

Gráfica como memoria de la Resistencia: Estética de la precariedad en el cartel chileno de resistencia a la Dictadura Militar

Nicole Cristi

Resumen

A 40 años de la dictadura militar en Chile, la memoria de victimización y las narraciones hegemónicas ya no son suficientes para aproximarse al período. Hace falta un testimonio tenso e irreductible, que la crudeza optó por silenciar, quedando plasmado en diversas expresiones plásticas siendo una de ellas, el cartel.

El cartel que emerge en organizaciones de resistencia a la dictadura actúa como soporte de la sensibilidad de un movimiento desarrollado en la clandestinidad y rebeldía. Dicha manifestación se despliega, consecuentemente, al margen del oficialismo y del sistema del arte tradicional, dando origen a una creación de limitado acceso a los insumos de producción y herramientas de reproducción, situándose en el territorio de la precariedad.

No obstante, la precariedad como circunstancia y condición, es asumida por el movimiento de resistencia como una decisión, tornándose así la falta de recursos, un discurso y una toma de posición.

De esta forma se funda en la precariedad productiva de la gráfica, una identidad que revela el imaginario contestatario y doliente del Chile en dictadura, constituyendo así un fragmento de la memoria de la resistencia.

Al situarse lejos de lo que Katya Mandoki refiere como *fetichismo del objeto estético* –para salir a impregnarse de olores y sabores que se encuentran fuera del espacio museal– se amplía el campo de la mirada estética focalizando la reflexión sobre nuevos objetos de estudio que han permanecido constantes y silenciosos en nuestro alrededor. Uno de estos es el centro de la presente exposición: el cartelismo desarrollado en Chile en movimientos de resistencia a la dictadura militar de Augusto Pinochet.

El cartel, soporte gráfico de rápida lectura y reproducción masiva destinado a circular en el espacio público, fue una importante herramienta comunicacional y propagandística de los movimientos opositores a la dictadura militar, sin embargo su desarrollo inmerso en un contexto dictatorial, lo sitúa lejos de sus características convencionales. Éste debió sortear las limitaciones económicas y acciones represivas impuestas por el régimen, cuestionando su visibilidad y presencia pública, para dar paso a una circulación tensa y fronteriza –en el límite de lo privado– además de limitar la reproductibilidad de las piezas debido a los

costos económicos y riesgo involucrado en cada copia. A pesar de estas limitantes, el cartel conservó un importante rol como medio de comunicación subterránea para forjar y unificar el bloque resistente, además de comunicar y reivindicar sus demandas.

Como consecuencia de la tensión contextual, el cartel se vuelve un foco de estudio en tanto sobrevivencia. Éste, tendrá como centro la evasión de la escasez de recursos técnicos e insumos para la creación y producción de piezas, adentrando en el territorio de la precariedad.

La precariedad, entendida como la falta de recursos o medios suficientes constituye una característica central en el desarrollo gráfico de movimientos de contracultura a nivel global; así lo deja en evidencia el cartel francés desarrollado en torno al Mayo del 68', el cual, en palabras de Patricia Salazar en *La Estética en las Barricadas*, debe hacer uso de los recursos disponibles ante la urgencia. El sentido de urgencia y sus implicancias sobre el diseño, será también una condición fundacional de las piezas gráficas del Chile en dictadura, por lo que se construirá una gráfica basada en la maximización de los recursos disponibles en un tiempo y espacio específico.

El espacio tiempo determinado por el alero de la resistencia, sitúa al cartel en el territorio de la marginalidad, en consideración del centro como la autoridad dictatorial y el margen como su oposición. Su localización, al margen del centro político y al interior de un movimiento que contaba con limitados recursos para lograr derrocar la dictadura, lo obligó a ser gestionado principalmente en base al autofinanciamiento o donaciones de organizaciones tanto de carácter partidista como independiente.

Esta particularidad diferenciará el cartel en dictadura, del colorido cartel chileno desarrollado en los últimos años de la década de los 60' hasta 1973, principalmente durante el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende, los que por ser gestionados desde el Estado, contaron con los recursos necesarios para ser diseñados y reproducidos sin mayores limitaciones gráficas (imagen). Como contrapunto, los carteles de los años 70 'y 80' debieron concentrarse en el ahorro y el ingenio, generando una amplia distancia entre la identidad gráfica de ambas expresiones.

Para entrar en materia de análisis en torno a la precariedad del cartel, es necesario precisar que al enfrentarse a las piezas, es posible ver que son bastantes los factores que

evidencian las limitantes gráficas, tales como el tipo de papel sobre el que se imprimió [papel romeo, translucido o bond] o la técnica de impresión utilizada [impresión casera y fotocopia, mimeógrafo, offset, o serigrafía]. Sin embargo, son recursos como el uso de una sola tinta, la alta presencia del negro, y el reciclaje de diarios y revistas como insumos para el diseño, los que adquieren mayor presencia y, en consecuencia, mayor relevancia en la identidad del cartel en tanto escasez. A continuación se profundizará en estas tres características, logrando visualizar con claridad una identidad gráfica fundada en la base de la precariedad. Ésta será constituida sobre una serie de significados adyacentes que otorgan a dichos recursos un fuerte carácter simbólico, pasando del estado de condición a decisión, para convertirse posteriormente en una estética reconocible.

La monocromía, diseño e impresión de una pieza gráfica en una sola tinta, permite la reducción de los costos de producción por medio del ahorro de dicho insumo, explicando su alta presencia en el contexto dictatorial. El uso de esta técnica requiere de recursos complementarios que permitan jerarquizar y diferenciar imágenes dentro de un mismo cartel –labores que, por lo general, son realizadas por medio de variaciones cromáticas– otorgando ritmo y tensión a pesar del uso de un sólo color. La utilización de diversos colores amplía las posibilidades de experimentación gráfica, con recursos como el contraste y la sobreimpresión de tintas, sin embargo, en los carteles de la época es posible vislumbrar un arduo trabajo de experimentación, impulsado por la urgencia y los limitados recursos económicos.

La incorporación de texturas y tramas que permiten destacar un cuerpo gráfico de otro, fue una herramienta clave en el diseño. Tanto la integración de patrones ofrecidos por Letraset (técnica de tipografía autoadhesiva en la cual se ofrecen también tramas autoadhesivas) y como resultado del constante uso de la fotocopidora para la ampliación de texturas de diarios o revistas, posibilitaron la explotación de dicho recurso. Por otro lado, el uso de medios tonos o la supresión de éstos por medio del alto contraste, permitieron también la consolidación del trabajo en monocromo, así como la experimentación con el vacío y las imágenes en negativo.

En cuanto al dibujo en monocromo, es de interés notar el trabajo sobre el valor de línea y su expresividad. Tanto los contornos de las siluetas como las líneas del dibujo

analítico denotan una preocupación por su acabado, siendo en algunos casos más porosas, más delgadas o más gruesas, de acuerdo al mensaje que se busque entregar. En el caso del cartel “*En los brazos del pueblo se mece un niño llamado esperanza*” (imagen) la monocromía es utilizada en forma eficiente para la entrega de un mensaje afable manifiesto en la consigna, el cual se lleva a cabo por medio de líneas curvas y delicadas que son complementadas con el rostro sintético y, a la vez expresivo, de la madre y el niño, desarrollados por medio del alto contraste, logrando una forma mínima que no pierde su carácter. Dicha síntesis llega a tal nivel que a pesar de no ver los ojos de la madre logramos notar con claridad que su mirada se dirige al niño, siendo también posible notar en la silueta un gesto de acogida. Si bien el tratamiento de imagen no incluye tramas, utiliza ciertas texturas para diferenciar espacios, y de esta forma generar una clara imagen, sin la necesidad de recurrir a un nuevo color.

El cartel “*Encuentro*” (imagen) corresponde a una pieza original por lo que, además de decodificar el estilo de imagen, es posible dar cuenta de las herramientas utilizadas en su construcción, evidenciando las técnicas de experimentación para trabajar la monocromía. En este caso corresponde a un dibujo en base a una fotografía en alto contraste traspasado al negativo y aplicado sobre una trama. El negativo, correspondiente a la figura de Violeta Parra, acompañada de una guitarra, es en un primer momento dibujado sobre una trama fotocopiada, y posteriormente pintado con Liquid Paper, según deja ver la pieza original y relata su creador Antonio Cadima, cartelista del Taller de Gráfica. Al igual que en el cartel anterior, sus líneas son curvas pero menos definidas; el nivel de síntesis y abstracción de la imagen es bastante mayor, llegando a graficar una guitarra por medio de su curvatura, la posición de las manos y el vacío generado entre estos elementos. Sin embargo, a pesar del trabajo de síntesis, la imagen contiene una fuerte carga expresiva dada nuevamente por las líneas que definen la postura corporal de la cantautora y el fino trabajo sobre su rostro.

De esta forma se evidencia cómo, ante la limitación técnica generada por la falta de recursos económicos, en este caso generada por la escasez de tintas para la impresión, es sorteada por medio del ingenio, siendo, en el cartel de resistencia, la limitación un input creativo para la creación.

La obra en base a Liquid Paper, rapidógrafo, texturas, dibujos expresivos y fotocopia, da testimonio vivo tanto de la urgencia que apremia como de los recursos disponibles en el territorio de la resistencia, posicionándose como una disputa que debió sortear ambos factores. Dicha característica trasciende la obra de cartel para instalarse en otras manifestaciones de carácter artístico como la pintura mural y la escenografía de actos culturales, además de pasquines y panfletos, dentro del área comunicacional, pasando a ser una característica de la obra de resistencia en términos generales, que se evidencia en forma explícita en el soporte del cartel.

En segundo lugar, cabe destacar que la experimentación y utilización de la monocromía, no fue con cualquier tinta, sino mayoritariamente utilizando tinta negra.

Para justificar su alta presencia en los carteles de la época, es necesario comenzar por referir el aspecto económico, ya que ante la necesidad de reducir costos, su elección no fue casual. La tinta negra es más accesible que la de colores y en consecuencia con su utilización bajan los precios de reproducción tanto en serigrafía como en offset, así como también en otros medios de impresión. Existieron también algunas limitantes técnicas que estimularon su uso, como lo es el constante requerimiento de la fotocopidora como medio de reproducción, por su accesibilidad y bajo costo, la que al utilizar solo tinta negra, limitó la producción en términos cromáticos.

Sin embargo, su utilización no puede dejar de leerse lejos de su dimensión simbólica, la cual tiene múltiples aristas. En primera instancia es preciso acotarse al contexto dictatorial, siendo de interés resaltar la «operación corte y limpieza» realizada durante los dos primeros años tras el golpe militar. Ésta es descrita por Luís Hernán Errázuriz en *Antecedentes del Golpe estético-cultural*, como una serie de medidas tomadas con fin de erradicar de la ciudad los símbolos visuales de la Unidad Popular o aquellos considerados de corte subversivo. Entre ellos se encuentra el corte de pelo de los varones, el cambio de nombre de algunas calles, el retiro de carteles y limpieza de pintura mural, además de limitar el uso del negro. Si bien el retiro de gráfica y muralismo es una medida que afecta directamente el funcionamiento y circulación del cartelismo de la época, la prohibición del negro es relevante en tanto la misma negación lo consolida como significante de resistencia. En éste sentido, la prohibición genera un código visual de acuerdo con el

discurso de repudio a la dictadura, el cual comienza a ser comúnmente utilizado en los carteles y otros soportes gráficos de la época, comenzando a forjarse así una identidad de la oposición.

Es preciso señalar que en la tradición internacional del cartel, el negro ha tenido una fuerte carga simbólica en relación a movimientos rebeldes y a movimientos de izquierda, la cual es transmitida y heredada hacia el cartelismo actual. El uso del negro, muchas veces en combinación con rojo, ha sido asociado a búsquedas en torno al pragmatismo del arte, el que a su vez es inscrito en el discurso de una izquierda progresista, como lo es el caso del movimiento Constructivista y Suprematista. No se puede dejar de mencionar que en ocasiones dicha combinación cromática también ha sido utilizada por regímenes autoritarios, como lo es el caso del régimen Nazi. No obstante, es la tradición rebelde la que se apodera de este código con mayor fuerza, instalándose en el colectivo a nivel internacional.

Este discurso influirá en forma directa la gráfica desarrollada por movimientos revolucionarios o contraculturales como el Mayo francés y la Revolución Cubana, siendo esta última la que actuará como pasaporte de propagación por Latinoamérica, convirtiéndose en antecedente de otras manifestaciones gráficas tales como las desarrolladas en Tlatelolco (México 1968) y así también para la resistencia a la dictadura en Chile.

Por otro lado, lejos de la significación política, es preciso señalar la presencia del negro como símbolo de duelo. Éste además de ser símbolo de repudio es, en diversas culturas, el color del luto, manifestación del padecer ante la muerte, sentimiento inherente al Chile dictatorial:

“si uno revisa las pinturas más comprometidas de esos años, no hay mucho color, es una cuestión de muerte. Temas como Lonquén (cuando empezaron a encontrar detenidos desaparecidos en distintos lados y las condiciones en las que fueron asesinados) fueron representados a partir del blanco y el negro, ya que eran manifestación del luto, del dolor, de la rabia, del miedo. [...] hay que entender que la sociedad chilena en la dictadura era una sociedad enferma, así lo entiendo yo y todos nosotros”. (Havilio Pérez, Cartelista de la Agrupación de Plásticos Jóvenes, APJ)

El uso del negro fue entonces síntoma de esta sociedad enferma, una sociedad donde imperaba la injusticia y la tortura, donde el color no tuvo cabida.

En consecuencia, el uso del negro se relaciona en primera instancia con su contexto como causa – efecto, tanto en una dimensión técnica como simbólica. Sin embargo, su relevancia como significante hará de dicha característica circunstancial una decisión, que – al igual que la monocromía – forja las bases de la identidad gráfica del cartel.

En tercer lugar, la precariedad del cartel de resistencia es dilucidada en la utilización de materias primas no primarias, es decir, en el reciclaje y re significación de materiales que ya circularon previamente, para formar parte de una nueva construcción simbólica. A pesar de que se observan diversos reciclajes, como lo es la reutilización de palabras (cortadas y fotocopiadas de carteles y medios de comunicación anteriores) o el reciclaje de papeles y tintas descartadas por grandes imprentas, llama la atención la integración de un nuevo insumo para el diseño el cual, además de emerger de la urgencia y las circunstancias, punto que comparte con la monocromía y el uso del negro, es parte de una decisión en respuesta a la represión y censura del contexto: se observa en el cartel de resistencia la presencia de fragmentos de diarios y revistas, cortados, rayados, fotocopiados, ampliados, e intervenidos de múltiples maneras.

Si bien el diario constituye una plataforma ideal para la experimentación en cuanto a maximización de recursos, es también su uso un medio para la reivindicación y destape de la manipulada información presente en los medios de comunicación oficial. En esta línea la re-utilización de un diario ya reproducido, ya publicado, y ya leído masivamente, se funda en el arranque y corte del contexto inicial, con fin de re-significarla al interactuar con nuevos códigos gráficos tales como rotulaciones e ilustraciones. En este sentido los elementos de reciclaje de un cartel –diario, revistas y fotografías– son recursos parciales, que Eugenio Dittborn, artista plástico chileno, identificó con los elementos de un libro de recetas de cocina:

“ninguno se basta a sí mismo, ninguno está vivo ni muerto, ninguno tiene edad, peso específico ni tiene convenido su alcance o los efectos de su posición en el conjunto; ninguno es terso, áspero, blando u acuoso; todos están dispuestos o disponibles a la espera de conexión para abandonar la inercia original y, cayendo, hacer obra” (70).

De esta forma, los elementos reciclados, desgarrados de su contexto pierden su significación previa para ser parte de un nuevo mensaje. La utilización de diarios tradicionales y alineados con el régimen como “El Mercurio” fue intencional, con fin de contraponer la información oficial, con la extraoficial y reivindicar así la verdad escondida en los medios. El cartel “*Jornadas de arte Hugo Riveros*” (imagen) utiliza diversos fragmentos reciclados, con fin de contraponer publicaciones en torno a exposiciones del artista, con la noticia del crimen que le dio muerte. Se enfatiza el titular, la bajada y el nombre del diario, además de mostrar con escasa visibilidad la fotografía de los hechos. Utiliza como contrapunto una fotografía en alto contraste del rostro del artista, posicionada entre los fragmentos de diarios desgarrados. A través de estos recursos, el cartel interroga la información dada por los medios y vincula la muerte del artista con su obra, además de publicitar un acto cultural en conmemoración de la víctima.

Este recurso dialoga con la escena plástica de la época en Chile y con manifestaciones ciudadanas, evidenciando un sentir colectivo que se hace explícito en la obra de la artista Catalina Parra y en el conocido slogan “Chileno: El Mercurio miente” colgado en la entrada de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por otro lado, la operación de corte y resignificación de extractos de medios de comunicación oficial, tiene como consecuencia la creación de una visualidad fragmentaria, constituida en base a astillas, que en si misma adquiere una nueva carga emocional en relación a la utopía desgarrada por el golpe militar.

En un Chile marcado por la represión, la censura, la violación a los Derechos Humanos y una fuerte crisis económica, la creación de gráfica rebelde fue una labor compleja, condición que lejos de atentar contra su existencia, la estimula, volviéndola aún más desafiante y necesaria. Los tres recursos gráficos abarcados en el presente texto, la monocromía, el uso del negro y el reciclaje de diarios y revistas, emiten un tenso testimonio de esta realidad, en tanto tienen como factor común emerger desde la urgencia y sortear las restricciones que esto conlleva, por medio de la maximización de los recursos disponibles para la creación y la reproducción de cada pieza. De esta forma, la falta de tintas será sorteada por la experimentación con texturas, tramas y altos contrastes; la accesibilidad económica y las limitaciones técnicas que estimulan el uso del negro, serán apropiadas

sobre la base de la negación, como signo de resistencia política y como síntoma de un sentir nacional en luto. Por su parte, el reciclaje de insumos para la creación, aprovechará su condición para reivindicar la censura, constituyendo como principal materia prima los medios de comunicación de carácter oficialista, con fin de reivindicar la manipulación de información.

De esta forma es la marginalidad fundante de la obra gráfica, la que impulsa su existencia y estimula su creación, situándose en el territorio de lo que Havello Pérez definió como “Guerrilla Visual”.

Sin embargo la estimulación de la creación basada en escasez no sería pensable sin la riqueza simbólica de los recursos. Si bien, como se ha mencionado antes, la utilización de dichas técnicas encuentra sus raíces en la necesidad, es sobre la base de la lucha, la resistencia, el luto y la reivindicación, que las técnicas trascienden lo circunstancial para volverse decisión. Dicha determinación y uso constante permite ingresar a un segundo nivel de significado, esta vez desde una perspectiva global, ya que es la precariedad gráfica una producción simbólica en sí misma, en cuanto ésta deja de ser consecuencia de la escasez económica y de los simbolismos aislados, para convertirse en la manifestación de un Chile carente:

“Los artistas recurrieron a la gráfica de blanco y negro, para dar cuenta de su rabia, de su malestar, de su lucha, de su demanda” (Havello Pérez).

Por otro lado, la precariedad del cartel en tanto opción, es reflejo del mismo movimiento de resistencia, el cual prefirió mantenerse al margen de una identidad grandilocuente para permanecer impregnado de realidad, en palabras de Antonio Cadima:

“Lo potente y lo terrible de lo nuestro es que [...] no queríamos ser los artistas en un territorio donde no habían artistas, no queríamos salirnos de una horizontalidad que creíamos necesaria, o avanzamos todos o nos quedamos todos atrás” (Antonio Cadima)

Es entonces, la escases de recursos, carencia nacional y horizontalidad, lo que deviene identidad en la base de la precariedad.

Si bien, la consciencia y la decisión en torno a la precariedad, forja una identidad, constituye también una determinación dentro de lo sensible. La escases como condición, es decir, lo establecido, lo dado, lo dispuesto por otro, en este caso encarnado por el régimen

militar, es superado por la decisión de uso de técnicas y recursos que manifiestan una idea y adquieren voz propia, consolidando una nueva posición, que ya no responde a la consecuencia de lo predeterminado desde la autoridad sino más bien a una posición apropiada, designada por si mismo, elegida.

La decisión es entonces un acto político que viene a redistribuir la condición de marginalidad y precariedad asignada desde el centro, pasando de la victimización a la guerrilla. El lugar pasivo y resignado es invertido por uno activo y de lucha. De esta forma el cartel se sitúa, no como una víctima golpeada, sino más bien desempeñando un rol heroico de expresión e información.

Tras una revisión de los recursos utilizados para sortear las limitaciones económicas que enfrentó el cartelismo de la época y la comprensión de la precariedad como un producción simbólica, es posible concluir que fueron plasmados en el cartel, interrogantes, miedos, búsquedas, que nos hablan del sentir epocal.

Sin duda la identidad gráfica construida sobre la base de la precariedad nos habla de una sensibilidad de época, que tiene que ver con la resistencia, con el luto, con la reivindicación de la censura, con la guerrilla visual, con la carencia del Chile en dictadura y con la horizontalidad del movimiento opositor que lucho en contra del regimen militar.

De esta forma se construye en la gráfica un testimonio tenso, no flexibilizado por el paso del tiempo, un punto de vista experiencial e irreductible, por el cual es posible aproximarse a la historia, sin intervención, sin manipulación, sin olvido. Aproximación primaria desde recursos y técnicas, en este caso vinculadas a la precariedad que registran ritmos y dinámicas. Materialidades que como producción simbólica son capaces de reconstruir una sensibilidad de época, esta vez, la del Chile resistente, constituyendo lo que se ha denominado en el presente ensayo como “Estetica de la Precariedad”.