejemplares. Este hecho condicionó la labor de imprenta de toda la Editorial Quimantú, ya que era incompatible publicar esa cantidad de revistas y libros al mismo tiempo.³⁴

El recuerdo del esplendor editorial se une a su colección más exitosa: “Nosotros los chilenos”, serie editorial de gran consumo social y cultural en la época. La serie sacada en un apaisado formato estándar de 14 x 18.5 cms, salía los jueves cada 15 días, en su publicidad decía “amplia visión acerca de qué y quiénes somos y la realidad que vivimos”. Esta serie propuso otra «tradición chilena» que remitirá directamente a los componentes sociales populares de nuestra identidad. Esta serie apareció con el número «Quién es Chile: Serie Hoy Contamos». De hecho la portada del primer número marcará la propuesta gráfica: simpleza e impacto visual. Para esto contaron con fotografías de Carlos Tapia, Luís Ladrón de Guevara, Patricio Guzmán, archivo y pool fotográfico de Quimantú, filmoteca de la Universidad de Chile y archivo fotográfico del Canal 7 de televisión.

Al analizar la línea editorial de “Nosotros los chilenos”, nos encontramos con un compendio cultural sobre la identidad nacional que comenzó su publicación con el volumen n°1 en octubre de 1971 bajo la editorial Quimantú y que tras del Golpe de Estado es editado por la transformada editorial Gabriela Mistral cuyo primer volumen es publicado en abril de 1974 permaneciendo la colección hasta septiembre de 1975.

La propuesta de transformación política se indicará también como “una profunda revolución cultural, que permita el surgimiento de una auténtica transformación en todos los órdenes de lo que ha sido hasta hoy la cultura oficial, es decir, una cultura de élite, opuesta a una alienante cultura de masas (que vendría a ser como una cultura de segunda).”³⁵ En la tarea reivindicativa de la cultura de masa popular, los obreros y los campesinos son los protagonistas, un impulso enunciado

33 Entrevista Fernando Ramírez; 22 de Noviembre del 2013.

34 <http://quimantu.cl/editoranacional.html>

35 Colección Nosotros los chilenos. Editorial Quimantú, Santiago, 1971, págs. 48-49.

en la portada del primer número, para que ellos mismos se constituyan en creadores culturales. Esta es la labor cultural que proyecta el Gobierno de la Unidad Popular y que se explicita con la idea de una nueva cultura: “más plena, más libre, despojada de toda frustrante caracterización clasista”.³⁶ A través de historias de vida y entrevistas, estas publicaciones pusieron de manifiesto las distintas costumbres, identidades y oficios de los habitantes



del territorio nacional, permitiendo el reconocimiento de cada particularidad como un rasgo fundamental de la cultura del país. Entre los autores de esta publicación destacan escritores, periodistas e historiadores como fue el caso de Nicasio Tangol, Carlos Ossa, Patricio Manns, Jaime Quezada, Luisa Ulibarri, Alicia Gordon y Cecilia Urrutia.

“Nosotros los chilenos” salió periódicamente hasta el número 49 “*Minerales de Chile*” publicado el 6 de septiembre de 1973.

Curiosamente, la serie es retomada tras el Golpe de Estado y perdura por dos años más. Desde el punto de vista editorial, la serie “Nosotros los chilenos” fue un interesante ejercicio interrogativo sobre las particularidades de lo chileno, desde puntos de vista escasamente visibilizados hasta ese momento. El director de la colección fue, primero, Alfonso Alcalde y posteriormente, desde el número 25, Hans Hermann, destacados escritor y periodista cultural respectivamente.

Al iniciar la investigación sobre quién es Chile, pone el acento en la raigambre popular en sus múltiples expresiones: proletaria, poblacional, campesina, minera y pesquera del país. En un segundo momento, se adiciona el tema heroico, patrimonial e histórico.

Como hemos dicho, la editorial Quimantú pasó a denominarse Editorial Gabriela Mistral tras el Golpe de Estado de 1973. La enmienda no fue superficial. Cambiaron a buena parte del personal y

36 Ibid, pág.49.

los directivos. De un modo directo, el lineamiento editorial asumió una clara visión de imagen-país que las Fuerzas Armadas querían dar a la opinión pública: Chile país libre y soberano, unido y ajeno a la política.³⁷

Bajo la dirección de Mario Correa Saavedra y la asesoría artística de Enrique Bunster, se trabajan los primeros esbozos y diseños del nuevo número que será diagramado por Renato Andrade que aparece el 1 de abril de 1974. Desde el número 2 en mayo del 1974 asume como Presidente Ejecutivo Diego Barros Ortiz. Si bien aún aparece Mario Correa como Gerente Editorial, el gerente general es Fernando Krumm y posteriormente será José Harrison de la Barra.

El cierre definitivo de la más próspera editorial chilena que venía de la tradición signada por Zig-Zag y llevada a su esplendor por Quimantú, fue en 1982. Tras el Golpe Militar, ocurrió una embestida comunicacional y cultural que buscó establecer los valores del régimen militar desde una acción de reconquista neonacionalista. No obstante, con el fuerte descrédito oficial y el inadecuado manejo administrativo en momentos de prácticas neoliberales, se privatiza en 1976. La editora nacional Gabriela Mistral cierra en momento de crisis económica, es rematada y el material de archivo es dispersado dando un duro golpe a la memoria gráfica chilena.

Los contenidos icónicos e iconográficos de la colección “Nosotros Los Chilenos”

En los primeros números habrá una identidad visual, con fotografías blanco/negro y gruesos títulos en azul, que se conservan en el diseño hasta el n° 12. Luego se transforma llegando el color a la portada fotográfica y en la diagramación, pues una de las readecuaciones gráficas ocurre en la contratapa donde comienza a aparecer información de los volúmenes publicados por la colección. Pero, en sentido estricto, la diagramación continua presentando una estética dialogante entre las imágenes y las cajas de texto, que quizá se simplifica en los números ulteriores. El cambio también obedece a que los diseñadores se renuevan, de Rosario Torres a Patricio de la O, connotado pintor y artista visual chileno.

La aparición en la portada de gráfica militante con letras en rojo y figuras populares en marcha, es una iconografía identificable con los movimientos de izquierda mundiales, especial reservorio mnémico del Partido Comunista. Por ejemplo, en el número del movimiento obrero, la figura emblemática del fondo es la de su fundador, Luís Emilio Recabarren³⁸. Una configuración parecida es la percibida en el n° 11 “Historia de las Poblaciones callampas”³⁹, donde aparece una pobladora envuelta con la bandera chi-

37 Chile: Ayer hoy; Editorial Gabriela Mistral, Santiago, 1973.

38 Figura que es celebrada como el organizador de la lucha obrera en el norte chileno y las reivindicaciones sociales en Chile, de su pensamiento y acción se desarrollan las iniciativas organizacionales de los partidos políticos de izquierda chilenos.

39 Se designan como “poblaciones callampas” a los caseríos periféricos que crecían de un día para otro en sitios eriazos o sectores agrícolas que empiezan a ser tomados por pobladores en búsqueda de su vivienda. La diferencia entre la “población callampa” y “la toma” obedecía a que en la toma había una orgánica social mucho más evidente, generalmente ligadas a sectores políticos como el Partido Comunista que alentaba estas ocupaciones de terrenos. La población callampa, era como champiñones, es

lena. Bajo ella que mira en lontananza, algunas ropas y una guitarra, mientras que en el rojo de fondo se asoman las siluetas de dos niños en un terreno yermo. Una metáfora revolucionaria estricta y esperanzadora. Que coincide con la frase testimonial de la introducción: “Poner una bandera, una ventana, un retrato de la familia, unos niños, unos perros y llamarle casa”.⁴⁰ De



un modo directo, emana del carácter aspiracional la última parte del libro: demostrar el cumplimiento del programa del gobierno de la Unidad Popular en materia de vivienda, en particular del programa de viviendas Corvi y Corhabit.⁴¹ Lo anterior, explicita la importancia que tiene lo popular⁴² en la serie, desde la perspectiva de conservación de su memoria. Es decir, como el reservorio recupera desde el recuerdo, la versión invisibilizada, olvidada de los acontecimientos. Un segundo aspecto que constantemente se está reafirmando es la importancia del tejido social comunitario, por tanto lo destacado de la organización social para sacar adelante los proyectos. Un tercer aspecto, el factor revolucionario como elemento de transformación social, política y cultural.

decir más espontánea y generalmente se ubicaban en sectores de mucha precariedad como la cercanía de ríos, canales, fábricas y líneas de trenes. Su símil latinoamericano son los “pueblos nuevos” en Perú, las villas Miserias en Argentina, las favelas en Brasil.

40 Umutia, Cecilia; *Nosotros Los chilenos*, Editorial Quimantú, 1972:4.

41 Programas cooperativos para la obtención de casas por medio de la organización social y la participación ciudadana. Al respecto: Umutia, Cecilia; *Nosotros Los chilenos*, Editorial Quimantú 1972:96. Se termina el libro con el objetivo del gobierno que cada familia llegue a ser propietaria de una casa habitación.

42 Una subserie con un marcado carácter antropológico étnico es la conformada por el N°8 “Los Araucanos”, así también los números 9 y 10 que presenta la visión sobre “Chiloé, archipiélago mágico” escritos por Nicasio Tangol. Otras visiones en el N° 19 sobre “Niños de Chile”, en el número 22, “La Mujer chilena”. Por su parte hay visiones en el número 23 sobre “Comidas y bebidas de Chile” o de realidades mineras puntuales como el N°37 “Reportaje al carbón”, que da cuenta de la realidad dura y exigente de los mineros de Lota, el trabajo de Alfonso Calderón se apoya en la entrevista y el testimonio de dirigentes culturales y políticos.

Respecto de los contenidos iconográficos, se refuerzan los aspectos realistas. Aquí se debe destacar el rol del uso fotográfico como testimonio visual, prueba mimética directa. Al respecto, este uso obedece a dos estrategias: primero su función como material de apoyo y, segundo, directamente como discurso intertextual que actúa en conjunto con el discurso escrito. Los primeros números presentan una unidad iconográfica lúdica, conjugando puestas en página con fotografías color y figuras con fuentes de modulación de espacio gráfico, destacando el uso de módulos repetidos en general en cada subcapítulo. En este sentido, hasta el número 20 de la colección se tiende a trabajar formas geométricas neo pop, con fuertes cargas expresionistas en los contrastes color/blanco/negro. Después observamos una tendencia marcadamente orgánica, más pragmática que creativa, donde se prioriza las formas redondeadas por sobre las angulosas y geométricas.

Otro aspecto destacado es la reiteración del dibujo *naif* y la gráfica popular, que es sin duda uno de los patrimonios de la cultura obrera que vehiculó este acervo a partir de los diarios y boletines informativos, por lo demás que continuaba con el soporte primario del papel roneo en que estaba realizada.⁴³

Ahora bien, el mensaje y la estética del diseño cambió⁴⁴ desde el volumen n° 1 de la segunda etapa de la serie "Nosotros los chilenos" en lo que se denominó "Nueva época" publicado en abril de 1974: "Símbolos Patrios" escrito por Luís Valencia Avaria de la Academia Chilena de la Historia. Con una retórica devocional y reiterativa se presentan histórica y gráficamente los cuatro emblemas de la patria: la bandera, el escudo nacional, la partitura del himno nacional y una escarapela que será tomada para simbolizar por parte de la Fuerzas Armadas, la "Reconstrucción Nacional". Respecto de la canción nacional se hace evidente que se refuerza la presencia de las Fuerzas Armadas y de Carabineros en relación del resguardo de los símbolos patrios, reiterándose las imágenes de las bandas del Ejército, del orfeón de Carabineros, con múltiples vistas del izamiento de la bandera en centros castrenses.⁴⁵

En términos formales, el formato continúa siendo el mismo. De un modo preclaro la perspectiva histórico-patriótica se vio reforzada en los números siguientes que estarán relatando la crónica que forja la fuerza de la nación chilena: los símbolos patrios, los héroes, la institucionalidad. Así, los otros volúmenes buscan rescatar los aportes del "Nuevo Chile" que las Fuerzas Armadas y de Carabineros

43 Si se adiciona que se constituye en señal de desplazamiento de una gráfica estandarizada hacia una con fuerte raigambre ideológica. Lo anterior se refuerza por la ideación del cartel y la propuesta callejera usada por las brigadas de los partidos de izquierda. La presencia constante de las tintas litográficas de colores rojos, azules y del negro contrastado continúa la dinámica revolucionaria, de imposición de colores en alto contraste para aumentar el efecto de "cartel llamativo" que tiene las portadas.

44 La nueva serie "Nosotros los chilenos" tras el 11 de septiembre de 1973, presenta cambios que no son sólo cosméticos sino bastante radicales. En principio los contenidos, presentan bastante menos indagatorio sobre la realidad del "presente" concentrándose en realidades históricas precisas del pasado fundacional. Lo interesante es que los primeros cinco números cubren aspectos matrices del nacionalismo chileno: símbolos patrios (escarapela, Canción nacional, banderas y escudo nacional), 21 de mayo (Fecha conmemorativa del Combate de Iquique desde donde surge el máximo héroe naval Arturo Prat), Combate de la Concepción (Conmemorando a los jóvenes sacrificados para defender la bandera nacional en tierras peruanas), Nuestros Presidentes (excluyendo a Salvador Allende), el 18 de septiembre (fecha de la Independencia).

45 Luís Valencia Avaria; Nosotros los Chilenos; 1974, págs.85-92

están reconstruyendo. En este sentido son la juventud, los deportes, la economía y la visión geográfica los que sintetizan las zonas de mayor permeabilidad ideológica de los nuevos postulados esgrimidos en la declaración de principio de la Junta Militar.⁴⁶

Desde un punto de vista iconográfico queda en evidencia un extremado formalismo en las portadas de los nuevos números. Los primeros volúmenes presentan un naturalismo exacerbado y bastante ingenuo. Los siguientes, una paleta de colores restringida, siendo el blanco el valor predominante así como los colores cálidos. Se evita el juego deconstrutor y vanguardista del diseño y se opera con una cierta simpleza que no siempre es funcional respecto de los contenidos que se trabajan en el libro.

Por su parte, la gráfica apunta a formas orgánicas y las tipografías han sido rebajadas en el tamaño de la fuente para no competir con los contextos visuales. Sin embargo, ciertas estructuras visuales resultan un tanto escolares y tautológicas como en los casos de los libros de crónicas históricas.⁴⁷

De un modo evidente se denotan los motivos ideológicos que sustentan ambos programas de gobiernos en los dos momentos de las series: la cultura para el pueblo invisibilizado -y en este sentido juega muy bien la imagen campesina y popular del hombre-⁴⁸ mientras que la austeridad de los símbolos patrios indica los derroteros nacionalistas que sustentan la obra de "Reconstrucción Nacional" que se implementaban en esos momentos y que de un modo directo indican la preocupación por la raíz de la chilenidad.⁴⁹

Un nuevo aspecto que distingue los dos periodos de la publicación, es que en los contenidos, en la etapa "Quimantú", se hablaba en términos ideológicos de construir la patria socialista en el gobierno de Salvador Allende, mientras que la etapa "Gabriela Mistral", se trata de encontrar la huella heroica de los próceres que dieron sustento a la Nación. En fin, cada volumen es representativo de los contornos ideológicos que lo crean y lo hacen entendible desde el punto de vista de lo editorial, y encarnan de manera ejemplar los proyectos políticos y sus variables culturales. Es más, son expresiones visuales declarativas desde la figura y el fondo.

De un modo explícito el número del campesino es vanguardia y experimental mientras que el de los símbolos patrios es conservador y formalista. Se percibe una morigeración de la colección con un contrapunto que explicita una contradicción. Pues una colección como "Nosotros los chilenos", que nace de una investigación reivindicativa de los desfavorecidos en el Gobierno de

46 Reforzado posteriormente con la Relación Héroes de la Concepción y Ritual de Chacarilla en el Cerro San Cristóbal, 1977.

47 La acumulación de estructuras plásticas básicas hace que las portadas como las páginas interiores tengan un marcado sello pedagógico. Se trabajan con muchas imágenes patrimoniales que van dando cuenta tanto de los prohombres que construyeron la patria por sus ideas, inventivas y gestas heroicas.

48 Por otro lado, la mirada del campesino está indicando un mañana, un fuera; mientras que las banderas nacional y el fondo de la partitura del Himno patrio nos hablan de sumergirnos en la historia nacional. Futuro y pasado se integran en estos primeros números, con sus miradas de proyectos o de remembranza.

49 La tipografía entrega otros aspectos, mientras en el primero es indagatoria en el número de símbolos patrios es estandarizada y justificada.

la Unidad Popular, termina hablando y mostrando a la élite tradicional, con sus instituciones y sus héroes.

Así, la línea editorial de la empresa Quimantú, posteriormente Gabriela Mistral, se desperfiló de la quedando reducida a producción de etiquetas, envases y revistas para terceros. Un rubro que se afianzó fueron las publicaciones de las nuevas políticas del gobierno que buscaban afianzar la imagen de un país seguro y unido.⁵⁰

El diseño chileno prontamente debe acomodar su discursividad, ya no son el contexto social o la educación popular los impulsores, sino el mercado bajo la inicial modalidad del “libre mercado”.

A modo de conclusión

El Estado, y sus respectivos gobiernos, son entidades por lo general poco consideradas en la “historia cultural y del arte”, que tiende a concentrarse en los artistas su producción y recepción. En este sentido se olvida, o se hace caso omiso, del rol del Gobierno como promotor artístico y agente ideológico para ingresar y sostener tesis que se expresan en las roles de las Bellas Artes y las Artes Industriales.

También al arte es promovido y puesto en circulación por el Estado que ocasionalmente incluso ha intervenido, en diferentes países y periodos históricos, para censurar expresiones plásticas. Todo lo anterior pone en evidencia la íntima ligazón que encontramos entre expresión plástica y política. Esta investigación, desde una perspectiva periférica, encontró las fundamentaciones ideológicas en expresiones editoriales y plásticas que, como bien lo indican los estudios de agencias culturales, demuestran que el arte y sus posibilidades performáticas son instancias estratégicas posibles de constituirse en voces ingeniosas de cambio social. No se indica hacia dónde apunta el cambio social. Tal como el “Péndulo de Foucault” a comienzos del siglo XX que se movía entre lo canónico y las vanguardias, en Chile se ha movido entre las representaciones de la Izquierda y la Derecha, en una contienda que pone en juego imágenes, discursos y posibilidades estéticas. En resumen, las transferencias se hacen parte de las relaciones de poder que aluden a matrices ideológicas directas, adornadas, disfrutadas y puestas en circulación por canales diversos.

La Editorial Quimantú fue un paradigma comunicacional chileno que logró sobrevivir tras el Golpe de Estado pero que tres años más tarde el libre mercado y la mala gestión la sepultan y sus bienes son rematados a bajo precio. Con este gesto se cerró un proyecto editorial y un espacio fundacional para posibilitar a numerosos lectores participar de la alta cultura así como de la cultura del entretenimiento con contenidos. El recuerdo del trabajo visual de la serie “Nosotros los chilenos” reconstruye una épica cultural indagatoria, original y chilena que logró por su prestigio traspasar el año 1973 y transformarse en un espacio ideológico neonacionalista de la Dictadura Militar que quiso también por algunas prácticas culturales construir un golpe estético⁵¹.

50 Álvarez, Pedro, *Historia del Diseño Gráfico en Chile*, La Nación, 2004, p.141.

51 Luis Hernán Errázuriz-Gonzalo Leiva. *Golpe Estético, Dictadura militar en Chile, Editorial ocho libro*, 2012.

Los recientes cuarenta años del Golpe de Estado, han llevado a reconocer la historia de estos frenéticos momentos, que desde la arqueología de los testimonios busca comprender y revisar estos aportes culturales instalados en nuestra identidad, para dialogar, avizorar salidas y sanar del trauma histórico padecido.

7. Bibliografía

1. Aguiló, Osvaldo; Plástica neovanguardista: antecedentes y contextos. CENECA, Santiago, 1983.
2. Álvarez, Pedro, Historia del Diseño Gráfico en Chile, La Nación, 2004.
3. Allende, Salvador; Mensaje a los profesores;"Revista de Educación N°34, 1971.
4. Anderson, Perry; The origins of Postmodernity, Biddler Ltd., U.K. 1998
5. Astorga, Mario; caracterización y proceso de la reforma educacional del gobierno popular. Revista de Educación N°32. 1971.
6. Bourdieu, Pierre; Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
7. Bourdieu. Pierre; La distinción. Crítica Social del gusto. Editorial Taurus, Madrid, 1988.
8. Brunner; José Joaquín; Cultura autoritaria y cultura escolar. Programa FLACSO, Santiago, N°209, Junio 1984.
9. Castillo, Eduardo; Cartel chileno 1963-1973. Un tiempo en la pared. En Cartel Chileno 1963-1973. Ediciones B, Santiago, 2004.
10. Castillo, Eduardo; Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Ocho libros editores, Santiago, 1976.
11. Cruzat, Ximena; Más allá de 1879. Revista de Educación N°73, Julio-Agosto 1979.
12. Domínguez, Germán; Editorial El Departamento de Extensión Cultural. Revista de Educación, N°130, septiembre 1985.
13. Doris Summer; Cultural Agency in the Americas. Duke University Press, Durham NC, 2005.
14. Durand Gilbert ; Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Bordas, 1969.
15. Editorial Gabriela Mistral ; Chile: Ayer hoy, Santiago, 1973.
16. Errázuriz, Luís Hernán; Sensibilidad Estética. Un desafío pendiente en la educación chilena. PUC de Chile, Instituto de Estética, 2006.
17. Errázuriz, Luis Hernán; Leiva, Gonzalo; Golpe Estético, Dictadura militar en Chile, Editorial ocho libro, Santiago, 2012.
18. Elgueta, Eduardo; El Patrimonio y la conservación. Revista de Educación N°58, septiembre –octubre 1976.

19. Hiriart de Pinochet, Lucía; El maestro orientador de la salud integral del educando. Revista de Educación N°99, agosto de 1982.
20. Laclau, Ernesto; Deconstrucción, Pragmatismo y Hegemonía. Editora Chantal Mouffe; Deconstrucción y pragmatismo. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998.
21. Lihn, Enrique; Chileexpo 72. Revista de Educación N°40, Junio 1972, pág.33.
Monreal, Eduardo; Editorial". Revista de Educación N°68, julio- agosto 1978.
22. Llorente, Ángel; Arte e ideología en el franquismo (1936-1951). Colección La Balsa de la Medusa, VISOR, 1995.
23. Lomnitz, Claudio; Las salidas del Laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano. Edit Joaquín Mortiz, México, 1995.
24. Mandoki, Katya; Prosaica. Introducción a la Estética de lo cotidiano. Editorial Grijalbo, México, 1994.
25. Mirzoeff; Una introducción a la cultura visual, Paidós Ibérica, Madrid, 2003.
26. Mitchell, J.T.; Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. The University of Chicago, 1994.
27. Palma, Anibal; La obra del gobierno de la Unidad Popular. www.salvador-allende.cl <http://centroschilenos.blogia.com/2009/072405-rescatan-al-recordado>
28. Perry Anderson; Los orígenes de la postmodernidad, Anagrama, Barcelona, 2000.
29. Sturken & Cartwright; Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture Oxford University Press, 2001.
30. Urrutia, Cecilia; Historia de las poblaciones Callampas. N°11, Editorial Quimantú, Santiago, 1972.
31. Vattimo, Gianni; El fin de la modernidad. Editorial Gedisa, Barcelona, 1986.
32. Vattimo, Gianni; Las Aventuras de la diferencia. Editorial Península, Barcelona, 1986.
33. Valencia Avaria, Luis; Símbolos Patrios, N°1, Editorial Gabriela Mistral, abril 1974.
34. Virilio, Paul; *Ce qui arrive*, Éditions Galilée, Paris, 2002.