



Más allá de un rastro:

Rescate de la Memoria e

Identidad Visual y Musical

entre los años 1965-1973 en

la Sociedad Chilena para una

Pedagogía de la Memoria

desde la Educación Artística

Más allá de un rastro:

Rescate de la Memoria e Identidad Visual y Musical entre los años 1965-1973 en la Sociedad Chilena para una Pedagogía de la Memoria desde la Educación Artística.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

Facultad de Educación

**Escuela de Educación Artística
Carrera de Pedagogía en Educación Artística Mención Artes
Visuales y Musicales**

Más allá de un rastro:

***Rescate de la Memoria e Identidad Visual y Musical entre los
años 1965-1973 en la Sociedad Chilena para una Pedagogía de
la Memoria desde la Educación Artística.***

Seminario de Título para optar al Grado de Licenciado(a) en
Educación y Profesor(a) de Educación Artística
En Enseñanza Básica y Media con Mención en Artes Visuales y
Musicales

Autores:

***Aravena Pinto , Lisette Andrea
Arredondo Silva , Natalia Cecilia
Caro Pinda , Violeta Andrea
Cabrera Fortet , Roberto Nicolás
Contreras González, Carolina Andrea
Mundaca Pacheco, German Javier***

**Profesor guía: José Albuccó
Santiago de Chile**

Dedicatoria querido Germán

No fue fácil sobreponerse a la idea que uno de nosotros no estaría más, pero es aquí donde nacieron los sentimientos sinceros y los mejores valores que un grupo humano pueda tener...

Emprendiste un vuelo temprano, más allá de la vida, más allá del alcance de nuestra mano. Es difícil comprender, difícil entender que iniciar un viaje juntos no significa que el destino nos espere unidos. Ha sido un gran proceso, una gran aventura en el que sin duda te extrañamos, pero en el que siempre estuviste para darnos la fortaleza de continuar y llegar a puerto, con la esperanza de que algún día, en algún lugar, esto, será un nuevo comienzo.

Levántate y mira la montaña
de donde viene el viento, el sol y el agua.
Tú que manejas el curso de los ríos,
tú que sembraste el vuelo de tu alma.

Levántate y mírate las manos
para crecer estrechala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre
hoy es el tiempo que puede ser mañana.

Libranos de aquel que nos domina
en la miseria.
Tráenos tu reino de justicia
e igualdad.
Sopla como el viento la flor
de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.
Hágase por fin tu voluntad
aquí en la tierra.
Danos tu fuerza y tu valor
al combatir.
Sopla como el viento la flor
de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.

Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano.

Juntos iremos unidos en la sangre
ahora y en la hora de nuestra muerte.

Amén

Plegaria a un Labrador – Víctor Jara



Fotografía de Grupo de Seminario en la entrevista con el diseñador Luis Albornoz

Agradecimientos al Profesor Guía

Agradecemos a nuestro profesor guía José Albuccó por su colaboración, comprensión e inmenso apoyo en el desarrollo de este Seminario, por la paciencia e infinita buena disposición que nos brindó en cada momento de este importante proceso. Por entregarnos las herramientas para desarrollar y concluir la investigación, y sobre todo por guiarnos en este largo y complejo camino hacia un destino que esperamos esté lleno de éxitos y felicidad.

Agradezco profundamente a la vida y a la libertad, a la memoria de los que ya no están conmigo, a mis padres Soledad y Alejandro, a mi hermano Bastián, a mi abuela Gloria y a mis amigas Gigi y Anghela por el amor incondicional, compañía desinteresada y alegría constante; por ayudarme a que este momento llegara, si no fuese por ustedes no estaría a punto de cumplir uno de mis sueños, que sé, es el comienzo de un gran camino; la vida es mucho más amable con ustedes a mi lado. Los amo, muchas gracias.

Lisette Andrea Aravena Pinto

Hoy que ya termina este proceso, este largo camino, estos largos años de estudios solo tengo palabras para agradecer infinitamente a mis padres, Cecilia y Gonzalo , los que me han entregado todo el amor del universo, la comprensión y el eterno apoyo en todas las decisiones que tome, todos los riesgos que corrí y todos los proyectos que emprendí y espero seguir haciendo, y en los cuales estoy segura contare con ellos para llegar a destino con éxito, por enseñarme que con pasión y amor por lo que se hace, poniendo todo el corazón se alcanza la felicidad y plenitud . Agradezco a mi hermano Víctor y a mis hermanos menores por ayudarme a cultivar mi paciencia y empatía hacia el otro. Y a todo aquel que alguna vez me brindo y aun me brinda amistad, apoyo y cariño. A ustedes gracias totales.

Natalia Cecilia Arredondo Silva

Agradezco a mi familia por hacerme parte de su historia, por brindarme siempre un apoyo incondicional y verdadero durante estos años. A mis padres por ser los mentores de mi futuro, por inculcar en mí los valores que son parte hoy de mi existencia, gracias por recordarme siempre que puedo ir más allá de mis límites y por incentivarme a seguir cuando muchas veces me sentí sin rumbo. Agradezco a mis amigos y amigas que he ido conociendo a lo largo de los años, que siempre han tenido una palabra de apoyo y un gesto sincero.

Sé que éste es el fin y comienzo de una nueva etapa para mí y para mis compañeros, agradezco a cada uno de ellos por permitirme ser parte de un grupo y equipo de trabajo que siempre estuvo atento en solidarizar con el otro.

Violeta Andrea Caro Pinda

A mis padres, porque creyeron en mí y porque me sacaron adelante, dándome ejemplos dignos de superación y entrega, porque en gran parte es gracias a ustedes, hoy puedo ver alcanzada mi meta, ya que siempre estuvieron impulsándome en los momentos más difíciles de mi carrera, y porque el orgullo que sienten por mí, fue lo que me hizo ir hasta el final. Va por ustedes, por lo que valen, porque admiro su fortaleza y por lo que han hecho de mí en todos estos años. A mis amigos Felipe Muñoz, Joseph Barahona, Francisco Cerón por acompañarme y escucharme en todo este proceso.

Roberto Nicolás Cabrera Fortet

Quiero agradecer profundamente a las personas que de manera incondicional han estado conmigo en este proceso de formación de vida. A mi padre Alejandro por su esfuerzo y sacrificio para permitirme una mayor y mejor educación, por ofrecer su temple y sabiduría en los momentos en que el camino parece estar cuesta arriba; a mi madre Patricia por su amor, paciencia y contención, por motivarme y tenderme su mano cuando el recorrido acaba y las inseguridades quieren asomar. A mis hermanos Paulina y Matías por su alegría, apoyo, y comprensión en este proyecto que siempre tiene de dulce y agraz. A mi familia en general, a mis amigos, compañeros y a todas esas personas especiales que circunstancialmente forman parte de esta etapa y que han aportado de una u otra manera a materializar estas líneas finales. A todos por su apoyo infinito que impulsan mis ganas de seguir adelante con mis sueños. Los quiero.

Carolina Andrea Contreras González

Contenido

Resumen	10
1 Presentación	12
1.1 Título	14
1.2 Fundamentación	14
1.3 Objetivo General	14
1.3.1 Objetivos Específicos	15
1.4 Pregunta de Investigación	15
1.5 Marco Teórico	15
1.5.1 Definición de conceptos claves	17
1.5.2. Perspectiva I: Construcción de la realidad a partir de la imagen y el sonido	20
1.5.3 Perspectiva II: Construcción de la identidad	22
1.5.4 Perspectiva III: de la Pedagogía de la Memoria	23
1.6 Metodología	25
2 Capitulo II Antecedentes: Procesos culturales e históricos en Chile desde 1965 a 1973	30
2.1 El mundo desde (1965 a 1973)	31
2.1.1 Guerra Fría	33
2.1.2 Mayo del 68	33
2.1.3 ¿Qué pasaba con el arte?	34
2.1.4 En lo Musical	36
2.2 Principales hitos y procesos políticos, económicos y sociales en Chile (1965 a 1973)	37
2.3 Principales hitos, procesos y actores culturales en Chile (1965 a 1973)	37
2.3.1 Literatura	37
2.3.2 Cine	39
2.3.3 Teatro	40
2.3.4 Televisión	41
2.3.5 Arquitectura	43
3 Capitulo III: Más allá de un rostro, un rastro	47
3.1 Memoria e identidad a través de la imagen: Cartel	49
3.1.1 Rastros del Cartel	55
3.2 Rostros de Cartel	60
3.2.1 Vicente Larrea	60
3.2.2 Luis Albornoz Riquelme	67

3.3 Cartel y Nueva Canción	69
3.4 Memoria e identidad a través de Sonido: Nueva Canción Chilena	74
3.4.1 La Nueva Canción Chilena	77
3.4.2 Sello Dicap	81
3.4.3 Producción Musical	83
3.4.4 Conjuntos	87
3.4.5 Inti illimani	88
3.4.6 Rostro artista musical: Jorge Coulón	94
4 Capítulo IV: Educación patrimonial, pedagogía de la memoria y propuesta pedagogía	98
4.1 Educación Patrimonial	100
4.2 Patrimonio	102
4.2.1 Contenidos relacionados con la enseñanza del Patrimonio en el segundo ciclo básico	105
4.3 Pedagogía de la Memoria	106
4.4 Educación Artística	108
4.5 Propuesta Pedagógica	111
4.5.1 Argumentación	112
4.5.2 Nivel al que está dirigido	113
4.5.3 Objetivo del contenido formativo innovador	114
4.5.4 Metodología Didáctica	114
4.5.5 Propuesta de actividad para realizar en el aula	117
4.5.6 Actividad	118
4.5.7 Proyecto Transversal: Sello Discográfico	123
4.5.8 Ejemplo desarrollo actividad transversal	124
4.5.9 Habilidades a desarrollar en la propuesta de manera transversal	124
4.6 Conclusiones	127
4.6.1 Proyecciones	134
4.7 Anexos	137
4.7.1 Entrevistas	138
4.8 Anexos gráficos	150
4.9 Bibliografía	158

Resumen

El presente seminario “Más allá de un rastro: *Rescate de la Memoria e Identidad Visual y Musical entre los años 1965-1973 en la Sociedad Chilena para una Pedagogía de la Memoria desde la Educación Artística*” corresponde a una investigación desarrollada desde una visión pedagógica y artística.

Consta de una parte teórica, en donde se desarrollarán los conceptos de memoria, Identidad y pedagogía, a partir de lo que significan los conceptos de imagen y sonido, es decir, desde una perspectiva visual y musical de una época determinada comprendida entre los años 1965 y 1973, para luego poder incorporarlos a la educación artística, a la educación patrimonial y la pedagogía de la memoria.

Para el desarrollo de los conceptos mencionados anteriormente, hemos incorporado dos ejemplos claros que se enmarcan dentro del periodo señalado y que explican desde una visión artística gran parte del proceso cultural histórico vivido, estos ejemplos son; el cartel Chileno y la Nueva canción Chilena. Luego a partir de estos ejemplos se exponen algunos de los rostros más destacados para cada caso, como complementación y fundamentación para la investigación.

El objetivo de nuestra investigación es de rescatar la memoria e identidad visual y musical a partir del Cartel y la Nueva Canción Chilena, para poder así resignificar la Pedagogía de la Memoria en la Educación Artística.

Esta investigación fue realizada con una Metodología de tipo Cualitativa, usando como un instrumento de recolección de información una entrevista personalizada, lo cual permite obtener un relato más certero acerca del proceso cultural y de cada trabajo realizado en este periodo por los diseñadores: Luis Albornoz, Antonio y Vicente Larrea, y por el músico y fundador del grupo Chileno Inti Illimani Jorge Coulón, pudiendo así rescatar un periodo de nuestra historia en la época antes mencionada.

Para finalizar se presenta la propuesta educativa, la cual integra la Pedagogía de la Memoria en conjunto con la Educación Patrimonial en el área de la Educación Artística con la finalidad de que se pueda resignificar y dar valor al registro visual y sonoro de la época mencionada, como herramientas que faciliten el desarrollo y la reflexión en el aula.

Abstract

This seminar titled “Beyond a Trail: *Rescue of the Musical and Visual Memory and Identity in Chilean Society between 1965 and 1973 for a Pedagogy of Memory from an Arts Education’s Approach*” comprises a detailed investigation developed from a pedagogic and artistic vision.

It has a theoretical where the memory, identity and pedagogy concepts are developed, starting from the meaning of the concepts of image and sound, i.e. from a visual and musical perspective on a particular period of time between 1965 and 1973 in order to have them incorporated into Arts Education, Patrimonial Education and Pedagogy of Memory.

In order to develop the concepts mentioned above, we have incorporated two clear examples placed on the previously mentioned period of time which explain from an artistic approach a significant part of the historical cultural process lived during that time. These examples are: El Cartel and La Nueva Canción Chilena, then some of the more prominent members of each group is described as a complementation of the investigation foundation.

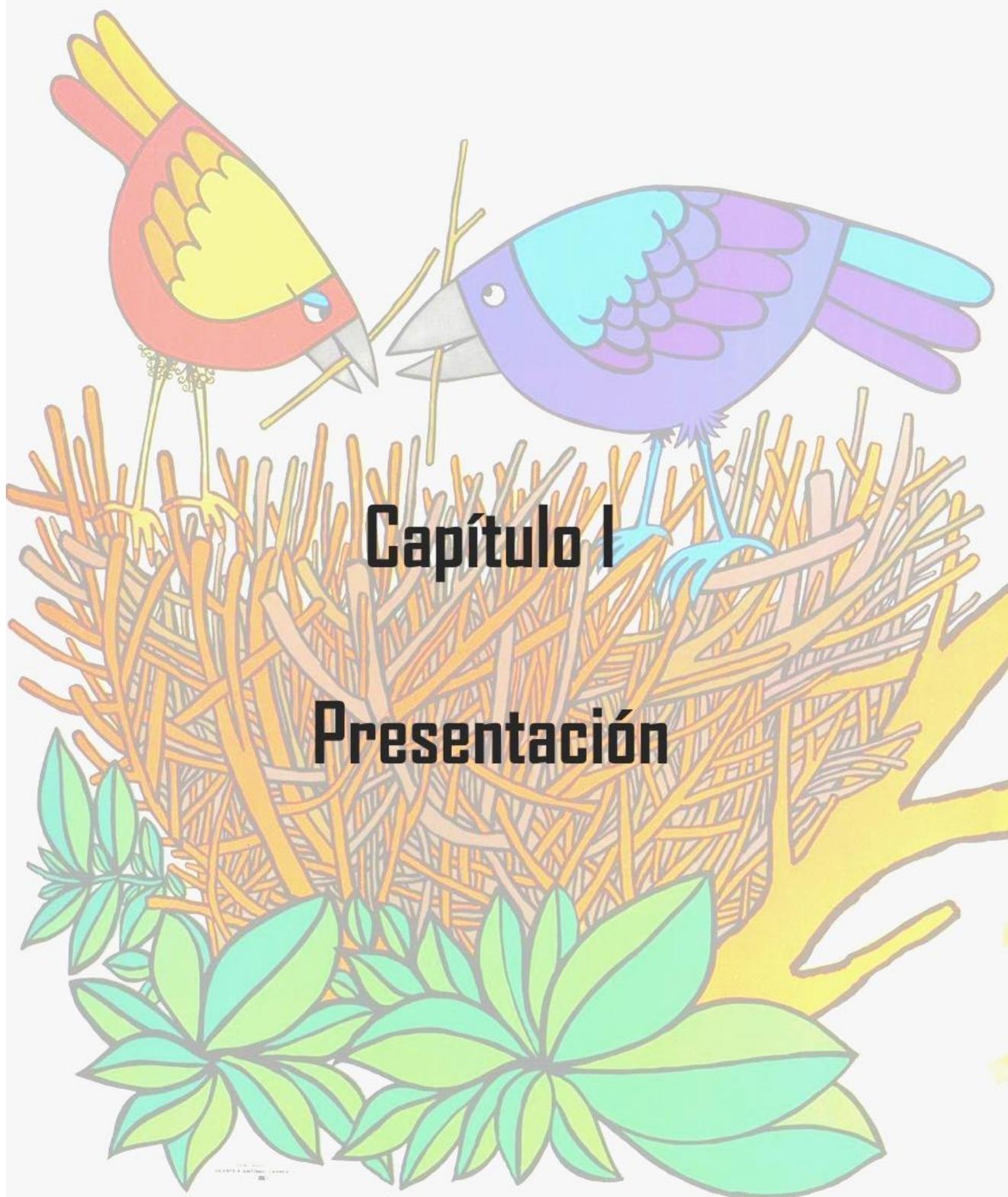
The main purpose of this investigation is to save the the memory and the visual and musical identity from El Cartel and La Nueva Canción Chilena, in order provide a new meaning to Pedagogy of the Memory in Arts Education

This investigation was constructed on a qualitative methodology base, using as a data collection instrument a personal interview, in order to obtain an accurate and closer approach into the cultural process and work made by the designers Luis Albornoz Antonio and Vicente Larrea, and the musician and founder of the Chilean group Inti Illimani, Jorge Coulon, allowing the rescue a period of our history in the mentioned period of time.

Finally, this educational proposal, which integrates the Pedagogy of Memory in conjunction with the Patrimonial Education in the area of Arts Education, is presented in order to provide a new meaning and value to the visual and audio record on that period of time, as meaning tools to facilitate the development and capacity of reflection in the classroom

a trabajar!

TRABAJO VOLUNTARIO VERANO '72
SECRETARIA JUVENIL DE LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
OFICINA NAC. DEL SERVICIO VOLUNTARIO • ONSEV

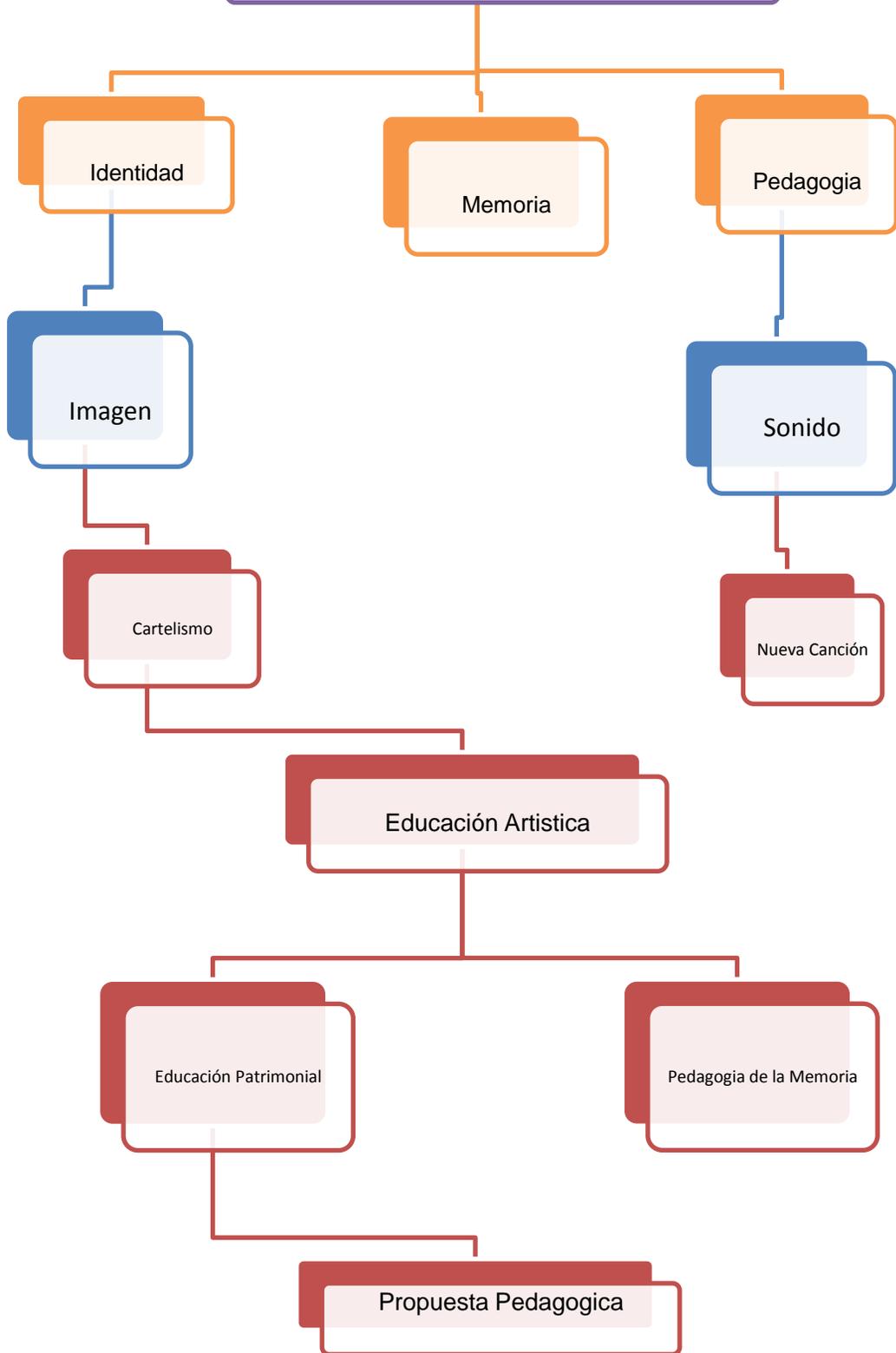


Capítulo I

Presentación

Cuadro de resumen Capítulo I

Mas allá de un rastro: Rescate de la memoria e identidad visual y musical entre los años 1965-1973





.1 Título

Más allá de un rastro:

Rescate de la Memoria e Identidad Visual y Musical entre los años 1965-1973 en la Sociedad Chilena para una Pedagogía de la Memoria desde la Educación Artística.

1.2 Fundamentación

Nuestra investigación está orientada a resignificar los conceptos de Memoria, Identidad y Pedagogía a través del rescate, de dichos conceptos para posteriormente integrarlos en el análisis de registros Visuales y Musicales, y de esta manera generar una propuesta pedagógica para el trabajo en el aula basada en la relación existente entre Pedagogía de la Memoria, Educación Patrimonial y Educación Artística.

Para comprender las perspectivas que se abordarán en este seminario, es necesario mencionar que el estudio de los casos; Cartel y la Nueva Canción Chilena se contextualiza en el periodo correspondiente a los años 65' y 73'. Por lo tanto la investigación busca replantear el concepto de patrimonio presente en el currículum nacional de Artes Visuales y Musicales para resignificar y valorar la identidad cultural-histórica de esas décadas y así generar instancias de reflexión en el aula.

1.3 Objetivo General

Rescatar la memoria e identidad visual y musical, a partir del Cartel y la Nueva Canción Chilena entre 1965 y 1973 para resignificar la pedagogía de la memoria en la Educación Artística.

1.3.1 Objetivos Específicos

- Rescatar el patrimonio cultural-histórico a través de las imágenes producidas por el Cartelismo Chileno.
- Rescatar el patrimonio cultural a través del sonido, tomando el trabajo de artistas que se enmarcan en la Nueva Canción Chilena.
- Identificar principales hechos y procesos culturales históricos sucedidos entre 1963 y 1975 a nivel nacional como internacional tanto en el ámbito visual como musical.
- Elaborar una propuesta pedagógica de Educación patrimonial en base a registros artísticos visuales y musicales.
- Resignificar el registro visual y sonoro como herramientas que faciliten el desarrollo y la reflexión en el aula

1.4 Pregunta de Investigación

¿Por qué es necesaria la resignificación de la memoria e identidad cultural de Chile entre los años 1965 y 1973 para la educación artística?.

1.5 Marco Teórico

El marco teórico será desarrollado a partir de conceptos claves que permitirán comprender los capítulos que abarcan la significancia del Cartel y la Nueva Canción Chilena en plena relación con las Artes Visuales y Artes Musicales, y el rescate de la memoria e identidad que como país se encuentra en el inconsciente colectivo dormido.

Rescatar la memoria y la identidad permitirá resignificar una pedagogía de la memoria en Educación Artística y entregará la posibilidad de desarrollar en las aulas temáticas y contenidos que generalmente no interactúan entre sí.

La narración de los procesos políticos, económicos y sociales más significativos en Chile y el Mundo nos permitirán proporcionar el contexto que generó la explosión cultural más grande de toda la historia humana, para esto nos basaremos en los textos de Hobsbawm E., Cristián Gazmuri, Jacqueline Mouesca y Nieto C.

Para sustentar teóricamente la investigación realizada nos basaremos, además, en los conceptos entregados por Jorge Larraín para hablar de la Identidad Chilena, contextualizaremos los años 1965 a 1973 que es donde se enmarca el auge del Cartel Chileno y La Nueva Canción Chilena. Para referirse a los conceptos acerca de la construcción de la realidad a partir de la imagen y el sonido, es necesario aludir a los planteamientos teóricos entregados por Flusser Vilém dentro del área visual y sobre lo referente al contexto musical, abordaremos, del texto desarrollado por los siguientes autores: Eduardo Carrasco; Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle.

El Cartel y la Nueva Canción Chilena están presentes en nuestra memoria y forman parte de nuestra identidad como sociedad y así como convivieron, aún conviven diariamente en nuestro espacio público.

Para realizar la aplicación de los conceptos trabajados, así como también para poder hablar sobre la pedagogía de la memoria, haremos referencia a Graciela Rubio y Paul Ricoeur los cuales nos ayudarán a explicar el uso de la memoria y la interpretación histórica que hace referencia al periodo investigado para lograr en consiguiente una reflexión transformadora dentro de la educación artística.

Mediante la pedagogía de la memoria es posible otorgar una resignificancia a estos conceptos y a la vez comprender e integrar a la práctica como docentes, términos con los que se convive día a día en el aula, pero, que carecen de profundidad y concordancia a la hora de ser presentados como parte del patrimonio nacional.

Con el fin de aclarar y comprender los términos que se desarrollarán en cada perspectiva, a continuación se presenta una interpretación de cada concepto y una nueva visión de lo que implica cada una de las perspectivas que desarrollaremos en el presente trabajo.

1.5.1 Definición de conceptos claves

- Imagen
- Sonido
- Patrimonio
- Espacio público
- Identidad
- Memoria colectiva
- Imaginario colectivo
- Pedagogía de la memoria



Imagen

Conocemos a las imágenes como superficies significativas. *“El significado de la imagen como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifestación en la imagen misma, y la manifestación del observador. Por lo tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos denotativos como los números, sino conjuntos de símbolos connotativos: las imágenes son susceptibles de interpretación.”*¹ En la mayoría de los casos, estas significan algo "exterior", y tienen la finalidad de hacer que ese "algo" se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerse, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano.

Sonido

El sonido en combinación con el silencio es la materia prima con la que se hace la música, es por ello necesario conocer en profundidad qué es y cómo se

¹ Vilém F. *“Hacia una filosofía de la fotografía”*. pág. 10 México. Síntesis. 1990

produce. El sonido es el movimiento ondulatorio en un medio elástico, debido a cambios rápidos de presión, generado por el movimiento vibratorio de un cuerpo sonoro.

En la música podemos decir que hay dos clases de formas sonoras: Los sonidos predeterminados o musicales, los cuales generalmente son agradables y se pueden cantar y los sonidos indeterminados o ruidos, son desagradables y no se pueden cantar, solo imitar.

El compositor Canadiense R. Murray usó los términos paisaje sonoro y ecología acústica para describir críticamente nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre “sonido y el ruido”. *“Yo Creo que el medio ambiente acústico general de una sociedad puede entenderse como un indicador de las relaciones sociales, de las cuales es consecuencia, y que a través suyo podemos conocer algunas cosas acerca de la dirección del desarrollo de dicha sociedad”*², señala Hans-Ulrich.

Patrimonio

Entendemos patrimonio como un conjunto de bienes tangibles e intangibles que refleja la herencia cultural de un pueblo etnia o grupo social, lo cual determina un sentido de pertenencia a sus distintas producciones e imaginarios simbólicos [...] Le adjudicamos un significado abierto [...] donde la noción de cambio y movilidad juegan un papel importante en la definición de los procesos y fenómenos culturales.³

² Ulrich. W. Eme estudio de música electroacustica. *“Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro”*.

²2014, 04 de junio. <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/werner.html>

³ Fontal. D. *“La educación patrimonial”*. Pág. 30. 2003.

Espacio público

Tiene un carácter polifacético que incluye desde los andenes, donde la socialización es aparentemente simple, hasta los escenarios que concuerdan con lo que Marc Augé, (1994) define como "lugares": "lugar de la identidad (en el sentido de que cierto número de individuos pueden reconocerse en él y definirse en virtud de él), de relación (en el sentido de que cierto número de individuos, siempre los mismos, pueden entender en él la relación que los une a los otros)⁴.

Identidad

*"La identidad tiene que ver con la manera en que los individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse- "identificarse"- con ciertas características"*⁵

A partir de esta definición dada por Jorge Larraín, podemos decir que la identidad no sólo se construye desde un "yo", sino que también desde un "otros". Por lo tanto la identidad se va desarrollando en un sentido social, en la manera que los seres humanos van relacionándose e identificándose con otras personas y con otras realidades.

Memoria colectiva

Maurice Halbwachs en su obra *La Memoria colectiva*, plantea que la memoria está directamente relacionada con la identidad colectiva que denomina sociedad. Para el autor lo que denominamos memoria tiene siempre un carácter social, *"cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos lugares, fechas, palabras y formas material y moral de las sociedades que hemos formado parte"*

⁴ Augé M. "Los no lugares, espacios de anonimato". 1994.

⁵ Larraín J. "Identidad Chilena". pág. 23. Editoriales LOM .2001.

Pedagogía de la memoria

La Pedagogía de la Memoria se basa en la problemática de cómo se puede enseñar el pasado reciente en Chile. De fortalecer una ciudadanía éticamente responsable ante el otro y que además posibilite el desarrollo social a partir de un pasado común, un presente y futuro compartido. “*La memoria del pasado reciente desde esta perspectiva se convierte en el medio para aunar pasado y futuro*”⁶

Graciela Rubio Soto postula que la Pedagogía de la Memoria sirve como nexo entre Memoria y Pedagogía, la cual a partir de un análisis de la Memoria en Chile permite una enseñabilidad en la escuela. Esta pedagogía, según Rubio, se fundamenta sobre la base de resistir frente al Olvido, es decir, no se recuerda ni

se olvida para recordar el dolor, sino que para extraer herramientas que puedan ser aprovechadas por las próximas generaciones para crear una Identidad inclusiva.



PERSPECTIVAS

1.5.2 Perspectiva I: Construcción de la realidad a partir de la imagen y el sonido

Los seres humanos estamos condicionados en una medida imposible de estimar por los supuestos de la cultura en que vivimos, y ésta nos impone modos de pensar y de adoptar hábitos y costumbres. La imagen y el sonido como forma de expresión cultural siempre han tenido un papel muy importante en la construcción social de la realidad, cuyo desarrollo va unido a las condiciones económicas, sociales e históricas de cada sociedad.

⁶ Rubio G. “*Memoria, política y pedagogía*”, pág. 39. Santiago de Chile. Ediciones LOM. 2013.

La imagen identifica al recuerdo como una huella mnemónica presente que nos refiere al pasado, por lo tanto es preciso considerar el uso de las imágenes como un “conjunto organizador de ideas” según María Inés Palleiro, y así de esta manera identificar la imagen concebida como un lugar “*donde se ejercita la praxis social, qué funciona como un detonador del recuerdo*”⁷.

La imagen formada en la retina como producto de la visión, y la imagen icónica como representación de lo visto y vivido, constituye el soporte de las comunicaciones de los medios masivos; en el caso de nuestra investigación, el cartel; por lo que conforman la imagen visual que es el soporte de la memoria visual, del conocimiento de las acciones y de la cultura, y que por lo tanto va constituyéndose como huella del recuerdo y de la memoria a partir de una realidad. Esa realidad que es percibida, construida y transmitida socialmente a través de la imagen y el sonido como mediadores que son de la expresión y asimilación de todo un universo de elecciones, valoraciones y formas de percepción.

Los medios de percepción dependen de la simultaneidad del percibir y lo percibido. La simultaneidad de la observación de una imagen y el escuchar un sonido genera una relación. Una relación que existe entre la presentación musical y la idea de expresar un contenido significativo, el qué se manifiesta en la selección de los instrumentos musicales así como de un color específico plasmado en el cartel, ambos con una función simbólica dirigido específicamente a la sociedad.

La función identificativa de la música no solo se refiere al ciclo vital de un individuo o una sociedad, sino qué corresponde a un factor qué identifica a una sociedad imaginaria del cual los artistas son plenos creadores y además se encuentran inmersos formando parte de esta realidad.

Es así entonces como la imagen y la música constituyen un hecho social innegable, presentan mil engranajes de carácter social, se insertan profundamente en la colectividad humana, reciben múltiples estímulos ambientales y crean, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres.

Son el lenguaje que está más allá del lenguaje ya que tradicionalmente han ido

⁷ Palleiro M. “*Narrativa: identidades y memorias*”. pág. 23. Buenos Aires. Editorial Dunken. 2005.

ligados a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias que no se pueden expresar por medio del lenguaje común.

Perspectiva II: Construcción de la identidad.

La identidad como tal posee una gran importancia dentro del concepto de Patrimonio Cultural, ya que dota de significado en este caso a un proceso cultural y social ocurrido en nuestro pasado histórico como país. Como tal el concepto de identidad es definido ampliamente por Jorge Larraín: *“La identidad tiene que ver con la manera en que los individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse- “identificarse”- con ciertas características”*.⁸ A partir del significado que el autor va elaborando para el concepto de identidad, nos dice que ésta no sólo se construye desde un “yo”, sino que también desde un “otros”, ya que se va desarrollando en un sentido social, en la manera que los seres humanos se van relacionando e identificando con otras personas y con otras realidades.

Asimismo según el autor, existen dos tipos de identidades, una que es personal y subjetiva y otra que es colectiva. La identidad personal así como la colectiva son importantes en la construcción de una identidad nacional, ya que ambas identidades se encuentran relacionadas y se necesitan recíprocamente. *“Los individuos se definen por sus relaciones sociales y la sociedad se reproduce y cambia a través de acciones individuales. Las identidades personales son formadas por identidades colectivas culturalmente definidas, pero éstas no pueden existir separadamente de los individuos”*⁹

El desarrollo del concepto de identidad es importante para realizar un análisis de cómo éste va progresando en el proceso cultural e histórico vivido entre la década del 60' y 70', para tener en cuenta el sentido de pertenencia que va surgiendo y haciéndose cada vez más potente y latente en el proceso cultural específico que veremos más adelante. Para poder comprender mejor el concepto de identidad, es necesario saber cómo esta se ve influida en su

⁸ Larraín J. *“Identidad Chilena”*. pág. 23. Santiago de Chile. Editoriales LOM. 2001.

⁹ Larraín J. *“Identidad Chilena”*. pág. 34. Santiago de Chile. Editoriales LOM. 2001.

desarrollo por otras culturas, tanto latinoamericanas como también europeas, ya sea desde un ámbito político y social como también desde un ámbito cultural.

De esta manera la identidad chilena se ha ido formando en una interacción con un “otros”, y se va viendo afectada por el fenómeno de globalización que poco a poco se fue incrementando hacia esos años. Éste proceso de globalización según Jorge Larraín *“pone a los individuos, grupos y naciones en contacto con una serie de nuevos “otros” en relación con los cuales pueden definirse a sí mismos”*¹⁰

El contacto con “otros” del cual nos habla Larraín, que debido al fenómeno de la globalización logra que se comiencen a internar en la sociedad chilena un sinnúmero de nuevos elementos culturales que mezclados con los elementos locales, generan unos nuevos con los que nos vamos sintiendo identificados. Así como la imagen y el sonido van transformándose en elementos importantes que formarán parte del imaginario colectivo de una sociedad que va evolucionando y va considerando importante el sentido de pertenencia.

Miguel Rojas Mix nos habla acerca de la importancia de la imagen en la sociedad globalizada de hoy en día y de cómo ésta condensa realidades sociales. Así en esta revisión que hacemos de nuestro pasado, la imagen desempeña un papel importante, ya que va formando parte del inconsciente colectivo de la sociedad en un periodo determinado. Pero no tan sólo la imagen va formando parte de este imaginario colectivo, sino que también el sonido, ya que posee sus propios signos que aunque no se ven, son captados e interpretados por las masas, al igual que la imagen.

Perspectiva III: Pedagogía de la memoria

Para referirnos a “Pedagogía de la memoria” es preciso reconstruir conceptos básicos que permitirán desarrollar una definición pertinente a nuestra investigación.

En primera medida debemos conocer qué es exactamente la memoria. Para la cual encontraremos un sin número de significados siendo el siguiente el de mayor conexión al tema central: *“La memoria es un proceso creativo que, al*

¹⁰ Larraín J. *“Identidad Chilena”*. pág. 43. Santiago de Chile. Editoriales LOM . 2001

*articular diversos sentidos, va generando versiones siempre vivas, y por lo tanto, cambiantes, del pasado*¹¹. Esto nos permite entender que la memoria es un proceso individual y a la vez colectivo en el cual se van entrelazando historias paralelas para así formar o construir un relato común. El hecho de hacer memoria colectivamente, en consecuencia es más que compartir un patrimonio de experiencias. Los recuerdos que nos pertenecen personalmente y de forma colectiva transforman los sentidos del pasado y, tienen la capacidad de conformar nuevos procesos significativos o de significación como tal para la sociedad.

Debemos entender qué memoria individual y colectiva tienen indudablemente un nexo, Halbwachs, afirma que *“cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que yo ocupo, y que este lugar mismo cambia según las relaciones que mantengo con otros medios. Porque son individuos que se acuerdan en cuanto son miembros de grupos”*¹².

Es por lo tanto, en la relación con el medio como memoria individual y colectiva se interrelacionan.

La memoria tiene un carácter subversivo, ya que posee el poder de romper límites establecidos por las versiones hegemónicas del pasado. Por lo tanto si queremos referirnos a los aportes artísticos que se enmarcan en el periodo escogido, estos se constituirían como aportes a la reconstrucción de la memoria colectiva nacional. En este sentido, entendemos que *“la memoria social debiera ser vista como aquella producción discursiva de los sujetos que da cuenta de las diversas “fuentes de sentido” de determinado grupo o comunidad, y que ha contribuido a construir social y culturalmente a los individuos en ese grupo o comunidad”*¹³

La memoria social se funda en un recuento de experiencias y relatos socialmente significativas para un grupo de sujetos, tomando posición en el proceso activo de la resignificación del pasado y abriéndose en abanico desde

¹¹ Ramírez G, Erazo X, Scantlebury M. *“Derechos humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales”*, pág 75. Santiago de Chile. Editoriales LOM .2011.

¹² Halbwachs. *“Los marcos sociales de la memoria”*. Barcelona. Anthropos. 2004.

¹³ Elgueta G. *“Memorias del siglo XX: Una experiencia de participación social y rescate patrimonial”*. pág. 15. Santiago de Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos, y Museos. 2010

los diversos grupos sociales para así demostrar la heterogeneidad de la sociedad, aquella que representa su propia historia y que la recuerda y configura en el presente.

Graciela Rubio al respecto señala que; *“plantear la posibilidad de una Pedagogía de la Memoria exige preguntarnos sobre el proyecto que la anima. Se sustenta en la validación de la experiencia como un recurso de historicidad desde el cual emergen una pluralidad de interpretaciones; que en los procesos de comprensión anida un potencial de reflexión transformadora; que los relatos contruidos son portadores de sensibilidad y reconocimiento de los otros, que de ello se desprende la proyección de múltiples fines, históricamente situados sustentados en la recuperación de múltiples pasados.”*¹⁴

Por lo tanto desde esta perspectiva la razón educativa es revertida por la comunicación e interpretación dialógica. La apertura dialógica descentra la razón de su punto de dominación para abrirse a diálogos de pasados diversos que incluyen a los otros, también en los futuros por venir y en la memoria por reconstruir.

Metodología 1.6

La investigación realizada en este seminario, aborda tres casos que están asociados al patrimonio cultural histórico de Chile entre los años 1965- 1973.

El trabajo despliega una Investigación de naturaleza cualitativa, de tipo exploratorio-descriptivo. *“Los estudios cualitativos responden a trabajos sistemáticos y subjetivos que permiten comprender de manera más flexible determinados fenómenos y experiencias de vida”*¹⁵ Los estudios exploratorio *“en pocas ocasiones constituyen un fin en sí mismo, por lo general determinan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el*

¹⁴ Rubio G. *“Memoria, política y pedagogía”*. Santiago de Chile. Ediciones LOM. 2013

¹⁴

¹⁵ Hernández Sampieri, R, *“Metodología de la investigación”*. Editorial Mc Graw Hill. 2010

*“tono” de investigaciones posteriores más rigurosas”*¹⁶

De acuerdo a la metodología cualitativa, las técnicas de recolección de información del presente estudio contempla; Entrevistas semiestructuradas, Desarrollo de entrevistas con artistas nacionales de las áreas del Cartelismo, y la Nueva Canción Chilena.

Las entrevistas serán redactadas por los investigadores y posteriormente analizadas por el profesor guía, las cuales serán aplicadas de forma personal, donde tendrán un alineamiento de preguntas relacionadas a la recuperación de la memoria cultural histórica y la identidad Nacional, así como también acerca de la Educación Artística. Los registros y expresiones artísticas tanto Visuales y Musicales, se constituyen como un elemento en pro a la pedagogía de educación patrimonial en enseñanza media para la recuperación de la memoria histórica y la identidad cultural Nacional. En base a nuestra selección de muestra, esta se desarrolla bajo los registros Visuales de dos diseñadores gráficos que se enmarcan en el Cartelismo dentro de los años 1965 - 1973: Luis Albornoz, y Vicente Larrea, como también bajo los registros Musicales de unos de los artistas de la Nueva Canción Chilena: Jorge Coulón, todos ellos como aporte a la construcción del patrimonio artístico cultural Nacional.

Estos personajes son considerados patrimonio tangible para la memoria cultural, ya que su trabajo artístico en este periodo histórico cultural, no fue silenciado ni omitido. Si bien, sus expresiones artísticas fueron posteriormente omitidas y censuradas, han sido rescatadas y valoradas culturalmente a través de los museos y festivales tradicionales de la música Chilena.

Nuestro trabajo consta de cuatro capítulos:

1. El primer capítulo hace referencia a las perspectivas del trabajo, así como también a la fundamentación de marco teórico y conceptual.
2. El segundo capítulo está centrado en rescatar los antecedentes del

¹⁶ Dankhe G. *“investigación y comunicación”*. pág. 412. México. Editorial Mc Graw Hill. 1989

proceso cultural histórico nacional entre los años 1965 y 1973, realizando también un acercamiento al acontecer internacional tanto en el ámbito cultural como en el proceso histórico y político de la época.

3. El tercer capítulo se encuentra dividido en:
 - a. Imagen y Sonido: Cartelismo y Nueva canción
 - b. Exponentes del cartel y la nueva canción, fichas biográficas y trabajos representativos
 - c. Reflexión en torno a la identidad y memoria vinculada al trabajo de los exponentes y a su aporte al patrimonio de la sociedad

4. El cuarto capítulo está centrado a la Educación patrimonial como aporte a la Educación Artística , Pedagogía de la memoria y propuesta pedagógica

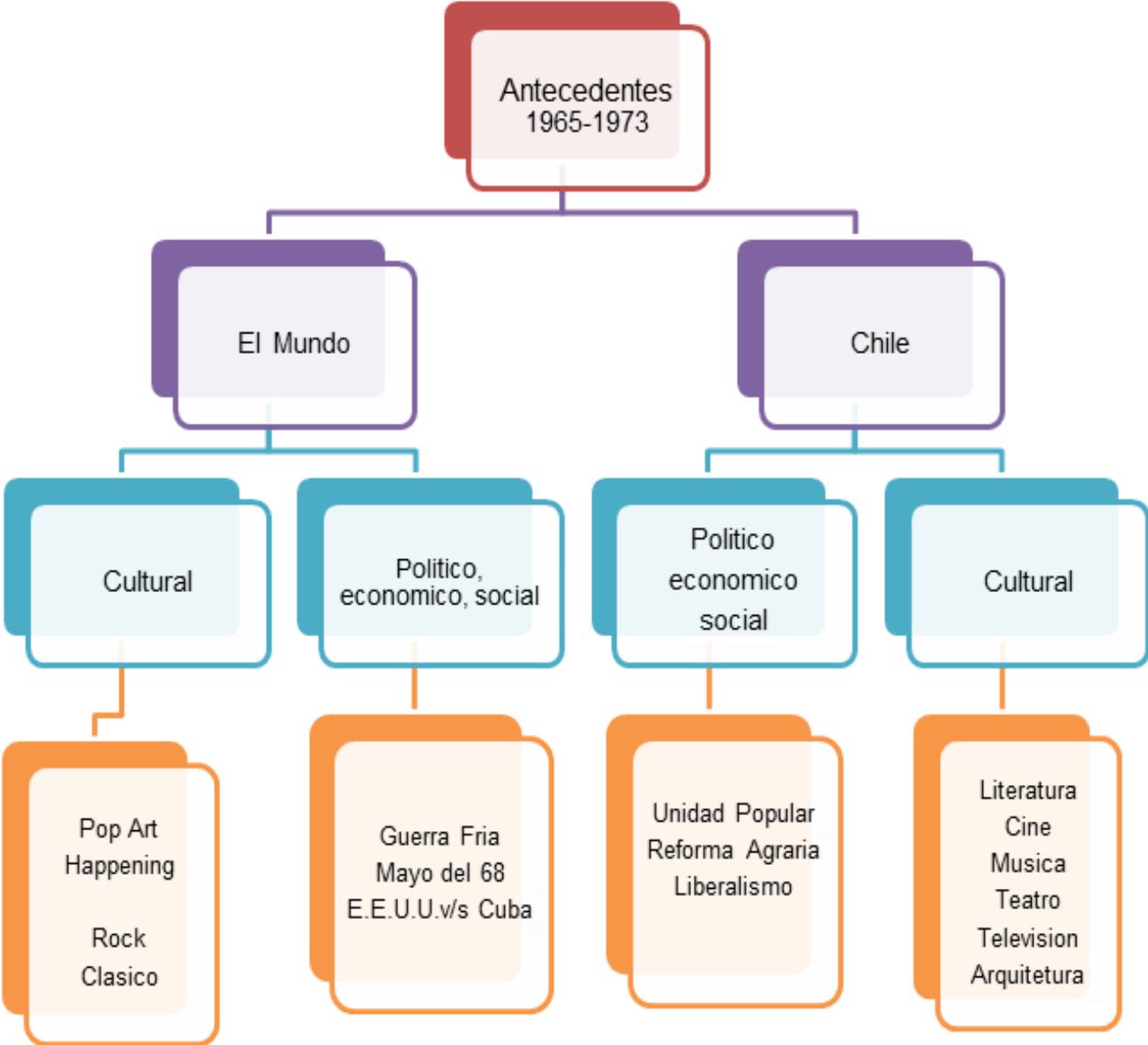
GANICIONES INEDITAS EN ESPAÑA
QUILAPAYÚN



Capítulo II

**Antecedentes:
Procesos Culturales e históricos en Chile
desde 1965 a 1973.**

Cuadro resumen Capitulo II





ANTECEDENTES:

Procesos Culturales e históricos en Chile desde 1965 a 1973

"No puede volver a dormir tranquilo aquel que una vez abrió los ojos."

Nanterre, Mayo del 68.

Este capítulo tiene como propósito pedagógico brindar una aproximación teórica de los cambios culturales, producidos por medio de diversos procesos políticos, sociales y económicos acontecidos desde 1965 hasta 1973 en el mundo y especialmente en Chile.

Dicha época se ha destacado mundialmente como el resultado final y casi lógico de las más irracionales ansias de poder del hombre, reflejadas en importantes crisis sociales que surgieron de conflictos políticos y económicos, los que a su vez, fueron heredados del siglo que le precedió. La humanidad se vio fuertemente afectada por las grandes y sangrientas catástrofes que se plasmaron en las tres grandes guerras, dotando de incertidumbre, miedos y efervescencia a las juventudes, caracterizadas por la búsqueda de nuevos aires de libertades personales y colectivas, estos fenómenos se producen en el interior de cada bloque (occidental-capitalista y oriental-comunista) y responden, naturalmente, a reclamos distintos. Lo razonable de las situaciones internas, en el sentido de estabilidad en la pacificación se ve alterada por momentos de fuertes inquietudes y agitaciones sociales, como por ejemplo, "Mayo del 68", entre otros acontecimientos que marcan con fuerza la irrupción del peso de las ideologías y la profundidad de los movimientos sociales,

provocando un efecto político y una explosión cultural inigualable en el resto de Occidente.

En Chile, nacen nuevas expresiones artísticas, en respuesta a variados acontecimientos mundiales y nacionales: el Cartelismo y la Nueva Canción Chilena, manifestaciones que poseen rasgos originales y característicos de América Latina y que más adelante serían clave en el diseño, publicidad y comunicación visual.

Al abrigo precisamente del cambio político, a finales de los sesenta el cartelismo cobró un nuevo prestigio como “arte social” o arte útil, principalmente frente a la pintura, considerada en este sentido un arte elitista, despolitizado.

De esta manera, ya en los 70's prácticamente ningún área de la vida ciudadana deja de ser recogida en el cartel que empapela las calles y se convierte en la pieza gráfica por excelencia, testimoniando el pensar y sentir de un grupo no tan pequeño.

Algo parecido ocurre con la “Nueva Canción Chilena”, que buscó y logró recuperar la música folclórica tradicional chilena y fusionarla con los ritmos latinoamericanos, además de explorar líricas de contenido social.

El contexto social y cultural permitió la fusión de ambas expresiones por medio de carátulas, inaugurando, así, toda una corriente artística que convertiría en íconos gráficos y políticos muchas portadas de discos de la época.

2.1 El mundo desde 1965 a 1973

A pesar de un crecimiento sostenido y aceleraciones tecnológicas insospechadas, desde los años 60 se ponen en marcha a nivel mundial regímenes políticos, estructuras sociales y mentalidades dominantes de alto impacto. A continuación expondremos los hitos más significativos que tuvieron directa repercusión dentro de las expresiones culturales.

El mundo occidental vota a Kennedy; durante su gobierno tuvo lugar la invasión de Bahía de Cochinos, la crisis de los misiles de Cuba, la construcción del Muro de Berlín, el inicio de la carrera espacial y la consolidación del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos, así como los primeros eventos de la Guerra de Vietnam.

A fin de evitar que el resto de América Latina siguiera el ejemplo de la revolución cubana, *"La existencia del primer Estado socialista, a 90 millas de sus costas, le plantea a Estados Unidos un cambio geopolítico de enormes repercusiones, pues rompe su poder en su zona de influencia y amenaza su seguridad y la estabilidad del continente"*¹⁷ Kennedy propuso en 1961 un programa de ayuda económica y social para la región, denominado *Alianza para el Progreso*, éste se propuso mejorar las condiciones sanitarias, ampliar el acceso a la educación y la vivienda, controlar la inflación e incrementar la productividad agrícola mediante la reforma agraria. De llevar a cabo su implementación, los países recibirán un aporte económico desde los Estados Unidos, aporte que finalmente no se hizo efectivo.

En cumplimiento de este programa, que duró hasta 1970, el gobierno de Jorge Alessandri Rodríguez inició una tímida reforma agraria que, debido a sus cortos alcances, fue conocida como la "reforma del macetero". La redistribución de tierras recibió un notable impulso durante el gobierno de Eduardo Frei, mediante la nueva Ley de Reforma Agraria N° 16.640.

El último periodo de 60's fue convulso, presentándose una sociedad dividida por conflictos sociales de especial significancia, reflejados en la rebelión juvenil como un choque generacional, la lucha por los derechos civiles de la población negra y el incremento de la oposición a la guerra del Vietnam.

Según Hobsbawm, alrededor de 1960 se consolida una etapa muy prolongada de bienestar y crecimiento a escala mundial, *"los años dorados, la transformación social mayor, más intensa, rápida y universal de la historia de la humanidad."*¹⁸

En cuanto a las relaciones con Cuba, Kennedy continúa una política agresiva contra la isla, ejemplo de esto, es el corte total de la compra azucarera de la cual depende su economía; sin embargo, el gobierno revolucionario apenas instalado en el poder, inició el desmantelamiento del sistema político

¹⁷ Eisenhower GW. Bush, Nieto *"Los amos de la guerra. El intervencionismo de Estados Unidos en América Latina"*. Debate Barcelona. 2005.

¹⁸ Hobsbawm *"Historia del Siglo XX, Segunda Parte"*. pág. 291. Buenos Aires, Argentina. Editorial crítica. 1999

neocolonial, se disolvieron los cuerpos represivos y se garantizó a los ciudadanos, por primera vez en largos años, el ejercicio pleno de sus derechos.

2.1.1 Guerra fría

Entre 1945 y 1991 los bloques occidental-capitalista liderado por Estados Unidos, y oriental-comunista liderado por la Unión Soviética experimentan un choque ideológico y político, aunque la rivalidad entre ambos países nunca se materializó en una lucha directa, la forma y la gravedad de los conflictos económicos, políticos e ideológicos, que se comprometieron, marcaron significativamente gran parte de la historia de la segunda mitad del siglo XX.

A principios de la década de 1960 Estados Unidos intentó detener la influencia marxista mediante diversos métodos, como, la alianza para el Progreso o la Doctrina de Seguridad Nacional, “...su fin era combatir ideologías o movimientos que pudieran beneficiar al comunismo, legitimando la toma del poder por parte de las fuerzas armadas y la violación de los derechos humanos...”¹⁹ Su fracaso, sin embargo, se evidenció tanto en el creciente sentimiento anti norteamericano provocado por la Guerra de Vietnam, como por el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970. Así, durante la década de los sesenta, las fuerzas políticas del país constituyen dos polos que emulaban el marco de confrontación global.

2.1.2 Mayo del 68

En mayo de 1968 acontecimientos como la guerra por la independencia de Argelia, la revolución cubana o la cultural en China, entre otras, provocaron la fascinación de los universitarios franceses, todo esto, contra poniéndose con el rechazo a la sociedad capitalista, al consumismo y a la incapacidad del arcaico sistema universitario para dar salida al mundo laboral a un número elevado de licenciados.

De esta manera, se registraron una serie de protestas estudiantiles y huelgas generales que provocaron la caída del gobierno de De Gaulle en Francia, dichos sucesos que estuvieron a punto de desembocar la revolución en Francia,

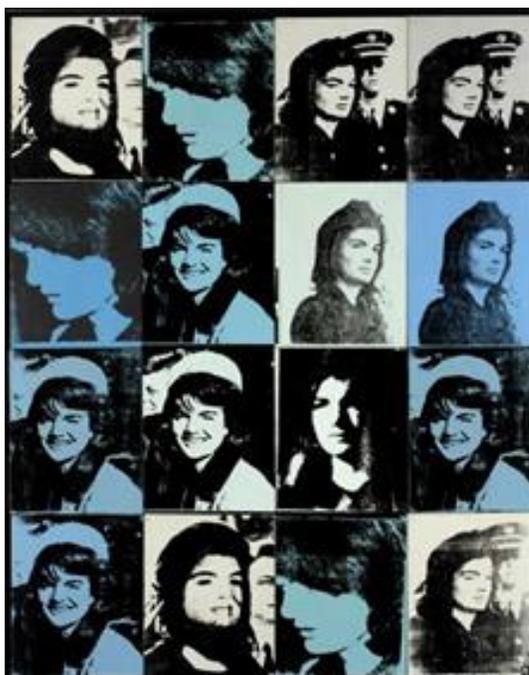
¹⁹ García, A “La doctrina de la seguridad nacional”. pág 91. Buenos Aires. 1991.

comenzaron cuando un grupo de 150 estudiantes, que protestaban contra la guerra de Vietnam, ocuparon diversas oficinas de la universidad de Nanterre, en las afueras de París y aunque todo acabó por ser un relativo fracaso político, el impacto social fue muy importante. La revuelta marcó el paso de una sociedad moralmente conservadora proveniente de aquellos que vivieron la II guerra mundial, a una moral más liberal de la generación que nació tras la guerra.

Las artes visuales jugaron un papel fundamental en el movimiento. Durante el conflicto, la Escuela de Bellas Artes fue ocupada por artistas y activistas que establecieron ahí el “Atelier Populaire” (taller popular) e imprimieron, de manera anónima, cientos de posters con mensajes y gráficas políticas que pegaron en las calles. Sus integrantes consideran que los posters eran “armas al servicio de la lucha”, por ejemplo:

2.1.3 ¿Qué pasaba con el arte?

En Estados Unidos, se pronunciaba potentemente el pop art, como reacción artística al expresionismo abstracto (lo consideraban vacío y elitista); tomaban la realidad cotidiana del momento y la cultura de masas, intentando buscar imágenes sencillas, reconocibles y entendibles por el espectador contemporáneo y elevarlas a la categoría de arte, desligando de esta manera el arte del compromiso.



Andy Warhol, "Sixteen Jackies" (Kennedy), 1964

Durante el mismo periodo en Alemania se formó el happening, movimiento cultural e intelectual de carácter transgresor y revolucionario, caracterizado por un ataque frontal contra el orden establecido y los valores que representan el milagro económico alemán de la posguerra, apuntaban hacia una agudización de la conciencia crítica del público, evocando sensaciones y vivencias desconocidas y marginadas.

"Fluxus" fue un movimiento artístico formado en 1962, tuvo expresiones en México, Estados Unidos, Europa y Japón. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía, oponiéndose al arte conceptual por su referencia directa, inmediata y urgente a la realidad cotidiana e *"invierte la propuesta de Duchamp, quien a partir del ready-made, introdujo lo cotidiano en el arte; Fluxus disuelve el arte en lo cotidiano..."*²⁰ permitiéndose plasmar esa evolución artística que conmocionó la sociedad de la década de los 60 y cuya influencia se percibe hasta la actualidad.

²⁰ Vázquez A. "Fluxus, Arte Conceptual y Postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus" 2013. Pág. 8



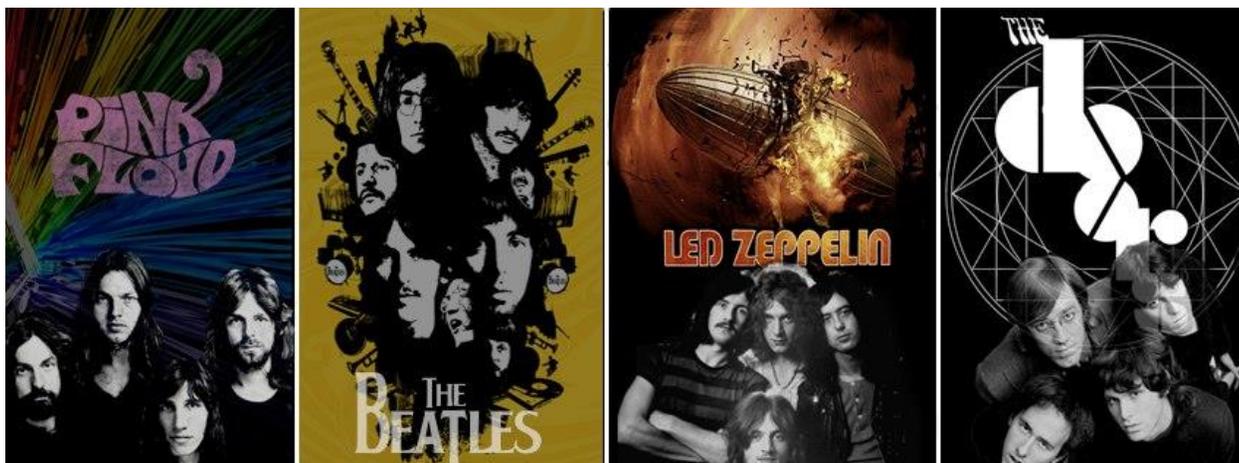
Nam June Paik, "Zen for Head", 1962

2.1.4 En lo musical:

Desde fines de los años 60 hasta la década de 1980, surge el denominado "Rock clásico", clasificación empleada para categorizar artistas de blues rock, hard rock o rock progresivo, que alcanzaron masividad; es sólo una denominación comercial, ya que todas las bandas y artistas de Rock clásico poseían estilos propios y pertenecían a géneros diferentes que los identificaban, entre los más connotados, están, The Beatles, The Rolling Stones, Eric Clapton, The Who, Queen, Génesis, Deep Purple, Pink Floyd, Rush, The Doors, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Black Sabbath.

Pink Floyd es considerada un icono cultural del rock del siglo xx, obtuvieron gran popularidad gracias a su música psicodélica que evolucionó hacia el rock progresivo, por sus canciones de contenido filosófico, la experimentación sónica, las innovadoras portadas de sus discos, por el estilo espacial de sus composiciones y por sus elaborados álbumes conceptuales de mediados de los años 1970.

Otra de las bandas iconos del Rock Clásico es The Beatles, quienes llegaron a ser percibidos como la encarnación de los ideales progresistas, extendiendo su influencia en las revoluciones sociales y culturales de la década de 1960.



2.2 Principales hitos y procesos políticos, económicos y sociales en Chile (1965 a 1973)

Desde una perspectiva política en Chile, la balanza se inclinaba del lado de los revolucionarios Cubanos y los Vietnamitas, esto no obedecía al azar, porque ya desde los años 50 que las fuerzas progresistas (estudiantes, artistas, intelectuales, trabajadores y políticos) venían construyendo una alternativa socialista.

En 1962 se promulga la primera ley de reforma agraria, la que permitió redistribuir tierras estatales entre campesinos y organizar instituciones fiscales para llevar a cabo la reforma en el campo. Con la llegada al poder de Eduardo Frei Montalva, el proceso de reforma agraria alcanzó un impulso vertiginoso. Bajo el lema "la tierra para el que la trabaja" se expropiaron alrededor de 1.400 predios agrícolas, 3,5 millones de hectáreas, y se organizaron más de 400 sindicatos que sumaron más de 100 mil campesinos. Al mismo tiempo, comenzaron a producirse huelgas y tomas masivas de predios que polarizaron a la sociedad agraria chilena.

Chile adopta una política económica liberal, que al poco tiempo muestra un rebrote inflacionario, señal de deterioro (debido a dificultades en la balanza de pagos y al excesivo endeudamiento externo producto de los créditos que financiaron gran parte de las obras gubernamentales).

El rebrote inflacionario y las demandas salariales provocaron un clima de malestar y agitación social que, para 1962, se expresaba en amplias

movilizaciones populares, aparte de exigir sus propias demandas, pedían el fin de lo que ellos consideraban la "dictadura económica" implantada por Alessandri.

Durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva la juventud y sus transformaciones socio-culturales habían ganado un espacio dentro de la sociedad chilena. La dinámica reivindicativa constante y de aspiración al poder de Allende, no deja indiferente a los jóvenes, cada vez más conscientes de la necesidad de cambios. En el sector universitario, el movimiento de Reforma Universitaria marca el compromiso de los estudiantes con los trabajadores, "Obreros y estudiantes, unidos adelante", es la consigna que atraviesa los años 60, sembrando entre los jóvenes la ilusión de que otro Chile es posible.

Es en el marco de este enfrentamiento entre dos caminos posibles, dos maneras de construir el futuro, los jóvenes y los artistas de la época tomaron partido para levantar un futuro como ellos lo concebían; durante ese período se experimentó una fuerte expansión del mercado cultural, lo que forzó la racionalización de este, la universidad fue el foco y se desarrolló como un sistema nacional, (la facultad de Bellas Artes y el conservatorio nacional de música, tomaron la responsabilidad de toda la actividad estatal en torno al arte) ; la crítica de arte se institucionalizó como un mediador entre el campo de los productores y el público de consumidores ; la actividad de la prensa se modernizó y el periodismo se transformó en una función especializada ; se desarrollan actividades culturales sostenidas institucionalmente como el teatro universitario.

En 1970 Salvador Allende se presenta por cuarta vez como candidato a la presidencia, esta vez en representación de un extenso conglomerado de fuerzas socialistas, comunistas, unidad popular, cristianos de izquierda y radicales, así, es elegido con los votos de más de un tercio del electorado chileno; en el breve lapso de dos décadas, entonces, un vasto sector de las fuerzas vivas del país fue el que se organizó y preparó para la toma del poder.

Cuando se intenta establecer un punto de inflexión en la historia política nacional de los últimos cincuenta años, se acostumbra a señalar al período 1964-1973 como el momento en que se producen cruciales definiciones y

tensiones políticas, que marcan nuestra historia reciente; fechas que estarían determinadas, particularmente, por dos hechos políticos claramente identificables, como son la elección de Eduardo Frei Montalva como Presidente de la república en Septiembre de 1964 y el Golpe Militar de Septiembre de 1973.

No obstante, un análisis crítico de ese “momento crucial” pronto nos sugiere que en verdad lo que allí se ha producido es una maduración y aceleración de diversos procesos cuyas raíces se extienden en el tiempo y pueden ser conectados, en lo esencial, a una profunda transformación cultural, no desvinculada de los cambios socioeconómicos y políticos de la época, pero que supera con creces la mera voluntad desarrollista de las élites políticas que gobernaron entre esos años.

2.3 Principales hitos, procesos y actores culturales en Chile (1965 a 1973):

2.3.1 Literatura

La obra poética de Nicanor Parra constituye una demostración fascinante de la infinidad de caminos a seguir en la creación artística. Cuando se piensa en la envergadura estética de los proyectos poéticos con los que el poeta hubo de convivir: Huidobro, Mistral, Neruda y De Rokha, pareciera imposible la construcción de una opción distinta y personal que aportará planos de interpretación nuevos y trascendentes de la realidad social desde la poesía.

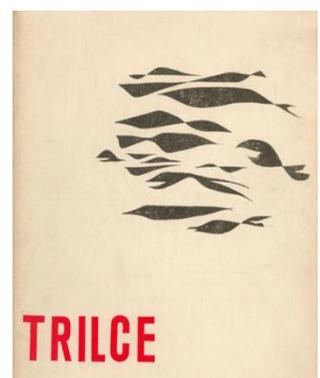
Jóvenes
Escriban lo que quieran
En el estilo que les parezca mejor
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
Para seguir creyendo -creo yo
Que sólo se puede seguir un camino:
En poesía se permite todo.

Le devolvió a la poesía Latinoamericana la posibilidad de concebir conceptualizaciones diferentes para la estética literaria; la hizo un instrumento de análisis y comprensión de la cultura contemporánea, resignificando el valor de las experiencias cotidianas, con el empleo de recursos expresivos extraídos directamente de la comunidad lingüística.

El cruce Teillier-Lhin que se establece después de Parra, constituyó la propagación de los referentes poéticos en la segunda mitad de los años 60. Se aísla la institución del poeta universal y la actividad se reparte a lo largo del país con el funcionamiento, más o menos formal, de diversos grupos: Trilce, Arúspice, Escuela de Santiago, café cinema, tribu no o tebaida, entre otros; cabe reconocer, también, que una parte importante de la actividad poética relevante comenzó a desarrollarse fuera de Santiago. La consolidación de algunos centros universitarios de provincia, el desarrollo del transporte, el progreso de la tecnología comunicacional y de los medios, la mejoría de la oferta laboral local, entre otros factores, explican parcialmente este acontecimiento.

Uno de los efectos inmediatos de esta suerte de descentralización de la actividad literaria fue el incremento de la difusión de la poesía y la movilidad, a través del territorio nacional, de los distintos autores. Una notable contribución prestaron las revistas y boletines que editaban los respectivos grupos, facilitando la colaboración entre los escritores y propiciando la diversificación temática y estilística del trabajo.

Con la instalación de la dictadura los grupos dejaron de funcionar y sus miembros se dispersaron.



2.3.2 Cine

Entre 1960 y 1970 se percibe una nueva etapa, surgida en gran parte de los apoyos legales, como, la disposición que reintegra el valor de los impuestos a los productores nacionales y la liberación de derechos en la internación de película virgen y elementos técnicos, prácticamente desde que llegó a su fin la controvertida época de Chile-Films, a mediados de la década de 1950.

En 1963 se funda el cine club de la Universidad Austral y dos años más tarde Miguel Littin presenta “El chacal de Nahueltoro” (narra la historia de un campesino chileno, autor de uno de los asesinatos más recordados en el país; en torno a la condena que se le imputa, de pena capital, se desarrolla una fuerte controversia debido a la paradoja que constituía para la sociedad chilena el que se rehabilitará al *Chacal* si de todos modos se le iba a dar muerte).

En 1969 se realiza el segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, el más importante para el cine Chileno. En él se exhiben tres películas fundamentales, por lo que tal certamen se considera como el inicio del llamado “Nuevo Cine Chileno”. Las películas son: Tres tristes tigres de Raúl Ruiz, El Chacal de Nahueltoro de Miguel Littin y Valparaíso mi amor de Aldo Francia (considerada, una de los retratos sociales más sinceros del cine chileno, un clásico incuestionable, alcanzando gran notoriedad internacional).

Inmersos en el fervor político que vive el país en 1970, un grupo de cineastas confecciona el “Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular”, en él, se establecían las líneas para una cinematografía y "una cultura auténticamente nacional y por consiguiente, revolucionaria".

²¹ Memoria Chilena. “La supervivencia de una tradición: Revistas y publicaciones literarias (1960-1990)”. Visitada 20 de Mayo 2014. www.memoriachilena.cl

Extracto:

CINEASTAS CHILENOS:

Es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatado por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Por lo tanto, declaramos:

1. Que el cine es un arte.
2. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
3. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta
4. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.
5. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera...

Ese mismo año Littin es nombrado por el nuevo gobierno como director de Chile Films, la empresa busca, ahora, ser el catalizador de las intenciones revolucionarias del gobierno, a través de cortos documentales y posteriormente, buscará producir grandes películas con ese mismo afán, sin embargo, con el paso del tiempo, las confusiones y la falta de experiencia pasarían la cuenta.

2.3.3 Teatro:

Con la llegada de la década del cincuenta, se produjo una homogeneización y expansión de las Universidades chilenas, de estas instituciones, dependían algunos teatros, que eran reconocidos como organismos sumamente importantes, logrando una consolidación estética y orgánica; el investigador Frank Dauster, afirma en 1966 que, *“había más actividad teatral en Chile que en cualquier otro momento de su historia”*²². Elena Castedo, en el teatro chileno de mediados del siglo XX dice: *“en esencia, pues, entre 1955 y 1970 las compañías serias, las instituciones teatrales, los críticos, así como casi todos los dramaturgos, despliegan una importante preocupación por la ‘chilenidad’. Por esta entienden un fluctuar entre la propagación del teatro en todos los ambientes...y la producción escénica de obras autóctonas, nacidas de una tarea autoral hecha con materiales chilenos”*²³

Desde su fundación, los teatros experimental (de la Universidad de Chile) y de ensayo (de la Universidad Católica) montaron ininterrumpidamente más de tres obras anuales como promedio, realizando una labor profesional inigualable, ejemplo de esto, es el teatro Carpa, que llevó una serie de obras a organizaciones de poblaciones, estudiantiles y obreras en barrios periféricos de Santiago entre 1964 y 1968.

2.3.4 Televisión:

Su funcionamiento en el periodo de 1959 a 1973 presentó sucesos, como la inserción universitaria y estatal (en momentos en que ambas instituciones implicaban representación plural de intereses públicos y nacionales), la excelencia de algunos de sus creadores y realizadores, los procesos de discusión y experimentación que entonces se daban y la convicción que muchos de sus partícipes tenían, de que la televisión estaba llamada a cumplir un rol de estimulación cultural y reflexión mítica, aportó logros y aciertos valederos, no obstante, quedaron trancos y hoy es necesario rescatarlos y proyectarlos como parte de una memoria histórica que acrecienta nuestro

²² Gazmuri C, Mouesca J. *“100 años de cultura Chilena 1905-2005”*. pág. 172. Santiago, Chile. Editorial Zig-Zag. 2005

²³ Gazmuri C, Mouesca J *“100 años de cultura Chilena 1905-2005”*, 2005, Pág. 174. Santiago Editorial Zig-Zag

patrimonio social democrático y creativo.²⁴

2.3.5 Arquitectura

“Una obra en la ciudad es mucho más que un objeto de valor simbólico y formal (como un monumento), es una obra que nos invita a la reflexión acerca de la sociedad en que vivimos y de lo que somos dentro del paisaje social y cultural...es una forma más de expresión en medio de las prácticas habituales de lo cotidiano, entregando contenido a la cultura de la vida diaria a través de acciones sobre los lugares y la infraestructura que ofrece la ciudad, llegando a transformar el paisaje de ella en relación a sus espacios y las experiencias que tenemos en ellos...”²⁵

Varias son las obras clásicas chilenas que han ido conformando la arquitectura de este país, siendo ejemplos hasta ahora de calidad espacial y plástica que representaron las tendencias arquitectónicas más novedosas del momento, influenciadas por los grandes de la arquitectura moderna, como Le Corbusier, o Mies Van der Rohe y adoptando conceptos como la simplicidad, el funcionalismo y la economía.

Sin embargo, estas obras tienen una característica especial, ya que adaptan estos principios a la realidad local, donde se mezclan los conceptos del modernismo con la tradición representada por la arquitectura colonial y vernácula, e incorporando además una estructura que debe soportar los constantes movimientos de tierra presentes en este país.

Algunas de las construcciones características de las épocas estudiadas, son:

1.- El Edificio Copacabana, es uno de los edificios más modernos de la época y de mayor impacto en la memoria de los Viñamarinos. Se edificó en 1961, entregando identidad al lugar; está construido dentro del contexto del desarrollo de la infraestructura balnearia, que modificó por completo el entorno urbano, para potenciar lo social, lo cultural y lo productivo de esta ciudad en pleno cambio a principios del siglo. Puede ser observado en su totalidad desde varios

²⁴ Hurtado M, Edwards P, Guilisasti R, “Historia de la televisión Chilena entre 1959 y 1973”. pág. Santiago, Chile. Editorial Ceneqa. 1989

²⁵ Rojas S, Szmulewicz I, Tisi R, Zamudio E. “Arte urbano”. Pág. 137

puntos, y desde el interior del edificio, sus vistas están liberadas de cualquier otra edificación.



Edificio Copacabana

2.- Unidad Vecinal Portales / B.V.C.H: Data de 1966, el lugar en que se encuentra emplazada esta unidad vecinal (rodeada por equipamientos públicos y culturales como el Parque Quinta Normal, la Biblioteca Metropolitana, la Universidad de Santiago) permite una posición estratégica en cuanto a la comunicación de la ciudad con la comunidad.



Las décadas de los 60 y 70 fueron épocas de explosión cultural producto de la agitación social que se vivía mundialmente, en este escenario, las universidades se muestran como un foco para la instauración de distintas manifestaciones y un punto de encuentro para la concretización de estas.

El arte se manifestó en pro de la población, en función de sus necesidades y con el propósito de informar al ciudadano común; a partir de esto podemos forjar una relación con lo declarado por Luis Albornoz: *“...En aquellos años la televisión era muy mínima, marginada, no era tan masiva como ahora y los carteles tenían más importancia, eran un medio de comunicación vigente, más que ahora, el cartel informaba, si tu querías hacer alguna actividad, tapabas las murallas de Santiago en el centro, en lugares donde se acostumbraba a pegar afiches, entonces a las 8/10 de la mañana toda la gente sabía lo que iba a pasar, no era necesario que estuviesen atentos a la televisión, como ahora...”*

Luego, el arte desarrollado en los álgidos años de la dictadura militar se caracterizó por una llamativa modernización tanto a nivel lingüístico como formal y material, activando una crisis del discurso tradicional de la pintura, por medio de su reemplazo o desplazamiento hacia el arte corporal, las intervenciones urbanas y el empleo del soporte fotográfico. Esta serie de modernizaciones tuvieron como fundamento una postura crítica respecto de los símbolos y emblemas de arte, fomentados por el discurso ideológico impuesto por el régimen militar. Pero también el arte y el pensamiento crítico llevado a cabo por el discurso de la avanzada se distanciaron del arte chileno comprometido precedente (que en ese periodo asumió el signo de la contestación).

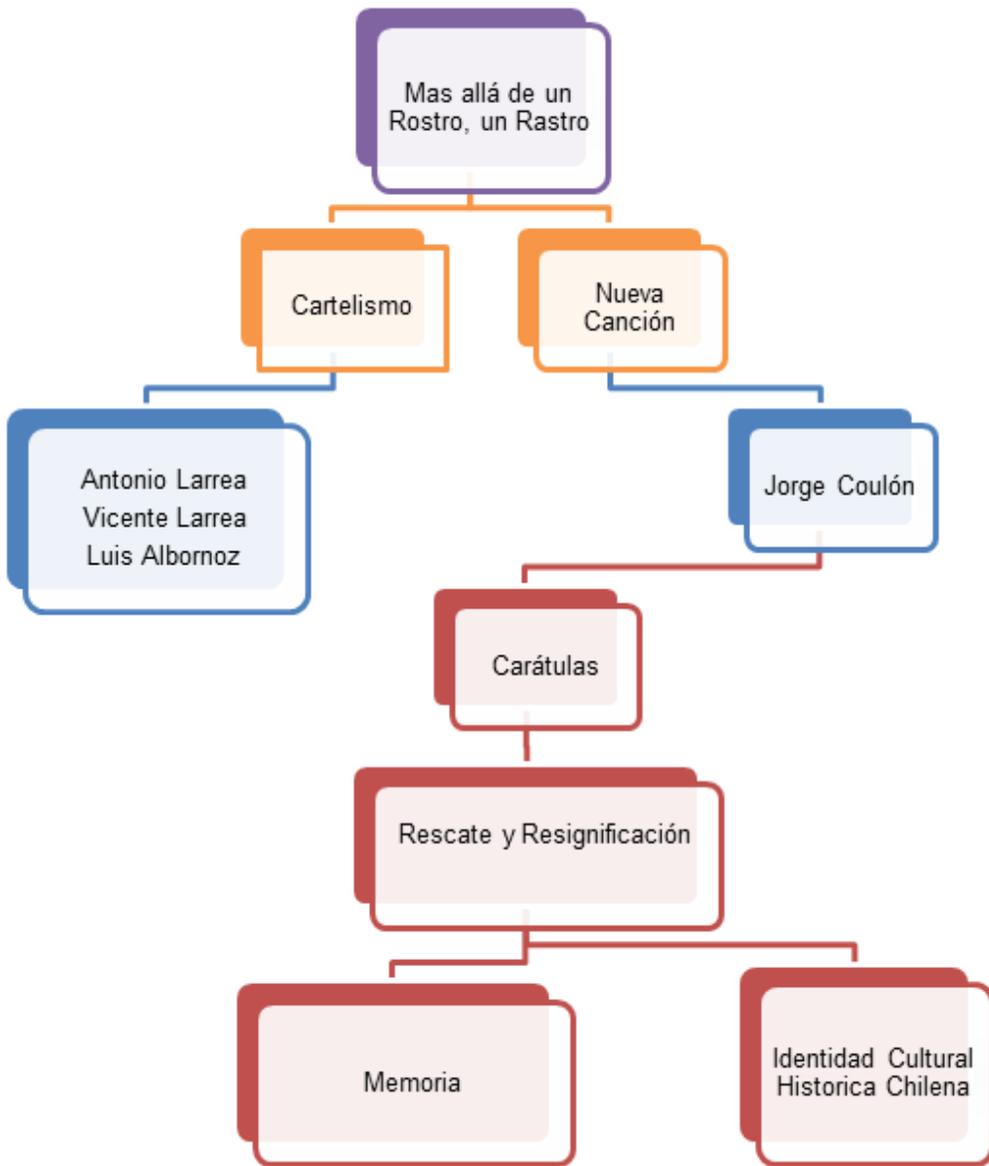
RECITAL POPULAR



Capítulo III

Más allá de un rostro, un rastro.

Cuadro Resumen Capítulo III



Capítulo III: Más allá de un rostro, un rastro.

“Bajo mi rostro soy yo, más allá de él, lo que puedo ser. La identidad, la igualdad de “yo conmigo mismo” se adhiere a esa trama que representa mi rostro. Mi rostro es para cualquiera. Lo que te doy, sin embargo, es sólo para ti. Fin de la comunicación, fin del mundo. En mi rostro dejo sólo un rastro, un afecto para salir del laberinto. Más allá de mi rostro, un rastro”.

DE ROSTROS Y RASTROS, García Moggia M. Landaeta Mardones (Chile)
Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo.2007

3.1 Memoria e identidad a través de la imagen: Cartel

"El cartelismo es un arte lleno de abismos.

*Cualquier desliz hace que la obra
se despeñe fatalmente a la mentira.*

*Y es arte ciudadano,
arte que" se asolea y
se moja en el invierno,
arte para estar junto al tranvía,
junto a las nubes y
al hombre que camina
con la máscara de luz y
de angustia de la ciudad".*

Andrés Sabella

El Cartel rescata la esencia de una imagen, de un oficio olvidado: El ser

una imagen y una voz adherida a la pared para relatar qué algo pasa, algo que puede provocar alegría o quizá ofrecer un futuro. Nos encontramos con “*anuncios que duran segundos en nuestro viajar, pero que por su belleza suelen convertirse en una provocación donde el alma del viajero y el mundo se pueden fundir por un segundo a ese frágil trozo de cartulina impreso*”²⁶.

El cartel, comúnmente llamado “afiche”, palabra galicista que viene del francés *afficher*, “pegar a un muro” pero en nuestra cultura debiese ser conocido como cartel, que se reconoce como una expresión castellana derivada de la voz italiana *cartello* con que se le designaba a los anuncios de las obras en la entrada de los teatros.

El nacimiento del cartel en la historia se debe a la conjunción de dos factores: una nueva función de la ilustración y el surgimiento de un nuevo tipo de público, clase media y media/baja urbana, con capacidad o, al menos, deseo de acceder a lo que se les ofrece.

A partir del último decenio del siglo XIX, en Europa y América se extendió un soporte publicitario cuyo carácter artístico fue primordial. El afiche o cartel, fue un medio imprescindible en la comunicación de masas, ya que no solo tenía la cualidad de publicitar productos y obras teatrales, sino que también tenía la capacidad de empapelar la ciudad con mensajes políticos e ideológicos.

Los inicios del cartelismo en Chile alrededor del año 1918 fueron difíciles. Todo era precario. Las oportunidades de producir un cartel eran reducidas, los medios técnicos, escasos; los artistas, autodidactas, y no siempre justamente valorados. Realizar el trabajo de impresión era complejo ya que los carteles se imprimían en litografía pura, con piedras litográficas que eran trasladadas en carros hasta las mesas de dibujo, todas esas limitaciones influyen sin duda en el resultado del trabajo. Las condiciones en que la sociedad recibía el trabajo tampoco eran las óptimas, ya que, en ese entonces no existía ninguna protección del afiche, ningún lugar donde estuviese seguro, cualquiera podía arrancarlo o pegarle otro encima.

²⁶ Godoy A, “*Historia del afiche Chileno*”. 1992 Universidad Arcis

En esas circunstancias, con tantos factores adversos convergiendo, era necesario que hubiese incentivos a la producción de afiches, los concursos, como el de la Fech, o los organizados por la revista zig-zag, representaban una valiosa oportunidad de hacer algo bueno, ser reconocidos y obtener dinero por el trabajo realizado.



Portada de folleto para la primera Exposición de Afiches organizada por la Unión de Cartelistas de Chile en 1944

En Chile, el cartel alcanza su apogeo desde la década de los 60' hasta el Golpe Militar en Septiembre de 1973. El cartel chileno se manifestó como símbolo de esta época, y el afiche como nueva forma de expresión y de comunicación ideó una recopilación de la iconografía popular, la cultura altiplánica y la alfarería entre otras. Con esto logró la plena identificación del pueblo, que se vio representado a sí mismo en los diferentes carteles. *“Lo primero que viene a la mente en estas cosas que hicimos quedó como la parte gráfica de esa época se identifican, uno habla de la unidad popular y se imagina estas imágenes, están unidas de cierta forma”*, señala Albornoz en la entrevista. El cartel en Chile recibió influencias gráficas tanto internas como externas, sin embargo, estas últimas no quitan el carácter único del estilo en el país.

La influencia externa más relevante fue el uso de la tipografía proveniente del Estilo Tipográfico Internacional (movimiento de diseño surgido en Alemania y Suiza, en los años cincuenta), este tuvo influencia a nivel mundial hasta el día de hoy.

Como se explica en el libro “Un Grito en la Pared” de Mauricio Vico, las características adoptadas del Estilo Tipográfico Internacional, que tuvieron mayor visibilidad en el diseño nacional fueron:

“Una unidad visual lograda a partir de una grilla que dividió el plano racionalmente; fotografía objetiva que trataba de presentar la información en su esencia, dejando fuera los excesos decorativo; uso de una tipografía de palo seco; configuración del diagramado de textos marginados tanto a la derecha como a la izquierda.”²⁷

Estas ideas de cómo debía hacerse el diseño contemporáneo, se concretaron principalmente en el cartel con la aplicación de fuentes tipográficas palo seco (llamadas “sans serif”) y la llegada de las letras transferibles (Letraset), que permitió adoptar nuevas tipografías y a los diagramadores una mayor flexibilidad en el diseño de título, a diferencia de la rigidez que tenía composición tipográfica clásica. Algunas de estas eran: Helvética, creada en 1957 por el diseñador Miedin, Futura (1927) de Paul Renner, Univers (1957) de Frutiger, etc., estaban incluidas en el catálogo de Letraset.

El cartel tenía también una estética pop, con fuertes influencias psicodélicas en cuanto a la visualidad y colores, al mismo tiempo contenía tensiones ideológicas, con imaginarios sociales cotidianos de la época. Esta estética ya no ocupaba el lugar de competencia en relación a las figuraciones a quienes acompañaba en los soportes verticales de la ciudad, sino que se esconde en la dimensión informativa de su mensaje ilustrativo para con un espacio exposicional por lo tanto *“el cartel se transforma en agente modelador del espacio público y soporte transmisor del acontecimiento colectivo vinculado a las transformaciones sociales y urbanísticas”²⁸*. Los carteles se colocaban, en general, no aisladamente, sino en columnas horizontales o verticales, formando

²⁷ Vico, M., Osses M. “Un grito en la pared”. 2009. pág. 45 Santiago Ocho Libros Editores. Chile

²⁸ Vico, M., Osses M. “Un grito en la pared”. pág. 49 2009. Santiago Ocho Libros Editores. Chile

así una gran obra gráfica de continuidad y sucesión que hacía perder el detalle, para ganar en amplitud modulada dentro de nodos urbanos señalados por ciertas esquinas o por pasos bajo nivel, de concurridas vías peatonales o automovilísticas. Se reafirma, de esta manera, flujos en donde convergen y/o se entrecruzan los tránsitos motores espacio-temporales con las miradas cómplices de quienes se ven obligados a seguir el fluido urbano, a la vez que, por efecto del papel y de la imagen, desaparece visual e intermitentemente la materialidad sobre la cual se han puesto estos signos. Si en el rallado o en la pintura no siempre los soportes dejan de ser -visual e incluso materialmente- lo que son, con el papel ocurre que no pocas veces estos soportes son obliterados por el efecto de forramiento que posee. El papel envuelve y alisa, imponiendo su propia textura y formato al lugar y al objeto eventual en él se pega; sobre todo cuando se despliega y se repite una misma imagen en una misma superficie.

Los carteles de la época tenían un marcado carácter educativo, político y social por lo que se transforma en una herramienta de concientización y al mismo tiempo en relatos de aspiraciones, sueños y fracasos de un pueblo revolucionario impulsado por *“las masivas revueltas juveniles que brotaron a fines de la década de los sesenta los cuales motivaron el surgimiento de los carteles y panfletos políticos dictados por la urgencia de lucha y protesta colectiva”*²⁹.

Por ello el mensaje en el cartel era de importancia en la época ya que debía transmitirse de manera rápida e inequívoca. La esencia del cartelismo radica en su capacidad de síntesis, de abstracción, la seducción ejercida por las imágenes debía ser directa, instantánea. La fuerza gráfica de la imagen debía así mismo ser clara, emocionar, quizás por esto la palabra, el texto, estaba subordinado a la imagen en el cartel. Quizás por esta razón la palabra se iconiza y por ende se convierte ella misma en imagen.

En esa época surge una imaginería nueva que recoge una mezcla de influencias y elementos tales como la cultura hippie, el afiche cubano y de

²⁹ Vico, M., Osses M. *“Un grito en la pared”*. pág. 48 2009. Santiago Ocho Libros Editores. Chile

Europa del Este, el ideario político revolucionario y el rescate del arte indígena y campesina.

De este período podemos mencionar en particular a los diseñadores Santiago Nattino, Camilo Mori, José Balmes, Nemesio Antúnez y Francisco Otta, Waldo González Hervé y Vicente y Antonio Larrea, quienes trabajaron tanto el cartel como las carátulas de discos LPs.

Fuertemente identificados con los códigos culturales de la época estos artistas forjaron una forma de representación de las ideas de cambio y participación popular que sigue siendo reconocible hasta el día de hoy.

Este movimiento surge de la efervescencia política, social, cultural que se estaba viviendo en América Latina desde finales de la década de los 50 con la revolución cubana y más tarde con la llegada al poder en Chile en septiembre del 1970 de Salvador Allende y la Unidad Popular.

Comienza así en Chile un período de experimentación y búsqueda de un lenguaje propio, de una imaginería sustentada en una mirada hacia lo autóctono, de una reflexión acerca de la identidad.

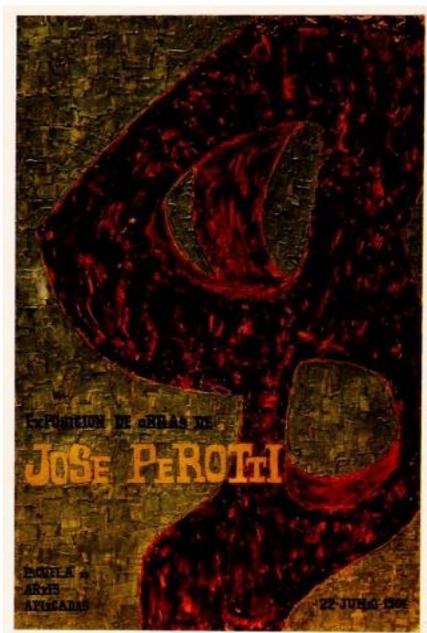
En este período fueron confluyendo política, educación y arte. Se puso en cuestionamiento y revisión todo lo establecido previamente en este ámbito. Era una sociedad que se aprestaba a grandes cambios, grandes reflexiones y a grandes discusiones en los centros universitarios e intelectuales del país en torno a la imagen, su función, su estética, su identidad y como sustento ideológico de un proyecto político que era el gran paradigma social de la época.

Muchos trabajos estaban inspiradas en la alfarería indígena, en el muralismo callejero y en otros elementos del folclore y populares. Este proceso dio como resultado una gran producción de afiches y de otros objetos tale como por ejemplo las carátulas de los PLs (Long Plays o Discos de Larga Duración) que nada tenían que envidiar a los trabajos europeos y norteamericanos de la misma época por su originalidad y técnica.

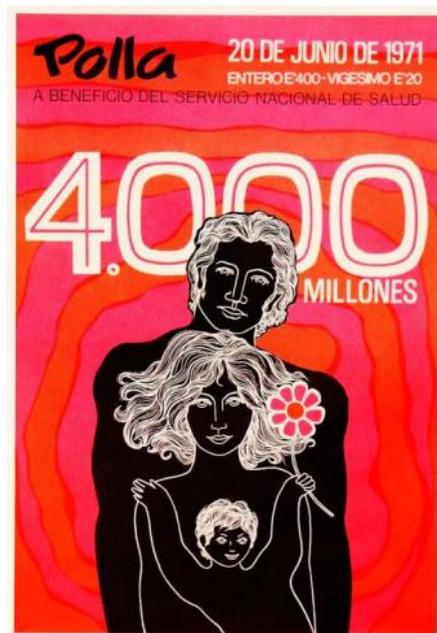
3.1.1 Rastros del Cartel

Uno de los autores más relevantes es Waldo González Hervé, considerado como el "Gran Maestro" del afiche chileno, quien junto a los hermanos Vicente y Antonio Larrea han realizado los más originales trabajos durante los años 70.

Waldo González, diseñador de gran influencia por su obra y labor pedagógica intentaba rescatar lo cotidiano, lo popular y enseñar con esas imágenes. Sus carteles para la polla chilena de beneficencia, por ejemplo, alentaban a participar en las campañas oficiales contra la poliomielitis o la bronconeumonía. González considera que su labor más importante *"fue la de crear códigos, la de plantear y defender la posición del diseñador en la educación... dentro de un compromiso social con la educación, y también con todo el sistema publicitario, persuasivo, tradicional, de ayer y de hoy, por un lenguaje funcional educativo"*³⁰. En este compromiso, la mujer y la familia fueron sus motivos principales.



Waldo González ,1964
Escuela de Artes Aplicadas
Exposición Retrospectiva de José Perotti



Waldo gonzalez.1971
Polla Chilena de Beneficencia

³⁰ Godoy A, "Historia del afiche Chileno".1992 Universidad Arcis

Entre los años 60 y 70 la gráfica cubana tuvo gran importancia. Los cubanos utilizaban el cartel como medio de reclamo, preocupación, reafirmación de los principios que sustentaban en ese tiempo el cambio o la consolidación de un cambio, en este caso político, fue un gran impulso enriquecedor del estilo de los cartelistas y diseñadores chilenos. Los trabajos de jóvenes como Vicente Larrea, Antonio Larrea Y Luis Albornoz entre otros diseñadores, con sus logotipos para los conjuntos musicales Inti illimani y Quilapayún, fueron un verdadero símbolo de la época, recogen estas influencias. *“En cuanto a los músicos con sus obras trascendentes y representativas de nuestro país y nosotros desde nuestra trinchera del diseño vistiendo esas obras, dándoles una presentación gráfica única y recordable, con mucha chilenidad y mucha raíz Latinoamericana”,*³¹ comenta Albornoz en la entrevista, a su vez Larrea hace referencia *“Con los músicos de la Nueva Canción Chilena aprendimos a traducir en imágenes sus letras y sonidos, y eso colaboró eficazmente en la comprensión y recordación de esa música y su tiempo”*³²

Junto con este cambio de énfasis en favor de otros medios, ha habido también un cambio en el modo en que los carteles son usados. Quizás el impacto visual que tenían antes los carteles radicaba en la función educativa que cumplían, en ausencia de otros medios. Esa es una función que ya no tienen o, al menos, que deben ahora compartir. Poco a poco los carteles han perdido su impacto, han pasado a convertirse en piezas de colección.

Las carátulas diseñadas en el taller de Vicente Larrea no sólo representan a un movimiento musical, sino que, con los años, también se han transformado en emblema de una generación que fue testigo de hitos como la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam y las manifestaciones estudiantiles de 1968, en París. Su trascendencia radica, entonces, en su poder para simbolizar ideas y valores propios de ese momento cultural, social y político en Chile.

Caracterizadas por colores llamativos, contornos de trazo grueso irregular,

³¹Entrevista realizada a Luis Albornoz por grupo de Seminario Educación Artística, Mayo 2014

³²Entrevista realizada a Luis Albornoz por grupo de Seminario Educación Artística, Mayo 2014 y entrevista realizada a Vicente Larrea por grupo de Seminario Educación Artística, Junio 2014.

tipografías en negrita, fondos degradados, fotografías de alto contraste, y síntesis y diversidad formal ajenas a las tendencias racionalistas del diseño gráfico suizo o estadounidense, estas portadas germinaron en un ambiente de experimentación, estimulado al interior de la carrera de diseño en la Universidad de Chile y del taller de Vicente.

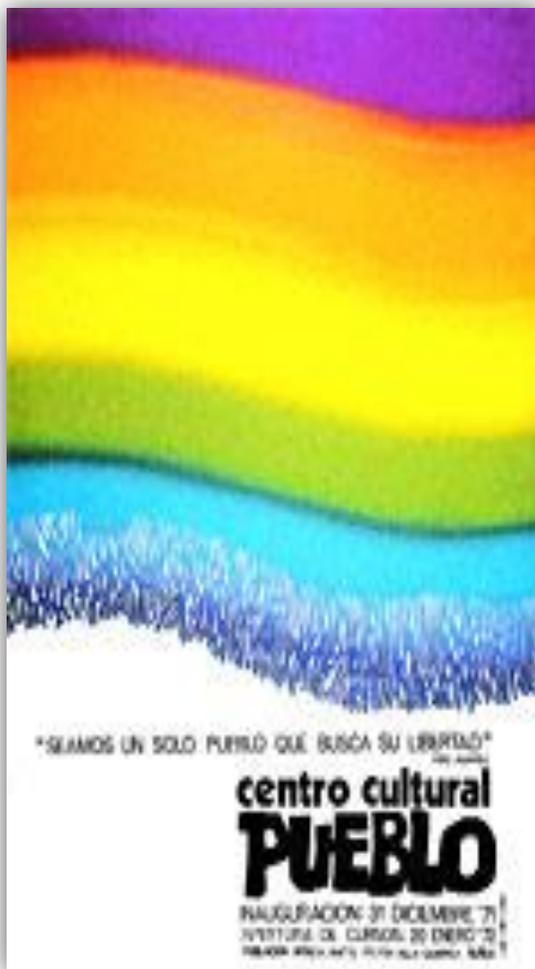
El trabajo de estos diseñadores fue básicamente artesanal, tenía como punto de partida el dibujo y en esa rusticidad radicó gran parte de su impacto. La intención estatal de valorar el trabajo humano encontró su resonancia en estos carteles que exaltaron la manualidad, los trazos gruesos y los colores alusivos a la identidad latinoamericana. Desplazando el criterio gráfico que imperó en Chile hasta entonces, basado en el estilo publicitario norteamericano y el cartelismo europeo, la cualidad de los Larrea fue transmitir mensajes que generaban una cercanía inaudita con sus receptores. Ese impacto en la ciudadanía se tradujo inmediatamente en el tiraje de los afiches, que pasó de 75 mil a 250 mil ejemplares; también se manifestó en algunas encuestas que revelaban, por ejemplo, que gracias a una campaña gráfica la atención sanitaria infantil había crecido de un 35 a un 80 por ciento.

El trabajo de los hermanos Larrea también estuvo íntimamente relacionado con el de las Brigadas Muralistas, formadas por jóvenes de izquierda que alimentaron un vínculo con el diseño, que iba de los muros al tablero de dibujo y viceversa. Los trabajos eran observados mutuamente, pero los hermanos Larrea estaban a favor de una gráfica no agresiva sino positiva, que ayudará a fraternizar y no a desarrollar actitudes violentas entre los chilenos, en cambio los brigadistas desarrollaron ambas vertientes.

Para mantener la independencia en el trabajo, los Larrea nunca recibieron directrices de estilos o contenidos de parte de nadie, valoraron la responsabilidad social y la no inclinación política, lo que resultó muy oportuno para el óptimo desarrollo de su trabajo. Y así lo confirma Albornoz en la entrevista: *“No éramos políticos ni nos metimos en la política, sólo estábamos haciendo nuestro trabajo profesional, pero quedó la cara visible la parte gráfica de una época muy emblemática de nuestro país”*³³.

³³ Entrevista realizada a Luis Albornoz por grupo de Seminario Educación Artística, Mayo 2014

Otro de los principales aportes de los Larrea al período estuvo a cargo de Antonio y fue el uso del contratipo, que genera imágenes de alto contraste simplificadas mediante el rescate de ciertos detalles. La técnica guardada en la memoria colectiva con los recortados rasgos de Ernesto “Che” Guevara y resucitada por el esténcil tuvo por entonces en Chile su apogeo con los retratos de Allende primero, y luego de Augusto Pinochet. La foto de Víctor Jara fumándose un cigarrillo en alto contraste, los logos de Inti–Illimani y Quilapayún, o los afiches de la nacionalización del cobre son algunos de los hitos del diseño chileno que los hermanos Larrea crearon utilizando un código visual que se sigue reinventando.



Centro Cultural Pueblo.
Vicente Larrea, 1971.
Serigrafía

3.2 ROSTROS DEL CARTEL

3.2.1 Vicente Larrea



Vicente Larrea, diseñador chileno

Vicente Larrea nació en Linderos, localidad rural en la comuna de Buin, cerca de Santiago de Chile. Hijo de un matrimonio de inmigrantes de origen español e italiano que se radica muy luego frente al mar, en San Antonio.

En 1961 ingresa a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, para estudiar decoración de interiores y dibujo publicitario. En 1963 inicia su trabajo gráfico en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad, donde se dedica a la producción de material informativo para las escuelas de temporada. Tras cuatro años trabajando en dicho departamento, y ante la tal demanda del cartel en esos momentos, Larrea se instala con una pequeña oficina en la calle Huérfanos. Entre sus trabajos reconocidos, sobresalen las carátulas de discos del grupo folklórico *Quilapayún*.

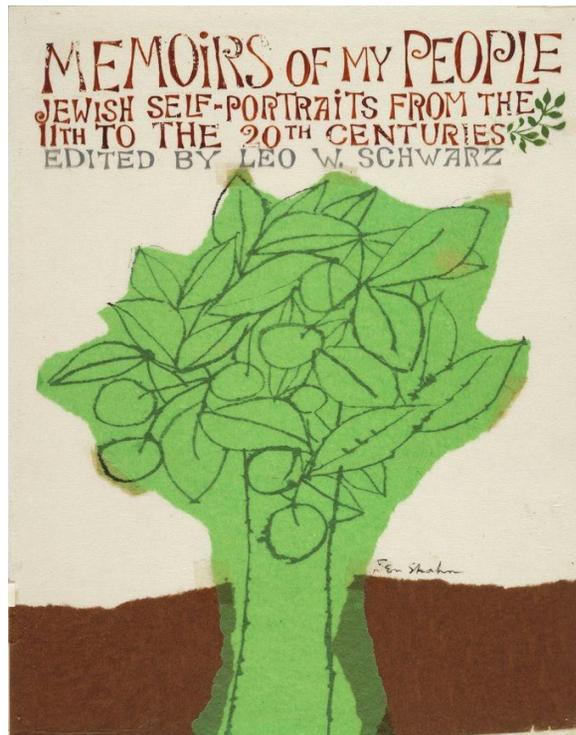
Posteriormente se incorporó a esta oficina, Antonio Larrea, hermano menor, quien se desempeñaba como fotógrafo y estudiaba en Artes Aplicadas. En su gran mayoría, los encargos realizados por esta oficina, tuvieron por punto de partida el dibujo, por sobre la fotografía, la tipografía o el color; y por el mismo hecho que la visualidad desarrollada por esta oficina fuera "dibujable" o reproducible por el público, causó un gran impacto, exaltando la manualidad, todo ello en el contexto de la valoración del trabajo humano que prometía el programa de la Unidad Popular.

Esta visualidad, aun sin pretenderlo, resultó pertinente para la representación de un proyecto en construcción, de un proceso inconcluso que entonces se percibía como la única realidad posible.

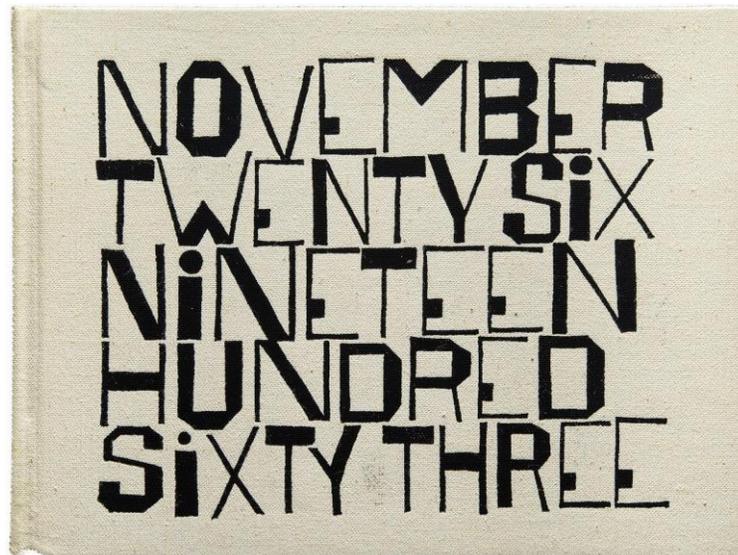
En esta contingencia comercial, los Larrea contribuyeron poderosamente a darle un nuevo sentido al cartel y al diseño gráfico en general ya que lograron unir el sentido corporativismo y la coherencia formal procedente de la Escuela de Ulm y que aplicaron con audacia y decisión a la visualidad del sello musical.

A Vicente Larrea se le debe la creación tipográfica de los nombres de los grupos musicales Quilapayún e Inti Illimani. Estas tipografías fueron el resultado de sus propias investigaciones y ejercicios de tipos; las influencias vinieron del diseñador Ben Shann que se expresan en el uso rústico de ellas. El diseñador suizo Celestino Piatti fue otro de los diseñadores que tuvo una presencia en sus trabajos. Parte de algunas caratulas de discos y carteles que se realizaron entre los años 1972 y septiembre de 1973 fueron creaciones de Antonio y Luis.

Diseños de Ben Shann



Cover Design for "Memoirs Of My People: Jewish Self-Portraits from the 11th to the 20th Centuries," edited by Leo W. Schwarz, 1963



November twenty-six, nineteen hundred sixty-three: poem / drawings by Ben Shahn. NY: George Braziller; 1st ed. 1964

Diseños de Celestino Piatti



Celestino Piatti's Animal ABC, 1966

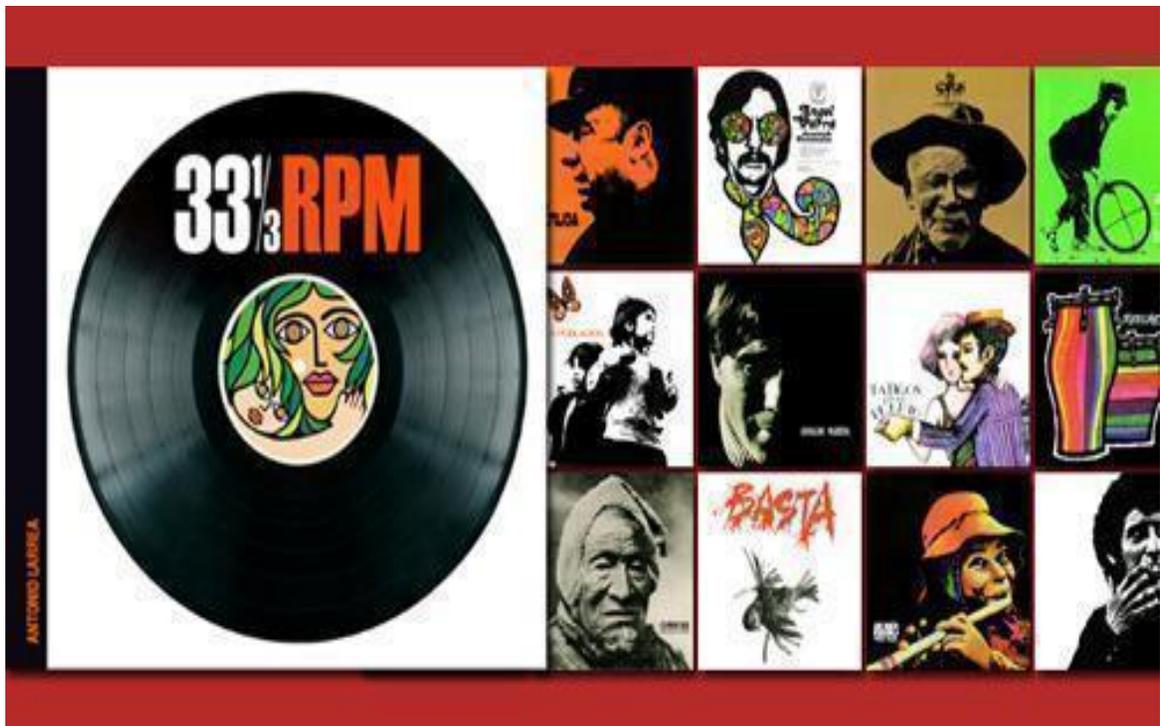


Covers de Celestino Piatti para DTV, 1963

Tipografía diseñada por Vicente Larrea influenciada por los trabajos del diseñador Lituaniense Ben Shahn

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFG

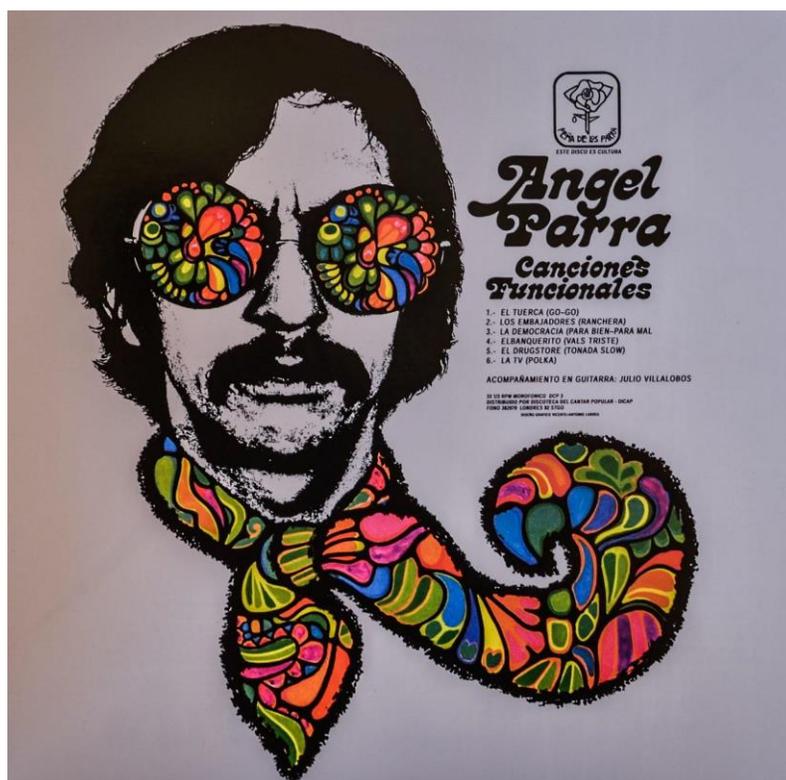
Los hermanos Larrea diseñaron más de cien caratulas de discos y muchas de ellas para el DICAP, así como también cerca de 250 carteles entre los años 1964 y 1973, folletería, revistas logotipos, papelería, etc.



33 1/3 RPM - Texto que recopila principales carátulas diseñadas por los hermanos Larrea y Luis Albornoz para músicos nacionales.



Título; De Violeta
 Intérpretes: Isabel y Ángel Parra (Reedición, Arena 1967)
 Sello; Dicap – Peña los Parra.
 Fecha edición; 1971.



Título: Canciones Funcionales.
 Interpretes: Ángel Parra
 Sello Dicap – Peña Los Parra.
 Fecha edición; 1969.



De Isabel Parra
Interpretes: Isabel Parra (Reedición, Arena 1969)
Sello: Peña los Parra – Asfona.
Fecha edición;
1970.

3.2.2 Luis Albornoz Riquelme



Fotografía de Luis Albornoz Riquelme

Luis Albornoz nació en Talcahuano en 1948, estudió diseño gráfico en la Universidad de Chile, en 1970 se integró al estudio de Vicente y Antonio Larrea. Participó como ilustrador y posteriormente como diseñador en buena parte de la producción de afiches, carátulas de disco y marcas comerciales de Larrea. Entre 1989 y 1993 integró el área creativa de la empresa Village, donde ilustró cientos de tarjetas de saludo. Ha incursionado en el comic y fue parte del equipo que produjo la desaparecida revista La Castaña. En 2005 integra el jurado de afiches del Premio Chile Diseño, y se retira de Larrea para incursionar como diseñador independiente.

Diseños independientes de Luis Albornoz



Afiche para la exposición de Icograda celebrada en La Habana, Cuba.



Ilustración para una publicación del Consejo del Libro y la Lectura.

Desde los lejanos años 70, Luis Albornoz, junto a los hermanos Vicente y Antonio Larrea crearon la gráfica emblemática y colorida de los discos para el sello Dicap, afiches callejeros y tantas otras piezas gráficas que se han transformado en definitoria de toda una época.

Cuando terminó el gobierno de Salvador Allende, el escenario en el que Luis Albornoz diseñaba cambió completamente. Además de esconder todos los trabajos que habían hecho durante los tres años de la Unidad Popular, en las oficinas de los hermanos Larrea tuvieron que abrirse a lo que pudiera ofrecer el mercado en ese momento. Luis Albornoz da un giro vital en su vida encauzándose como diseñador gráfico independiente.



Diseños de carteles elaborados por Luis Albornoz para distintas causas sociales

3.3 Cartel y Nueva Canción

La época de oro del afiche se correspondió con la época de oro de la música chilena que, a lo largo de la década del 60', experimentó tres movimientos musicales. Por un lado, la Nueva Ola con una propuesta comercial similar a la de El Club del Clan. Por otro, el Neofolklor, de raíces folklóricas fusionadas con elementos modernos. Pero el fenómeno más innovador y significativo de la historia de la música trasandina nació por aquellos días y fue la Nueva Canción Chilena. Por esa puerta entró Vicente en 1967, respondiendo a la propuesta de Carlos Quezada (uno de los integrantes de Quilapayún), para diseñar la tapa del disco Canciones folklóricas de América, que contó con la participación de Víctor Jara, futuro cliente fiel de Larrea y con quien mantuvo un largo y fructífero trabajo en colaboración. *"Con los músicos de la Nueva Canción Chilena aprendimos a traducir en imágenes sus letras y sonidos, y eso colaboró*

eficazmente en la comprensión y recuerdo de esa música y su tiempo”, hace referencia Larrea en la entrevista realizada.

El siguiente trabajo del diseñador fue la carátula de X-Vietnam, el álbum de Quilapayún que fundó la Discoteca del Cantar Popular (Dicap), el sello discográfico que gestaron las Juventudes Comunistas de Chile. Para esa ocasión, el mayor de los Larrea convocó a su hermano menor, Antonio, inaugurando una prolífica dupla que lleva casi cuatro décadas trabajando.



Carátula del disco x Viet-Nam del grupo Quilapayun realizado por Antonio Larrea 1968



Disco x Viet-Nam del grupo Quilapayun 1968

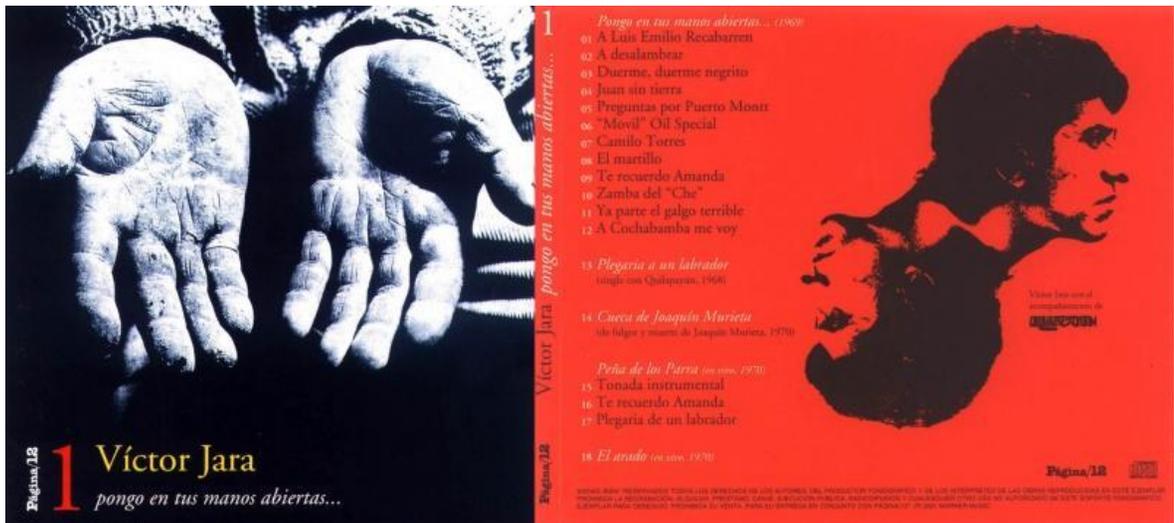
El Taller gráfico de Vicente y Antonio Larrea. Junto a Luis Albornoz y un equipo de colaboradores produjeron entre 1967 y 1973 cerca de 120 carátulas para el sello Dicap, a eso se suman más de 300 afiches, el diseño de varios logos como los de Inti-Illimani y Quilapayún, y abundantes fotos de músicos de la nueva canción, donde plasmaron su gráfica renovada.

Las canciones fueron reinterpretadas en su gráfica por estos diseñadores que se hicieron cargo de renovar una visualidad, tratando de expresar ese giro a través de un nuevo concepto gráfico tanto en su imagen como creando muchas veces el título del disco o el nombre del grupo.

Algunas carátulas diseñadas por los hermanos Larrea y Albornoz:



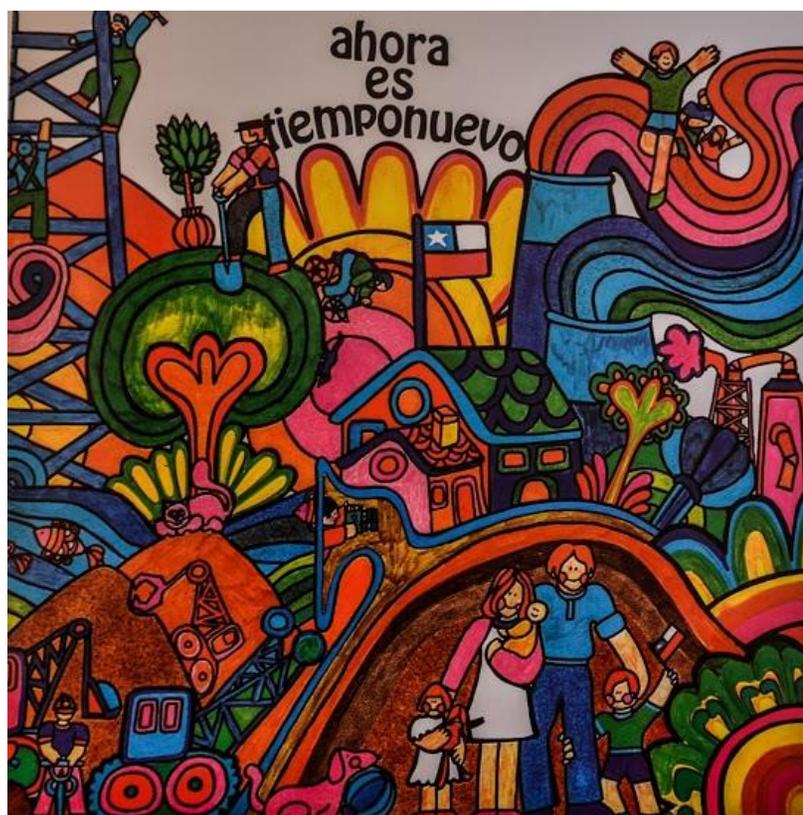
“Por la C.U.T.” de Varios Intérpretes; Jota Jota
Chile 1968



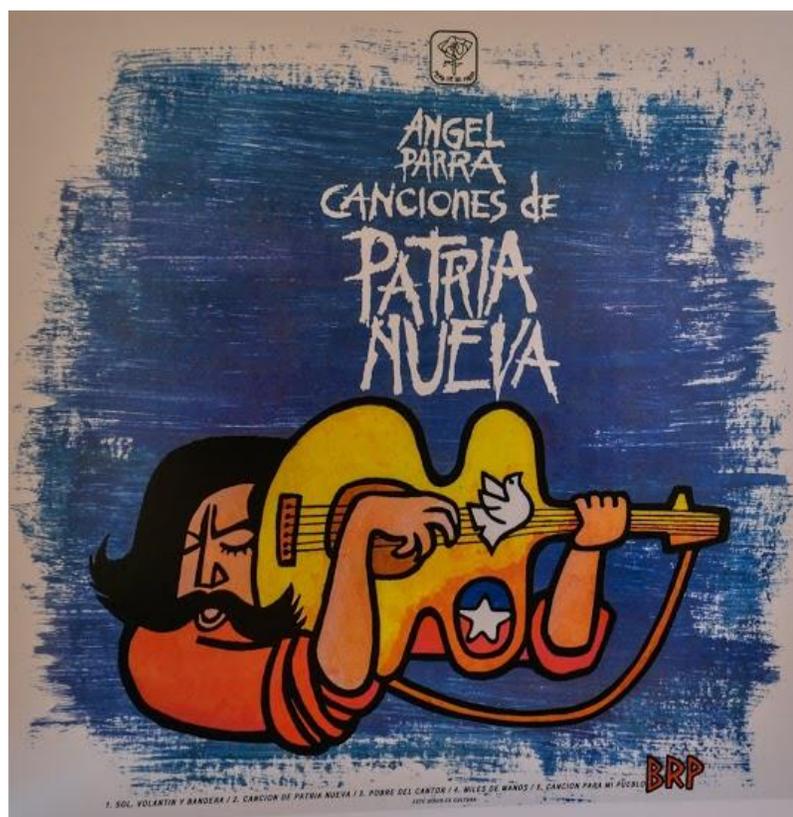
Carátula disco de Victor Jara, diseñada por Vicente Larrea



Diseñada por Larrea, Caratula del Long Play Canciones del 900 de Luis Advis y Margot Loyola



“Ahora es tiempo nuevo” de Tiempo Nuevo.
Sello: Dicap; 1971.



“Canciones de Patria Nueva” de Ángel Parra
Sello: Dicap/Peña los Parra; 1971.



Vicente Larrea se inspiró en los pequeños pisos de totora de la peña de los Parra para crear esta carátula llamada: “El cantar tiene sentido” de Varios intérpretes.

Sello:Astral / Asfona;1971.

3.4 Memoria e identidad a través del sonido: Nueva Canción Chilena

“Porque de todo elemento,
el hombre es un creador”

Víctor Jara.

Para interiorizarnos en lo que la nueva canción significa para nuestra identidad y memoria como país, primero debemos definir qué es el sonido. Según la RAE este puede definirse como una *“sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire. Vibración mecánica transmitida por un medio elástico. Realización oral de un fonema, constituida por rasgos pertinentes y no pertinentes.”*³⁴

³⁴ Definición de Sonido, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=sonido> página visitada Mayo del 2014

En consecuencia; cuando se produce una perturbación periódica en el aire, se originan ondas sonoras longitudinales. El oído, que actúa como receptor de estas ondas periódicas, las interpreta como sonido. Los fisiólogos definen el sonido en término de las sensaciones auditivas producidas por perturbaciones longitudinales en un medio elástico. El sonido entonces es una sensación que se genera en el oído a partir de las vibraciones de cosas. El sonido audible para los seres humanos está formado por las variaciones que se producen en la presión del aire, que el oído convierte en ondas mecánicas para el cerebro pueda percibir las y procesarlas.

A partir del sonido se origina la música, entonces vale decir que la música es un fenómeno meramente artístico, es expresión y sensibilidad de las personas, de los grupos, ya que nos une, nos identifica y nos diferencia. La música en este sentido provoca la unión de grupo de personas que siguen un mismo ideal y de un pueblo que expresa a través del sonido, pero también a través de la imagen, su propia identidad. La importancia de exponer la música y el sonido como manifestaciones artísticas, históricas, socioculturales y como partes integrales de todo patrimonio cultural, radica en la experiencia del tratamiento patrimonial y puesta en valor de los registros sonoros del Archivo de Música, y a partir de esta experiencia, presentaremos las reflexiones e impresiones que se han generado en el transcurso de la investigación, en torno a la importancia de la música tradicional para una lectura de contextos históricos-sociales, la conformación de identidades y las implicancias patrimoniales de esta.

Para poder comprender este proceso de identidad musical que se fue desarrollando en las décadas del 60' y 70' en Latinoamérica y específicamente en Chile, es necesario conocer desde dónde proceden sus influencias para su posterior gestación.

Existen un sinnúmero de procesos socioculturales y políticos importantes en que la música se ve inmersa en ese entonces y que incitan al pueblo latinoamericano, especialmente a los artistas a interiorizarse y volver su mirada hacia ellos, hacia lo local, en una búsqueda de su propia identidad, por lo tanto es posible determinar qué *“dicha cultura, ha crecido y se ha desarrollado por la necesidad que tiene todo pueblo de celebrar sus alegrías, llorar sus penas, gritar su descontento, susurrar su amor o simplemente deleitarse con la*

*armonía de los sonido.”*³⁵

Según el autor Juan Pablo González en la cultura latinoamericana coexisten dos tipos de culturas diferentes, una que podríamos denominar pasiva y otra activa; por un lado la cultura pasiva es la que surge de la dependencia económica que se tenía con Estados Unidos y Europa, es la cultura consumista que se ve influida por los medios de comunicación masivos y que invaden el espacio de la cultura popular, lo que conlleva a que la cultura latinoamericana quisiera imitar y adaptar los estilos artísticos, ya sea en cuanto a lo visual y musical, estilos de vida y cánones de culturas totalmente distintas. Por otro lado se encuentra una denominada cultura activa, que al contrario de la pasiva, se identifica como creativa y por ende, busca lo propio, ya que surge desde lo nativo, de su integración y aceptación de la herencia Europea, rescatando lo mejor de ésta para enriquecer la suya, sin dejar de lado las raíces propias del pueblo latinoamericano. En definitiva esta cultura Latinoamericana se concreta debido a la interacción que resultó entre distintas culturas entre sí.

Desde aquí entonces es donde se debe enmarcar a la Nueva Canción Chilena, dentro de la cultura activa, ya que surge desde lo que podemos determinar como propio, desde la necesidad de evidenciar problemas y esperanzas comunes del pueblo latinoamericano.

En esencia La Nueva Canción Chilena posee una identidad que se une con la historia del pueblo Latinoamericano y nos identifica como país, ya que *“el momento histórico generó un fuerte sentido de identidad nacional (no chauvinista) y la Nueva Canción Chilena fue la columna sonora de ese período”*³⁶, señala Jorge Coulón, puesto que se desarrolla en diversos países paralelamente como Brasil, Cuba, México, Uruguay, Argentina y en nuestro país con los mismos temas e ideales. Esta unión que existía con algunos países latinoamericanos favoreció la integración de ritmos e instrumentos musicales y permitió una consolidación continental en el área musical.

³⁵ González J. Carrasco E, *“El estudio de la música popular latinoamericana”*. Julio 1987. Pág. 1 Santiago, Chile

³⁶ Entrevista realizada a Jorge Coulón por grupo de Seminario Educación Artística, Mayo 2014

3.4.1 La Nueva canción Chilena:

Entendemos la Nueva Canción Chilena como un movimiento que desplegó sueños para convertirse en un vehículo de expresión de todos los procesos y transformaciones sociales que se vivieron entre los 60' y 70'. Es una corriente que *“nació subrepticamente, puertas adentro de peñas y recintos universitarios. Ajena a todo circuito tradicional de distribución, difusión y popularización (rankings, isc-jokeys, revistas ‘juveniles’, ‘copuchas’ del mundo artístico). Casi podríamos hablar, quizás, de música underground.”*³⁷.

Debemos recordar qué Chile es un país con un pasado no muy remoto, bastante turbulento y conocido por los trágicos acontecimientos de los que fue testigo el pueblo chileno en la segunda mitad del siglo XX. Pero a partir de ese ambiente represivo que cercenaba las libertades y derechos a tantas personas surgió una corriente artística-musical que servía como vía de escape para rebelarse contra la injusticia.

Chile es precisamente la cuna de la llamada Nueva Canción Latinoamericana, que vio florecer a exponentes tan importantes como Víctor Jara, Violeta Parra y el conjunto musical que llevó esta forma de cantar a lo más alto a nivel internacional: Inti-Illimani.

³⁷ González J, Ohlsen O, Rolle C. *Historia social de la Música Popular en Chile, 1950 - 1970*. 2009, Pág. 371 Ediciones UC.



Inti Illimani, ca. 1971

En el dominio de la música popular, una fuerte corriente de creadores, desde fines de los '50 a comienzos de los '60, hace propuestas musicales audaces y que van en ruptura con los cánones en boga. En este contexto, la obra de Violeta Parra constituye un inicio fundamental: su producción musical, de espíritu vehemente y orgánicamente ligada a la tradición folclórica, se instala en la música chilena como la piedra angular del más importante movimiento de la canción del siglo XX en Chile. Uno de sus logros fue el de recorrer Chile de punta a cabo donde se encontró con su propio canto, y con el canto de todos. Ella aprendió a hacer de la tradición un *“material de trabajo para desplegar más tradición, para tejer futuro e historia, país y conciencia, sentimiento y esencialidad”*³⁸.

Es en los años '60 en donde la música chilena se torna inquieta y adquiere ansias de un respiro profundo, además se encuentra con la ebullición social que le permite confluir en un sólo y fuerte movimiento llamado Nueva Canción Chilena. Este movimiento va a surgir en un período de contradicciones violentas y de fuertes confrontaciones culturales y sociopolíticas, en momentos en que se considera que todos los sueños son posibles, que un futuro más luminoso está al alcance de la mano y que el hombre puede dominar y programar su destino. *“En realidad lo que unía a estos músicos y cantantes, muy diversos entre ellos,*

³⁸ Carrasco E, *“La Nueva Canción en América Latina”*, 1982. Santiago Chile

*era su actitud y su postura frente al oficio de músicos populares, la idea de que: el cantar tiene sentido*³⁹

Esta nueva canción constituyó una poderosa fuerza de creatividad autóctona y de defensa de la identidad cultural, aunque en ocasiones se vistió con los ropajes de la urgencia, de la denuncia, de la agitación y de la propaganda; ella asumió un rol político de aspiración al cambio y vivió muy marcada por un modelo modernizador de tipo socialista, un modelo cultural de fuerte connotación ideológica y política.

Suele definirse a la Nueva Canción Chilena por su variante política, y por cómo convirtió al canto en un instrumento de reflexión y acelerador de cambios sociales. Pero este movimiento musical ofrece claves únicas en la historia del arte popular.

En los últimos años de la década del '60, se abrió a las influencias sonoras latinoamericanas, asumió como un deber los aires de cambio de la época, tendió un puente creativo entre la raíz folclórica y otros géneros (sobre todo, el Neofolklore, la trova y el rock), y concibió su propuesta como una expresión amplia, que incluyó vistosos avances en su trabajo escénico y en la gráfica de sus álbumes. Su arco más interesante es el que va desde 1967 (año de la muerte de Violeta Parra, su principal inspiradora) a los primeros tiempos del gobierno de la Unidad Popular.

La Nueva Canción Chilena es uno de los testimonios históricos irremplazables de la época pre-Allende y del propio gobierno de la Unidad Popular. Pero sería poco describirla simplemente a esta función testimonial, porque ella sigue siendo fuente de referencia, y en algunos casos hasta de inspiración, para las nuevas generaciones de músicos chilenos, populares y académicos, apegados a la tradición musical Chilena. La música Chilena en los años '60 y '70, en conjunción con un momento socio-político vital para el país, experimentó un cambio de fase determinante, sacando a la música tradicional de su reducto confortable y representativo de sectores sociales hasta ese momento dominantes, para proyectarla hacia una modernidad de claro contenido nacional y popular, con ambiciones artísticas propias al arte más exigente. Naturalmente, acá se entrecruzan las razones artísticas, políticas, culturales, sociales e

³⁹ *Entrevista realizada a Jorge Coulón por grupo de Seminario Educación Artística, Mayo 2014*

individuales.

En los años '60, la búsqueda del desarrollo a través de una modernización de tipo capitalista o de tipo socialista es la gran referencia que va a captar la adhesión o el rechazo de los dirigentes latinoamericanos y que va a marcar de manera indeleble las grandes opciones culturales de los creadores del continente.

Si la cultura constituye un campo dotado de una historia y de una autonomía específica, ésta evoluciona en acuerdo con, o en oposición a, las condiciones generales del desarrollo de la sociedad. Un fenómeno cultural, un producto artístico, una obra de arte, a pesar de su gran autonomía respecto del contexto socio-político, nace al interior de una realidad precisa y en esta medida se determina respecto de una época, de un país, de una situación. Es allí donde se sustentan muchas, o al menos, gran parte, de las variables que orientan las propuestas de los creadores y las demandas éticas y/o estéticas de los consumidores de cultura.

En consecuencia, son vastos sectores del mundo cultural los que van a ser influenciados por una utopía de naturaleza radical y por sus repercusiones culturales.

José Joaquín Brunner que define a la cultura como "*los procesos de producción y transmisión de sentidos que construyen el mundo simbólico de los individuos y la sociedad*"⁴⁰. Es decir, la cultura adquiere, en su dimensión organizada de producción y transmisión de bienes simbólicos, un renovado valor económico, integrándose a los procesos económicos básicos de la sociedad.

En este sentido, el movimiento cultural en cuestión, posee un doble mérito al hacer masiva la tradición creativa por medio de la recopilación y posterior divulgación. También es importante el aporte individual del creador e intérprete, que en su mayoría pertenecía a una juventud ansiosa de cambios. El escenario político y social a nivel mundial y principalmente latinoamericano favoreció la proliferación de ideas de izquierda con un marcado antiimperialismo que se traducía, a nivel cultural, en un rescate de lo popular

⁴⁰ Brunner, J. "*Transformaciones culturales y modernidad*". 1989 Editorial Flacso Chile, Santiago

como lo verdadero y no sólo nacional, sino que con un carácter fraterno para con los países latinoamericanos.

La relación que surge entre lo cultural y lo político social mueve a la nueva canción, la cual ya está identificada con las corrientes de izquierda de la época, a jugar un papel importante en el ascenso de Salvador Allende, en donde la participación de la nueva canción es vista no solamente *“como un género, sino como un movimiento, es decir, como el desarrollo y propagación de una tendencia innovadora de carácter estético”*⁴¹ además de cultural, político y social.

En ese momento en el país la creación de nuevas estructuras institucionales de circulación de los productos y de los productores fueron determinantes, correspondiendo a este periodo la creación de la casa de ediciones DICAP (Discoteca del Cantar Popular), la relación con la Universidad Reformada (esencialmente la UTE) y posteriormente la creación de ONAE (Organización Nacional del Espectáculo).

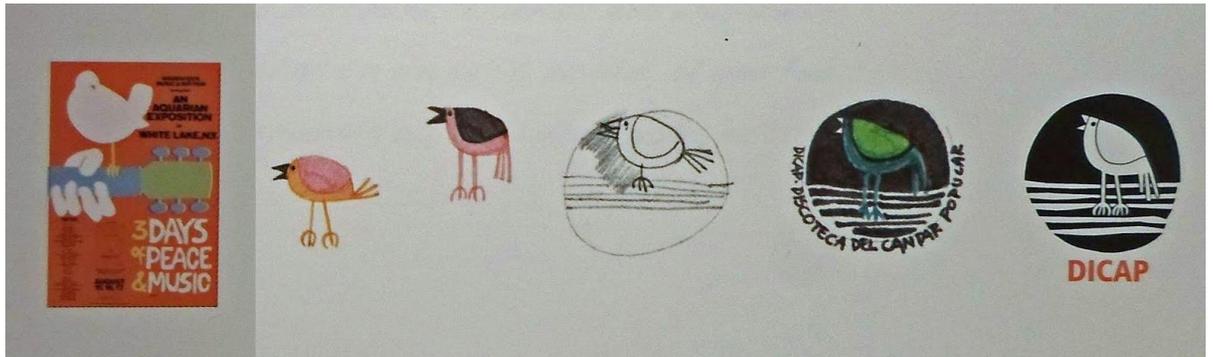
Hay que destacar que la relación de estas tres estructuras con los artistas de la Nueva Canción Chilena corresponde a iniciativas tomadas en el seno del Partido Comunista de Chile (PCCH).

3.4.2 Sello Dicap

El panorama poco reconocido en el que se encontraba inmersa la Nueva Canción Chilena, dado el carácter de la industria y medios masivos, obligó a los integrantes del movimiento a buscar nuevas formas para hacerse escuchar. De esta manera nació una estructura de difusión que tuvo su corolario en la formación de la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) bajo el alero de las Juventudes Comunistas (JJCC, “La Jota”).

El panorama de la promoción de la canción cambió radicalmente y muchos artistas desconocidos en aquella época pudieron expresarse públicamente. Los discos comenzaron a venderse por todos lados gracias al apoyo de los militantes y de organizaciones implicadas en el movimiento.

⁴¹ Gonzales J, Ohlsen O, Rolle C. Historia social de la Música Popular en Chile, 1950 - 1970. 2009, Pág. 371 Ediciones UC.



Logotipo del sello Dicap inspirado en el cartel oficial del Festival de Woodstock, Diseñado por Arnold Skolnik.

Vicente Larrea realizó una serie de bosquejos hasta llegar al logo que representó el sello Dicap.

El camino de la música estaba cambiando y a través del Sello Dicap se conquista a un público masivo que apoya las canciones de los artistas. Uno de los primeros trabajos discográficos fue el LP “Por Vietnam” (1968) de Quilapayún bajo la dirección artística de Víctor Jara que se convirtió en un éxito de ventas por su temática contingente y por la consolidación estética y artística del conjunto.



Quilapayún: X Viet Nam. JJA-01. 1968. Chile

Un aporte importante del sello Dicap lo constituyó el diseño de las carátulas de los discos que mostraban una estética poco común en lo visual y que eran realizadas por Vicente y Antonio Larrea. Ahí prevaleció una línea gráfica que perduró como un discurso visual memorable, contribuyendo así a la construcción del imaginario de la utopía.

Con la creación de la DICAP, la Nueva Canción Chilena contaba con el soporte material indispensable para su difusión y su desarrollo, disponiendo así de un instrumento cultural al cual se podía hacer referencia en todo momento. Además adquiere una de las características fundamentales de la música popular moderna: el don de la ubicuidad.

Si la Nueva Canción vivió una época que podríamos caracterizar como de "hegemonía artística" en la música popular chilena hasta mediados de los años 70, se debió en gran parte a su vocación de presencia activa, al hecho de buscar establecer una relación directa y profunda con el país; por lo que para cumplir este objetivo no se escatimó en esfuerzos ni en la invención de mecanismos de comunicación directos ni en su creatividad.

A través de su experiencia, la Nueva Canción Chilena aportó una visión reconciliada de la permanente tensión existente entre Arte y Política, avanzando por lo que es para nosotros hoy, el estrecho sendero entre Tradición y Modernidad.

3.4.3 Producción musical

La Nueva Canción Chilena debió gestionarse a sí misma, abriendo espacios de canto, creando sellos discográficos, como los ya mencionados, además de promover festivales y obtener financiamiento universitario y estatal para lograr un funcionamiento óptimo.

Para entender el fenómeno qué significó la Nueva Canción hay que tomar en cuenta la relación entre músicos populares y los de conservatorios y el proceso que llevó a desarrollar este movimiento. Más que un proceso es un conjunto de artistas que desarrollaron un movimiento que se puede tomar de la fusión de elementos doctos y populares en composición de música de raíz folclórica.

La Nueva Canción Chilena se consolida como propuesta alternativa al constituirse como vocero de la realidad social y política en un período de creciente polarización entre la clase trabajadora y gobernante, sirviendo de canal para la denuncia y el comentario de contingencia que encontraba sentido en la clase obrera y oídos en la conciencia crítica de la juventud estudiantil, que en conjunto conformaban el grueso del contingente movilizado de esos años.

La Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile (1966-1973) constituyó un punto fundamental para el encuentro de músicos doctos y populares. Acá se podía acceder a clases de Luis Advis, Celso Garrido-Lecca, Sergio Ortega y Cirilo Vila. En esta escuela se desarrollaban muchos cursos de composición, (Armonía, contrapunto, orquestación e instrumentación) los que funcionaron intensivamente y en los que participaron músicos de Inti-illimani, Quilapayún y miembros de la familia Parra.

Uno de los objetivos que buscaba este movimiento el valorizar la razón antes de la emoción, un intento de hacer que el público reflexione más y que se emocione. Que hiciera pensar, que permitiera el desarrollo de una mirada crítica e inteligente en las masas. Hacer un redescubrimiento de lo propio y proponer un modelo nuevo para vivificar la creación popular.

En el desarrollo de la nueva canción chilena influyeron aportes tanto de cantautores como de conjuntos; Patricio Manns, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Isabel Parra y Ángel Parra, Quilapayún, Inti-illimani, Aparcoa y Tiempo Nuevo *"Todos los nombrados y otros son un lujo de creadores para cualquier país del mundo y este extraño país longilíneo los produjo a todos en tan poco tiempo..."*⁴²

La producción musical de este período en Chile tuvo las mismas características formales e ideológicas que identificaron el movimiento gráfico y por ende estaban estrechamente vinculadas. La música de protesta, comprometida políticamente y con fuertes raíces en el folclore tanto chileno como latinoamericano permitió el desarrollo de grandes representantes, tales como Víctor Jara y Sergio Ortega coautor de la famosa canción "El pueblo unido jamás será vencido" y "¡Venceremos!" Himno de la Unidad Popular, quien

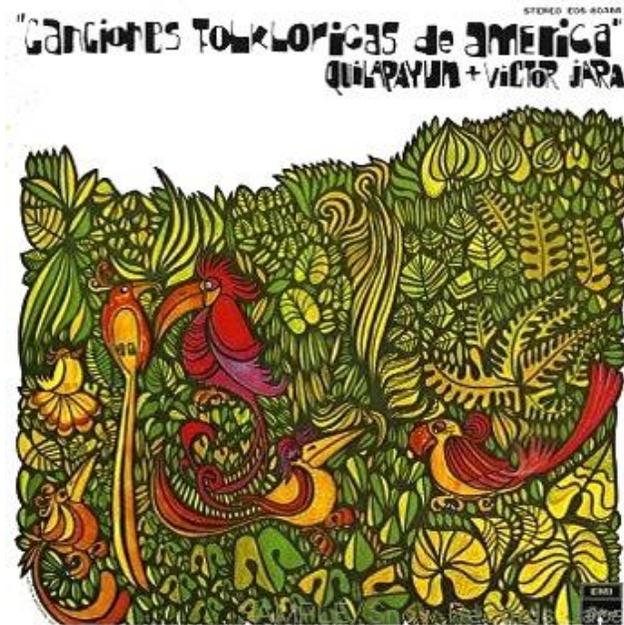
⁴² Entrevista realizada a Jorge Coulón por grupo de Seminario Educación Artística, Mayo 2014

falleció en París en el 2003. Las Carátulas de los Lps de la música popular y revolucionaria de la época se pueden considerar como una muestra muy significativa del diseño gráfico de la época.



Caratula Frontal de LP
Quilapayun - El Pueblo Unido Jamás Sera Vencido

Las carátulas de los Lps son afiches en miniaturas que muy bien representan la gráfica chilena de esta época. Cabe destacar la producción del sello disquero DICAP el más importante en Chile desde finales de los 60 fue allanado por los militares por lo cual tuvo que mudar sus actividades a Europa. El diseño de carátulas de discos en la década de los 60 es considerado un pilar en la historia del Diseño gráfico en Chile



Quilapayun - El Pueblo Unido Jamás Sera Vencido

"Canciones folclóricas de América" de Quilapayun y Víctor Jara.

Primera carátula de disco donde se utilizó la letra gestual, influida por el diseñador judío norteamericano Ben Shann. Uno de los primeros diseños donde se busca una renovación del lenguaje visual por una nueva generación de jóvenes cartelistas. Sistema de impresión Offset, 1968.

Antonio Larrea, su hermano Vicente junto a Luis Albornoz fueron los artistas gráficos que diseñaron la portada de este disco. Era 1968 cuando los hermanos Larrea firmaron por primera vez un trabajo conjunto, siendo "*Canciones folclóricas de América*" el resultado. La tapa frondosa y colorida, con influencias del muralismo mexicano, fue un encargo de Carlos Quezada compañero de los Larrea en la Escuela de Arte y rompió con los moldes de los discos imperantes, que sólo llevaban una foto del artista y un texto sin pretensiones. Inauguraban así toda una corriente artística que convertiría en íconos gráficos y políticos muchas carátulas de discos de la época.

3.4.4 Conjuntos

La canción puede ser el arma de combate que toma el movimiento para enfrentar las luchas que se manifestaran a través de una extrapolación de posiciones políticas y que por medio de la obra musical *“busca insertarse crítica y dinámicamente en nuestra sociedad y a sus procesos, es decir, es música con un compromiso social definido, abierta a los grandes temas y problemas de su tiempo”*.⁴³ En entonces cuando nos encontramos con grandes y reconocidos exponentes, *“grupos como Quilapayún, Inti-illimani y otros, nos muestra que nos estamos acercando a otros países en cuanto a calidad musical. Antiguamente teníamos que mirar de Argentina para arriba, ahora no sucede así. Hemos progresado en cuanto a instrumentación, vocalización, matización, técnica. Ya no miramos para arriba a nadie, señalan Los Huasos Quincheros en 1971.”*⁴⁴

En una época dominada por la balada internacional y la canción en inglés, nacen los conjuntos de la nueva canción chilena Quilapayún (1965), Inti-illimani (1967), Tiempo nuevo (1968) y Aparcoa(1966).

Mientras los grupos de neofolcklore se destacaban por sus arreglos vocales, los de la nueva canción lo harán por sus arreglos instrumentales ya que sus integrantes tocan diversos instrumentos Latinoamericanos además de usarlos de acuerdo a sus prácticas tradicionales y explorando nuevas maneras de hacerlo.

⁴³ Torresen R. *“La urbanización de la canción folklórica”*, Julio/diciembre 1985, Pag. 25, Literatura Chilena N°33, Madrid España,

⁴⁴ Gonzales J, Ohlsen O, Rolle C. *Historia social de la Música Popular en Chile, 1950 - 1970*. 2009, Pág. 417 Ediciones UC..

3.4.5 Inti-Illimani



Inti illimani
23 ene. 1973

Inti (Sol) de illimani, fue un nombre adoptado en 1967, mezcla de quechua y aymara, el cual expresa muy bien la mezcla de música andina que practican hasta nuestros días. La creación del grupo fue consecuencia directa del movimiento de la “Reforma Universitaria”, que en sus principios fundamentales querían desarrollar cambios estructurales en los planes de estudio y en la extensión cultural.

Sus inicios fueron en peñas y shows radiales de Santiago, para poder financiar giras a Argentina, Bolivia en 1968 y 1969, debieron actuar en locales nocturnos, como “la posada Tarapacá” y el “pollo en canasta” donde llegaron a tener su propio público. Como anécdota a sus travesías, “*solo después del viaje a Argentina de 1968, contamos con instrumentos apropiados*”, señala Jorge Coulon. Las zampoñas las trajeron de Bolivia en 1969 y el tiple de Colombia en 1971.

Inti-illimani plantea qué “lo primero que hace un artista para aprender es escuchar discos, es elemental” por lo que es así como se sitúa dentro del campo de la música popular urbana. También establece una diferencia dentro de lo popular, después de la audición del disco surge la necesidad de ir a la región donde se originó esa música con el fin de compenetrarse del espíritu del pueblo que la creó.

El núcleo formado en 1967 fue; Horacio Salinas, Jorge Coulon, Max Berrú y Horacio Durán a los que se sumaría en 1971 José Seves. Salinas y Patricio Castillo fueron integrantes con experiencia y estudios, que le otorgaron la base instrumental de arreglo a Inti-illimani.

El primer LP grabado en Chile (Jota Jota, 1969) está relacionado con la música tradicional andina, la otra mitad del disco corresponde al cancionero de autor.



Si somos americanos , Inti- illimani (1969)

Primer álbum de estudio, grabado en La Paz, Bolivia y publicado el año 1969.

El disco lleva el nombre de la canción homónima de Rolando Alarcón

Inti-Illimani también incorpora canciones del compositor uruguayo Rubén Lena y del poeta mendocino Armando Tejada Gómez, uno de los fundadores del Nuevo Cancionero Argentino en 1963, junto a Oscar Matus, Mercedes Sosa y Tito Francia.

La propuesta de arreglo de Inti-illimani está vinculada a su disposición escénica, que había surgido de la apertura del círculo del ensayo al semicírculo de la actuación el que les permitía verse y escucharse entre ellos.

En 1969, recurrieron a la asesoría de Víctor Jara, quien logra desarrollar con rigor y eficiencia escénica toda la esencia de Inti-illimani, al cambiarlos de posición y ubicar sus instrumentos alrededor de ellos, con un sentido funcional. A partir de 1969 comenzaron a dar conciertos con esta propuesta artística e inauguran un modo de performance que fue continuado por otros grupos de la Nueva Canción Chilena.

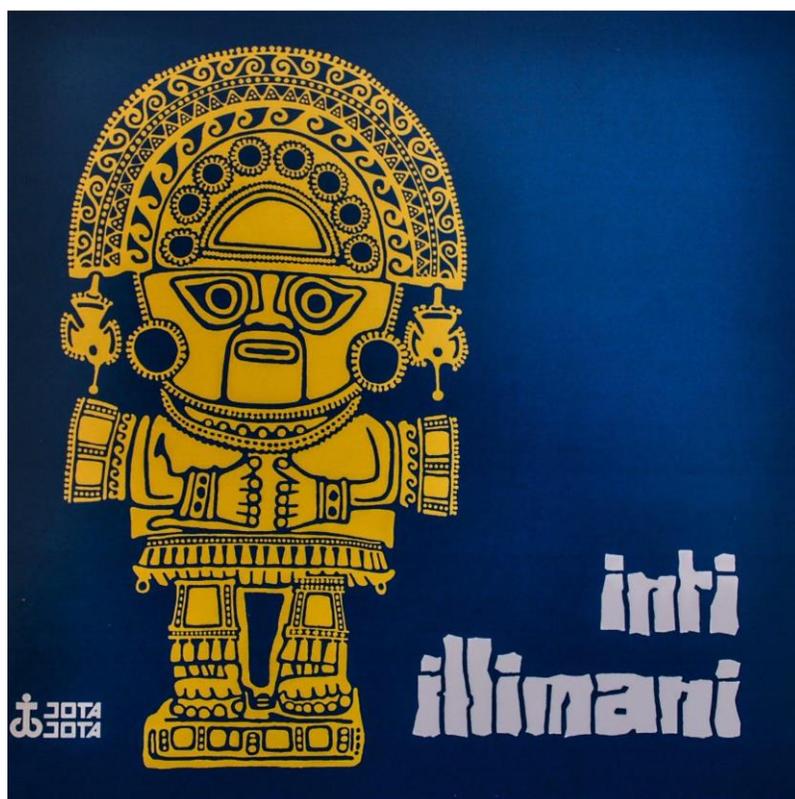
El Segundo LP editado en Chile (Odeon, 1970) continúa con las tendencias de composiciones andinas, bolivianas, peruanas y argentinas. Incluyendo hasta temas mexicanos y un solo tema “chileno”.



Trabajo dedicado, como su título lo indica, a la Revolución Mexicana. Incluye sólo canciones populares de la tradición del país norteamericano.

Estas son las canciones de A la Revolución Mexicana

En el tercer LP (Autores Chilenos, Dicap, 1971) Tiene arreglos de Luis Advis, el cual contribuye a desarrollar las potencialidades de Inti-illimani.



Título; Inti illimani. Interpretes; Inti illimani. Sello; Jota Jota

Fecha edición;

1969.

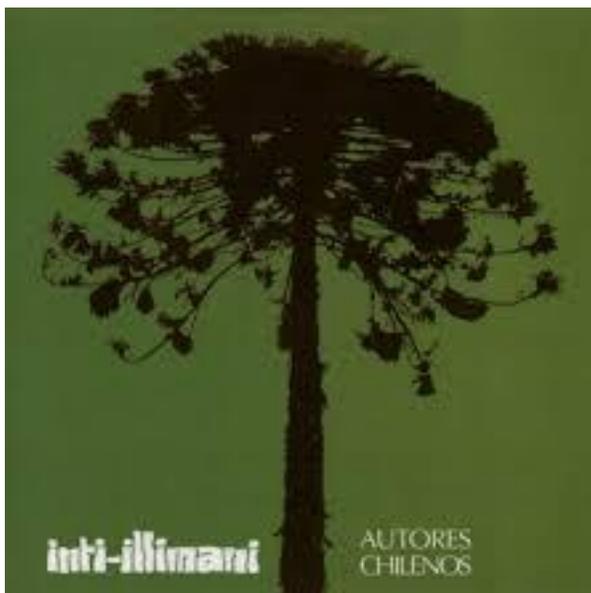
Con el sello juvenil logrado y el dinámico crecimiento artístico alcanzado en este disco son reconocidos en todo el país, y más aún, desarrollan un fuerte compromiso con la Unidad Popular. Este crecimiento artístico se ve evidenciado en los logros alcanzados por los miembros de Inti-illimani y mediante el siguiente declarado: *“Me parece que musicalmente hemos alcanzado nuestro nivel más alto en este disco, señala Max Berrú. En todo ha tenido mucho que ver el aporte de Lucho Advis, quien nos entrega elementos que hasta ahora nos eran desconocidos. Uno de los ejemplos de nuestro progreso es que ahora todos leemos música.”*⁴⁵

Si se pudiese hacer un paralelo con lo que fue la Nueva Canción Chilena y lo que sucede musicalmente en el país hoy por hoy podría decirse que *“la música chilena está en estos momentos, no diré proscrita pero si ausente casi totalmente de los medios de difusión: radio y TV, escribe Ricardo García en 1969. Los compositores jóvenes y los grupos vocales y solistas más destacados*

⁴⁵ Gonzales J, Ohlsen O, Rolle C. Historia social de la Música Popular en Chile, 1950 - 1970. 2009, Pag 430 Ediciones UC.

se limitan a actuar para pequeñas elites, para centros universitarios, para público muy culto que considera el folklore como algo 'in'. Si los medios de difusión han dado vuelta la espalda a la música auténtica, a las canciones que son las nuestras, es necesario hacer algo" ⁴⁶ más aun tomando en cuenta todos los procesos de los que fue parte y dio inicio, además de todo el repertorio del movimiento que potenció, actualizó y proyectó un canto popular con una gran connotación nacional.

Las transformaciones que se vivieron en el mundo a partir de los sesenta y en especial en Latinoamérica influyeron en un movimiento ávido de todas esas instancias sociales, políticas y culturales. La arremetida de estos cambios en los artistas como Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara y tantos otros reivindicó la canción formando conciencia en el ámbito social y los convierte en un movimiento homogéneo participando activamente en la actualidad nacional. Por lo tanto la Nueva Canción Chilena forma parte de la Historia de Chile y su música hasta el día de hoy sigue estando vigente para algunos sectores de la sociedad.



“Autores Chilenos” de Inti illimani.
Sello: Dicap; 1971

⁴⁶ Gonzales J, Ohlsen O, Rolfe C. Historia social de la Música Popular en Chile, 1950 - 1970. 2009, Pág. 372 Ediciones UC

3.4.6 Rostro Artista Musical: Jorge Coulon



Jorge Coulon nació en Temuco el 21 de noviembre de 1947. Desde muy pequeño ya hacía música. Cuando la abuela y los hermanos hacen música y un piano está en el medio del hogar, el destino parece estar escrito. A los 8 años Jorge ya cantaba con su primo en el conjunto Los Tecolotes, donde interpretaban rancheras mexicanas.

Fauno, un tío materno que tocaba con Los Cuatro Huasos, los Quincheros y Los Serrano influyó definitivamente en Jorge.

En el año 1965, junto a Max Berrú, con su tío Fauno y con Willy Odó (Quilapayún) forma el grupo Los Nubarrones. Cuando la izquierda gana el centro de alumnos de la Universidad Técnica, Coulon organiza una orquesta de músicos andinos, en calidad de Secretario de Folclor. La idea de esta orquesta era que gente con inquietudes musicales en la Escuela encontrara un lugar donde hacerla. Mucha gente se inscribió y de los que permanecieron en ese grupo, se formó el conjunto. Ahí llegó Horacio Durán, Pedro Yáñez, que fueron los primeros y fundadores de Inti- Illimani.

Desde ese entonces la principal preocupación de Jorge Coulón ha sido Inti- Illimani. El escaso tiempo libre que le queda lo dedica a la literatura. En esta veta artística, Jorge Coulon también ha volcado su vida, publicando los libros: "Al vuelo", "La sonrisa de Víctor Jara", "Flores del mal".

El desempeño de Coulon dentro de Inti-illimani se traduce en voz, tiple, dulcimer, arpa, guitarra, zampoña, sicus y maracas.

Dentro de las canciones escritas por Coulon podemos encontrar:

- Canción a Víctor (*Jorge Coulón - Horacio Salinas*)
- Canto a los caídos (*José Seves - Jorge Coulón - Luis Advis*)
- Chile herido (*Jorge Coulón - Luis Advis*)
- Cueca por los ríos libres (*Jorge Coulón - Marcelo Coulón*)
- De fútbol y paz (*Juan Flores - Jorge Coulón*)
- De mi semilla (*Jorge Coulón - Juan Flores*)
- Noviembre (*Jorge Coulón - Manuel Meriño*)
- Sing to me the dream (*Holly Near - Jorge Coulón*)
- Tonada (*Jorge Coulón*)
- Tonada y Banda (*Jorge Coulón - Horacio Salinas*)
- Volando (*José Seves - Jorge Coulón*)

La canción “Chile Herido” se encuentra en el décimo álbum de Inti-illimani lanzado originalmente en 1974 por el sello italiano “Dischi dello Zodiaco”. Este es el segundo disco grabado y publicado por la banda en Italia, luego de su exilio en dicho país producto del Golpe de Estado en Chile de 1973.

Esta canción es el comienzo de la composición lírica de Jorge Coulón, ya que en los discos anteriores sus obras eran conceptualizadas en solo el ámbito musical; andino o de raíz.

A continuación presentaremos la letra de la canción:

Chile Herido
(Jorge Coulón - Luis Advis)

*Una historia cuenta el viento
de amor, lucha y agonía,
de un pueblo que florecía
conquistando el nuevo tiempo.*

*Y el hombre de cada día
trabajando la esperanza
con la canción en los labios
su futuro construía.*

*El canto se hizo silencio,
mil manos quedaron frías,
cayó violenta la noche
sobre miradas vacías.*

*Y el hombre que caminaba
entre banderas floridas
quedó mirando sin ver
cómo su tierra moría.*

*Cayó violenta la noche,
en Chile sangra una herida.*

*Se ofende toda la tierra
de ver este pueblo herido;
millones piden castigo
para estas feroces hienas.*

*Y el Chile que lucha unido
por alumbrar la mañana
sabr  imponer la justicia
de los puños contenidos.*

*Y de banderas de pobres
se llenarán los caminos;
renacer  con la patria
el canto de los martillos.*

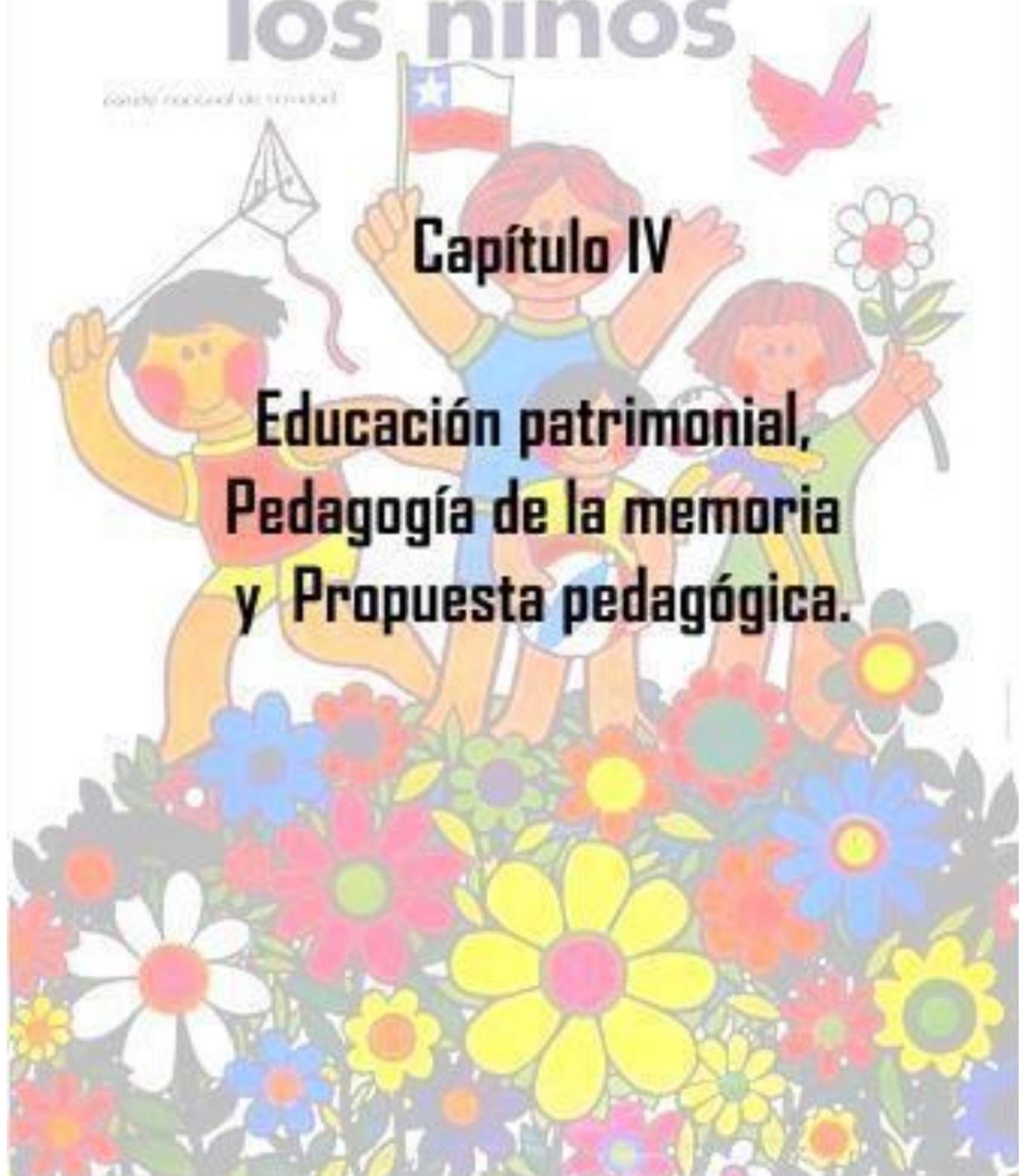
*Y el compañero caído
muerto por cuatro asesinos
verá por las alamedas
marchar a los oprimidos
y de banderas de pobres
se llenarán los caminos.*

la felicidad de chile comienza por los niños

Consejo Nacional de la Educación

Capítulo IV

**Educación patrimonial,
Pedagogía de la memoria
y Propuesta pedagógica.**



Cuadro Resumen Capítulo IV





Capítulo IV: Educación Patrimonial, Pedagogía de la Memoria y Propuesta Pedagógica

4.1 Educación Patrimonial

Desde hace aproximadamente dos siglos la enseñanza de la Educación Artística ha estado centrando su énfasis fundamentalmente en el quehacer práctico, vale decir, el trabajo ha estado mucho más orientado hacia el desarrollo de habilidades y técnicas.

Ya a fines del siglo XIX es posible observar la tendencia a incorporar la apreciación estética, a pesar de esto durante buena parte del siglo XX se puede constatar un fuerte predominio de la Enseñanza del Arte desde una perspectiva funcional. Es posible evidenciar que la Educación Artística ha sido visualizada, fundamentalmente, como un medio auxiliar para apoyar o complementar otras áreas del currículo tales como: Historia, Geometría, Caligrafía, Castellano, Ciencias naturales y sociales, entre otras, lo que contribuye a que la asignatura de Arte asuma una condición marginal, de inferioridad y dependencia en el sistema escolar. Es por esto posible concluir que a largo de la historia de la Enseñanza Artística, no podemos observar una vinculación coherente y permanente entre los planteamientos formulados en los programas y nuestras propias características y circunstancias histórico-culturales, por lo tanto la educación patrimonial queda fuera de toda visualización.

Curricularmente hablando, hoy las asignaturas de Artes Visuales y Musicales no están directamente dirigidas a desarrollar el Patrimonio como una unidad significativa, a pesar de la existencia de contenidos que pueden ser trabajados para desarrollar un aprendizaje significativo en relación a la educación patrimonial nacional.

Para comprender la situación actual de la educación artística en relación a la enseñanza y aplicación del Patrimonio a los contenidos es preciso plantear

algunas consideraciones históricas culturales que permitan una mayor comprensión desde una perspectiva educativa; así, según el consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en su Política Cultural 2011-2016, *“Una política cultural no puede obviar el generar un impulso significativo a la creación artística y a las artes... por lo que es necesario reconocer a los actores involucrados, relevar su trabajo e, incluso, fomentar las redes de apoyo que les permitan fortalecer la interacción dentro de una cadena de valor que mejore su conocimiento y acercamiento al público”*⁴⁷, si dicho enunciado se ejecutará de esa manera dentro de la escuela, se lograría un asertivo impacto en la ciudadanía.

Ambas áreas de la Educación Artística, (Música y Artes Visuales) ayudan a transmitir de generación en generación una Herencia cultural, ya sea por la transmisión oral o visual. (Eisner, Elliot. 1972) plantea que el valor principal de las Artes en la Educación reside en que, al proporcionar un conocimiento del mundo, hace un aporte único a la experiencia individual.

Actualmente, la Educación artística está cambiando en respuesta al nuevo panorama de las artes y de las reformas educativas generales. La nueva perspectiva sobre la educación artística supone concebir el currículum como un proceso creativo y un espacio conceptual en el cual los estudiantes desarrollan sus ideas con la ayuda de los educadores, quienes no actúan meramente como guías, sino como compañeros críticos. El currículo es entendido como una forma de mediación entre estudiantes y profesores, y es apoyado con un amplio rango de textos e imágenes procedentes tanto del interior, como del exterior de la escuela.

Para responder a este nuevo escenario, los subsectores de Artes Visuales y Artes Musicales tienen un importante papel que jugar en la puesta en práctica de una educación integral. Dado que tienen mucho que decir en una educación con visión de futuro, pues no se focaliza solo en contenidos intelectuales sino también expresivos, afectivos o de otro orden; no se aplica solo a desarrollar destrezas manuales, prácticas, sino también cognitivas; no se sitúa al margen de la cultura y del mundo actual, sino que permite comprenderlo y analizarlo a través de sus producciones; no pretende solo respuestas únicas, sino que admite una multiplicidad de soluciones ante cualquier problema; no valora solo

⁴⁷ Política cultural regional 2011-2016, Pág. 33

el resultado, sino también el proceso; no sitúa al individuo frente a la cultura, sino como potencial creador de sus propias producciones culturales; no fomenta solo un tipo de pensamiento lógico y lineal, sino también otras formas de pensar cuyas herramientas son la analogía, la metáfora, la asociación, la proximidad. Por todo ello, la educación Artística constituye una educación integral, la educación de todas las facetas y capacidades humanas, que mira al futuro para proporcionar a los educandos las capacidades que es previsible que necesiten a la vista de las características de esta sociedad en continuo y vertiginoso cambio. Lo anterior, evidencia que la Educación Artística coincide con las pretensiones de las modernas tendencias pedagógicas que intentan pensar que educación necesita el individuo del siglo XXI.

Las artes, que incluyen la literatura y la poesía, la música, la danza, el teatro, el cine y las artes visuales, son una forma poderosa y de carácter único que posee ser humano para expresar sus ideas, pensamientos y emociones. El arte permite comunicar y comprender lo que el hombre piensa y siente sobre sí mismo, mostrando los temas universales que a lo largo de la historia han ocupado su atención, y que trascienden las diferencias culturales y temporales. En sus diversas formas el arte siempre ha estado presente en el devenir de la humanidad, como un reflejo de su realidad, de sus creencias, de su imaginación y como un vehículo para su necesidad de creación y transcendencia. De este modo, el arte nos proporciona numerosos testimonios y evidencias de la historia de la humanidad que pueden ser reconocidos y analizados que reflejan tanto lo que es propio y único de un individuo, como lo que es común a todas las personas.

4.2 Patrimonio

Conocemos patrimonio como un “(...) *conjunto de bienes tangibles e intangibles que refleja una herencia cultural de un pueblo etnia o grupo social.*” (FONTAL, Olaia. (2003) pág. 30) que por lo tanto constituye un elemento vivo que relaciona armónicamente pasado, presente y futuro en la vida de la ciudadanía. El patrimonio está formado por todas las riquezas y bienes culturales que la historia le ha heredado a nuestro país, es el testimonio de nuestro pasado, de nuestra vida y es el legado que queda para las futuras generaciones de nuestro

país. La Corporación del patrimonio cultural de Chile, define este concepto como: *“conjunto de bienes tangibles e intangible, que constituyen la herencia de un grupo humano y que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia y que son percibidos por otros como característicos”*.⁴⁸ A partir de esta definición, queremos acercar el concepto de patrimonio en su totalidad a un nivel educativo e integrado en el currículum nacional de la educación Chilena.

La diversidad cultural hoy en día constituye una realidad con una enorme trascendencia, ya que permite abrir el horizonte de la propia cultura y de este modo enriquecer las formas de vida de la sociedad. Al mismo tiempo que surge esta necesidad de seguir promoviendo la diversidad de los pueblos, existe la amenaza de la globalización, que intenta homogeneizar todos los modos de vida de la cultura dominante. Esta realidad de confrontación no es ajena a la realidad educativa, es por eso que surge la necesidad de fomentar desde la educación la identidad que cada cultura tiene, para que esta no se pierda y pueda preservarse en la memoria de futuras generaciones como un patrimonio que a todos nos concierne.

La escuela ha sido por tradición, un espacio donde se tienden a reproducir los modos de convivencia social y donde los estudiantes adquieren competencias que les servirán para poder desenvolverse en la sociedad. En este contexto la escuela debe adaptarse a las características que presenta hoy en día la sociedad, a las diversas necesidades sobre el rescate de nuestra identidad y los valores intrínsecos asociados al patrimonio. Es importante que en las escuelas se fomente la diversidad cultural que existe hoy en día en una sociedad como la nuestra cada vez más pluralizada, educar para la tolerancia y respeto por la cultura que forma parte de nuestro pasado, presente y futuro. A partir de esto es que aparece el concepto de Educación Patrimonial, que no está oficialmente instaurado. Es así entonces como surge la necesidad de visibilizar este concepto para lograr que desde la enseñanza tanto los estudiantes como los docentes puedan reconocer el valor que tiene el patrimonio para el rescate de la memoria y por lo tanto su propia identidad.

⁴⁸ Diccionario patrimonial. <http://www.lonuestro.cl> visitado Junio de 2014

“Formar sujetos que desconozcan el sentido de su cultura significa formar sujetos aculturales; formar sujetos que sólo conozcan su cultura pasada, significa formar sujetos insensibles ante su situación presente y que por tanto no van a contribuir al progreso y evolución de la misma” ⁴⁹, a partir de esto es necesario según plantea Olaia Fontal, que los individuos no solo conozcan un pasado, sino que también sean conocedores de los elementos y valores patrimoniales que existen en su presente para poder rescatarlos y dar significado en un futuro. En este sentido debe haber una interrelación y conexión del pasado, presente y futuro, para que el reconocimiento de la identidad cultural de un pueblo o sociedad no se pierda con el paso de los años y cada individuo de manera colectiva pueda ser participante activo del Patrimonio Cultural. Es por ello en la tabla posterior se analiza y se da cuenta de la interrelación de contenidos patrimoniales en el presente.

Podemos identificar básicamente cuatro períodos históricos que determinan nuestro patrimonio artístico cultural: Culturas precolombinas, La colonia, Manifestaciones artísticas del siglo XIX y del siglo XX. Incluyendo en ellas diversas formas de expresión artística, tales como, pintura, escultura, grabado, música, danza, diseño, arquitectura, artesanía, entre otros. Dichos períodos están abarcados por los programas de Educación Artística, a nivel de contenidos, así, como de las habilidades y actividades.

⁴⁹ Fontal, D. “La educación patrimonial”. Pág 30. 2003.

4.2.1 Contenidos relacionados con la enseñanza del Patrimonio en el segundo ciclo básico:

Nivel	Artes Visuales	Artes Musicales
Quinto	Arte indígena en Chile y folclor	Escuchar música en forma abundante de diversos contextos y culturas poniendo énfasis en: o Tradición oral (folclor, música de pueblos originarios) música de América y sus orígenes (por ejemplo, música africana, huaynos, joropos)
Sexto	Arte colonial en Chile. (pintura, escultura y arquitectura)	Escuchar música en forma abundante de diversos contextos y culturas poniendo énfasis en: o Tradición oral (folclor, música de pueblos originarios) música chilena y sus orígenes (por ejemplo, música mapuche, Rolando Alarcón, Violeta Parra, Margot Loyola, Grupo.
Séptimo	Diseño e identidad cultural: Manifestaciones del diseño en Chile. Artesanía, mobiliario, vestuario, gráfica, del presente y del pasado.	Audición y ejecución de algunas formas musicales comunes en música popular, música folclórica y música de concierto. Reflexión acerca de su evolución en el tiempo y sus principales recursos de organización formal.
Octavo	Escultura y arquitectura de Chile en el siglo XX	Músicos nacionales en los diferentes tipos de música: compositores, intérpretes, cantautores. Conocimiento, audición y ejecución de sus obras. Reflexión acerca del trabajo del músico en la sociedad actual.

En esta sociedad globalizada la información circula y circulará mayoritariamente a través de la imagen y el sonido, simplemente se ve, se escucha y se interpreta. Pero para una correcta interpretación es preciso desarrollar una inteligencia crítica, pues la imagen tiene una capacidad de inducción muy superior a la palabra. De hecho es el mayor medio de manipulación de conciencia a través de las creencias y la incitación a la acción. Por ello son el resorte más eficaz de la política y del mercado. Esta es la cultura de los jóvenes, que se impone y se convierte en referencia. Y es en el campo de esta cultura, proscrita en los currículos escolares y universitarios, donde se desarrolla la sociedad de la imaginación. Mientras la educación no asuma esto, los jóvenes se sentirán desconectados de la escuela. Fomentar en la sociedad una lectura crítica de la imagen y el sonido de la imaginación es plantearse los currículos del futuro y ello supone adoptar una pedagogía contra el conformismo y a favor del desarrollo de la creatividad.

4.3 Pedagogía de la memoria

A primera vista pareciera que en Chile la recuperación y transmisión de la memoria ha sido un ejercicio reciente, que ha cobrado visibilidad en los últimos años coincidiendo con la explosión del fenómeno en el resto del mundo. Graciela Rubio en su libro “Memoria, política y pedagogía” afirma que la memoria *“es temporalidad, como acto de búsqueda y rememoración, trae lo ausente en la distancia al presente (anamnesis). Es temporalidad de la imagen ausente, y de lugares para recordar/rememorar, el qué recuerda debe situarse en la memoria de otros, cruzando los espacios y experiencias compartidas. Recordar es, temporalizar situando la experiencia acaecida transformándola en relato.”* Pero como profesor del siglo XX surgen interrogantes al respecto, ¿vincular la acción de recordar desde una perspectiva fenomenológica nos lleva a plantarle como una consideración individual, o también colectiva?

La pedagogía de la memoria es una pedagogía basada en la enseñanza del pasado reciente, que hace referencia a la Dictadura, pero que en el caso de esta investigación puede ser replanteada como la construcción de una memoria crítica relacionada a una experiencia social compartida.

Recordar es un acto de resistencia frente al olvido, es una acción estratégica que puede ser utilizada en el aula para contribuir a la formación de ciudadanos

con una memoria presente, activa, otorgándole al profesor la oportunidad de abrir la memoria de los estudiantes a los tiempos pasados, para que estos desarrollen y reflexionen sobre los hechos ocurridos en el pasado reciente, incidiendo en el sentimiento del otro, recuperando la acción artística del relato, desde la alteridad, la crítica y la sensibilidad ante el recuerdo del otro.

La recuperación de la memoria, permite a los habitantes o ciudadanos reconocerse como sujetos con historia, pero más importante aún, como sujetos con agencia histórica, es decir con capacidad de intervenir en la historia, y contribuir de ese modo a fijar sus contornos.

Tanto la Pedagogía de la memoria como la Educación Patrimonial intentan recuperar el pasado, educar a la sociedad y fomentar valores de cuidado y rescate, para permitir un desarrollo común que se enmarque en un progreso hacia un futuro próspero.

También es relevante mencionar que la Pedagogía de la Memoria y la Educación Patrimonial proponen la construcción de la Identidad, a partir de un reencuentro con el pasado, con el reconocimiento de los orígenes, para que de esta manera la experiencia de los ciudadanos o en el caso de la escuela, los estudiantes, sean en comunidad propiciando el desarrollo de costumbres, tradiciones y en esencia, la preservación del Patrimonio.

Es posible rescatar en el aula valores asociados al respeto, conocimiento y diálogo cultural, que permitan conocer y valorar la identidad propia de un país, de un pueblo, de una comunidad, o en este caso de un periodo cultural histórico determinado.

La memoria de nuestro pasado reciente ya no es terreno exclusivo de la historia; se ha abierto como un abanico, explorada desde diversos ejes metodológicos, prácticas profesionales y sensibilidades artísticas. La literatura, el cine periodismo, el video -documental y la fotografía han contribuido enormemente a hacer de la memoria una temática de interés público, visibilizando aquellos episodios de la historia que aún producen conflicto y que muchos prefieren evitar.

A partir de la reflexión crítica de la memoria emergente, y desde la necesidad de promover una ciudadanía memorial responsable, Graciela Rubio destaca la importancia de las bases teóricas y prácticas de la pedagogía de la memoria para la enseñanza del pasado reciente en nuestro país que permitan la

integración de referencias experienciales, narrativas y ético-políticas como orientaciones para la formación ciudadana.

El desafío que se le plantea a la educación en el plano de la transmisión de la memoria del pasado reciente, tiene que ver sin dudas con un ejercicio de renovación de la enseñanza de la historia cultural artística en el ámbito escolar, pero también se vincula con los desafíos más generales que como sociedad enfrentamos los chilenos en la actualidad

Así podemos concluir que la relación entre la historia y memoria sobre el pasado reciente en Chile pasa por la aceptación de tres desafíos según señala Nancy Nicholls en el texto “Chile: paradojas de la memoria entre el boom y la negación”,: *“perder el miedo a inspeccionar en el entramado de memorias hegemónicas y marginales que se desprenden de la historia de los últimos cuarenta años; trabajar con los imaginarios, los sueños, los simbolismos y los significados contenidos en la memoria, desafiando los rigores de una historia positivista que aún ejerce su influencia en ciertos medios académicos; y finalmente dar el paso desde la memoria hacia la historia, a través de un ejercicio intelectual que permita enriquecer la comprensión del pasado a partir de las interrogantes y problemáticas del tiempo presente.”*⁵⁰

4.4 Educación Artística

En 1849 se funda la Academia de Pintura, el objetivo de esta institución era *“formar artistas encargados de representar hechos gloriosos y decorar los templos y edificios públicos”*, ese mismo año se funda la Escuela de Artes y Oficios, orientada a la capacitación de “artesanos en diversas áreas del quehacer industrial para obtener una mayor autonomía en la producción de bienes que el país debía comprar en el extranjero”⁵¹. A partir de lo mencionado previamente, podemos distinguir características de lo que ha sido la educación artística en el sistema escolar chileno; fundamentalmente en que *“ha*

⁵⁰ Nicholls,N: “Chile: paradojas de la memoria entre el boom y la negación”, Extraído de: http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyense%C3%B1anza/pdf_biblioteca/Nicholls%20Paradojas%20de%20la%20memoria.%20Entre%20el%20boom%20y%20la%20negaci%C3%B3n.pdf

⁵¹ Errázuriz, L. Luis Hernán, (1994), Historia de un Area Marginal, Ediciones Universidad Católica, Santiago, Chile, pp.55

*concentrado su enseñanza en el quehacer práctico”*⁵² (aunque, sin desconocer los intentos por parte del estado, para integrar nuestras expresiones culturales, el rol ocupado por el Arte indígena, las manifestaciones folclóricas y lo que podríamos denominar el Arte chileno y latinoamericano, ha sido bastante pobre en la educación escolar), en este sentido, a lo largo de la historia de la Enseñanza Artística, no se advierte una vinculación coherente y permanente entre los planteamientos formulados en los programas y nuestras propias características y circunstancias histórico-culturales.

La Educación artística tiene un papel de gran relevancia en la etapa de la enseñanza básica, pues se espera que mediante ella los alumnos se inicien en la comprensión de este legado de la humanidad, y que, al apreciarlo, enriquezcan sus posibilidades de imaginar, simbolizar y crear.

Para ampliar la comprensión de la realidad humana y enriquecer las facultades imaginativas y simbólicas de los niños y jóvenes, la educación en artes visuales se centra, por una parte, en el conocimiento y apreciación de distintas manifestaciones artísticas, tanto del pasado como del presente, y por otra, en el desarrollo de la capacidad creativa y expresiva de los estudiantes por medio del lenguaje visual. Desarrollar las facultades de expresión, creación y apreciación les permitirá participar como espectadores activos en la generación y la valoración de la cultura.

Las artes visuales utilizan un lenguaje propio, constituido por diversos elementos y conceptos que son necesarios comprender y aplicar tanto en la expresión y la creación visual como en la apreciación y la respuesta a la obra artística. La educación en Artes Visuales pretende que los alumnos comprendan y se apropien de este lenguaje, que les proporciona un medio para expresar su interioridad, y los capacita para apreciar las dimensiones estéticas de su entorno. En este sentido, se entiende el arte como conocimiento, porque amplía y desarrolla la mente del artista y del observador. Tanto al observar, como al crear una obra de arte, el joven amplía su comprensión de la realidad y enriquece sus facultades creativas, imaginativas y simbólicas. Los objetivos de la asignatura se orientan a que los alumnos desarrollen la sensibilidad y las

⁵² Errázuriz, L. Luis Hernán, (1994), Historia de un Área Marginal, Ediciones Universidad Católica, Santiago, Chile, pp. 18

capacidades de reflexión y pensamiento crítico que les permitirá obtener el mayor provecho de la experiencia artística, a que aprendan a expresarse y crear utilizando los elementos del lenguaje de las artes visuales y a que valoren las manifestaciones artísticas de diversas épocas, reconociéndolas como parte de su legado y de su identidad personal.

La Educación Musical, posee un beneficio cognitivo, pues potencia el desarrollo del lenguaje y la lógica motriz, ayudando también a los estados anímicos y a la transmisión de una cultura como herencia. Puede ser transmitida, enseñada y aprendida, lo que permite su socialización y goce; de allí surge el fundamento de una educación musical amplia, inclusiva y participativa. Ella se constituye como un área específica del aprendizaje en que se busca conocer, facilitar y promover diversas formas de acercarse e involucrarse con la música como un lenguaje dinámico y generativo que permite que todas las personas pueden aportar a ella, de modo que incluyen en su ejercicio y aprendizaje a todos los individuos, con sus capacidades y limitaciones de cualquier índole. En este sentido, el trabajo en equipo y la colaboración son habilidades fundamentales que se derivan del quehacer musical en grupo, y son parte de una educación musical integral.

La música como experiencia activa es una invitación al desarrollo de la creatividad y la experimentación. Se considera la creación musical como una forma de desarrollar la capacidad de enfrentar desafíos, generar ideas, resolver problemas, tomar decisiones y construir de manera individual y cooperativa. La creación en música implica integrar los conocimientos y las experiencias de cada estudiante con los aprendizajes adquiridos en la asignatura, para consolidarse en una interpretación o en una creación totalmente novedosa.

De esta manera la educación artística se manifiesta como un espacio sumamente favorable para establecer relaciones con los otros lenguajes y medios de expresión artística (corporal, dramático y literario). Para los niños de los primeros niveles, la integración de los métodos y formas de expresión artísticas resulta un acto casi natural, que debe aprovecharse como fuente de motivación y creatividad. Tanto para la inspiración y la exploración de sus propias ideas y sentimientos como para el enriquecimiento del manejo de procedimientos técnicos, la integración entre distintos lenguajes es para los

estudiantes una actividad fundamental y constructiva, que potenciará sus creaciones. Y les permitirá explorar sus gustos y preferencias. La Educación Artística, en general, tiene un rol importante que frecuentemente es descalificado por las demás disciplinas escolares; la Educación de las Artes, permite una interacción entre las disciplinas, además de un desarrollo creativo y cognitivo de los aprendices, funcionando en los establecimientos educativos como algo más que una distracción o aporte creativo, siendo un mediador en la formación de conceptos y ayudando a los estudiantes a comprender de mejor manera las asignaturas.

Las Artes remiten a un aspecto de la conciencia humana que ningún otro campo aborda: la contemplación estética de la forma visual, fenómeno cognitivo que nos eleva a una significancia entre el objeto y el espectador. La importancia de las artes pasa a ser un aporte integral al sujeto, desde la perspectiva psicológica, cultural y cognoscitiva, pues de una forma u otra puede ser tomado como una terapia, como fuente sustentadora de cultura, o para potenciar la inteligencia y modos de pensar.

4. 5 Propuesta pedagógica

El propósito formativo de esta disciplina es contribuir a que los estudiantes desarrollen su sensibilidad estética, su capacidad expresiva y creativa, sobre la base de un equilibrio entre el desarrollo de la capacidad de expresión y la apreciación del arte. Asimismo, se busca plasmar la identidad personal y cultural e incentivar una percepción reflexiva de los aspectos visuales del entorno; promover la comprensión de las diversas manifestaciones de la expresión estética del ser humano y estimular la sensibilidad y goce estético en el campo de las artes visuales y musicales.

Así también, a través de la apreciación y expresión artística, se busca desarrollar en los estudiantes la capacidad para expresarse a través de la imagen y el sonido, apreciando los valores contenidos en la producción de estos (tanto del pasado como del presente). Un aporte importante del área

artística a la formación de los estudiantes es el desarrollo del pensamiento cualitativo, visual, reflexivo y crítico, además de la posibilidad de comprender las artes, sus ideas y su producción.

En síntesis, el propósito formativo de esta área es desarrollar conocimientos y habilidades para la aproximación, comprensión e interpretación de las diversas manifestaciones artísticas como un fin en sí mismo y, a la vez, como un medio para lograr una comprensión enriquecedora sobre de su entorno.

La propuesta pedagógica a desarrollar es de carácter transversal, y está dirigida a segundo ciclo básico, sin embargo, puede adaptarse y ser implementada en cualquier nivel de enseñanza. Con esto pretendemos compartir una estrategia pedagógica innovadora, que considere al estudiante principalmente como un ciudadano digno de conocer y de ser parte de prácticas artísticas nacionales, que manifiestan el mundo simbólico creado a partir de problemáticas propias de un periodo histórico específico.

4.5.1 Argumentación

La propuesta educativa desarrollada tiene por objetivo resignificar los conceptos de Memoria, Identidad y Pedagogía a través del rescate de estos conceptos, además de la valoración de la historia del país que les permitirá a los estudiantes a través de la creación y experimentación transversal con nuevas técnicas y materiales, adquirir valores con una significación colectiva para el nivel educativo al que pertenecen.

Sabemos qué la educación es un proceso que permite que una persona asimile y aprenda conocimientos. Por lo tanto las nuevas generaciones logran adquirir los modos de ser de las generaciones anteriores, heredando su identidad y desarrollando una nueva acorde a los tiempos actuales, produciéndose de ésta manera una concienciación cultural y conductual. Con la educación, el sujeto adquiere habilidades y valores que le permitirán vivir en sociedad y desenvolverse en un país que continuamente intenta rescatar la memoria olvidada.

Es por esta razón que el aprendizaje del arte y de la cultura de un periodo específico, de un país o de una sociedad constituye una de las estrategias más poderosas para la construcción de una ciudadanía intercultural, contribuyendo al desarrollo integral y pleno de los estudiantes a los que pretendemos educar.

4.5.2 Nivel al que está dirigido

Nuestra propuesta pedagógica está dirigida al segundo ciclo básico, que comprende desde quinto a octavo básico. Por el carácter innovador y trascendente que manifiesta nuestra propuesta pedagógica optamos por utilizar un ciclo de enseñanza, antes que un curso en específico.

Dentro de este periodo, el estudiantado comparte características particulares, que otorgan al proceso educativo varias diferencias sustanciales con otros ciclos, así, entre los 10 y 13 años (edad aproximada de estudiantes que cursan segundo ciclo), el ser humano comienza a experimentar un proceso que da fin a la niñez, enmarcado en una futura adolescencia; la pubertad, se caracteriza por un cambio físico y psicológico constante, en una larga fase de búsqueda del equilibrio e identidad, tanto para los padres como para los hijos; además se desarrolla de manera importante su pensamiento, dando paso a nuevas capacidades intelectuales. Es un momento, en que como la palabra lo describe, adolecen de algo, y ese algo es lo que los hace tomar en muchas ocasiones actitudes equivocadas; es por esto que nuestro plan pretende ser un baúl de expresiones artísticas que entreguen a los estudiantes parte de su identidad colectiva, que debido a la poca implementación por parte del sistema educativo, se está perdiendo, lo cual mirado desde una perspectiva social, es riesgosa para la cultura nacional.

De esta manera, la misión del 2º Ciclo de Educación Básica es otorgar a los estudiantes las herramientas para que potencien sus habilidades cognitivas y sociales, se reafirman personalmente y cuenten con las competencias con las que se desempeñarán en el futuro.

Dentro de los Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios de la Educación Básica (2009) se manifiesta: *“La aplicación del principio de la*

*autonomía curricular dentro del currículum, supone, por una parte, respetar los elementos que son comunes o característicos de la cultura nacional y la pluralidad de opciones de vida que se expresan en nuestra sociedad y, por otra parte, abrir la oportunidad a cada establecimiento educacional para impartir una enseñanza que sea más significativa para el estudiante en lo personal y de una mayor relevancia y pertinencia social y cultural*⁵³, dentro de este enunciado se manifiesta como objetivo educativo la enseñanza y el respeto por diversas prácticas y elementos culturales que son comunes o característicos de la cultura nacional; estas prácticas y elementos producidos en un periodo específico y en respuesta a escenas sociales históricas, son las que nos diferencian de otras culturas, proporcionándonos una identidad nacional y es justamente el rescate de una identidad cultural surgida desde 1965 a 1973 lo que pretendemos presentar a los estudiantes, para generar una resignificación o relectura que produzca una nueva expresión, basada en el Cartelismo y la Nueva Canción Chilena.

4.5.3 Objetivo del Contenido Formativo.

Formular y diseñar un proyecto Musical y Visual donde se genere un diálogo entre ambas disciplinas utilizando la Nueva Canción Chilena y el Cartelismo como medios de expresión musical y gráfica, para luego a través de ellos darle una nueva lectura y resignificación Visual y Musical.

4.5.4 Metodología didáctica

A los docentes constantemente se les menciona la importancia de establecer procesos constructivistas en el aula, con lo cual suelen estar de acuerdo; sin embargo, no les explican qué es el constructivismo y, sobre todo, cómo implementarlo.

El primer obstáculo a enfrentar, es que la mayoría de los docentes aprenden bajo lineamientos poco afines con esta propuesta educativa: los profesores poco saben del aprendizaje significativo y de la participación activa del estudiantado, salvo alguna honrosa excepción siempre existente.

⁵³ “Curriculum: Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios de la Educación Básica”, Actualización 2002, pág. 9 Gobierno de Chile.

Para comprenderlo mejor debemos plantear una pregunta que ha preocupado a los filósofos de todos los tiempos, ¿Cómo se adquiere el conocimiento?, a lo cual el constructivismo, como escuela del conocimiento, responde concibiendo el aprendizaje como un proceso único y personal que se da entre el sujeto y el objeto a conocer, y coloca al profesor como facilitador de dicho proceso. Desde una postura psicológica y filosófica argumenta que el individuo forma o construye gran parte de lo que aprende y comprende destacando la situación en la adquisición y perfeccionamiento de las habilidades y los conocimientos.

Desde este punto de vista (constructivista) el maestro no enseña en el sentido tradicional de pararse frente a la clase e impartir los conocimientos, sino, que acude a materiales con los que el estudiante se compromete activamente mediante manipulación e interacción social. Un supuesto básico del constructivismo es que los individuos son participantes activos y deben re-descubrir los procesos básicos.

El constructivismo plantea que *"cada estudiante estructura su conocimiento del mundo a través de un patrón único, conectando cada nuevo hecho, experiencia o entendimiento en una estructura que crece de manera subjetiva y que lleva al aprendiz a establecer relaciones racionales y significativas con el mundo"*⁵⁴.

Los estudiantes construyen o reconstruyen objetos de conocimiento que de hecho están contruidos. Los estudiantes construyen el sistema de la lengua escrita, pero este sistema ya está elaborado; los estudiantes construyen las operaciones aritméticas elementales, pero estas operaciones ya están definidas; los estudiantes construyen el concepto de tiempo histórico, pero este concepto forma parte del bagaje cultural existente; los estudiantes construyen las normas de relación social, pero estas normas son las que regulan normalmente las relaciones entre las personas.

El hecho de que la actividad constructiva del estudiante se aplique a contenidos de aprendizaje preexistentes, condiciona el papel que está llamado a desempeñar el profesor del siglo XXI, su función no puede limitarse únicamente a crear las condiciones óptimas para que el estudiante despliegue una actividad mental constructiva rica y diversa; el docente ha de intentar, además, orientar esta actividad con el fin de que la construcción del estudiante se acerque de

⁵⁴ Abbott J, Ryan T, "Constructing Knowledge and Shaping Brains"1999

forma progresiva a lo que significan y representan los contenidos como saberes culturales.

En la escuela, es tarea de los docentes de Artes (Visuales y Musicales) ampliar y profundizar el campo de experiencias y saberes de los estudiantes, abordando una de las características constitutivas del arte: el sentido ficcional y poético de la producción. Resulta fundamental, entonces, poner en juego diferentes modos de acceso al conocimiento para desarrollar la interpretación estético–artística:

Desde la percepción: articulando la experiencia de las representaciones propias con el imaginario colectivo. En este acto cognitivo se elaboran conceptos perceptuales, en los que influyen las concepciones previas, el contexto, la historia (construcciones situadas que dependen de la interacción social y cultural y de las estructuras de referencia desde donde los sujetos perciben).

Desde la producción: articulando las representaciones simbólicas particulares del mundo visual y musical que surgen de la percepción y del análisis crítico a través de la materialización en un producto visual y musical. Esto implica el abordaje de procedimientos compositivos y técnicos (la articulación y organización del lenguaje, la selección y empleo de materiales, las herramientas y los soportes en función de la construcción de sentido).

Desde la reflexión: lo que implica el análisis crítico de las manifestaciones visuales y musicales, atendiendo a la situacionalidad cultural, social e histórica. Esto requiere abordar el conocimiento en la acción y fuera de la acción. El conocimiento en la acción se encuentra ligado a la instancia de producción. Abarca las instancias de la ideación y la composición, atendiendo a las implicaciones contextuales y a la intencionalidad comunicacional de la producción (funciones, destinatarios). Es la instancia en que se identifican las propuestas, se reformulan o se convalidan las decisiones compositivas y técnicas adoptadas. El conocimiento fuera de la acción se sitúa más allá del tiempo de la producción. Se pone en juego en actos declarativos e implica el desarrollo de capacidades de análisis, donde se describen y se relacionan las estructuras visuales y musicales con las intencionalidades expresivas y comunicativas.

4.5.5 Propuesta de actividad para realizar en el aula

La siguiente propuesta consta de una actividad, diseñada para ser aplicada en Enseñanza Básica, en el subsector de Artes Visuales y Artes Musicales, pero que a su vez puede ser abordada desde una perspectiva transversal.

La decisión de realizar esta actividad en el segundo ciclo de enseñanza básica, radica principalmente en el hecho de que creemos importante abordar los temas de Cartelismo y Nueva Canción Chilena, además, de los temas tratados en esta investigación, como Memoria, Identidad y Patrimonio, ya que contienen aspectos culturales infinitos, originales y de gran simbolismo, característicos de un contexto específico que manifiestan buena parte de la identidad social de 1965 a 1973 (internalizada en el inconsciente colectivo) y también, debido a las características cognitivas, afectivas y físicas (cambios y búsqueda de identidad) que experimentan los estudiantes; de esta manera, consideramos que presentar esta temática dentro del aula (Cartelismo y Nueva Canción Chilena; que por lo demás se ha omitido dentro del currículo educativo nacional) podría ser un ejemplo en cuanto a técnicas artísticas o tópicos de producción en declive para jóvenes en búsqueda constante de su identidad.

Junto con el trabajo en enseñanza básica, esta temática, también, se puede profundizar con estudiantes de enseñanza media, mediante debates y conversaciones se lograría un nivel más integral y de mayor complejidad, desde puntos de vistas ideológicos, culturales, morales, históricos, filosóficos o estéticos, que definitivamente ampliarían la apreciación del estudiantado sobre las expresiones artísticas nacionales, otorgándoles herramientas para formular juicios y nuevas formas de expresiones.

4.5.6 Actividades:

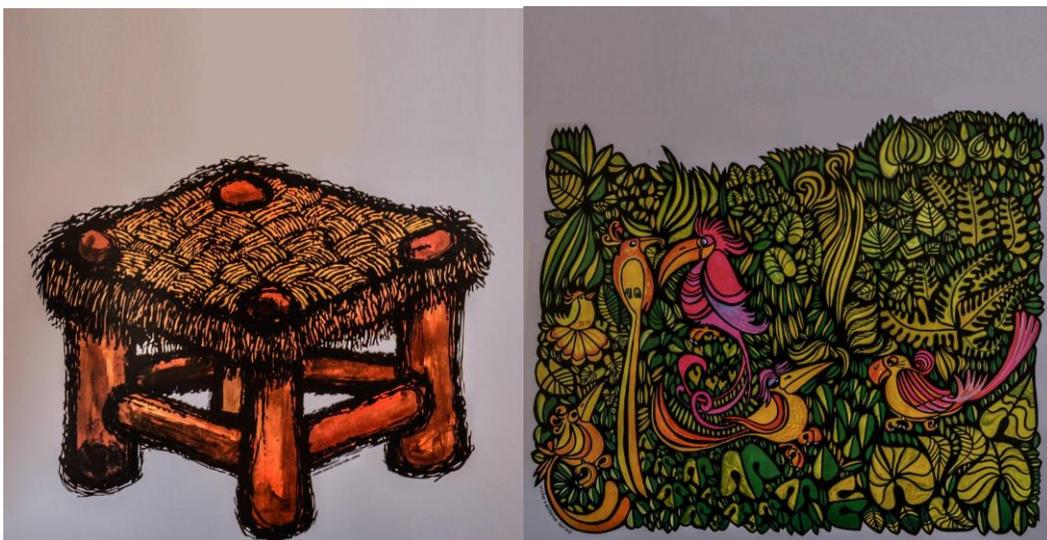
Descripción:

Esta actividad plantea una reflexión en torno a la identidad, memoria y el rescate patrimonial. Pretende desarrollar la capacidad de creatividad, comprensión, análisis, resignificación y experimentación frente a una temática y a un periodo cultural histórico determinado.

El Cartel y la Nueva Canción permiten desarrollar una actividad de carácter transversal para el área Visual y Musical de un mismo nivel, empatizando teóricamente con el estudiante, para luego llevar a la práctica la elaboración de un proyecto o propuesta que busque replantear y resignificar elementos de la cultura visual y musical ya existentes, adaptándolos a las nuevas problemáticas e inquietudes presentes en los adolescentes y en nuestra cultura en general.

Actividad n° 1 enfocada al Cartelismo:

- Reflexión acerca del significado de la imagen para la sociedad en relación al contexto cultural histórico acontecido entre 1960 y 1970.
- Destacar la función de la imagen como: medio de información, expresión y comunicación en una sociedad.
- Presentar a los estudiantes imágenes de las caratulas de discos de la época, sin sus títulos ni texto alguno. ejemplos:



- Preguntar a los estudiantes que es lo que observan:

○ **Sugerencias de preguntas:**

1. ¿Qué se observa en la imagen?
2. ¿Qué es lo que quería representar el artista?
3. ¿Por qué elegiría estos colores?
4. ¿Por qué utilizaría estas formas, líneas, tipo de dibujo?
5. ¿Por qué el autor dibujaría, tomaría fotos, pintaría, etc.? (técnica utilizada en la imagen)
6. ¿Te trae recuerdos de alguna experiencia de tu vida la imagen?
7. ¿Qué olor o sabor se podría percibir de la imagen?
8. ¿Qué ritmo o estilo musical podría contener el disco con esta portada?
9. ¿Qué nombre le pondrías al disco?
10. ¿Qué estilo de tipografías (letras) usarías?

- Presentar las imágenes de los discos con sus títulos vistos anteriormente y realizar una serie de preguntas.



Sugerencias de preguntas:

1. ¿El título representa a la imagen?
2. ¿El tipo de letra es agradable y/o pertinente, coherente en relación a la imagen?

3. ¿Qué sensaciones te provocan los colores utilizados?, ¿Cuáles utilizarías tú?
4. ¿Que sienten al leer el título?
5. ¿Qué imagen se viene a tu mente al leer el título del disco?
6. ¿Qué tipos de canciones esperas encontrar en el disco?

- Los estudiantes seleccionan la carátula de un disco, de los cuales se presentaron al comienzo de la actividad , en forma grupal o individual. De esa portada escogerán un fragmento de la imagen que les llame la atención (Ej: Un rostro, un árbol, un mueble, etc.)
- A partir de ese fragmento y conociendo el título del disco y el estilo musical qué representa crearán una nueva portada, con un nuevo título y nuevos títulos de canciones. Utilizarán la técnica que el profesor estime conveniente, y se espera diversidad y creatividad a la hora de obtener resultados.
- Los estudiantes podrán tomar como temática, una experiencia de vida que se quiera comunicar, compartir o expresar a la sociedad o público que pudiese adquirir su disco.

Actividad N°2 enfocada a la Nueva Canción Chilena:

- Para contextualizar con el contenido, los estudiantes conocerán, escucharán y analizarán algunas piezas musicales de exponentes de la Nueva Canción Chilena como: Inti illimani, Quilapayún o Víctor Jara.

Sugerencias de preguntas:

1. ¿Han escuchado hablar de Víctor Jara, inti illimani?
2. ¿Conocen algún tema de los músicos mencionados?
3. ¿Qué imaginan cuando escuchan sus canciones?

4. Según las letras de la canción, ¿qué se estaría viviendo en la época en la que se compusieron?

5. ¿ Sus padres les han hablado de estos músicos o sus canciones?.
--

- Reconocerán y conversarán en grupo algunas características de la música que están escuchando tales como intensidad, volumen, instrumentos, letras, melodías que sea posible reconocer, etc.

- **Sugerencias de preguntas:**

1. ¿Qué instrumentos reconocen?

2. ¿Se entiende la letra de la canción?

3. ¿Es agradable la voz?

4. ¿Qué sensación te provoca?

5. ¿Escucharías esta música en algún momento especial de tu vida?

6. ¿Te recuerda algo?

- Escogen de manera grupal una canción que les haya llamado la atención
- Revisan la letra del tema escogido, realizando una conexión con sus experiencias de vida.
 - Como asociar una letra a una experiencia personal
 - a un recuerdo
 - a las ganas de experimentar algo nuevo
 - a una problemática social
 - a un reclamo
 - un sentimiento
- A partir de esto, construyen una nueva letra, en la que se vea reflejada la identidad de los adolescentes y de la sociedad en la que cohabitan.
- Realizan una nueva composición musical tomando sonidos de la canción escogida y utilizando instrumentos designados por el profesor.

Recomendación para el docente:

- Es de importancia dejar un registro de la composición musical, contemplando tanto el proceso de desarrollo como el producto final del trabajo. En este proyecto, se puede realizar mediante grabaciones, ocupando programas computacionales de grabación, video o varias formas combinadas de registro y seguimiento del proceso.
- Demostrando disposición hacia el trabajo creativo (perseverancia, espíritu investigativo, flexibilidad). Integrar los conocimientos, habilidades y disposiciones musicales adquiridas mediante el trabajo en clases relacionados con la nueva canción chilena (Musicales)
- Dominar los conceptos y habilidades, aplicándolos al desarrollo del proyecto, empleando el vocabulario técnico-musical aprendido y demuestra capacidad de trabajo individual y cooperativo.
- En la evaluación del proyecto, el profesor debe considerar la evolución y desarrollo de este, tanto desde las características y dominios de cada estudiante, como desde el proceso mismo (estados de avance) y los resultados obtenidos, en términos de calidad y comunicación a la comunidad.
- Exhibe en su trabajo musical la capacidad de innovación e imaginación, el empleo del sentido estético de la nueva canción chilena durante el proceso de búsqueda y selección de soluciones musicales y el dominio técnico de los recursos empleados.
- Reflexiona sobre los alcances y consecuencias del trabajo creativo, relacionando el proyecto con otros trabajos anteriores, con objetivos de largo plazo y con la percepción de las propias capacidades creativas: estilo propio de trabajo, valoración de los progresos, estrategias de autocorrección del curso del proceso, etc.
- Elaboración de la canción final que se grabará para el disco, en donde se pueda apreciar la identidad propia del estudiante, tomando en cuenta la apreciación estética musical que se realizó del periodo ya estudiado y la propuesta musical que será parte de este mismo proyecto.

4.5.7 Proyecto Transversal: Sello discográfico

El proyecto transversal consistirá en la creación de un sello discográfico en el cual trabajaran un grupo de estudiantes, los cuales se dedicaran a la realización de grabaciones musicales, el otro grupo de estudiantes trabajará en la creación de carátulas para dar sentido a la transversalidad en el cual se desarrolle la imagen y el sonido como producto final.

- Participación activa de todos los estudiantes para crear y expresarse a través de las artes Visual y Musical.
- La propuesta práctica del proyecto debe ser gradual, de modo que los estudiantes se familiaricen con el contenido cultural de la Nueva Canción Chilena y el diseño gráfico de carátulas. Es necesario acompañar y orientar a los estudiantes en las distintas etapas del proceso, especialmente durante el comienzo del trabajo.
- Los estudiantes deben crear y desarrollar una pauta o temática específica para el disco, la que permite diseñar con sentido y coherencia, desarrollando un diálogo entre lo visual y musical.
- Ilustrar la carátula utilizando la técnica escogida por el profesor, el diseño elaborado por los estudiantes. Realizar etapa de grabación de la composición musical trabajada durante el proceso creativo y desarrollo de letra correspondiente al proyecto.
- Presentación de proyecto discográfico a nivel curso: Dependiendo del método de trabajo escogido por el profesor, ya sea grupal o individual, cada estudiante o grupo debe presentar el diseño de caratula elaborado así como también la composición musical desarrollada a lo largo de la actividad, para finalizar en una evaluación y exposición de carácter transversal.

4.5.8 Ejemplo desarrollo actividad transversal:

Nombre Actividad	Mi rastro, mi identidad, mi huella.
Nivel al que está dirigido	8° Básico
Unidad Artes Visuales	Desarrollo de las Artes Visuales en el siglo XX
Contenido	Sonido e imagen
Unidad Artes Musicales	Una aproximación a la música en nuestro tiempo
Contenido	Sonido e imagen
Objetivo General	Desarrollar el pensamiento reflexivo y el sentido de crítica cultural, para luego desarrollar una propuesta creativa transversal.
Aprendizajes esperados en la actividad	Crear caratulas visuales sobre el tema del cartelismo para desarrollar la conciencia cultural historia de nuestro país. Promover el interés y la capacidad de conocer la realidad, utilizar el conocimiento y seleccionar información relevante.

4.5.9 Habilidades a desarrollar en la propuesta de manera transversal.

Producción:

La instancia de producción, tanto individual como grupal, constituye un ámbito para la asunción de diferentes roles y para la exploración y experimentación con los elementos del lenguaje para la construcción de estructuras con coherencia discursiva. El abordaje a través de situaciones problemáticas que requieren la toma de decisiones técnicas y compositivas, evitando las consignas cerradas como “trabajos prácticos” de aplicación de conceptos, constituye una estrategia pertinente para este tramo educativo. El apoyo constante del profesor, tanto en el área visual como musical constituye una parte importante del proceso, tanto para lograr la interrelación entre el cartel y la Nueva Canción Chilena, como en el resultado que como actividad de está buscando obtener.

Análisis y la reflexión:

En el desarrollo creativo de los estudiantes es imprescindible el acceso a nuevos conocimientos. Realizar un proceso de análisis y reflexión de estos nuevos conocimientos y aprendizajes adquiridos permite una mayor interacción entre el docente-estudiante así como también entre estudiante-estudiante. La interiorización a nuevas técnicas, procesos, lenguajes y relatos toma relevancia en la incorporación paulatina de terminología específica para la construcción de conceptos disciplinares nuevos y sus relaciones con los preexistentes, por lo tanto la etapa de reflexión luego del proceso enseñanza- aprendizaje se torna vital a la hora de experimentar con nuevos proyectos y desafíos artísticos a nivel transversal (musical y visual) propuestos por los docentes.

Procesos de aprendizaje:

Los estudiantes deben atravesar diversas situaciones en las que será necesario vincular la producción y la reflexión, tanto durante la acción misma de producción como luego de ella. En estas instancias el docente se constituye en un facilitador de la transferencia de conocimientos.

La Educación Artística presta su atención en los procesos de interpretación estética artística. Esta última incluye saberes vinculados al desarrollo del pensamiento divergente y creativo y al desarrollo de las capacidades espacio – temporales y de abstracción, entre otras. Pero, fundamentalmente se emparenta con los saberes y capacidades específicas afines a la experiencia artística, es decir a la alfabetización de los lenguajes artísticos, a los procesos de producción y a los de análisis crítico relacionados con la contextualización socio – cultural. Estas cuestiones suponen el aprendizaje de saberes específicos que no son abordados por otros campos disciplinares y que resultan fundamentales en la actuación ciudadana y en la formación artístico y cultural profesional.

Es en parte por estas razones que la Educación Artística se presenta como un campo clave de conocimiento a ser considerado por las políticas públicas sociales, culturales, educativas y productivas en la actualidad.

La Educación Artística resulta entonces estratégica, como espacio curricular imprescindible en la educación obligatoria y común de nuestro país, para la

distribución democrática de bienes materiales y simbólicos, y para la construcción de la identidad social y política. Esto es, para la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio cultural histórica con un pensamiento crítico y de operar sobre ella, soberana y comprometidamente, con el conjunto, para transformarla.

4.6 Conclusiones

La investigación está principalmente enfocada en poder hacer un rescate de la memoria e identidad visual y musical Chilena, a partir de dos ejemplos como lo son el Cartel y la Nueva Canción Chilena, que tuvieron su gran apogeo entre los años 1965 y 1973. El poder rescatar el desarrollo de estos hitos culturales importantes en el país, tiene como principal finalidad de resignificar la pedagogía de la memoria dentro de la educación artística, valorar estas dos expresiones artísticas en conjunto con el desarrollo de los acontecimientos históricos de ese periodo, y poder lograr en los estudiantes instancias de reflexión a partir de lo sucedido, para que puedan comprender también los procesos de creación que se llevaron a cabo y contribuir así al desarrollo de una identidad colectiva e individual en los estudiantes.

Esta investigación se desarrolló en base a tres perspectivas principales que se traducen a la vez en tres capítulos de este seminario. El segundo capítulo abarca todo lo que significa el contexto histórico y como éste se transforma en influencia para las creaciones artísticas de una época determinada, el tercero hace referencia a los conceptos de Imagen y sonido, dentro de los cuales se mencionan las principales características del desarrollo del Cartel y La Nueva Canción Chilena entre los años 60' y 70'. Finalmente en el cuarto capítulo se desarrolla el concepto de pedagogía de la Memoria y Educación Patrimonial dentro del ámbito de la educación Artística Chilena. Para luego poder finalizar en una propuesta pedagógica innovadora que tiene como objetivo dentro de la educación artística el rescatar la memoria e identidad a través de los dos ejemplos tanto visual como musical y resignificar en el aula lo que significa la Pedagogía de la Memoria.

Para comprender el desarrollo cultural de Chile, es necesario poder conocer y rescatar los sucesos históricos más importantes. A esto apunta en explicar principalmente el capítulo II de este seminario "Antecedentes: Procesos Culturales e históricos en Chile desde 1965 a 1973." De cómo las transformaciones sociales y políticas gatillaron una gran explosión cultural a nivel mundial y de gran significado en Latinoamérica. Debido a esto, los artistas nacionales encontraron una fuente de inspiración para la realización de sus proyectos culturales, que están fuertemente marcados con un tinte de compromiso social y a la vez político.

Algunos de los acontecimientos sociales y políticos más importantes que vivió el

mundo en esta época y que influyeron en el desarrollo del auge cultural fueron: la guerra de Vietnam, la revolución Cubana, el nacimiento del rock, la revolución de mayo del 68, los movimientos pacifistas, entre los más destacados de mencionar.

Conociendo ya el contexto en el que se desarrolló este auge cultural en Chile, se pueden comprender mejor los dos ejemplos que escogimos para esta investigación.

El capítulo III “Más allá de un rostro, un rastro” tiene como objetivo definir y explicar la realidad acontecida entre los años 1965 y 1973 a través de los conceptos de Imagen y Sonido, y que a la vez estos conceptos encuentran un punto en común y se unen para desarrollar una identidad a nivel nacional, que hasta hoy en día puede ser recordada y utilizada como fuente de inspiración para nuevos proyectos artísticos.

A nivel Visual entre los años 1963 y 1973 en Chile, el diseño gráfico vivió su mejor momento, ya que se dejó influenciar por las transformaciones culturales sucedidas tanto en Europa como en Latinoamérica, pero a la vez también tomó elementos propios del país, de las raíces, para desarrollar así una nueva apuesta visual creativa y donde su importancia y popularidad se confirmó durante la presidencia de Salvador Allende, con los carteles y afiches que realizaron los hermanos Larrea y que posteriormente realizará también el diseñador Luis Albornoz.

En este mismo contexto se produjo un auge de la música chilena, con movimientos como la Nueva Ola, Neofolklor y La Nueva Canción Chilena. Éstas últimas dejan de lado las pautas comerciales foráneas al contrario de lo que hace la nueva ola, y comienzan una búsqueda hacia lo autóctono, hacia las raíces indígenas, los orígenes nacionales y populares para distinguirse del resto. La Nueva Canción Chilena sin duda marca un hito importante en la historia de la música nacional, ya que se interioriza en lo propio, en la búsqueda de una identidad tanto Latinoamericana como una identidad a nivel nacional. Dentro de los ejemplos en el ámbito de la música y el concepto de sonido en esta investigación, tomamos como referente y como rostro principal de esta época a Jorge Cuolón, Fundador del grupo Inti illimani.

Se puede definir al suceso musical denominado La Nueva Canción como un movimiento heterogéneo en el que conviven muchos estilos y donde sus objetivos son el oponerse ante el imperialismo cultural que diariamente enajenaba las mentes de la sociedad a través de los medios de comunicación, y

reflejar en su contenido una realidad social. Esto va conformando una canción comprometida con los procesos revolucionarios que se encontraban en gestación por ese entonces, que por un lado busca un camino propio a la cultura musical chilena, y por otro lado se convierte en una potente arma de lucha de las masas.

La alianza entre estas dos expresiones artísticas es la que da vida e importancia al trabajo realizado en esta época de grandes transformaciones a nivel cultural, social y político. “Más allá de un rostro, un rastro” hace énfasis principalmente en poder conocer los nombres y las personas que hay detrás de cada proyecto artístico de aquellos años, a la vez también es importante el poder conocer más en profundidad los trabajos realizados por cada uno de ellos, ya que cada persona, cada artista deja un rastro en la historia, que queda en la memoria colectiva de una sociedad.

El trabajo realizado por los hermanos Larrea, Luis Albornoz y Jorge Coulón juegan un papel importante para el desarrollo de esta alianza que se va generando entre ambas manifestaciones artísticas, ya que son ellos los que comienzan con este rescate de la memoria, con el rescate de lo autóctono, a través de la imagen y el sonido.

La creación de la imagen en las carátulas de los discos, comienza cuando Carlos Quezada, integrante del grupo Quilapayún le pide ayuda en el diseño de la imagen discográfica de su grupo a Vicente Larrea. Desde aquí parte el exhaustivo trabajo de estos diseñadores en colaboración con la Nueva Canción Chilena.

Junto a su hermano, Antonio, Vicente diseñó 110 cubiertas para la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) y más de 300 afiches y logos para varios de estos músicos pertenecientes a la Nueva Canción Chilena. Esas carátulas que fueron diseñadas en el taller de Vicente Larrea desde 1965 a 1973 no nacieron sólo en representación de un movimiento musical específico, como es la “Nueva Canción Chilena”, sino que también, como respuesta, quizás inconsciente, al escenario mundial que se vivía; hitos descomunales como la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam y las manifestaciones estudiantiles de 1968, en París, entre otras, demuestran a gran escala el acontecer político y económico que dio pie a nuevas expresiones artísticas que se plasmaron como las más colosales de todos los tiempos.

Las características más importantes que se pueden apreciar en el trabajo realizado por los diseñadores en la creación de las carátulas, son los colores

vivos y llamativos que poseen, con influencias psicodélicas que adaptaron a nuestra realidad visual. Otras de las características son los contornos de trazo grueso irregular, el uso de tipografías en negrita, los fondos degradados, el uso de las fotografías de alto contraste y la cuidadosa síntesis y aspectos de diagramación de elementos con que las carátulas se caracterizaron.

Estas portadas de discos fueron realizadas en un ambiente de experimentación, viéndose estimulada la carrera de diseño de la Universidad de Chile y del Taller de los hermanos Larrea. Como referentes externos más importantes, se puede citar el Cartelismo Cubano, el mural político, algunos elementos de estética pop, y del trabajo de Celestino Piatti y Ben Shann. Cabe destacar que aunque se tomen como influencia elementos foráneos, el trabajo realizado por los diseñadores de esta época, son reconocidas como novedosas, genuinas, con rasgos de la identidad Latinoamericana y Chilena, propios del patrimonio visual del país, convirtiéndose estas creaciones en un referente innegable de reconocer dentro de la historia del diseño gráfico chileno.

Así mismo dentro del desarrollo del concepto de sonido y lo largo del desarrollo de la Nueva Canción Chilena nos encontramos con diversos rasgos y elementos que fueron tomados de influyentes externos como también internos, ya que al igual como sucedió con el Cartel que tomó algunos elementos más importantes de rescatar dentro de las influencias foráneas para integrar también rasgos propios de la cultura latinoamericana. Con La Nueva Canción Chilena sucede lo mismo, generándose así una nueva propuesta sonora creativa y que explota favorablemente los rasgos Latinoamericanos dentro de su iniciativa.

Ambas disciplinas se convierten así en una propuesta tanto visual y musical atractiva para el desarrollo cultural de Chile nunca antes vista. Es importante destacar que ambas son favorecidas en su creación debido a los diversos acontecimientos que fueron generando transformaciones en ámbitos culturales, sociales y políticas, facilitando de cierto modo la gestación de éstas y colaborando una con otra en su desarrollo. En lo musical no tan solo se trata de vender discos, sino que también de promover a través de la propuesta visual realizada por los diseñadores, una música revolucionaria, que habla a través de la imagen y el sonido como tal. En este sentido la caratula ya no es un sobre o un estuche, sino que se transforma en una unidad estética con contenido social. Por otra parte, el desafío de los diseñadores no está localizado en la necesidad de combinar publicidad y propaganda, es decir, tanto la venta del producto es importante como también lo es la ideología que hay en la gráfica.

Es así como los diseñadores y cantantes convocan un abanico de colores para dar vida a las reivindicaciones populares, sin renunciar a las imágenes de la época ni al espíritu que sugieren las temáticas de los discos.

Se convierten así entonces entre cruce de las disciplinas en parte del imaginario colectivo de una sociedad en busca de diversas transformaciones, en parte de la lucha de las masas, de reivindicar valores sociales en el pueblo chileno.

Los conceptos de Imagen y sonido se ven entremezclados y se transforman en un valioso aporte para la cultura, memoria e identidad de nuestro país, que por medio de esta investigación busca ser rescatado, evitando el olvido, para poder ser resignificados y valorados dentro de la educación artística chilena.

Estos conceptos se encuentran estrechamente relacionados de esta manera con la realidad de una época, ya que son los que evidencian un proceso cultural histórico en el país, ya sea de manera visual o de manera sonora, ambos conceptos generan un registro de los hitos que hoy en día son parte de nuestra historia.

A través de la imagen se deja plasmado un momento, un sentimiento, una emoción, un mensaje, una protesta, que queda sin duda en el imaginario colectivo de la sociedad y que hoy en día se puede rescatar para ser resignificada. En una sociedad globalizada como la de hoy en día es normal que la sociedad se vea bombardeada constantemente de imágenes y sonidos, un sinfín de información que es difícil poder comprender si no se hace parte de nuestra identidad local, si no es significativo para cada persona y para la sociedad Chilena en general.

Por medio de las imágenes y de los sonidos, los seres humanos desde tiempos remotos han logrado expresar sus afectos, pasiones y conflictos. Estos conceptos juegan un papel importante en la construcción de identidades y de igual manera de la memoria de un pueblo, de un país. Es por esto que poder resignificarlos en el ámbito educativo es necesario para que los estudiantes puedan formar parte de su identidad y dotarla de significados. A lo largo en la historia se puede dar cuenta de cómo estos conceptos han sido utilizados como medio para la enseñanza, ya que fueron elementos didácticos, especialmente la imagen, por ejemplo para adoctrinar a las personas y para acercar a aquellos que no tenían más oportunidades de aprendizaje. Es entonces que resulta importante que a través de las imágenes se pueda identificar a los estudiantes

con su propia cultura, con su historia, y es por medio del sonido también que pueden capturar conocimientos y darles significado, comprender esta época de la historia de Chile, que fue muy fructífera en el ámbito cultural.

Estos conceptos en la sociedad globalizada de hoy en día, condensan realidades sociales, ya que ambos van formando parte del imaginario colectivo de la sociedad, siendo captados y posteriormente interpretados por las masas, construyendo realidades que son y seguirán siendo parte de nuestra identidad nacional.

Los objetivos del Último capítulo “Educación Patrimonial, Pedagogía de la memoria y propuesta pedagógica” apuntan a la creación de una propuesta pedagógica enfocada en el rescate de la memoria e identidad visual y musical de una época determinada para poder lograr una pedagogía de la memoria desde la educación artística en Chile.

Para llevar a cabo este capítulo fue necesario primero definir los conceptos de Educación patrimonial, patrimonio y pedagogía de la memoria para una integración de ellos dentro de la educación artística. Cabe mencionar que aunque estos conceptos desarrollados en nuestra investigación apuntan principalmente a ser integrados dentro de la educación artística, también pueden ser integrados en otras disciplinas como Historia, Geometría, Caligrafía, castellano, Ciencias naturales y sociales, entre otras, y busca ser una propuesta transversal dentro del ámbito educativo.

El Subsector de Artes Visuales y Artes Musicales tienen un importante papel que jugar en la puesta en práctica de una educación integral, dado que tiene mucho que decir en una educación con visión de futuro, pues no se localiza solo en contenidos teóricos, sino también afectivos, expresivos y de desarrollo personal y social.

La educación artística no se debe situar al margen de la cultura y del mundo actual, sino que debe comprenderlo y analizarlo a través de las creaciones, valorando no tan solo el resultado, sino que también el proceso por el que se lleva a cabo el resultado.

A través de la educación artística se fomenta un pensamiento más creativo y no tan lógico y lineal como en otras disciplinas, es por esto que la educación de las Artes Visuales y Musicales constituyen hacia la construcción de una educación integral, que proporciona a los estudiantes capacidades que son necesarias

para desenvolverse en una sociedad globalizada como la de hoy.

Las actividades descritas dentro este último capítulo son una propuesta para una posible aplicación en el aula de los conceptos más importantes de esta investigación como identidad y memoria a través de los conceptos Imagen y Sonido, en donde el objetivo es poder vincular la teoría y la práctica, incentivando así la reflexión en los estudiantes acerca de la importancia de ellos, contribuyendo para fortalecer y construir identidades desde la educación y a la vez desde el compromiso de poder mirar hacia atrás, hacia nuestro pasado para rescatar aquello que tiene valor dentro del ámbito artístico cultural, sobre todo dentro del ámbito de nuestra identidad como país, pudiendo así resignificar estos hitos importantes que se encuentran en la memoria colectiva de cada individuo.

Esta Pedagogía de la Memoria y Educación Patrimonial a la que queremos puedan ser parte de la educación en todos sus ámbitos, especialmente en la Educación Artística, incorpora todos los conceptos antes mencionados y desarrollados en esta investigación. A través de Imagen y sonido es como se puede visualizar una realidad distinta e innovadora como aporte al desarrollo y fortalecimiento de una identidad tanto colectiva como individual, ya que es a partir del sentido de pertenencia y apropiación de nuestro patrimonio, podemos formar estudiantes con conocimiento de su historia, comprometiéndolos a mirar al pasado para rescatar aquello que es relevante para nuestro desarrollo como ciudadanos. Este rescate de la Memoria e identidad se va transformando en una potencial herramienta contra el olvido de nuestra historia y es importante que la educación se haga cargo de desarrollar a través de actividades innovadoras para poder contribuir así a esta formación de la identidad a través del rescate patrimonial

4.6.1 Proyecciones

Las proyecciones de esta investigación surgen principalmente de las propias interrogantes que aparecieron en su realización, como cuestionamiento principal aparece la pregunta: ¿Por qué es necesaria la resignificación de la memoria e identidad cultural de Chile entre los años 1965 y 1973 para la educación artística? A partir de esta interrogante y en el desarrollo de ésta investigación, es que se puede dar cuenta de la importancia que tiene la educación en general en nuestra sociedad, ya que es la que puede resignificar y dar valor a aquellos fenómenos culturales y sociales que marcaron un antes y un después en la historia por su gran relevancia y aporte al patrimonio. En este caso es la educación artística la que debe contribuir al rescate constante de éstos para que no queden en el olvido y sean recordados como una fuente de inspiración y conocimiento de nuestra historia. Para esto es necesario el poder incorporar los conceptos antes mencionados dentro de la educación artística en Chile, específicamente en el trabajo que se realiza en el aula.

La información encontrada a lo largo de este proceso, nos permite dar cuenta de un trabajo creativo transversal entre dos disciplinas y conceptos de esta investigación que son Imagen y sonido, ya que a partir de la vinculación existente entre éstos, es que se visualiza una realidad distinta y matizada con una marcada innovación en el ámbito del desarrollo cultural de Chile en aquellos años.

El aporte de esta investigación, está en el énfasis y la importancia que se le da al rescate de un pasado para una posterior resignificación en la educación, para esto es importante mencionar algunas de las proyecciones que se visualizan:

- Promover el concepto de pedagogía de la memoria en las diversas áreas de la educación, es decir, que la tarea de incorporarlo no sea tan solo tarea de la Educación Artística, sino también de las diversas disciplinas que existen, pudiendo contribuir hacia una mirada transversal de la educación y dando valor a nuestra historia e identidad.
- Se hace esencial dentro de la Educación Artística dar valor a las creaciones artísticas realizadas en un contexto específico de la historia. A la vez también se hace necesario poder mencionar y llevar a la memoria colectiva los

rostros que hicieron posible estas creaciones, para que no se olviden y queden en el pasado sin importancia alguna, ya que son ellos los que contribuyeron al desarrollo cultural del país en aquella época.

- Generar instancias de interacción entre la escuela y la comunidad, mediante la creación de espacios de comunicación y diálogo, en donde pueda existir una constante retroalimentación no tan solo en espacios formales de educación, sino que también en los espacios no formales, abriéndose al espacio público, contribuyendo así en el desarrollo permanente de nuestra identidad. De esta manera se generan instancias de reflexión que pueden fomentar a seguir construyendo el futuro a partir de la resignificación de un pasado de manera colectiva.

- Que pueda ser un dispositivo de diálogo entre las demás disciplinas para la construcción de aprendizajes significativos en los estudiantes. Que pueda ser una herramienta que aporte a la transversalidad a través del diálogo entre las diversas disciplinas educativas.

- Que los estudiantes puedan desarrollar aprendizajes significativos a través de las actividades, pudiendo relacionar el trabajo realizado en aquella época con el trabajo que actualmente se realiza en el ámbito del cartel y la música en Chile. El poder incentivar en los estudiantes que sean conocedores de su cultura y que se sientan con la responsabilidad de poder seguir dando vida a nuestra identidad, por medio de sus creaciones, de sus ideas y de sus reflexiones.

Esta investigación pretende ser un aporte para el desarrollo de una pedagogía de la memoria, en donde el rescate de la memoria es importante, ya que se debe estar consciente de la creciente heterogeneización de las culturas en la sociedad que genera la globalización, y en efecto la pérdida muchas veces de la identidad o el olvido de ésta por parte de los estudiantes, y en general de la sociedad, apropiándose de culturas ajenas, de ritos y costumbres que no son coherentes con el modo de vivir ni de pensar. Es por este motivo que resulta importante que la educación y específicamente la educación artística se haga cargo de poder promover la propia cultura, promover nuestra historia cultural y que los estudiantes se puedan sentir parte de su identidad, resignificándola, transformándola con su propia realidad y dando espacios para nuevas

creaciones que pueden formar parte de la identidad nacional.

Educar desde lo nuestro, desde lo local, desde nuestras raíces, desde nuestra historia para desarrollar en los estudiantes un conocimiento y reconocimiento de su propia historia, para luego comprender otras realidades y forjar así un futuro con responsabilidad y compromiso con su desarrollo y desarrollo de una mejor sociedad.



4.7 Anexos

4.7.1 .Entrevistas

4.7.1 .Entrevistas

Nombre: Luis Albornoz

Lugar de la entrevista: Casa de Luis Albornoz, La Reina, Santiago

Albornoz comienza la entrevista comentándonos que nació en Talcahuano y que estudió un año de técnico agrícola en una de las dependencias de la universidad de Chile, que luego pasaría a ser la universidad de Talcahuano.

Debido a su interés desde pequeño por dibujar se cambió de carrera cuando conoció el diseño gráfico, postuló a la escuela de diseño de Santiago y el año que entra a la escuela, se inicia una transformación considerable en ese departamento.

En su segundo año Vicente Larrea fue su profesor y a finales de ese año lo invita a trabajar con él, “la felicidad de Chile comienza por los niños” fue uno de los primeros carteles que realizó oficialmente, coincidieron con toda la época de la unidad popular y Allende, menciona las reformas universitarias, conflictos y cambios sociales...

1. ¿Cuál es la función del cartel, el diseño y las otras artes en la sociedad?

El cartel comunica. El diseño ordena y facilita las cosas. Las artes llenan la necesidad de expresión de la naturaleza humana.

Cuando comencé a crear carteles la televisión era muy mínima, marginada, no era tan masiva como ahora y los carteles tenían más importancia, eran un medio de comunicación vigente, más que ahora, el cartel informaba, si tu querías hacer alguna actividad, tapabas las murallas de Santiago en el centro,

en lugares donde se acostumbraba a pegar afiches, entonces a las 8/10 de la mañana toda la gente sabía lo que iba a pasar, no era necesario que estuviesen atentos a la televisión, como ahora, que por ejemplo, cada casa tiene dos o tres televisores.

El cartel era un medio de comunicación vigente en ese momento, mucho más que ahora, obviamente el cartel sigue existiendo, pero es cuestión de explotarlo; hoy el cartel se hace y se envía por email no es necesario que lo vayas pegando en las murallas.

Las artes son vitales en la sociedad, es una forma de expresión del ser humano, es su canal para comunicar, por ejemplo en los campos con la artesanía o en las murallas con los grafiteros, todo el mundo está expresándose en las murallas, incluso podría considerarse una rama del arte, hay grafiteros conocidos mundialmente, por ejemplo el chileno Inti, que dibuja mezclas Latinoamericanas y ha desarrollado sus técnicas y habilidades a otro nivel, le entregan un espacio para plasmar sus creaciones, porque eso también es una forma válida de expresar, ¿por qué solo puede ser válido pintar en un lienzo, en un espacio tan determinado?.

A medida que pasó el tiempo comencé a trabajar con logos y el diseño; debido al cambio de gobierno y a sus restricciones no pudimos seguir produciendo carteles, no se podía divulgar nada, la mayoría de los artistas con los que tratábamos tuvieron que salir del país, tuvimos que buscar otro negocio, por la línea de lo comercial en tiendas o boutiques, lo que más trabajamos fueron los logotipos y formamos un cambio estético en ellos, los renovamos.

2. ¿Se siente parte del patrimonio cultural de Chile? ¿Por qué?

No me considero parte del patrimonio nacional, pero sí creo haber aportado con un grano de arena a construirlo, desde el momento que llega al museo histórico nacional, ya es valorado el trabajo que realizamos.

3. ¿Usted cree que su trabajo como artista ha sido valorado por el país? ¿Por qué?

Si, ha sido valorado, por la importancia que se le atribuye.

4. ¿Cuál considera es el principal aporte(es) y dificultad(es) que ha tenido su trabajo artístico en relación al desarrollo cultural del país?

De partida trabajo artístico entre comillas ya que no nos consideramos artistas, pero entiendo que se refiera a lo que hicimos, considere artístico y no artístico. Tal vez sea el haber intentado darle una identidad propia a la gráfica de las expresiones musicales en que nos tocó trabajar. Quedó la parte gráfica de esa época, como así pueden haber discursos y otras recuerdos de esa época, pero la parte visual, lo que tiene que ver con la comunicación visual, estos están muy metidos en primer plano, no porque nosotros lo hubiéramos querido, todo lo mismo que pasó toda la tragedia, el golpe de estado, los exilios todo eso le dieron un valor más profundo a la cosa, le dieron una connotación universal incluso, porque esta cuestión se llevaron a toda Europa

5. ¿Cuál sería a juicio personal la relación de su obra con la identidad y memoria en el país?

Lo primero que viene a la mente en estas cosas que hicimos quedó como la parte gráfica de esa época se identifican, uno habla de la unidad popular y se imagina estas imágenes, están unidas de cierta forma, nosotros no éramos políticos ni nos metimos en la política, sólo estábamos haciendo nuestro trabajo profesional, pero quedó la cara visible la parte gráfica de una época muy emblemática de nuestro país, pero tiene que ver con la identidad, los afiches los discos, bueno después seguimos con los logotipos pero no creo que eso sea tan relevante eso entra ya más en el plano comercial.

6. Usted ha compartido trabajo con Luis Albornoz, además de otros diseñadores y artistas tanto del área visual como musical de la época ¿Como usted en conjunto con estos artistas han aportado a la construcción de la memoria e identidad del país?

En cuanto a los músicos con sus obras trascendentes y representativas de nuestro país y nosotros desde nuestra trinchera del diseño vistiendo esas

obras, dándoles una presentación gráfica única y recordable, con mucha chilenidad y mucha raíz latinoamericana. Bueno los artistas que tuvimos la suerte de interactuar, son tremendos artistas dentro de Latinoamérica, también ellos iban abriendo camino como el mismo Victor Jara conocido mundialmente, los trabajos que hicieron los Quilapayún, Inti Illimani son apreciados en todos lados, son parte del patrimonio nacional conjunto grupos potentes, sirven de guías para otros países que no estaban tan desarrollados en ese sentido, aunque nosotros éramos un país chiquitito, y seguimos siendo chiquitito pero parece que nosotros gritamos más fuerte, nos gusta llevar un poca la batuta.

7. ¿Cree que la educación debe hacerse cargo de recuperar la memoria e identidad del país? ¿Por qué razón?

Por supuesto, la educación es la encargada de transmitir a las nuevas generaciones lo que las generaciones anteriores hicieron y que en el fondo constituyen nuestra memoria y nuestra identidad, sin educación se desarma el esquema de nación.

8. ¿De qué manera podría ser el cartel chileno un aporte en la Educación Artística?

El cartel es una herramienta muy eficaz en la comunicación y un soporte excelente para la expresión artística, uniendo elementos gráficos, color, fotografías, tipografías, etc., quizás podrían usarlo para empezar a dibujar cosas encima, tal vez siguiendo las líneas los estilos, para poder seguir creando más cosas de ese estilo, yo creo que perfectamente aplicable para las cosas que vengan.

Nombre: Vicente Larrea

1. ¿Cuál es la función del cartel, el diseño y las otras artes en la sociedad?

A. / El cartel es una pieza de Comunicación Social.

Está diseñado e impreso para que sea pegado y visto en muros exteriores, y en áreas urbanas con alta circulación de personas y vehículos.

(Esta distribución social ya se practicaba en Pompeya. Siglo I DC)

B/ El diseño gráfico es una especialidad de la Comunicación Visual.

Sabiendo conceptualizar y manipular técnicamente imágenes, textos, colores, soportes y sistemas de reproducción, se estructuran y generan diferentes piezas propias de nuestro oficio, sean planas o volumétricas.

C/ Sobre "Las otras artes" no me pronuncio, pues no sé a qué otras artes se refiere.

Personalmente no considero que el Diseño Gráfico sea arte.

Los Diseñadores no trabajamos en piezas únicas (¿para los museos?).

Nuestro oficio está orientado a la reproducción masiva. (Mercado - Comunidad)

Nuestro objetivo es comunicar sin confundir.

Sabemos de expresión gráfica (imágenes y textos) y también de captación visual (como vemos).

2. ¿Se siente parte del patrimonio cultural de Chile? ¿Por qué?

Aclaro que soy una persona, un individuo.

No soy ni una obra, ni un objeto, ni un producto. Por lo que no puedo ser patrimonio de nada ni de nadie.

Una parte de nuestro trabajo está en la Memoria Colectiva del país... y como tal, ese trabajo es una pequeña porción de lo que puede constituir el Patrimonio Cultural de Chile y los chilenos. Algunos lo aceptan, otros lo rechazan, muchos lo desconocen.

3. ¿Cree usted que su trabajo como artista ha sido valorado por el país? ¿Por qué?

Repito: No soy artista.

Todo nuestro trabajo, durante 50 años (social, cultural, comercial) está conceptualmente diseñado para funcionar eficazmente como piezas de comunicación visual masiva.

En la medida que este propósito se ha cumplido, los propios usuarios (emisores y receptores) han sabido valorizar la calidad y efectividad de los mensajes visuales elaborados y puestos en circulación por nuestro equipo humano.

4. ¿Cuál considera es el principal aporte(es) y dificultad(es) que ha tenido su trabajo artístico en relación al desarrollo cultural del país?

Aportes

Ayudar, dentro de nuestras capacidades a desarrollar y dignificar profesionalmente el Diseño Gráfico Chileno.

Mostrarlo en la práctica utilitaria, aplicando rigor permanentemente en todo nuestro hacer.

Siendo consecuentes entre lo que decimos y lo que hacemos como profesionales (carácter)

Racionalizar y responsabilizarnos por cada etapa de cada encargo. (Desarrollar confianzas)

Ayudar a crear imágenes y conceptos locales. No copiar tendencias o modas externas.

Dificultades

Sobrepasar cotidianamente a los que insisten en imponer sus gustos personales. (Manipuladores)

No transar nunca con las burocracias, y el amiguismo, la vulgaridad y el abuso.

Saber persuadir y convencer día a día sobre el valor y función del diseño bien hecho.

Luchar intelectualmente contra la mediocridad, el plagio, el descompromiso, la improvisación irresponsable

Oponernos firmemente a la cultura de la apariencias y la mentira. (Muy practicada en todo Chile)

Expulsar fuera de nuestro entorno, la abulia, la grosería y la falta de honestidad.

Estamos habituados a superar estas y otras dificultades que se nos repiten año tras año.

Ser eficiente en Chile, es un delito castigado por muchos (al quedar en evidencia con sus incompetencias).

5. ¿Cuál sería a juicio personal la relación de su obra con la identidad y memoria en el país?

Muchos chilenos, aún se sienten identificados con parte de nuestro trabajo social (1967 - 1973). Algunos extranjeros también observan positivamente esos trabajos gráficos y los relacionan con parte de la historia - país.

Nunca fue nuestro propósito el trascender, ni buscar el aplauso masivo.

Siempre intentamos porfiadamente ejecutar correcta y completamente cada encargo, no importando su tamaño, proyección o valor económico. La calidad es nuestra prioridad.

Esta situación de ser parte de la Memoria Colectiva, tampoco estuvo en nuestros propósitos, y ni siquiera pasó por nuestra imaginación. Solo nos dimos cuenta de ello en los años 90. Es algo que sucedió en el alma de parte importante del pueblo chileno.

Las circunstancias hicieron las uniones y así quedó grabado.

Espero que sea para el bien de todos.

Ese trabajo gráfico nuestro, está lejos de los dogmatismos (de cualquier color), de los odios, la incomprensión la ignorancia y las conveniencias con sus cargas de egoísmo, ceguera, abuso. / No creemos en la violencia, ni en los extremos.

Insistimos en seguir siendo ciudadanos chilenos (cumpliendo deberes, defendiendo derechos).

6. Usted ha compartido trabajo con Luis Albornoz, además de otros diseñadores y artistas tanto del área visual como musical de la época ¿Cómo usted en conjunto con estos artistas han aportado a la construcción de la memoria e identidad del país?

Mi tendencia natural es formar equipos con otros pares diseñadores (Equilibrando capacidades).

Lo que he hecho durante toda mi vida laboral (50 años): Luis Albornoz, Antonio Larrea, Jorge Lillo, Hervi, Hernán Venegas, Mario Ramón, Ximena del Campo

Mariano Ramos, Benjamín Diéguez, Ignacio González y muchos más que ahora no recuerdo.

Juntos hemos aprendido a Sumar Habilidades en pro de la calidad.

Con los músicos de la Nueva Canción Chilena aprendimos a traducir en imágenes sus letras y sonidos, y eso colaboró eficazmente en la comprensión y recordación de esa música y su tiempo.

Esta práctica continúa hasta el día de hoy y comenzó en 1964 en Extensión Cultural, Universidad de Chile.

7. ¿Cree que la educación debe hacerse cargo de recuperar la memoria e identidad del país? ¿Por qué razón?

Creo que es deber ciudadano y de cada chileno el “ponerle el hombro” a lo que es Educación Cívica y Cultural.

Es tiempo de cambiar radicalmente “la muy cómoda costumbrista” de pedirle limosnas y milagros al Estado y no aportar con el propio esfuerzo, con el propio criterio ciudadano, a ser mejor persona, pro mejor país.

Es tiempo de desarrollar y practicar conciencia individual y colectiva sobre cada acto de vida.

Es tiempo de dejar atrás la cultura de las explicaciones carentes de contenidos y los lamentos llorosos.

Así podremos limpiar el Basural Visual en que han transformado la ciudad y comenzar a culturizar masivamente con imágenes de Buen Diseño, que retomen el espacio social capturado por la ilegible y generalizada vulgaridad.

8. ¿De qué manera podría ser el cartel chileno un aporte en la Educación Artística?

Dependiendo de las prácticas ciudadanas constantes de todos los habitantes de la República:

Eliminando a tantos apitutados y Comités de Opinólogos (carentes de conocimientos).

Aprendiendo a diferenciar calidad de apariencia.

Insistiendo fuerte y permanentemente en instalar la calidad en todas las expresiones humanas.

Haciendo gráfica funcional y no terapia ocupacional grupal.

Aplicando rigor en la selección y enseñanza profunda y completa del diseño.

Reemplazando el “gusto personal” por la comunicación eficaz. (Comunidad versus egocentrismo)

Conociendo y aprendiendo lo que otros países han desarrollado en Gráfica Cultural.

Utilizando funcionalmente los espacios públicos. Respetándolos y multiplicándolos.

Reaprendiendo Educación Cívica... y practicándola a diario en forma consciente con todos por igual

Exigiendo como ciudadanos responsables:

A. / Que los colegios sean formadores de inteligencia y no deformatorios de torpezas.

B. / Que los profesores profesen su profesión.

C. / Que los estudiantes estudien y dejen de ser meros matriculados.

D. / Que las universidades sean universidades y no apariencias de...

E. / Agregando en la práctica la CALIDAD, a todo lo que es Educación y Formación ciudadana.

Juntos, todos tenemos que crear el clima, en donde prospere un Chile Bien Educado.

F. / Considerar siempre, que básicamente somos seres visuales y que una buena imagen, sigue diciendo más que mil (confusas) palabras.

¿Quiénes, entre ustedes continúan esperando milagros de extraterrestres?

Entrevista: Jorge Coulón

Santiago, 15 Mayo 2014

0. ¿Cuál es la función del canto o del arte en la sociedad?

0.- Es una pregunta como para escribir un tratado... Originalmente el canto, la danza, la pintura (el arte o el proto-arte) tienen un origen ritual, propiciatorio, augurante, espantador de malas sombras sobre la vida comunitaria. Con el desarrollo cultural, tecnologías y conocimientos, el arte adquiere independencia como lenguaje, pero como todo lenguaje crea realidad y construye realidad, por afirmación o negación, por analogía, ironía, dramatización, abstracción o indiferencia. Todo el arte es entonces una apelación un desafío, un reto o un ruego a la sociedad y a la realidad.

1.- ¿Se siente parte del patrimonio cultural de Chile? ¿Por qué?

Sí, porque todos lo somos en la medida que Chile somos los chilenos y nuestras circunstancias.

2. ¿Por qué el nombre de “Nueva Canción Chilena”?

Sólo con el tiempo se aprende cuan efímero es lo "nuevo".

El nombre se lo debemos a Ricardo García, gran nombre de la radio y la cultura chilena.

El constató la fractura que a fines de los años 60 se había producido entre la "música oficial" y lo que una vasta población juvenil, de estudiantes, intelectuales y trabajadores escuchaban y hacían vivir asistiendo a recitales y conciertos de cantantes y grupos que desde la marginalidad mediática llenaban teatros y recintos.

Organizó entonces un Festival y lo llamó "Festival de la Nueva Canción Chilena" quienes participaron de sus dos versiones y muchísimos que los seguían pasaron a conocerse como el Movimiento de la Nueva Canción Chilena.

En realidad lo que unía a estos músicos y cantantes, muy diversos entre ellos, era su actitud y su postura frente al oficio de músicos populares, la idea de que: el cantar tiene sentido...

**3. ¿Usted cree que su trabajo como artista ha sido valorado por el país? -
¿Por qué?**

Sí y no... Las explicaciones en ambos casos están cruzadas de equívocos. Razones para no valorar tienen que ver con la sobre ideologización de los sectores minoritarios, pero muy poderosos, ligados al poder económico y a la derecha política.

De esta sobre ideologización tampoco escapa un sector de la izquierda que juzga arte y artistas en función sólo de su compromiso social o político, prescindiendo de herramientas culturales y parámetros artísticos.

La valoración, en cambio, viene precisamente de sectores ilustrados y de los sectores populares que razonan mucho con el corazón, quieren y aprecian, alientan y abrigan porque sienten, se emocionan, son parte y te sienten parte...

4. ¿Cuál es el principal aporte y dificultades que ha tenido su trabajo artístico al desarrollo cultural del país?

Creo que del aporte propio es un poco inmodesto hablar, dicho lo anterior me gustaría que nos fuera reconocido el haber creado un lenguaje musical con pretensiones latinoamericanas, pero ciertamente chileno en su aspiración continental.

Las dificultades tienen que ver con las rigideces de las instituciones (públicas y privadas) su burocrática incapacidad de entender, sentir, prever, participar, estimular.

5¿Cree que en el periodo de la Nueva canción chilena se generó una identidad propia?

Creo que mis respuestas anteriores responden en parte esta pregunta. El momento histórico generó un fuerte sentido de identidad nacional (no chauvinista) y la Nueva Canción Chilena fue la columna sonora de ese período.

6. Usted ha compartido escenario con artistas como, Víctor Jara, Illapu, Isabel Parra, Luis Advis, Patricio Manns, Quilapayun, etcétera, y otros tantos trovadores y conjuntos han grabado sus canciones, ¿Cómo estos artistas han aportado a la construcción de la memoria e identidad en Chile?

Desde luego de manera fundamental, ¿se puede hablar de memoria Chilena prescindiendo de sus cantores y poetas? El pueblo de Chile ha sido prolífico y ha suplido largamente su marginación de la historia oficial con una presencia sólida e inmodificable en la conciencia y la memoria afectiva, que es la verdadera identidad de un país.

Todos los nombrados y otros son un lujo de creadores para cualquier país del mundo y este extraño país longuilíneo los produjo a todos en tan poco tiempo.

7¿Cree que la educación debe hacerse cargo de recuperar la memoria e identidad del país? - ¿Por qué razón?

Las naciones, unidades culturales, históricas y sociales, son fuertes y frágiles a la vez.

Fuertes porque los fenómenos que se confabulan para dar nacimiento a una nación son de una gran potencia, pero ese big bang debe alimentarse de fuerzas cohesionantes para evitar la dispersión o la absorción, esa cohesión la da la educación, no una educación patrioterica, sino una formación en la que el orgullo de ser chilenos se asocia al respeto y la curiosidad por otras naciones y culturas.

8. De qué manera podría ser la nueva Canción Chilena un aporte en la educación artística

De una manera simple pero muy provechosa, la Nueva Canción Chilena es muy buena música, rica y variada, puede ser la puerta de entrada a una formación musical completa y puede ser fuente de un buen aprendizaje de armonía, ritmo y melodías que han forjado parte importante de la identidad nacional.

4.8 Anexo Grafico



Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 40. Santiago; Nunatak. 2008.



Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 18. Santiago; Nunatak. 2008.



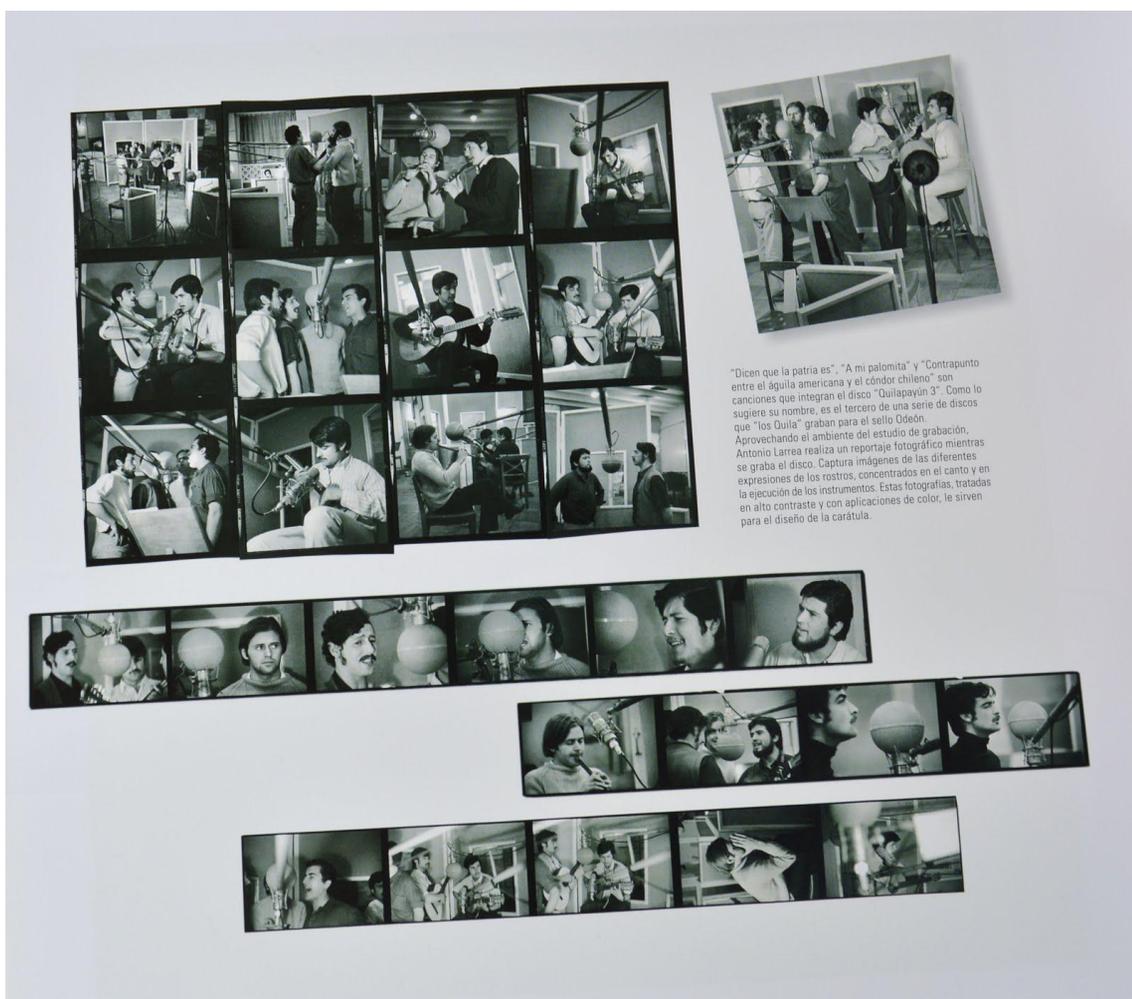
Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 20. Santiago; Nunatak. 2008.



"Pongo en tus manos abiertas...", es el título elegido por Víctor Jara para el primer disco individual que graba para el sello Jota-Jota, en 1969. Entre los temas incluidos está "Te recuerdo Amanda", que llega a ser uno de los más populares del autor y que lo da a conocer masivamente como exponente de la llamada "canción protesta" latinoamericana de los años sesenta. Para el diseño de la portada influye una foto clásica de Antonio Quintana que representa las manos de un obrero de la salitrera María Elena. Finalmente se decidió producir una nueva fotografía, más adecuada para el formato del disco que contemplaba además un espacio para el título. La foto definitiva la realizó Mario Guillard, fotógrafo del Laboratorio Central de la Universidad de Chile: "fui un domingo a la feria -cuenta- y le miré las manos a un viejo vendedor de papas. Las tenía gruesas y cubiertas de tierra. Le conté lo que tenía que hacer y le pregunté si podía fotografiar sus manos en el estudio de mi casa, muy cerca de allí. Accedió sin problemas".

Antonio Quintana © 1959
Manos de un obrero pampino.
Salitrera Santa Elena.

Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 22. Santiago; Nunatak. 2008.



"Dicen que la patria es", "A mi palomita" y "Contrapunto entre el águila americana y el cóndor chileno" son canciones que integran el disco "Quillapayún 3". Como lo sugiere su nombre, es el tercero de una serie de discos que "los Quila" graban para el sello Odeón. Aprovechando el ambiente del estudio de grabación, Antonio Larrea realiza un reportaje fotográfico mientras se graba el disco. Captura imágenes de las diferentes expresiones de los rostros, concentrados en el canto y en la ejecución de los instrumentos. Estas fotografías, tratadas en alto contraste y con aplicaciones de color, le sirven para el diseño de la carátula.

Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 28. Santiago; Nunatak. 2008.



Esta memorable foto del grupo Quilapayún, que ha aparecido en numerosos afiches y folletos, nació en el cuaderno de los bocetos de Antonio Larrea, en esa época de alumno del pintor Pedro Lobos en la Escuela de Artes Aplicadas. Las clases de muralismo se reflejan en toda la composición, en la estudiada postura de cada uno de los integrantes del grupo, de sus ponchos e instrumentos. La foto se tomó ante una muralla blanca del Estadio Nacional, un fin de semana tranquilo, sin curiosos, bajo un sol atenuado por la bruma, que suavizó lo suficiente las sombras de las caras.

Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 30. Santiago; Nunatak. 2008.



Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 44. Santiago; Nunatak. 2008.



Larrea Antonio, "33 1/3RPM" pag 173. Santiago; Nunatak. 2008.

4.9 bibliografía

- Actas del III Congreso Latinoamericano de la asociación Internacional de Música Popular. *“La Nueva canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”*, Bogotá : Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, 2001.
- Augé M. *“Los no lugares, espacios de anonimato”*. Barcelona: Editorial Gedisa. 1994.
- Brunner, J. *“Transformaciones culturales y modernidad”*. Santiago: Editorial Flacso Chile. 1989.
- Carrasco E. *“La Nueva Canción en América Latina”*. Santiago Chile. 1982.
- Consejo nacional de la cultura y las artes. *“Política cultural regional 2011-2016”*. <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/05/METROPOLITANA-Politica-Cultural-Regional-2011-2016.pdf>. Consulta 17 junio 2014.
- Dankhe G. *“investigación y comunicación”*. México: Editorial Mc Graw Hill. 1989
- Eisenhower GW. *“Los amos de la guerra. El intervencionismo de Estados Unidos en América Latina”*. Barcelona: Editorial Debate C. 2005.
- Elgueta G. *“Memorias del siglo XX: Una experiencia de participación social y rescate patrimonial”*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos, y Museos. 2010
- Errázuriz, L. *“El golpe estético”*. Santiago, Chile: ocho libros. 2012.
- Errázuriz, L. *“Historia de un Area Marginal”*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica. 1994.
- Fontal, O. *“La educación Patrimonial: Teoría y práctica en el aula, el museo e internet”*. España: Editorial TREA. 2003.
- Flusser V. *“Hacia una filosofía de la fotografía”*. México: Editorial Síntesis. 1990.
- Garcés M. y compiladores. *“Memoria para un nuevo siglo”*. Chile: Editorial LOM. 1999.

- García, A. *“La construcción de las identidades. Cuestiones Pedagógicas”*. España. 2006
- García, A *“La doctrina de la seguridad nacional”*. Buenos Aires. 1991.
- Gazmuri C. *“100 años de cultura Chilena 1905-2005”*. Santiago, Chile. Editorial Zig-Zag. 2005
- Godoy A. *“Historia del afiche Chileno”*. Universidad Arcis. 1992.
- González J. Carrasco E, *“El estudio de la música popular latinoamericana”*. Santiago, Chile Julio 1987.
- Gonzalez J. *“Historia social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970”*. Santiago Chile. Editorial Ediciones UC
- Halbwachs. *“Los marcos sociales de la memoria”*. Barcelona. Editorial Anthropos. 2004.
- Hernández Sampieri R, *“Metodología de la investigación”*. Editorial Mc Graw Hill. 2010.
- Hobsbawm *“Historia del Siglo XX, Segunda Parte”*. Buenos Aires, Argentina. Editorial crítica. 1999.
- Hurtado M. *“Historia de la televisión Chilena entre 1959 y 1973”*. Santiago, Chile. Editorial Ceneca. 1989.
- Larraín J. *“Identidad Chilena”*. Santiago de Chile. Editoriales LOM .2001.
- Maturana, H. *“Emoción y Lenguaje en Educación y Política”*. 2001.
- Memoria Chilena. *“La supervivencia de una tradición: Revistas y publicaciones literarias (1960-1990)”*. www.memoriachilena.cl. Consultada 20 de Mayo 2014.
- Mendoza, J. *“Exordio a la memoria colectiva y el olvido social”*. Athenea Digital. 2005
- Mercado, A. *“El proceso de construcción de la identidad colectiva”*. Artículo Universidad Autónoma del Estado de México. 2010.
- Ministerio de educación. *“Currículum: Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios de la Educación Básica”*, Actualización 2002. Gobierno de Chile.
- Nicholls, N. Comisionporlamemoria.org. “Chile: paradojas de la memoria entre el boom y la Negación”.
http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyense%C3%B1anza/pdf_biblioteca/Nicholls%20Paradojas%20de%20la%20memoria.%20Entr

[e%20el%20boom%20y%20la%20negaci%C3%B3n.pdf](#). Consultado 20 mayo, 2014.

- Palleiro M. *“Narrativa: identidades y memorias”*. Buenos Aires. Editorial Dunken. 2005.
- Ramírez G, Erazo X. *“Derechos humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales”*. Santiago de Chile. Editorial LOM .2011.
- Ricoeur, P. *“Memoria, la historia y el olvido”*. España: Editorial fondo de Cultura. 2004.
- Rojo, G. *“Discrepancias de bicentenario”*. Chile: Editorial LOM. 2010
- Rojas, S. Zamudio E. *“Arte urbano”*. (2011)
- Rubio, G. *“Memoria, política y pedagogía”*. Santiago de Chile. Ediciones LOM. 2013.
- Rubio, G. *“Educación y memoria. desafíos y tensiones de una propuesta”* Editorial Nomadas
- Sampieri, *“Metodología de la Investigación”* México: editorial Hill Interamericana. 1991.
- Subercaseaux, B. *“Historia de las ideas y de la cultura en Chile”*, Volumen 3. Chile: Editorial universitaria. 1997
- Torresen R. *“La urbanización de la canción folklórica”*. Madrid, España. 1985
- Ulrich. W. Eme estudio de música electroacústica. *“Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro”*. <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/werner.html>. Consultado 04 de junio 2014.
- Vásquez A. *“Fluxus, Arte Conceptual y Postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”*. Madrid. Publicación asociada a la Revista Nomads, Mediterranean Perspectives. 2013.
- Vico, M., Osses M. *“Un grito en la pared”*. Chile. Santiago Ocho Libros Editores. 2009.
- Viegas, J. *“Memoria e historia. Los usos sociales del pasado”*. Artículos publicados en revistas de Universidad don Bosco. 2007.
- Vilém F. *“Hacia una filosofía de la fotografía”*. México: Editorial síntesis. 1990.

