



REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
FINIS TERRÆ

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

ND DE SANTIAGO DE CHILE.

POR D. PEDRO DE JEAN ARQ.



ACION

ITA LUCIA - IGLESIAS Y CONVENTOS

- 52. Iglesia de la Catedral.
- 53. — de Santo Domingo.
- 54. — de la Compañía.
- 55. — de Santa Ana.
- 56. — de San Juan de Dios.

- 57. Iglesia de la Merced.
- 58. — de Sn. Agustín.
- 59. — de Sn. Francisco.
- 60. — de las Monjas Claras.
- 61. — de las Agustinas.
- 62. — de Sn. Diego Viejo.

- 63. Iglesia de la Victoria.
- 64. — de Sn. Pablo.
- 65. — de las Capuchinas.
- 66. — de Sn. Lázaro.
- 67. Hospital de las Mujeres.
- 68. Iglesia del Colejón.

- 69. Iglesia de Sn. Miguel.
- 70. — de Sn. Ysidro.
- 71. — del Carmen Alto.
- 72. — del Carmen Bajo.
- 73. — de Yungay.
- 74. — de Sn. Pío, de las Recoletas.

- 75. Casa del señor Alcalde.
- 76. Mirador de la casa del señor Huidobro.
- 77. Molino del Carmen.
- 78. — del Campo de Marte.
- 79. Chacra del señor Valentín Valdivia.

- 80. Chacra de la señora Mercedes Contador.
- 81. El Tajamar.
- 82. La Chimba.
- 83. Casa, la más antigua, llamada Palacio del Sr. Dn. Pedro Valdivia.

84. Río el Mapocho.

LAMINA X

ISSN 0717 - 0238

AÑO VII, N° 7
DICIEMBRE 1999

Un balance sobre
la Prensa, la Economía
y las Artes en el Siglo XX



FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

PUBLICACION DE LA UNIVERSIDAD FINISTERRÆ

DIRECTOR

Alvaro Góngora

PRESIDENTE COMITE EDITORIAL

Roberto Guerrero

COMITE EDITORIAL

Patricia Arancibia

Daniel Ballacey

Alvaro Bardón

María Elena Farías

Alvaro Góngora

Eduardo Guerrero

Consuelo Larraín

CRONICA DE LA UNIVERSIDAD

Carla Fogliatti

DISEÑO, DIAGRAMACION Y FOTOGRAFIA

Ximena Anguita

Maurice Becker

FOTOGRAFIA PORTADA

Vista panorámica de Santiago de Chile.

IMPRESION

Imprenta Nuevo Extremo Ltda.

ADMINISTRACION

Avda. Pedro de Valdivia 1509 - 1543, Santiago

Teléfono: 2748084

Las opiniones expresadas en los artículos y entrevistas que aquí se publican son de la exclusiva responsabilidad de su autor y no representan necesariamente la opinión de los editores ni de la Universidad FinisTerraë.

La reproducción total o parcial de los artículos de la revista está prohibida sin la autorización del Director, con excepción de citas y comentarios.

ISSN 0717 - 0238

REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL N° 329.322

AÑO VII, N°7 1999

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

PRESENTACION	
CARTA DEL RECTOR PABLO BARAONA URZÚA	4
MONICA PERL	
UN SIGLO DE PRENSA EN CHILE	7
JOSE DIAZ	
DE FIN DE SIGLO A FIN DE SIGLO:	
EL DESEMPEÑO ECONÓMICO CHILENO 1898-1998	20
PABLO BARAONA	
EN LA ECONOMÍA CHILENA, LA TRANSICIÓN ES DIFÍCIL DE DESCUBRIR*	38
LUIS HERNAN ERRAZURIZ	
ARTE Y PUBLICIDAD: UNA HISTORIA COMPARTIDA	42
SERGIO PEREIRA	
INNOVACIÓN Y RUPTURA	
EN LA DRAMÁTICA CHILENA DE COMIENZOS DE SIGLO	53
EDUARDO GUERRERO	
CREACIÓN DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS	62
EDUARDO THOMAS	
LOS AÑOS SESENTA: GENERACIÓN DE DRAMATURGOS CHILENOS	65
JUAN ANDRES PIÑA	
LA CREACIÓN COLECTIVA Y LOS AÑOS 70	73
ALVARO PACULL	
APUNTES BÁSICOS SOBRE TEATRO CHILENO DE LOS AÑOS OCHENTA	78
FRANCISCO BULNES S.	
DOCUMENTO	84
ANGEL SOTO E ISABEL DE LA MAZA	
TESTIMONIO HISTÓRICO:	
"EL GOBIERNO MILITAR Y EL PROGRAMA DE RECUPERACIÓN ECONÓMICA"	91
CRONICA DE LA UNIVERSIDAD	
1. AUTORIDADES	109
2. INFRAESTRUCTURA FÍSICA E INSTALACIONES	111
3. EXTENSIÓN	111
4. ACTIVIDADES DE CARÁCTER DOCENTE Y ACADÉMICO	115
5. PUBLICACIONES	117
6. LOS ALUMNOS DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRÆ	119
ÍNDICE NÚMEROS ANTERIORES	129

CARTA DEL RECTOR

Santiago, noviembre de 1999

Esta época de fin de siglo que vivimos, se ha prestado para que distintos ámbitos del quehacer académico e intelectual, efectúen “balances” sobre la evolución experimentada por nuestro país durante el siglo que concluye. La Universidad inició esta tarea el año recién pasado, en el número anterior de esta revista, el cual estuvo dedicado, precisamente, a analizar el desenvolvimiento histórico de Chile.

Haciendo un esfuerzo por complementar dicho trabajo, el presente número está dedicado a evaluar la trayectoria que han tenido ciertas áreas del conocimiento en nuestro país. De preferencia aquéllas que corresponden a los que se cultivan en algunas de las Facultades que tiene la Universidad.



De este modo el primer artículo de Mónica Perl, profesora de la Escuela de Periodismo, se refiere al desarrollo del periodismo, centrándose en los principales medios de prensa del país, advirtiendo de sus progresos y diversificación.

El segundo y el tercero, abordan el desenvolvimiento económico. José Díaz, profesor de la Facultad de Ciencias Sociales, presenta una reflexión sobre los elementos que a su juicio “dan forma” a nuestra historia económica y Pablo Baraona, refiriéndose al tramo finisecular de ella, analiza las circunstancias que llevaron a implementar un modelo económico liberal durante el Gobierno Militar, el cual se ha mantenido, en sus aspectos medulares, durante los años de transición a la democracia. Se afirma, de este modo, que en términos económicos la “transición no existió”.

El profesor de nuestra Facultad de Artes, Luis Hernán Errázuriz, nos presenta una “mirada” muy particular sobre un aspecto de la evolución de la pintura. Su artículo está destinado a analizar la interrelación que se fue consolidando con el correr de las décadas, entre los movimientos pictóricos y publicitarios. A su modo de ver, los límites o diferencias entre el trabajo realizado por los artistas y aquéllos efectuados por los publicistas, son muy difíciles de establecer en ciertas épocas.

Luego, el presente número de Finisterrae, incluye un conjunto de cinco artículos referidos al desarrollo del teatro. Inclusive, se podría decir, que ellos constituyen una breve historia del teatro chileno, porque siguen una secuencia cronológica e interpretan las diferentes manifestaciones de la dramaturgia nacional, en relación con los procesos históricos que afectaron al país en el siglo XX. Estos trabajos fueron escritos

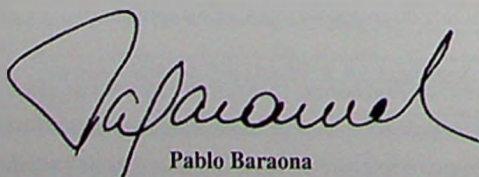
por los profesores de nuestra Escuela de Teatro, señores, Sergio Pereira, Eduardo Guerrero, Eduardo Thomas, Juan Andrés Piña y Álvaro Pacull. Hay que señalar, asimismo, que ellos fueron el producto de un Seminario realizado en 1998, conjuntamente con la Escuela de Historia de la Universidad.

En la sección "documento", damos a conocer una interesante carta desconocida del ex Presidente Arturo Alessandri Palma, dirigida al periodista radical Juan Lorenzo Sierralta, explicando las razones que lo motivaron a proponer el plebiscito en desmedro de la primitiva idea de formar una Asamblea Constituyente para aprobar la Constitución de 1925. A cargo de la edición crítica del documento estuvo el investigador del Centro de Investigación y Documentación en Historia de Chile (CIDOC), Francisco Bulnes Serrano.

En calidad de "testimonio histórico", reproducimos, con el título "El Gobierno Militar y el programa de recuperación económica", un diálogo que fue grabado en mayo de 1992 y en el cual tomaron parte Álvaro Bardón, Sergio de Castro, Sergio de la Cuadra, Roberto Kelly, Juan Carlos Méndez, Álvaro Vial y Pablo Baraona. El diálogo da a conocer la forma cómo nació el programa económico liberal que el Gobierno Militar adoptó, por qué fue asumido por las autoridades de ese momento. Se aprecia claramente, el papel que, al respecto, le correspondió al general Augusto Pinochet. Este testimonio fue editado por el profesor de la Universidad, Ángel Soto y por la investigadora del CIDOC, Isabel de la Maza.

Tanto el documento como esta conversación, son parte de los archivos de que dispone el Centro de Investigación y Documentación en historia de Chile Contemporánea de nuestra Universidad.

Por último, como es ya costumbre, en la sección "Crónica de la Universidad", entregamos una reseña de las principales actividades desarrolladas durante el presente año.



Pablo Baraona

Rector Universidad FinisTerraë



UN SIGLO DE PRENSA EN CHILE

MÓNICA PERL

PERIODISTA Y LICENCIADA EN HISTORIA
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Quizás la decisión más fácil de tomar al describir y resumir los hechos relevantes que se han producido en el sistema de prensa chileno este siglo sea con qué comenzar. Y no por un asunto de simple cronología, el nacimiento de *El Mercurio* de Santiago, el 1° de junio de 1900, definitivamente debe encabezar esta revisión. Este hecho modificó el periodismo en términos empresariales, tecnológicos, profesionales; profundizó la tendencia hacia lo informativo y fue el punto de partida de los que serían de ahí en adelante los grandes diarios chilenos.

Pero junto con esta renovación, desaparecieron los periódicos que durante la centuria pasada definían el acontecer y la discusión política. Dejaron de representar los intereses de la masa lectora y ya no podían subsistir sin convertirse en empresas periodísticas. Ni siquiera el liberal *El Ferrocarril*, que entre sus plumas contó con colaboradores de la talla de Benjamín Vicuña Mackenna, logró salvarse; su existencia se prolongó entre 1855 y 1911. Algunas excepciones destacadas fueron *El Mercurio* y *La Unión*, ambos de Valparaíso,

además de *El Chileno*, fundado en 1883 por el presbítero Esteban Muñoz Donoso. El así llamado "diario de las cocineras" sobrevivió hasta 1924: tenía buenos colaboradores e información, y sus tirajes sin precedentes -40 mil diarios, hasta 70 mil los fines de semana- le proporcionaban suficiente flujo de capital.

Esos cambios reflejan otros de mayor profundidad. Desde hace algunas décadas la sociedad chilena se hacía cada vez más compleja. La antigua elite con fuerte raigambre agraria fue mezclándose con nuevos grupos, en su mayoría inmigrantes recientes y exitosos, que le otorgaron un sello "más plutocrático [...], más liberal y moderno en sus concepciones".¹ La clase media crecía no sólo en número, sino que aumentaba su poder y educación. Por otra parte, la migración del campo a la ciudad y la incipiente industrialización determinaron el crecimiento de la clase obrera urbana. Se dieron las condiciones para que tomaran vuelo el desarrollo de la vida de ciudad, la educación y las comunicaciones², favoreciendo la constitución de un nuevo público en el que predominaban los sectores me-

dios de empleados, profesionales, estudiantes y artesanos. Esto explica el auge de la literatura y de la prensa: "los sectores señalados no sólo proporcionan los nuevos [...] espectadores, lectores y auditores, sino que de ellos salen también los nuevos dramaturgos, escritores, periodistas y pintores".³ Más adelante se sumaron fuertemente las mujeres, al integrarse a la vida política y al trabajo.

EL MERCURIO Y LA NUEVA PRENSA

Ya no eran los tiempos para los periódicos doctrinarios plagados de opiniones y disputas: el público lector y sus intereses estaban cambiando.

La prensa del siglo XIX se sentía propagadora de ideologías y educadora política; además, reflejaba la pasión de la pugna ideológica. Los contenidos no tenían énfasis en la información, sino en lo académico, filosófico, cultural y doctrinario.

Desde fines del siglo pasado "flotaba en el aire una especie de agotamiento de la

prensa. La lucha política, tras Balmaceda, reducida a las monótonas maniobras parlamentarias, ya no causaba emoción [...]. Y aparecían intereses nuevos: el deporte [...]; las leyes y los reglamentos [...]; el cable extranjero [...]; el folletín, la moda, lo doméstico, la vida social y el cine para las mujeres; [...]; la publicidad para el comercio, etc.”.⁴

Era necesaria una nueva prensa, que ajustara contenidos y formas a la satisfacción de estas demandas, y para ello nuevos periodistas.

Desde hacía unos años los periódicos venían dejando lentamente de lado el género de opinión, pero con la aparición de *El Mercurio* esa tendencia se hizo verdaderamente patente y general. De aquí en adelante la información -la búsqueda y difusión de noticias- se transformó en la rectora de los diarios, y ella se fue ordenando en secciones.

Aunque es difícil dar una visión global, afirmar que las noticias políticas fueron centrales hasta 1973 no es aventurado; “incluso el vacío que hubo a partir de entonces y que se revirtió por un tiempo tras el plebiscito de 1988, refleja la importancia que tenía el tema”, afirma el historiador Joaquín Fernando. La información internacional tampoco quedó atrás, aunque rutinaria y uniforme por venir de agencias. “A partir de comienzos de siglo, especialmente desde la Primera Guerra Mundial, nadie ha estado desinformado acerca de lo que pasa en el mundo si es que ha leído sistemáticamente la prensa”, continúa. Otra tendencia general fue la de informar sobre los movimientos intelectuales y artísticos en el mundo.

Todo lo anterior lo contenía *El Mercurio*. Arturo Fontaine Aldunate, director entre 1978 y 1982 y Premio Nacional de Periodismo, recuerda la importancia de la página editorial y que hasta la llegada de Eduardo Frei Montalva a la presidencia “la información internacional era muy relevante, era una manera hábil de los dueños de

transmitir su verdadero pensamiento a través de Londres [...]; daba la sensación de que el diario estaba situado mentalmente en esa ciudad”.⁶

El Mercurio pasó a manos de la familia Edwards cuando Agustín Edwards Ross compró en 1877 el cincuentón diario de Valparaíso. De sus hijos, Agustín Edwards Mac Clure -uno de los personajes más relevantes en el periodismo de este siglo-, se propuso modernizar la prensa chilena y para ello fundó *El Mercurio* de Santiago. Las primeras ediciones a partir del 1° de junio de 1900 aparecieron en la tarde “con el objeto de no afectar la circulación de la edición de Valparaíso, que era matinal”.⁷ Muy luego comenzó a salir en la mañana y el 15 de noviembre de 1902 el primer verdadero empresario de la prensa chilena⁸ decidió fundar *Las Últimas Noticias*, tercer vespertino del país, y que tenía un tono más liviano que *El Mercurio*.

Ese mismo año *El Mercurio* se renovó. Edwards viajó dos años entre Europa y EE.UU. para conocer de primera mano cómo se hacían los diarios modernos. Hizo un curso completo en el *New York Herald*. Trabajó en todas las secciones y asistió de noche a la labor en talleres de estereotipo e impresión, trajo las primeras linotipias y una enorme rotativa Goss, contrató operarios, dispuso todo el plan mecánico de la nueva empresa y regresó a Chile plagado de sueños e ideas nuevas para la prensa nacional. “Hasta en lo material y mecánico todo era innovación en *El Mercurio*; el formato [...] la tipografía, la disposición del material, la titulación, el vuelo dado a los anuncios [...] los redactores tuvieron que alterar sus métodos, pues se exigió que se entregaran los originales a máquina”.⁹ Secciones nuevas y la contratación de servicios de noticias por cable y telegrama fueron otras innovaciones.

Los años iniciales serían difíciles; de hecho los diarios, y revistas de Edwards Mac Clure los pasaron con pérdidas. Significaban una gran inversión, pero además costaba conseguir avisadores, porque el

comercio chileno no tenía la costumbre de hacer publicidad. Mas, para subsistir de aquí en adelante, cualquier publicación debía ser rentable, exceptuando quizás las de provincia. Necesitaban capital, circulación y aviso.

El diario concebido como empresa afectó directamente a los periodistas. Comenzaron a ser cada vez más profesionales¹⁰ y verdaderos funcionarios. También cambió la forma de pago; lo normal hasta entonces era por centímetros publicados -cuentan las malas lenguas que muchos *dilettanti* incluso pagaban por ver sus firmas en algún periódico-. Edwards elevó el nivel de las remuneraciones de toda la prensa y las hizo regulares y permanentes.

No fue fácil conseguir el personal. Los viejos periodistas tenían una rutina anticuada y eran escépticos a los cambios, “creían que todo aquello eran fantasías de un joven con dinero y dispuesto a tirarlo”.¹¹ Pero logró rodearse de jóvenes talentosos y dinámicos, varios de ellos amigos y compañeros de la época de colegio en el San Ignacio. Carlos Silva Vildósola y Joaquín Díaz Garcés se transformaron en los pilares de los primeros años de *El Mercurio*.

Gonzalo Vial explica cómo los diarios que nacieron con el impulso de *El Mercurio* se nutrieron de periodistas profesionales: “la prensa se hizo tan compleja que debió buscarse el periodista con dedicación exclusiva, el ‘profesional’. Los viejos periodistas actuaban como tales aprovechando sus ratos libres, cuando no estaban ejerciendo de políticos, abogados o clérigos. Ahora, desplazados por ese profesional desaparecieron o quedaron reducidos a escribir artículos ‘de fondo’, o doctrinarios”.¹²

Los directores de medios buscaron plumas en provincia. Periodistas con talento y vocación escribían en diarios que no tenían atisbos de modernizarse, y estaban felices cuando los invitaban a trabajar bajo estas nuevas y mejores condiciones. También existían intelectuales convencidos de que el periodismo era su destino; ellos estaban

dispuestos a asumir la vida que esta profesión les ofrecía, generalmente con medios económicos más modestos a los que podían aspirar en otras.¹³ Pero su decisión muchas veces permitió que sus nombres perduraran en nuestra memoria. Sólo algunos ejemplos: Rafael Maluenda, Joaquín Díaz Garcés, Jenaro Prieto, *Alone*, Carlos Silva Vildósola, Eliodoro Yáñez, Fernando Santiván, Joaquín Edwards Bello, Daniel de la Vega, Jorge Délano *Coke*, *Lukas* y tantos otros. Todos ellos pudieron desplegar su talento en numerosos diarios y revistas, pues muy pronto se produjo una seguidilla de fundaciones inspiradas en el modelo mercurial, aunque con matices ideológicos (algunos incluso formal o informalmente diarios de partido). Nos detendremos sólo en los más relevantes.

El Diario Ilustrado, fundado el 31 de marzo de 1902 por Ricardo Salas Edwards, introdujo como gran novedad el fotograbado en vez del litograbado. Produjo una verdadera revolución, ya que por primera vez se publicaban fotografías.¹⁴ Hasta la década del 60 fue el gran defensor de las ideas conservadoras y del catolicismo, pero desapareció debido a que “el público al que iba dirigido se transformó en un hilo delgadísimo. Era un diario de partido, pero de nivel, con pensamiento católico en torno a la sociedad y sobre cómo debe pensar un católico. El catolicismo militante, de acción católica, de desfiles y procesiones se evaporó en los 60. Además, la cultura católica se hizo más compleja tras el Concilio Vaticano II. Como desde el año 25 la pugna con los radicales iba muriendo, quedaba la lucha con el comunismo para mantener viva esa especie de militancia. Pero en definitiva se pulverizó un grupo cerrado, fuerte, combativo y presente”, explica Joaquín Fernandois. Algo similar ocurrió con *La Unión de Valparaíso*, fundado en 1885.

Más arriba mencionamos el nacimiento del *Las Últimas Noticias* en 1902.

El 14 de enero de 1917 Eliodoro Yáñez lanzó al mercado *La Nación*, diario liberal. Aquí escribían, por ejemplo, Edwards Be-

llo y la famosa *Iris*, Inés Echeverría de Larraín.

Los estudios coinciden en afirmar que los primeros años de este diario fueron un aporte para el periodismo nacional, al que le dio un sentido más ágil, ameno, vibrante y periodístico, llegando a ser tan importante como *El Mercurio* y más leído. Según Edwards Bello ayudó a los militares a llegar al poder, pues en él se incubaron las ideas reformistas del 25; aun así en 1927 Carlos Ibáñez lo expropió, cuando era el medio de mayor circulación. Sucumbió a los vaivenes y al interés que el gobierno de turno pusiera en su calidad y nunca recuperó su credibilidad y capacidad de formar opinión.¹⁵ Pero mientras era de su fundador ejercía influencia: “un editorial [de Yáñez] en *La Nación* podía derribar un ministerio [...]”.¹⁶

La empresa periodística *La Nación* creó en 1922 *Los Tiempos*, que dio auge y jerarquía al periodismo policial¹⁷, aunque incluía también noticias deportivas, de espectáculos y cine. Fue el primero en usar formato tabloide, colores y fotografías en primera plana y grandes titulares.

El gobierno de Ibáñez no sólo afectó a *La Nación*. La represión y censura se ejercieron sobre otros medios; incluso la radio *Diario Ilustrado* debía aceptar que sus transmisiones salieran al aire luego de ser oídas por censores. Sin embargo, “se las arreglaban para transmitir algunos hechos en clave [...], colocaban ciertas marchas para indicar que ese día ocurría algo grave.”¹⁸ Deportaciones y censores de cuerpo presente ayudaron a acallar la prensa. *La Nación* estaba en manos del gobierno. *El Diario Ilustrado* sufrió el exilio de su director Rafael Luis Gumucio y el de su sucesor, Luis Alberto Cariola. *El Mercurio* adoptó voluntariamente una postura proibañista. El director, Carlos Silva, y el subdirector, Rafael Maluenda, eran partidarios fanáticos del nuevo presidente. Agustín Edwards aceptó esta línea, pues veía que si no le podían arrebatarse su diario.¹⁹

La postura de Edwards muestra uno de los rasgos más llamativos de la llamada “política mercurial”. Esa capacidad de mantenerse en todos los gobiernos y de mantener una relación armónica con los poderes. Por ésta perdió a uno de sus redactores emblemáticos durante la campaña del León, ya que Joaquín Díaz Garcés no toleró que su diario le diera cabida a Alessandri. Antes de que Frei Montalva ganara las elecciones, la redacción del *Mercurio* ya lo apoyó y aun más al comienzo de su gobierno, y así con casi todos los presidentes en mayor o menor grado.

Arturo Fontaine Aldunate explica esta característica: “La familia Edwards ha sobrevivido a todas las contingencias gracias a que ha tenido mucho olfato para ver cuál es su conveniencia. [...]. *El Mercurio* representaba -tal vez ahora no tanto- una especie de visión de clase media alta amiga de la democracia, de la paz ciudadana, del orden en todos los sentidos. Incluso si llegaba con un golpe militar, bueno entonces que llegara... *El Mercurio* buscaba siempre la manera de estar bien con el Gobierno, pero también de decirle cosas. Las Semanas Políticas que me tocó escribir durante largos años eran bastante pesadas, pero estaban hechas dentro del sistema... salvo en la UP. Lo que pasó fue que dimos la batalla a todo *full*, ya en las elecciones”.²⁰

La empresa *El Mercurio* fundó en 1931 otro de los importantes diarios que perduran hasta hoy: *La Segunda*. Por otra parte, en 1935 nació *La Hora*, primero independiente y luego órgano oficial del Partido Radical²¹; en 1940 *El Siglo*, órgano del Partido Comunista y que debía actuar como agitador, propagandista y organizador²²; en 1943 *Última Hora*, en realidad *Las Noticias de Última Hora*, perteneciente a personeros del Partido Socialista y vocero oficial de ese partido; en 1944 *Las Noticias Gráficas*, de marcada tendencia sensacionalista, que se publicó por diez años; 1950 fue el año en que apareció *La Tercera de la Hora* o *La Tercera* del Consorcio Periodístico de Chile S.A.; y en 1954 *El Clarín*, “la más completa expresión de la prensa po-

pulista”²³ y que se autodefinía como voce-ro y defensor del pueblo. Llegó a disputar la primera circulación nacional con *El Mercurio*.

En esta revisión no podemos abandonar a Agustín Edwards Mac Clure, pues otra de sus grandes innovaciones fue *Zig Zag*, aventura en la que nuevamente lo acompañó Joaquín Díaz Garcés y que dio auge a las revistas²⁴, medios que con el tiempo se fueron especializando.

Desde el siglo pasado existían algunas, pero en su mayoría literarias. Edwards Mac Clure quería editar un semanario ilustrado, novedoso e inspirado en los grandes magazines europeos y norteamericanos, con temas y una gráfica de excelencia.

Nuevamente fue para allá a definir su proyecto, el que se concretó en 1905. En Nueva York trabajó de aprendiz y recorrió talleres. Compró tres prensas planas para imprimir sobre papel satinado -se equivocó al suponer una circulación de treinta mil ejemplares, pues desde el tercer ejemplar ya vendían más de cincuenta mil-; contrató un experto para el taller de fotograbado y al dibujante francés Paul Dufresne; compró papel transparente protector de tapas y un archivo de fotografías para erradicar las reproducciones borrosas. Su idea era destacar el elemento gráfico, presentar fotografías, ilustrar graciosamente las noticias y los cuentos de los mejores escritores de Chile, a quienes contrataría para la revista. Compró veinticinco máquinas de escribir... fueron muchos los pequeños cambios que le permitieron producir un medio totalmente nuevo para el país.

Por primera vez el lanzamiento de un medio era precedido por una campaña de publicidad. Cien mil afiches pegados en cada rincón de Santiago con una mujer que apoyaba la cara en la mano (“la dama con dolor de muelas” según el pueblo), anunciaban la nueva revista. Pequeños carteles decían “Lea Ud. *Zig Zag*”, “Compre Ud. *Zig Zag*”, “¿Lee Ud. *Zig Zag*?”, etcétera. Ninguna empresa periodística se había

iniciado en Chile con tal magnificencia y costo.

La revista fue un éxito. “Había acaparado para sí los mejores talentos juveniles de la época en cuanto a escritores y artistas [...] Guillermo Labarca, Manuel Magallanes Moure, Juan Larraín, Pedro E. Gil, Baldomero Lillo, Federico Gana, Enrique Tagle Moreno, Augusto Thomson y Fernando Santiván. Los artistas y dibujantes eran, además del francés Paul Dufresne [...] Julio Bozo, el gran caricaturista que firmaba Moustache; Pedro Subercaseaux, ilustrador de cuentos, que además creaba el carácter de Von Pilsener y su perro Dudelsackpfeiffergeselle; Nataniel Cox, que usaba el seudónimo de Pug, y M. Richon Brunet, maestro francés residente en Chile [...]”.²⁵ *Coke* interpretaba con su “lápiz endiabladito” las crónicas humorísticas de Ángel Pino, seudónimo que utilizaba Joaquín Díaz Garcés.

Estos dos últimos son ejemplos de un tipo de personas que se dedicaban apasionadamente al periodismo y se integraban al grupo de quienes elaboraban o ponían en palabras el pensamiento del periódico. Como dice Arturo Fontaine Aldunate: “Yo veía una diferencia sustancial entre el personal y nosotros en la parte editorial; nos llamaban los ventaneros, porque veníamos de otras profesiones”.²⁶ El destacado periodista Abraham Santibáñez corrobora esta visión cuando diferencia entre caballeros y enanos trabajando dentro de los diarios: “Los caballeros eran personas con dinero, relaciones, emparentadas con los dueños de los medios, de un alto nivel intelectual y que hicieron un gran aporte”.²⁷

Pero su trabajo estaba sustentado en la labor de un contingente de periodistas -los enanos, utilizando la expresión de Santibáñez- que realizaba el reporteo. Algunos de éstos se abocaban también con gran pasión y acierto a su labor, constituyéndose en héroes legendarios del periodismo. Hombres de pensamiento independiente, agudos, buscadores de noticias a tiempo completo; muchos de ellos bohe-

mios y excéntricos, durante años inspiraron al periodista profesional. Luis Hernández Parker, Mario Planet, Tito Mundt y Lenka Franulic son algunos ejemplos.

Aunque emana de un grupo social totalmente diferente al de los profesionales que hemos nombrado y no tiene que ver con periodismo moderno, es necesario referirnos a la prensa obrera. Ésta fue un fenómeno importante en las primeras décadas de nuestro siglo, tanto por el número de publicaciones como por los problemas que denunciaba: la realidad de los más pobres de Chile y lo que se llamó en ese entonces la “cuestión social”.

Se habla de “cuestión social” cuando la sociedad asume que la riqueza debe distribuirse de otra manera, que todos los grupos tienen derecho a aspirar a un determinado estándar mínimo y que éste se puede lograr con ciertas reformas. En el fondo es un signo de modernización. En Chile surgió entre los años 1880 y 1890. Las primeras huelgas y movilizaciones se vieron en la prensa como el primitivismo de las masas impulsadas por el hambre, pero ya entre 1910 y 1920 el asunto se transformó en foco nacional. La Revolución Rusa y la conciencia de crisis política interna tuvieron influencia decisiva. La prensa tradicional ya no trataba el tema como uno más y temerosa de las posibles consecuencias. La elección de Alessandri es demostrativa de que se transformó en el centro de la discusión. Todas las candidaturas mostraron la necesidad de reformas.

La prensa obrera tuvo su apogeo a principios del siglo XX,²⁸ pero existieron también unos pocos ejemplos de esos periódicos en el XIX. El grueso se publicó a instancias de tipógrafos con ideas socialistas, utópicas o anarquistas, algunos ligados a Europa, otros a Argentina. La función de esa prensa -que variaba algo de diario en diario- era educar al proletariado y movilizarlo, que pidiera por sus derechos. No era paternalista, sino que surgía de la misma clase obrera; por ello tenía escasos recursos y la mayoría de sus periódicos duraba

unas pocas ediciones. A pesar de las penurias económicas y persecuciones, muchos de ellos resurgían a los pocos meses para seguir denunciando una realidad que la clase dirigente ya no podía eludir.

LA RADIO, NOTICIAS RÁPIDAS Y CERCANAS

It's a long way to Tipperary, la marcha triunfal de los Aliados en la Guerra del 14, marcó el inicio de la radiofonía chilena la helada noche del 19 de agosto de 1922 ante unas doscientas personas que desconfiaban de alguna vitrola escondida en el hall del diario *El Mercurio*. Los ingenieros Arturo Salazar y Enrique Sazié realizaron la primera transmisión inalámbrica, dos años después de la norteamericana y cuando en Europa recién había siete emisoras.

La prensa anunció la primera transmisión, pero más bien resaltando que se trataba de un invento curioso. La radio partió sin mucha conciencia de los chilenos de la gran revolución comunicacional que traía consigo.

Aunque con importancia secundaria en el programa inaugural ya había noticias, leídas por Jorge Quinteros, y un comentario de actualidad política de Rafael Maeluenda, el "primer comentarista radial chileno".²⁹ La selección de noticias fue aportada por *El Mercurio*: Enrique Mac Iver continuaba grave del derrame cerebral que había sufrido días antes; el presidente Alessandri todavía no formaba su nuevo gabinete; el temporal cortó las comunicaciones con el sur y en Valparaíso causaba estragos; terminaba anunciando que "el norteamericano Huston había unido en vuelo de avión el río Hudson con el Amazonas".³⁰ Durante largo tiempo las radios chilenas se nutrieron de las noticias de los diarios; pasarían décadas antes de que crearan departamentos de prensa capaces de independizarlas de los medios escritos y años para encontrar su lenguaje propio.

Consolidar un público radial no fue fácil -la masificación se lograría en los 60

con la "transistor"-; había que vender receptores que costaban entre doscientos y tres mil pesos³¹ y encontrar la seguridad económica. Recién la llegada de la agencia McCann-Erickson, en 1945, transformó el avisaje comercial en importante fuente de recursos³² y activó la competencia por auspicios y por tener los mejores programas. Aun así, el número de emisoras se fue multiplicando rápidamente. A fines de los 20 había quince, en los años 30 se concedieron setenta nuevas frecuencias, las que continuarían aumentando al punto de que hoy el dial está copado y cubre todo el país.

El 26 de marzo de 1923 se inauguró la primera: *Radio Chilena*, con capital de General Electric, RCA, Telefunken y Marconi Wireless. Como los diarios veían una peligrosa competencia en el camino, algunos decidieron instalar emisoras propias; en 1925 nació *Radio El Mercurio* y en 1929 la emisora de *La Nación*, que llegó a ser la favorita de su tiempo. Otras precursoras fueron *Radio Wallace* (1926), *Radio Lord Cochrane* de Valparaíso (1926) y *Radio Universo* (1932). Las primeras empresas propiamente de radiodifusión fueron las radios *Hucke*, *Cooperativa Vitalicia* y *Agricultura*, fundadas todas en 1935, el mismo año en que se creó la Asociación de Radiodifusores de Chile, ARCHI.

La precavida reacción de la prensa escrita no es extraña. En EE.UU. los diarios exigieron a las agencias -sostenidas económica y profesionalmente por ellos- que no entregaran material a las radios por temor al golpe noticioso.³³ Sin embargo, el dueño de una cadena de diarios en California pensó que "los diarios debían proporcionar la noticia a la radio, ojalá gratis para que la difunda e interese a la gente. La radio es rápida, es volátil; el mensaje se capta, pero no queda. En el diario sí. Ahí se produjo el gran triunfo de la radio", cuenta Hernaní Banda, experimentado periodista radial y ex director de la fallecida *Radio Minería*.³⁴

Los radioteatros y programas periodísticos como "Tertulia", de *Radio Agricultura*, iban acostumbrando a la gente en Chile

a escuchar radio. Verdadero vuelo tomó "gracias" al terremoto de Chillán, el 24 de enero de 1939, y a la Segunda Guerra Mundial.³⁵ Todo el país supo la magnitud del desastre natural; periodistas salían por primera vez a terreno para transmitir día y noche.

El terremoto fue el primer suceso que mostró la capacidad de servicio público de la radio. Un todavía joven Luis Hernández Parker -más tarde famoso como *HP*- debió leer como reservista los nombres de heridos y muertos, telegramas y mensajes en la radio del Ejército; las otras se sumaron en cadena.³⁶ Con el tiempo se transformaría en el más importante comentarista político de diarios, revistas, radio y televisión. Tuvo la genialidad de hablar desde una postura de izquierda, pero ser oído y respetado por todos los colores.³⁷ Hernaní Banda recuerda que en el segundo gobierno de Ibáñez las reuniones de gabinete de los jueves terminaban abruptamente cerca de la una de la tarde. Un día el presidente se cansó y preguntó a qué se debía esa estampida. "La respuesta fue que iban a sus casas a escuchar a *HP* para informarse de qué se trató en la reunión...", recuerda Hernaní Banda.³⁸

La Segunda Guerra Mundial no sólo generaba cada día información nueva, también motivó una mayor demanda de los auditores por noticias. La radio debió adaptarse a este requerimiento: rápidamente nacieron los noticieros; se firmaron convenios de servicio con embajadas, agencias noticiosas y diarios. Los locutores cortaban de madrugada noticias de éstos para leerlas en los boletines. Los periodistas se dedicaban a comentar.³⁹ Quien tenía un receptor no se perdía "La marcha del tiempo", de *Radio Cooperativa*, con Victoriano Reyes Covarrubias imprimiéndole tono cinematográfico a las noticias, especialmente las de la guerra. Según Hernaní Banda, "uno prácticamente veía los tanques entrando".⁴⁰ También innovó con el uso de discos de ruidos para ambientar todo tipo de noticias.

El año 52 llegó la grabadora portátil -de 25 kilos- que permitió ambientar las

noticias en forma realista y acercar las fuentes al auditor. Hernán Banda recuerda una anécdota de este acercamiento cuando ya había grabadoras más livianas: un día el jefe de prensa de la *Portales* mandó seguir durante varios días para hacer una nota del recorrido de Jorge Alessandri camino a la Moneda mientras la gente se le acercaba, las viejitas le hacían peticiones y lo saludaban. El periodista decidió hacerlo con grabadora y que cada vez que se acercaba una persona pondría el micrófono. “Don Jorge, que era muy parco, se cerraba, no hablaba una palabra, hasta que un día el periodista le dice: ‘Don Jorge,...’ ‘¡sáqueme ese fierro de ahí! ¡Si no lo saca lo mando preso!’ ‘Como no, señor presidente, lo único es que quedó todo grabado.’ Se lanzó al aire hasta el ‘como no, señor presidente...’, porque era una cosa que cambiaba el rostro de Alessandri. Bueno, comenzó a ser seguido de lejos por policías para alejar a los periodistas de otras radios que intentaban acercarse...”⁴¹

EE.UU. vio en la guerra el aliciente para pedir a la empresa petrolera Esso una colaboración patriótica.⁴² Decidió auspiciar el “Reporter Esso” que se difundió por muchos países, elaborado por la agencia UPI y que entregaba una visión norteamericana del mundo. En Chile diferentes emisoras lo transmitieron desde septiembre de 1941 por más de treinta años. En la mayoría de las casas donde había receptores era sagrado escucharlo. Tenía características bien definidas: tres o cuatro ediciones diarias (dependía del país), puntualidad en la entrega de las noticias (8, 13:30, 20 y 22 horas), noticias escuetas con ritmo enfático y leídas por las mejores voces del país. Adolfo Yankelevich, Pepe Abad, Roberto Rojas y Gabriel Muñoz fueron, según Hernán Banda, los más representativos en el nuestro.

En los años 50 nacieron los departamentos de prensa y la agencia Orbe. Los noticieros más importantes eran “El Correo de Minería” y “El Diario de Cooperativa” con Eduardo Feliú, Lenka Franulic, Hernán Millas y Hernán Otero. Pero la verda-

dera innovación vino de la mano de un talquino, Raúl Tarud, cuando en 1960 fundó en Santiago *Radio Portales*.

Comenzó una verdadera competencia entre *Minería* y *Portales* que impulsó la renovación periodística y el desarrollo tecnológico.⁴³ Raúl Tarud creó el primer verdadero departamento de prensa, a cargo de Raúl González Alfaro. Tenía más de veinte periodistas y varios comentaristas, turnos, redactor de mesa para los boletines a la hora y división por sectores. Informaba todo el día, acostumbrando al auditor “a sintonizar la *Portales* cada vez que se producía un acontecimiento de relieve”.⁴⁴ Esta radio acercó el mundo a Chile antes del satélite, pues cuantas veces era posible sus periodistas hacían entrevistas telefónicas a personas en otros lugares que luego salían al aire o sus corresponsales transmitían la noticia desde donde fuera. Esto último era otra innovación; ni la prensa escrita tenía esta costumbre.

La década del 60 puede considerarse la más espectacular para el periodismo radial⁴⁵ con equipos móviles, búsqueda de hechos espectaculares y corresponsales. Tres hechos la marcaron: la masificación y cambios de hábitos tras el lanzamiento al mercado de las baratas radios transistorizadas que acompañan las actividades a lo largo del día; el comienzo en 1962 de las transmisiones en frecuencia modulada; y la televisión que pronto acaparó los auspicios obligando a las radios a bajar costos; se acabaron los programas en vivo y muchos departamentos de prensa.⁴⁶

NACE LA TELEVISIÓN

Hoy entre el 70 y 80% de los chilenos se informa sólo a partir de noticieros de televisión, en parte porque la gente piensa que “lo que tiene que saber lo recibe a través de ésta”.⁴⁷ Para alcanzar esta cuasi hegemonía debió enfrentarse a numerosas trabas.

El 21 de agosto de 1959 se vieron las primeras imágenes televisivas en Chile a

través del Canal 2 de la Universidad Católica de Chile, y si en el caso de la radio el país había mostrado ser bastante pionero, con la televisión fue todo lo contrario. Fuimos los antepenúltimos en América. Esto se explica por las barreras proteccionistas de fomento a la industria nacional que impusieron los gobiernos del Frente Popular y por la postura anti-televisión de Jorge Alessandri. Él quería ahorro social basado sobre una ética de la austeridad, y equilibrar la balanza de pagos por medio de la restricción de importaciones y del acceso a dólares. Dentro de esta lógica la televisión sólo significaba gastos para el país. Conocida -y poco visionaria- es su frase para revista *Ercilla*: “La televisión es un derroche de ricos”.⁴⁸ Muy distinta fue la postura del gobierno de Frei Montalva que vio en la televisión un agente modernizador, y los de Salvador Allende y Augusto Pinochet, que supieron utilizarla con un claro beneficio propagandístico.

Pese a sus detractores, la televisión pudo emprender vuelo. Antes de 1970 ninguna ley regulaba su funcionamiento en el país; sólo el decreto N° 7.039 del 28 de octubre de 1958 establecía las normas y requisitos para la concesión de frecuencia, instalación y funcionamiento de estaciones de televisión.

El reglamento privilegiaba a chilenos y a privados para las concesiones, pero éstos debieron esperar hasta 1990 antes de obtener una, a pesar de que frecuentemente presionaron por entrar al mercado televisivo.⁴⁹ Los factores determinantes para que naciera desde las universidades fueron la visión de Estado docente en el área cultural, la capacidad no disputada de éstas en cuanto a investigación y desarrollo tecnológico, y exenciones arancelarias para importar insumos necesarios para su quehacer. Tres aprovecharon esto e iniciaron sus propias investigaciones que culminarían en los canales 2 -luego 13- de la Universidad Católica de Chile, 9 de la Universidad de Chile y 8 -más tarde 4-, de la Universidad Católica de Valparaíso. Cada canal se vio

fuertemente determinado por la institucionalidad y procesos internos que vivieron los planteles superiores; de ahí la diversidad entre ellos.⁵⁰

En un comienzo, la Universidad de Chile se centró en un enfoque educativo-cultural (incluso con la televisión en salas de clases) y planificó cuidadosamente su programación. La Universidad Católica creó un canal más autónomo de lo académico y espontáneo en su definición de contenidos y carácter empresarial. El canal de Valparaíso se orientó a lo educativo y regional.

Hasta el Mundial del 62 la televisión era fuertemente experimental en términos tecnológicos, de contenido y lenguaje; llegaba a escaso público y más bien de elite (cinco mil receptores de personas ligadas a embajadas y empresas extranjeras); tenía horario de transmisión reducido y programación relativamente improvisada. Como el financiamiento privado estaba vetado, los canales recurrieron a publicidad encubierta para subsistir. Noticiero Prolene, el "Show Tricotilandia", brindis con Martini en cámara, productos con sus marcas en clases de cocina, son sólo algunas de las triquiñuelas que debieron utilizar los canales para encontrar más recursos.

Al principio lo informativo en televisión tuvo poco desarrollo; al igual que la radio se nutría de los diarios mientras algún comentarista hacía periodismo interpretativo en cámara.⁵¹ Había escasez de recursos y de conocimiento del lenguaje televisivo. Las imágenes eran fotografías de los diarios o películas facilitadas por embajadas. Los canales necesitaban organizar departamentos de prensa.

El Mundial del 62 no sólo marcó un hito con el tercer lugar obtenido por Chile: inició el rápido aumento de receptores. Los canales se prepararon tecnológicamente para cubrirlo y después se encontraron con máquinas nuevas, pero sin organización ni programación que interesara al público.

Faltaba entretención: era necesaria una redefinición.

Canal 13 logró adecuarse más rápidamente. Una de las cosas que hizo fue traer las primeras series como "Médico" e "Investigador submarino", las que atraieron público.

El área informativa tomaba cada vez más cuerpo con la organización de los departamentos de prensa. El más antiguo es el de canal 13, creado en julio de 1963 con Leonardo Cáceres a la cabeza y cuatro estudiantes de periodismo. El cambio vino tras la contratación de Edwin Harrington, nombrado jefe del departamento de prensa en 1964 hasta 1966. Formó uno propiamente tal y que permitía abandonar la lectura del diario gracias al trabajo de ocho periodistas, cuatro camarógrafos y cinco ayudantes, un compaginador y un ayudante, un coordinador y un archivero.⁵²

Uno de sus grandes éxitos fue llevar a la televisión el "Reporter Esso" en agosto del 64, claro que no el de la UPI, sino elaborado por el canal utilizando otras agencias. Las noticias se ilustraban con películas mudas -propias o de servicios filmicos de UPI y Viesnews-, o sólo con fotografías. Con la llegada de Harrington comenzó a predominar lo informativo. Paralelamente, el canal transmitía programas especiales de reportajes, comentarios y entrevistas a personalidades. Destacaron "Entre amigos" -emitido entre 1963 y 1969-, programa en el que Adolfo Yankelevich conversaba con personajes de actualidad, y "La historia secreta de las grandes noticias", espacio que logró récord de audiencia. Creado por el periodista José Gómez López, llevó a la pantalla protagonistas de hechos que habían causado revuelo.

Canal 9 también potenció su área de prensa. Algunos de los programas más destacados fueron "Siglo XX", el comentario internacional de Mario Planet y el comentario político de HP.

Los procesos políticos comenzaron a afectar los canales. Por ejemplo, entre los años 69 y 70 sufrieron una especie de boicot por parte de los auspiciadores, disconformes con el manejo de la información pre-eleitoral⁵³, y la Reforma Universitaria significó cambios estructurales y de enfoque.

El gobierno de Eduardo Frei Montalva creó en 1969 Televisión Nacional para llevar a la mayor parte de los chilenos este medio. Claro que algunas ciudades recibían la señal al día siguiente. Era el único canal autorizado para extenderse al resto del país, aunque en la realidad los demás ampliaron lentamente su cobertura geográfica. La misma ley que creó el canal nacional autorizó a la televisión a hacer publicidad comercial.

Bernardo de la Maza, lector de "24 Horas" y comentarista internacional de TVN, cuenta cómo era la rutina de trabajo de Canal 7 en esa época y que se puede extrapolar a las otras estaciones de televisión. Fue el primer periodista del canal y redactor jefe. Hacía la pauta en la mañana, iba a desaduanar las películas con noticias que llegaban del extranjero con uno o dos días de retraso y que debían ser vistas por el Consejo Nacional de Televisión antes de transmitir las.

Los noticieros eran muy diferentes a los actuales. "Eran en blanco y negro, con película. El trabajo era muy lento, bastante artesanal y con periodistas poco fogueados. Nadie hacía sonido con voz. Las notas las leían locutores. Había infinitos errores al aire. Se hacían en estudios muy arcaicos. La calidad de sonido e imagen estaba a años luz de lo que es hoy. Se usaban películas que llegaban 24 ó 48 horas después, y a veces más entre que pasaban por el Consejo y se desaduanaban. Se investigaba hasta donde los recursos lo permitían. No había censura ni autocensura, de manera que eran técnicamente inferiores, pero como calidad periodística eran muy buenos noticiarios", afirma Bernardo de la Maza.⁵⁴

LOS AÑOS 60 Y LA UP

Como en todos los otros ámbitos del acontecer nacional, los medios de comunicación también experimentaron grandes cambios en los años 60. La televisión dio creciente cabida a los programas periodísticos y de análisis político. La radio vivió su momento de gloria, también con una fuerte dosis de este último. Los diarios de vertiente católica desaparecieron al pulverizarse su sustrato. Aumentó el número de diarios publicados en el país; sin embargo, las fundaciones correspondieron más bien a la extensión de grandes empresas periodísticas hacia el norte y sur en detrimento de la prensa regional.⁵⁵

Fue la década en que se abrió espacio a nuevas secciones en los medios y a la creación de suplementos como "Revista del Domingo" de *El Mercurio*, obra de Roberto Edwards. "Mi impresión es que la idea era ir colocando al *Mercurio* en una posición un poco más liberal en asuntos morales; sin duda, se preparaba para el momento político que venía", piensa Arturo Fontaine Aldunate.⁵⁶

En *El Mercurio* hubo modificaciones de fondo. El ex director sintetiza: "Llegué el año 1963 a una diario tradicional, liberal de derecha, pero de una derecha muy moderada y que daba una visión bastante serena de la realidad".⁵⁷ La llegada de Frei Montalva al escenario político cambió el panorama. El director, René Silva Espejo, le dio más relevancia a lo nacional, a la crónica política y al pensamiento del diario en torno a ésta; de hecho, él fue el verdadero creador de la *Semana Política*. "Antes era un refrito del acontecer de la semana", continúa Fontaine. "Con Silva Espejo el diario se desprendió de ese aire londinense y la información nacional pasó a ser la rectora".

Y la prensa, como todo el país, comenzó a polarizarse políticamente en un proceso que se agudizó con el triunfo de Salvador Allende en 1970; según algunos, la Guerra Fría llegaba a Chile. Ésta, en térmi-

nos de dualismo marxismo - no marxismo, estaba presente en el país mucho antes de que se le diera nombre. "Desde la elección del año 20 hubo conciencia de que el comunismo era una realidad posible", explica Joaquín Fernandois.⁵⁸ Durante la Guerra Fría las dos grandes potencias intentaron influir en la política interna del país. Y la prensa era un terreno clave.

Según una investigación del Centro de Estudios Públicos, el Comité Central del Partido Comunista de la URSS donó dinero a su homólogo chileno, destinado principalmente a financiar dirigentes y a efectuar propaganda. Periodistas comunistas recibieron parte de esta donación. "En cuanto a la propaganda, el grueso de ella se hacía a través de diarios y radios propios o afines que presumiblemente no cobraban".⁵⁹ Antes ya era habitual que el PC recibiera cables informativos soviéticos para su distribución comercial.⁶⁰

EE.UU. no se quedó de manos cruzadas. Financió la revista *PEC (Política, Economía, Cultura)* hasta 1968 cuando el nuevo embajador, Edward M. Korry, estimó que era un contrasentido por ser ruidosamente contraria al gobierno de Frei, al cual EE.UU. apoyaba.⁶¹ Luego del triunfo de la Unidad Popular, el gobierno norteamericano decidió que era imprescindible mantener viva la oposición política y los medios de prensa para que se pudiera expresar. Una manera fue la entrega de dinero, como el caso del *Mercurio* que recibió cerca de un millón y medio de dólares.⁶²

La prensa escrita se transformó en un campo de batalla. Medios tradicionalmente moderados abandonaron en parte su estilo, especialmente *La Segunda*. Surgieron publicaciones de derecha, como *Qué Pasa*, con la finalidad de atacar al gobierno junto a las combativas *SEPA*, *P.E.C.* y *Tribuna*. La prensa de izquierda cargó toda su artillería en *Clarín*, *Puro Chile*, *Las Noticias de Última Hora* y *El Siglo*.⁶³

La radio y televisión también se dividieron en bandos contrarios. Canal 13 de-

fendió la posición conservadora de derecha, mientras que el 9 y el 7 la de izquierda. Cuando asumió el presidente Allende, su gobierno empezó a tener cada vez mayor influencia en Televisión Nacional "hasta llegar a hacer uso y abuso del canal en cuanto a manipulación, cambiar la verdad, influir en las noticias, meterse en la pauta, etc.", opina Bernardo de la Maza.⁶⁴ Los noticieros tuvieron contenido cada vez más político: "el año 73 podían durar hasta una hora y media manteniendo el interés. Eran casi pura política, todo era política. Las peleas en la calle, los paros, todo", continúa. La televisión reflejó en algunos programas la temperatura política del país. Por ejemplo, en "A esta hora se improvisa", algunas de las peleas entre panelistas o invitados son memorables.

EL GOBIERNO MILITAR Y LA REPRESIÓN

Tras el golpe militar se produjo un cambio absolutamente nuevo para Chile. La proscripción completa de un sector de la prensa, ya sea por clausura o expropiación, y el exilio de buena parte de los periodistas callaron la voz opositora al nuevo gobierno. Se terminaron los diarios de partidos políticos y toda la prensa estaría sujeta a un fuerte control, censura y autocensura, que con los años se fue relajando. Momentos de mayor o menor posibilidad de expresión se fueron sucediendo como los estados de sitio y emergencia, pero la realidad es que la política por muchos años estuvo vetada. Gran parte de la información se obtenía del gobierno y no había forma de publicar otra versión.

Al comienzo funcionarios de la Dirección Nacional de Comunicación Social de Gobierno (DINACOS) estaban presentes en los talleres de prensa y levantaban numerosas noticias que finalmente iban en blanco. Más tarde, los directores de medios debían enviar los originales al edificio Diego Portales antes de mandarlos a imprenta. Con este sistema el gobierno controlaba y orientaba la información. Todavía hoy genera gran-

des controversias la actitud de la prensa llamada oficialista.⁶⁵

Revistas políticas sobrevivieron pocas; en la derecha las más combativas desaparecieron, no así *Qué Pasa*. *Ercilla* y *Mensaje* hacían algo de oposición, pero sufrían requisaciones o mutilaciones de artículos.

Fue en la Iglesia donde se gestaron los primeros proyectos que redundarían en la prensa disidente. En 1975 se acabó el Comité Pro Paz, liberándose fondos de iglesias extranjeras. Un grupo de funcionarios decidió crear una revista. El proyecto se concretó en 1976 como *APSI*, boletín informativo sobre actualidad internacional y análisis económico extranjero, autorizado por DINACOS.⁶⁶ Más tarde nacieron *Solidaridad*, de la Vicaría del mismo nombre, y en 1976 *Hoy*. Esta última fue obra de Emilio Filippi, hasta el momento director de *Ercilla*, que al poco tiempo de ser vendida al grupo Cruzat Larraín sintió que ya no podía hacer el periodismo que deseaba y renunció. La mayor parte del equipo lo hizo con él y se integró a la nueva publicación. Más adelante surgió, de la Academia de Humanismo Cristiano, *Análisis*, y en 1979 *APSI* se transformó en revista de actualidad nacional e internacional. En 1983 nació *Cauce*, que tuvo grandes golpes periodísticos. Todos estos medios se mantenían con aportes de organizaciones comprometidas con el proceso de democratización⁶⁷ y varios fueron clausurados temporalmente o se prohibía su circulación por algunos números. Aun así lograron consolidarse como prensa alternativa.

La Segunda, dirigida por Hermógenes Pérez de Arce, era el diario más combativo a cualquier intento de oposición política. Este diario cambió notoriamente cuando la empresa El Mercurio nombró a Cristián Zegers nuevo director en 1980. Creó la sección Política y Sociedad. Lo de sociedad era para justificar la sección, especialmente cuando había prohibición de publicar información de connotación política, explica Oscar Sepúlveda, periodista que participó de este proyecto y que más tarde fue el pri-

mer editor de política del diario *La Época*.⁶⁸

Así se fueron abriendo espacios dentro del sistema de prensa, tanto en la oposición como en los medios afines al gobierno militar.⁶⁹ Se dio un creciente intento por entregar una visión más pluralista de la sociedad. Pero faltaba dar un paso más grande: la creación de un diario de oposición, pues las revistas eran de bajo tiraje y no significaban un verdadero riesgo para la institucionalidad.

La culminación de este proceso -y en medio de gran expectación e impacto- fue el lanzamiento del diario *La Época*, liderado por Emilio Filippi. Desde 1984 venía solicitando al Ministerio del Interior la autorización para publicarlo, pero recibía una negativa tras otra por razones administrativas. Recurrió a la justicia, en la que ganó en las diferentes instancias. Cuando estaba a punto de fallarse el último recurso, el gobierno decidió otorgar el permiso por vía administrativa en septiembre de 1986, seguramente como una forma de evitar la apertura de una puerta a nuevos diarios, ya que se habría legitimado ese derecho.

Como sólo podía aparecer seis meses más tarde, el equipo usó ese tiempo para planificar todos los detalles. Siguió el modelo de diarios como *El País* de España, tanto en formato como en lo periodístico. Querían hacer un periodismo muy profesional y respetuoso tanto del público como de la fuente. Para concretar este estilo, los periodistas debían escribir bien, pero especialmente tener capacidad de análisis y contextualización, que no les bastara copiar comunicados. Llamaron a concurso y una de las cosas que impactó al equipo que creó el diario fue que los seleccionados eran mayoritariamente recién egresados.

A pesar de que la percepción de gran parte del público sea la de un medio ideológico, *La Época* fue un proyecto fuertemente periodístico. La única causa asumida por el equipo era la recuperación de la democracia, precisa Oscar Sepúlveda. Lo

que sucedió es que se involucró activamente en la campaña del No para el plebiscito de 1988 y en la de Patricio Aylwin a la presidencia de la República, reforzando la idea de que era un diario politizado.

Esta imagen tuvo consecuencias, pues *La Época* recibió cada vez menos dinero por publicidad. "Las agencias no nos dieron un trato equitativo, yo diría que nos discriminaron", dice Oscar Sepúlveda, factor que ayudó a que el proyecto fracasara por falta de recursos en 1998. Además, el proyecto no estaba sustentado sobre una eficiente gestión empresarial, que administrara racionalmente los fondos que llegaron desde diferentes países.

Es innegable que *La Época* produjo impacto en todos los medios, los que comenzaron a abrir espacios para las voces disidentes. Por ejemplo, el domingo después de su aparición, *El Mercurio* publicó una entrevista a dos páginas a un dirigente del PC, lo que significaba un hecho inusitado.

Las radios también fueron controladas; a pesar de esto algunas se arriesgaron para dar noticias prohibidas. Después de 1973, cerca de cuarenta radioemisoras de personas o grupos de izquierda fueron expropiadas; con ellas el Estado creó *Radio Nacional de Chile*, la cadena radial más grande del país.⁷⁰ En 1977 *Radio Balmaceda*, vinculada a la DC, fue clausurada definitivamente luego de que en numerosas oportunidades lo había sido temporalmente por transgredir las normas de los bandos que limitaban la posibilidad de informar.

Las emisoras más importantes en cuanto a audiencias seguían siendo *Portales*, *Minería*, *Cooperativa* y *Chilena*. Nos tendremos sólo en las dos últimas, pues cumplieron una importante función en la apertura de nuevos espacios de información.

Radio Cooperativa mantuvo su característica de comercial, periodística y formadora de opinión, pero con un modelo

novedoso. Suspendió los tradicionales informativos horarios y los reemplazó por una serie continua de transmisiones musicales interrumpidas por tres bloques noticiosos y flashes informativos. Además, para disminuir el riesgo de infracciones a la ley, todo lo que salía al aire era pregrabado, dando tiempo de revisar las entrevistas y notas antes de transmitirlos. Por su parte, *Radio Chilena*, de propiedad del Arzobispado y de la Congregación Salesiana, también privilegió lo informativo. Sin auto-definirse como medio de oposición, decidió entregar informaciones que más de alguna vez le significaron exponerse a clausuras temporales.

Sin duda, la televisión fue el medio más controlado, pues el gobierno captó rápidamente su poder comunicacional. En Canal 7 se reemplazó a las autoridades por personas cercanas al gobierno y en el 9 también era fácil ejercer control debido a que la universidad estaba intervenida.

Canal 13 no era un canal de oposición, ni pretendía serlo. A pesar de esto tenía algunas diferencias con los otros dos. Según Bernardo de la Maza, que en 1976 se cambió a este canal, la dirección de Eleodoro Rodríguez mantuvo bastante independencia. Explica que a partir de las noticias diarias se diría que era un medio gobiernista, pero había puntos concretos en que se notaba esa independencia: "El padre Luis Eugenio Silva solía hacer críticas a las violaciones a los derechos humanos y en los comentarios internacionales -que iban todos los días y podían durar hasta doce minutos- nos preocupábamos de destacar procesos democráticos y el respeto a los derechos de las personas en otros países. Nunca tuve problemas para hablar", recuerda Bernardo de la Maza. Otro ejemplo fue la declaración que la DC escribió al ser proscrita. Era durísima contra el gobierno y Rodríguez decidió que fuese leída íntegramente en el noticiero central, a pesar de que durante los casi cuarenta minutos que duró recibió numerosos llamados exigiendo que se suspendiera. Finalmente, el canal de la

Universidad Católica fue el más objetivo para cubrir el desarrollo y los resultados del plebiscito de 1988.

DE LA APERTURA POLÍTICA HASTA HOY

Paralelamente, bajo el gobierno militar se produjo otro proceso más general, "la modernización del sistema comunicativo".⁷¹ En su conjunto éste cambió de eje: desde la prensa escrita fuertemente dependiente del Estado y centrada en la política, hacia un sistema más masivo en torno a la televisión orientada por el mercado. Según Eugenio Tironi y Guillermo Sunkel, esta modernización ejerció un efecto mucho más liberalizador que el de los medios de oposición. Fue verdaderamente masivo y desencadenó los procesos y dinámicas de la transición política.

Ejemplifican esta capacidad liberalizadora con dos hechos concretos: la cobertura televisiva de la visita del Papa en 1987 y la campaña del No para el plebiscito del año siguiente. La franja fue elaborada por profesionales destacados que habían vivido la modernización del sistema comunicativo en los años 80 y que captaron que no era necesario convencer a la mayoría de la opción No, sino permitirles superar la actitud de resignación frente a la autoridad. Sin la modernización, postulan los autores, la franja no habría existido ni habría sido exitosa.

Durante la visita papal se vio y escuchó por primera vez a chilenos de sectores desposeídos y sus dolorosos testimonios. Era la voz de los sin voz. Canal 13 aprovechó la oportunidad para crear un espacio de apertura y pluralismo moderado; además, le permitió justificar la presencia de dirigentes políticos opositores en televisión.

La modernización ha traído como consecuencia también que los últimos años hayan sido de replanteamientos. Los noticieros de televisión cambiaron de formato y casi todos optaron por conductores-pe-

riodistas, fórmula adoptada por TVN en 1990, siguiendo el modelo norteamericano de la ABC, NBC y CBS. Cada día más radios AM cierran sus departamentos de prensa y algunas de las que tenían frecuencia en FM -*Cooperativa*, *Chilena*, etc.- los trasladaron a ésta para poder competir por auspicios. Las demás parecen haber vuelto al modelo inicial de lectura de diario, como ocurre en la mayoría a la hora de los tacos. El crecimiento del parque automotor en las últimas décadas ha significado un nuevo boom de la radio, ya que muchísima gente se habituó a escucharla mientras maneja su automóvil. Las emisoras han desarrollado programas especiales de conversación, música e información para acompañar al conductor.

Desde un poco antes del plebiscito y al comienzo del gobierno de Patricio Aylwin, las noticias políticas fueron relativamente centrales en todos los medios. En los últimos años esa tendencia se ha revertido y éstos han reorientado sus contenidos para satisfacer mejor las demandas del público. Un ejemplo lo constituye *Qué Pasa*, la única revista de actualidad política que sobrevivió a la transición política. En 1998 cerró *Hoy*, con un perfil desdibujado luego de que cambió de dueños.

La actual directora de *Qué Pasa*, Bernardita del Solar, cuenta que esta revista captó la saturación de lo político. En 1989 elaboró un proyecto para abandonar su sello de derecha y convertirse en una revista de información general, de modo de no morir como las demás. El cambio consistió en darle un fuerte énfasis a economía, sociedad y ciencia con una especial dedicación al personaje detrás de la noticia. La directora explica, además, que han buscado conscientemente el conflicto.⁷²

Los diarios también han recogido la pérdida de interés en la política. La aparición este año de *El Metropolitano* grafica muy bien este proceso. Un diario que busca satisfacer los intereses del ciudadano y tener una agenda propia; de hecho, muy rara

vez sus titulares coinciden con los de otros. Se ha comentado que este nuevo matutino recogió mucho del concepto del exitoso diario norteamericano *USA Today*, que planteó la idea de tener "*News you can use*", es decir, noticias útiles.

Aunque en televisión el menor peso de las noticias políticas es aún más notorio, ya que en proporción dedican cada vez más tiempo a las policiales, deportivas y magazinescas, la programación de los canales abiertos se centra crecientemente en la entrega de información. Por ejemplo, TVN dedica cuatro horas diarias -de un total de veinte de emisión- a noticieros y ha reforzado los programas periodísticos de tipo reportaje.

Los demás canales también han dado mayor cabida a los espacios informativos, en parte adaptándose a la competencia del cable y la televisión satelital. Algunos les han impreso características diferenciadoras, como Chilevisión, que estimula a los reporteros a opinar en sus notas. Uno de los cambios que se espera con interés es la nueva y muy anunciada orientación del área de prensa de Canal 13. Quizás logre ser una opción verdaderamente distinta si responde a lo que Mercedes Ducci, directora de programas informativos, ha planteado: que los noticieros permitan a las personas entrar en verdadero contacto con el mundo del que todos formamos parte. Y que el canal no sólo aspire a tener la más alta audiencia, sino la mejor en el sentido de que la información tenga realmente influencia sobre el telespectador para ayudarle a aprehender la realidad.

La medición del tamaño de los públicos, la competencia por tener el más grande y todos los cambios descritos, se suman a un replanteamiento más de fondo: qué es hoy una noticia. Según la periodista Eliana Rozas⁷³, el concepto de noticia ha entrado en crisis, la que ha llevado a la pérdida de certeza sobre qué debemos dar a conocer. ¿Hay que difundir lo importante -aquello que tiene consecuencias para la comunidad-

o lo interesante? La respuesta no está clara, pero observando lo que sucede en los diferentes medios de prensa, pareciera ser que la opción más general tiende hacia lo último. ➤

NOTAS

¹ Godoy Urzúa, Hernán; *La Cultura Chilena*: Editorial Universitaria, 1982; p.372

² "[...] había otras condiciones necesarias para la creación de un mercado informativo, que se habían venido cumpliendo. Entre ellas, el crecimiento de las ciudades y de la proporción de la población urbana. Así, Santiago había pasado de tener 115.377 habitantes en 1865 a 332.724 en 1907 y [...] llegaría al medio millón de habitantes [hacia 1920]. En 1920, ya el 42% de la población del país era urbana. Sin embargo, hay otro factor que quizás tiene aún más relevancia y se refiere al desarrollo del aparato educacional formal. El analfabetismo, por ejemplo, descendió de un 68,2% en 1865 a un 49,7% en 1920 y se produjo un marcado crecimiento de la educación primaria: en 1860 existían 486 escuelas con una matrícula de alrededor de 24.000 alumnos, para alcanzar en 1920 a 3.148 establecimientos, con una matrícula de alrededor de 335.000 estudiantes. Es decir, se produjo un apreciable aumento del campo cultural". Santa Cruz A., Eduardo: *Análisis histórico del periodismo chileno*; Nuestra América Ediciones, 1988; p.44

³ Godoy Urzúa, Hernán; op.cit.: p.444

⁴ Vial Correa, Gonzalo: *Historia de Chile (1891-1973)*; Editorial Santillana, 1984; Volumen I, tomo I, p.275

⁵ En entrevista para este estudio, 24 de junio de 1999

⁶ En entrevista para este estudio, 8 de junio de 1999

⁷ Mundi, Evangeline; Joaquín Díaz Garcés; Santiago, *El Mercurio*, 1996; p.109

⁸ Agustín Edwards Mac Clure fue propietario y dirigió personalmente las siguientes publicaciones: *El Mercurio* y *La Estrella* de Valparaíso; *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias* y *La Segunda* de Santiago; *El Mercurio* de

Antofagasta; *El Mercurio* de Valdivia; y las revistas santiaguinas *Zig Zag*, *El Peneca*, *Corre-Vuela*, *Pacífico Magazine*, *Sucesos*, *Selecta* y *Familia*

⁹ Mundi, Evangeline; op.cit.: p.131

¹⁰ Claro que profesional no en los términos que lo concebimos hoy, sino más bien por su dedicación. La primera escuela de periodismo universitaria en Chile fue la de la Universidad de Chile, creada en abril de 1953 y dirigida por Ernesto Montenegro. Antes sólo había Escuelas de Temporada.

¹¹ Mundi, Evangeline; op. cit.: p.132

¹² Vial Correa, Gonzalo; op. cit.: Volumen I, tomo I, p.275

¹³ ibídem; pp.277-278

¹⁴ Valdebenito, Alfonso; *Historia del periodismo chileno (1812-1955)*; 1956; pp.72-73

¹⁵ Vial Correa, Gonzalo; op.cit.; Editorial Fundación, 1996; Volumen IV, p.223

¹⁶ ibídem; p.98

¹⁷ Valdebenito, Alfonso; op. cit.: p.73

¹⁸ Morel, Consuelo; Zegers, Isabel; Vicuña, Ignacio; *Historia de la radio en Chile*; Centro de Comunicaciones Sociales EAC UC, 1975; Tomo I, p.74

¹⁹ Vial Correa, Gonzalo; op.cit.; Volumen IV, pp.219-220

²⁰ En entrevista para este estudio, 8 de junio de 1999

²¹ Para Joaquín Fermandois la muerte de este buen periódico de partido en 1951, es muy similar a la de *La Época* en 1998. Ambos eran proyectos periodísticos de calidad, pero con muy mala gestión empresarial. En entrevista

para este estudio, 24 de junio de 1999

²² Santa Cruz A., Eduardo; op. cit.: p.88

²³ ibidem; p.90. Según este autor, *La Cuarta* de alguna manera vino a llenar el vacío que dejó la desaparición del *Clarín*

²⁴ Algunos ejemplos son *Sin Sal. Lesera Semanal* y *Lustrada* (1907) que se reía de *Zig Zag*; *Corre Vuela* (1908), creada por Luis Popelaire, director de *Zig Zag*, publicaba a quienes no calificaban para *Zig Zag* (llegó a ser la revista de mayor circulación); *El Peneca* (1908), revista infantil que entre los años 40 y 50 fue la revista de mayor circulación en Chile con tiradas de hasta 200 mil ejemplares que llegaban a Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Uruguay y Argentina; *Sucesos* (1908); *Familia* (1909), revista de modas y hogar; *Selecta* (1909), excelente revista mensual de arte, cuyo costo de edición impidió publicarla más allá de tres años; *El Pacífico Magazine* (1912); *Revista Chilena* (1917); *Economía y Finanzas* (1937), especializada en economía; *Atenea* (1942), literaria; *Política y Espíritu* (1945), especializada en economía; *Panorama Económico* (1947), especializada en economía; *Pro-Arte* (1948); *¿Qué Hay?* (1951), semanal de información general y actualidad; *Mensaje* (1951). También la *Revista Católica*; *Ercilla*, semanario de información general y actualidad que seguía el estilo de *Time*; *Vistazo*, semanario de información general y actualidad; *Topaze*, humor político; *Hoy*; *Nuevo Zig Zag*; *Don Fausto*, humorística; *Pobre Diablo*, humorística; *Ecran*, especializada en cine; *Margarita*, revista femenina; *Eva*, revista femenina; *Rosita*, revista femenina; *Estadio*, revista deportiva; *Vea*, de actualidad nacional e internacional; Revistas de colonias extranjeras, muchas publicadas en otro idioma; etcétera

²⁵ Mundi, Evangeline; op.cit.: p.154

²⁶ En entrevista para este estudio, 8 de junio de 1999

²⁷ En entrevista realizada por Leslie Velasco Valdés

²⁸ En Santa Cruz A., Eduardo; op. cit.: p.55 aparecen cifras elaboradas por Osvaldo Arias. Entre 1900 y 1910 se fundaron en promedio 2 publicaciones anuales; entre 1911 y 1915, 24 en total; y entre 1916 y 1926, 139, lo que da un promedio de casi 14 al año

²⁹ Millas, Hernán; *Habrás visto*; Editorial Andrés Bello, 1993; p.91

³⁰ Morel, Consuelo ...; op. cit.: Tomo I, p.51

³¹ Ochenta centavos costaba el ejemplar de *Zig Zag*. Un kilo de lomo, cuatro pesos. En Millas, Hernán; op. cit.: p.93

³² Lasagni, María Cristina; Edwards, Paula; Bonnefoy, Josiane; *La radio en Chile (historia, modelos, perspectivas)*; CENECA, 1985; p.11

³³ No sólo el golpe noticioso parecía rival. Radio *El Mercurio* comenzó a transmitir partidos de fútbol. Como los dirigentes temieron que con esto no llegaría público, decidieron no permitirlo más. El relator no se rindió. Se instaló en la glorieta de una casa vecina, pero sólo veía la mitad de la cancha; para las jugadas del otro lado un ayudante le iba tirando papelitos a la calle desde la galería. Era una transmisión en diferido, a veces llena de anécdotas. En Morel, Consuelo ...; op. cit.: Tomo I, pp.86-87

³⁴ En entrevista para este estudio, 15 de mayo de 1999

³⁵ La guerra fue también la oportunidad para que el gobierno estableciera ciertas restricciones a la radio. En 1941 dispuso que la Dirección General de Informaciones debía instalar puestos de escuchas para controlar las emisiones y posteriormente perseguir los delitos cometidos. Estaba prohibido transmitir mensajes de tipo revolucionario; además había normas sobre programación como porcentaje de programas en vivo y de origen nacional. En Munizaga, Giselle; de la Maza, Gonzalo; *El espacio radial no oficialista en Chile: 1973-1977*; CENECA Serie comunicaciones, 1978; pp.7-9

³⁶ Morel, Consuelo ...; op. cit.: Tomo I, p.101

³⁷ Joaquín Fernandois, en entrevista para este estudio, 24 de junio de 1999

³⁸ En entrevista para este estudio, 15 de mayo de 1999

³⁹ Morel, Consuelo ...; op. cit.: Tomo I, pp.101 y ss.

⁴⁰ Hernán Banda, en entrevista para este estudio, 15 de mayo de 1999

⁴¹ ídem

⁴² Joaquín Fernandois en entrevista para este estudio, 24 de junio de 1999

⁴³ ibidem; p.21

⁴⁴ Morel, Consuelo ...; op. cit.: Tomo I, p.158

⁴⁵ Lasagni, María Cristina ...; op. cit.: p.22

⁴⁶ ibidem; p.16

⁴⁷ Joaquín Fernandois en entrevista para este estudio, 24 de junio de 1999

⁴⁸ Revista Ercilla, mayo de 1961. En Hurtado, María de la Luz; Edwards, Paula; Guillisasti, Rafael; *Historia de la TV en Chile entre 1958 y 1973*; Ediciones Documentas, CENECA, 1989; p.24

⁴⁹ Algunos ejemplos: 51 emisoras de radio desde Arica a Magallanes formaron la Compañía Nacional de Radiodifusión y Televisión, pero la Dirección General de Servicios Eléctricos negó el permiso para operar. Lo mismo sucedió con las solicitudes de *Radio Minería*, *Radio Cooperativa*, Emelco, Cineam, *El Mercurio*, *Radio Corporación* y *Radio Portales*. El 63 los privados casi lograron su fin, pero presiones de diversos sectores como el Congreso y la Iglesia lo impidieron. Hubo emisiones privadas en circuito cerrado, pero cuando una de ellas, la de *Radio Bolívar* en Concepción, tomó mucho vuelo, la autoridad la clausuró. Hurtado, María de la Luz ...; op.cit.: p.33

⁵⁰ ibidem; p.52

⁵¹ Por ejemplo, en 1962 de la programación de canal 13 sólo el 8% respondía a la función noticiosa. De éste el 62% eran comentarios y el 38% informativos; estos últimos "eran reproducción de noticias elaboradas por otros medios de difusión (radio, prensa)". ibidem; p. 67

⁵² ibidem; p.177

⁵³ ibidem; p.215

⁵⁴ En entrevista para este estudio, 18 de junio de 1999

⁵⁵ Gutiérrez, Paulina; *Los diarios en el período 1958-1973*; sin referencia; p. 26

⁵⁶ En entrevista para este estudio, 18 de junio de 1999

⁵⁷ En entrevista para este estudio, 8 de junio de 1999

⁵⁸ En entrevista para este estudio, 24 de junio de 1999

⁵⁹ Fontaine Talavera, Arturo; *Estados Unidos y la Unión Soviética en Chile*; en ESTUDIOS PÚBLICOS; N°72, primavera 1998; p.10. En 1963 el PC recibe 200 mil dólares (1 millón 46 mil dólares de 1997); se estima que la misma cantidad llega en 1964; en 1970, 400 mil dólares (1 millón 655 mil dólares de

1997) y en 1973, 645 mil dólares (2 millones 331 mil dólares de 1997)

⁶⁰ Uliánova, Olga; Fediakova, Eugenia; **Algunos aspectos de la ayuda financiera del PC de la URSS al comunismo chileno durante la Guerra Fría**; En ESTUDIOS PÚBLICOS; N°72, primavera 1998; pp.142-143

⁶¹ Korry, Edward M.; **Los Estados Unidos en Chile y Chile en los Estados Unidos: Una retrospectiva política y económica (1963-1975)**; en ESTUDIOS PÚBLICOS; N°72, primavera 1998; p.59

⁶² Korry, Edward M.; Fermandois, Joaquín y Fontaine Talavera, Arturo; **Entrevista. El embajador Edward M. Korry en el CEP**; en ESTUDIOS PÚBLICOS; N°72, primavera 1998; p.101

⁶³ Este período y las actitudes y formas que adoptó la prensa son ampliamente analizados en Dooner, Patricio; **Periodismo y Política. La prensa de derecha e izquierda. 1970-1973**; Editorial Andante, 1989. González Pino, Miguel; Fontaine Talavera, Arturo; **Los mil días de Allende**; CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS; 1997

⁶⁴ En entrevista para este estudio, 18 de junio de 1999

⁶⁵ Por ejemplo, ver revista Mensaje N° 478, 479 y 480

⁶⁶ Navarro, Arturo; **El sistema de prensa en Chile bajo el gobierno militar (1973-1984)**; CENECA, CEDES, INTERCOM, Seminario internacional, marzo, 1985; p.23

⁶⁷ Tironi, Eugenio; Sunkel, Guillermo; **Modernización de las comunicaciones y democratización de la política**; en ESTUDIOS PÚBLICOS, N°52, primavera 1993; p.225

⁶⁸ En entrevista para este estudio, 27 de mayo de 1999

⁶⁹ Lo de afín no implica que estos medios hubiesen sido absolutamente sumisos al gobierno. Especialmente en los temas de libertad de prensa y conducción económica fueron críticos. Arturo Fontaine Aldunate cuenta que él redactó varias Semanas Políticas bastante negativas y que el día de la celebración de la promulgación de la Constitución de 1980 hablando en nombre de la prensa dijo al presidente Pinochet que lo felicitaba por la promulgación de la Constitución, que "da un orden jurídico a la República y estoy seguro que Ud. como nosotros piensa que el papel fundamental de una Constitución es la de ser

una ley para el gobernante, un límite que debe respetar". Pinochet reaccionó amenazando con dictar inmediatamente una ley de prensa que pusiese límite a ésta. En entrevista para este estudio, 8 de junio de 1999

⁷⁰ Munizaga, Giselle; de la Maza, Gonzalo; **El espacio radial no oficialista en Chile: 1973-1977**; CENECA Serie Comunicaciones, 1978; p.17

⁷¹ Tironi, Eugenio; ...; op. cit.; p.229

⁷² Entrevista realizada por Manú Chatlani

⁷³ Rozas Ortúzar, Eliana; **La selección noticiosa, entre la importancia y el interés**; en CUADERNOS DE INFORMACIÓN, Escuela de Periodismo, Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 12, 1997; pp. 20 y ss.

DE FIN DE SIGLO A FIN DE SIGLO: EL DESEMPEÑO ECONÓMICO CHILENO 1898-1998

JOSÉ DÍAZ BAHAMONDE¹

LICENCIADO EN HISTORIA Y MAGISTER EN ECONOMIA

Estudiar historia económica permite el saludable ejercicio de constatar que el pasado es relevante no sólo para comprender nuestra actualidad: puede ayudar a orientarnos respecto al mejor modo de enfrentar los desafíos venideros. El conocimiento de nuestra experiencia es el primer paso para el aprendizaje a partir de nuestros propios errores, y nos previene respecto al modo de abordar los nuevos desafíos.²

En el umbral del siglo XXI constituye un error creer que el progreso es fácil e inevitable. La observación de nuestra historia muestra que hemos tenido altibajos que, de un modo u otro, han condicionado nuestras posibilidades de engrosar la lista de los países ricos del planeta. No es objeto de esta nota el entregar una explicación definitiva sobre las razones últimas de nuestro desarrollo o subdesarrollo, sino reflexionar en torno a aquellos elementos que parecen dar forma a nuestra historia económica nacional, ubicándonos en el sitio que ocupamos hoy en día.

En la primera parte se expone el resultado de nuestra gestión económica en cien años. En este punto, resulta relevante establecer cómo se va a medir nuestro desempeño económico: puesto que estamos insertos en una comunidad internacional, creemos que lo adecuado es evaluarnos respecto a los resultados de dicha comunidad. Considerando que las opciones de política económica juegan un rol en términos de permitir el aprovechamiento de las oportunidades de crecimiento, se exploran las definiciones que nuestro país ha adoptado respecto a las funciones económicas del Estado y a la política comercial. Como veremos, tales definiciones pueden asociarse a los resultados obtenidos por nuestra economía.

Posteriormente, se revisan someramente las crisis más importantes del período y se estudian sus causas. El artículo termina con una revisión de las características que parecen acompañar el desarrollo de nuestra economía en estos cien años. El conocimiento de tales características es de suma importancia para entender cuáles son nuestras limitaciones y constatar que, si no podemos superarlas, al menos debiéramos ser capaces de convivir con ellas.

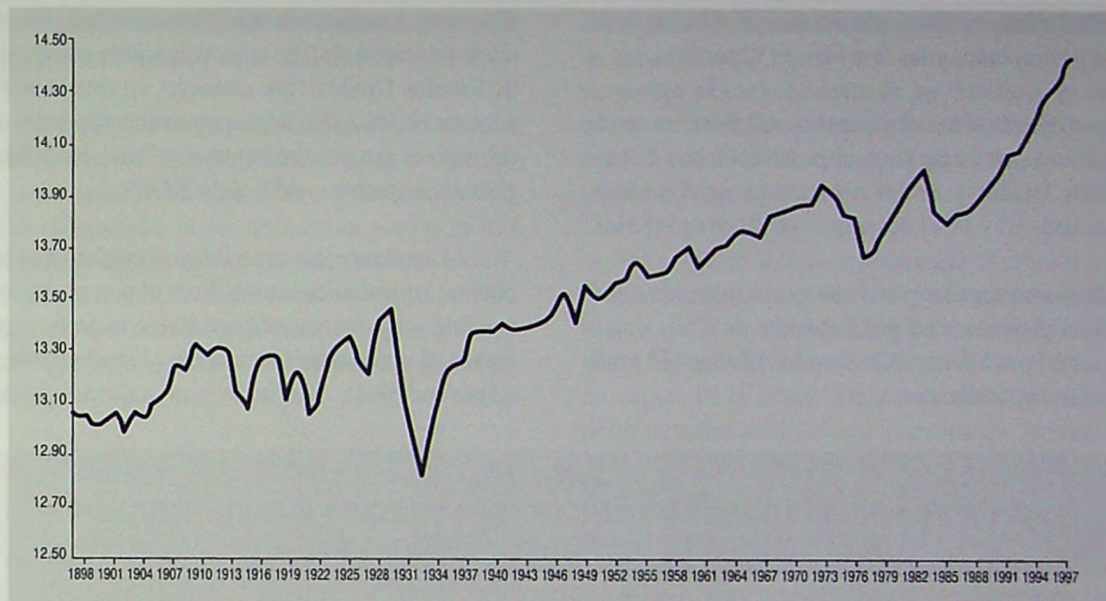


ECONOMÍA CHILENA: ANÁLISIS DE LARGO PLAZO

En 1898, el producto por persona en Chile era levemente superior a 461.000 pesos, mientras que en 1998 ascendió a más de 2 millones.³ Basados en la construcción de indicadores de producto realizada en estudios recientes, es posible presentar una imagen del proceso económico chileno entre ambos años. El siguiente gráfico presenta la trayectoria del Producto Real Por Persona de Chile en el período señalado:

¹ Este artículo se ha beneficiado de los comentarios de los profesores Pedro Jeftanovic y Gert Wagner, así como del diálogo regular con Rolf Lüders y José Jofré, quienes no necesariamente comparten lo que aquí se expone. Los errores del texto son de mi exclusiva responsabilidad.

Gráfico N°1
CHILE: PRODUCTO REAL POR HABITANTE, 1898-1998
 (logaritmo natural)



Fte.: Elaborado en base a datos de Díaz, Lüders y Wagner (1998) y del Banco Central de Chile.

El gráfico precedente nos muestra que, en el período 1898-1998, la tendencia del producto por habitante presenta al menos tres etapas, cada una de ellas caracterizada por una mayor tasa de crecimiento respecto a la anterior.⁴ La primera fase transcurre, aproximadamente, entre los años 1898 y 1930; la segunda, entre los años 1933 y 1970; y la tercera, desde los años ochenta y hasta la actualidad. Es decir, a medida que avanza el siglo XX, nuestro país no sólo posee más ingreso sino que éste tiende a crecer más rápido.

Una segunda conclusión que se deriva del mismo gráfico es que los subperíodos indicados están delimitados por fuertes crisis económicas. Pueden apreciarse, fácilmente, tales hitos en los años 1914-15 (efecto de la Primera Guerra Mundial), 1930-32 (la Gran Depresión), 1972-75 (crisis interna y crisis externa) y 1982-83 (crisis de la deuda).

Finalmente, resulta llamativo el drástico cambio positivo en la tendencia que se observa a partir de mediados de los años ochenta de este siglo. Esto confirma la impresión de que nuestro país ha vivido –al menos hasta 1995– un período especialmente positivo en términos de aprovechamiento de oportunidades de desarrollo.

Observando el gráfico, alguien podría sentirse tentado a sostener que el crecimiento nacional ha sido un proceso evolutivo y de continuo perfeccionamiento: siempre “hoy” lo habríamos hecho mejor que “ayer” debido, tal vez, a la acumulación de expe-

riencia, de capital físico o humano, o a las medidas adoptadas en cada fase sucesiva.

La imagen presentada en el párrafo anterior se diluye cuando se compara el desempeño económico nacional con el correspondiente desempeño económico internacional. Empleando la periodificación de Maddison(1995), la Tabla No.1 presenta la tasa de crecimiento anual del producto real por habitante de Chile, de Europa Occidental, de Estados Unidos y de América Latina.⁵

Tabla N°1
PRODUCTO REAL POR HABITANTE
Tasa Anual de Crecimiento por Períodos

	Chile	Europa Occidental	Estados Unidos	América Latina
Fase I: 1820-1870	1,5%	0,9%	1,3%	—
Fase II: 1870-1913	1,9%	1,3%	1,8%	1,5%
Fase III: 1913-1950	0,6%	1,2%	1,6%	1,9%
Fase IV: 1950-1973	1,3%	3,8%	2,4%	2,4%
Fase V: 1973-1995	2,7%	1,8%	1,4%	0,4%

Fte.: Para Chile, Díaz, Lüders y Wagner(1998), y, para el resto, Maddison (1995): Tabla 3-2. Europa Occidental considera a Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, Noruega, Suecia y Suiza. América Latina considera a Argentina, Brasil, Chile (estimación de Maddison), Colombia, México, Perú y Venezuela. En la Fase V, la tasa de crecimiento reportada de Europa Occidental, Estados Unidos y América Latina corresponde al período 1973-1992.

La información chilena confirma la impresión que derivamos del gráfico anterior, es decir, la idea de que la tasa de crecimiento ha ido en aumento en el tiempo.⁶ No obstante, cuando comparamos el crecimiento chileno con el de Europa Occidental, Estados Unidos y América Latina, es claro que existen diferencias entre las fases I, II y V, por un lado, y las fases III y IV, por otro.

En el primer conjunto señalado, nuestro país tiene un rendimiento similar (cuando no mejor) que el presentado por Europa Occidental, Estados Unidos y América Latina en igual período. En cambio, en las fases III y IV el desempeño chileno es inferior.⁷

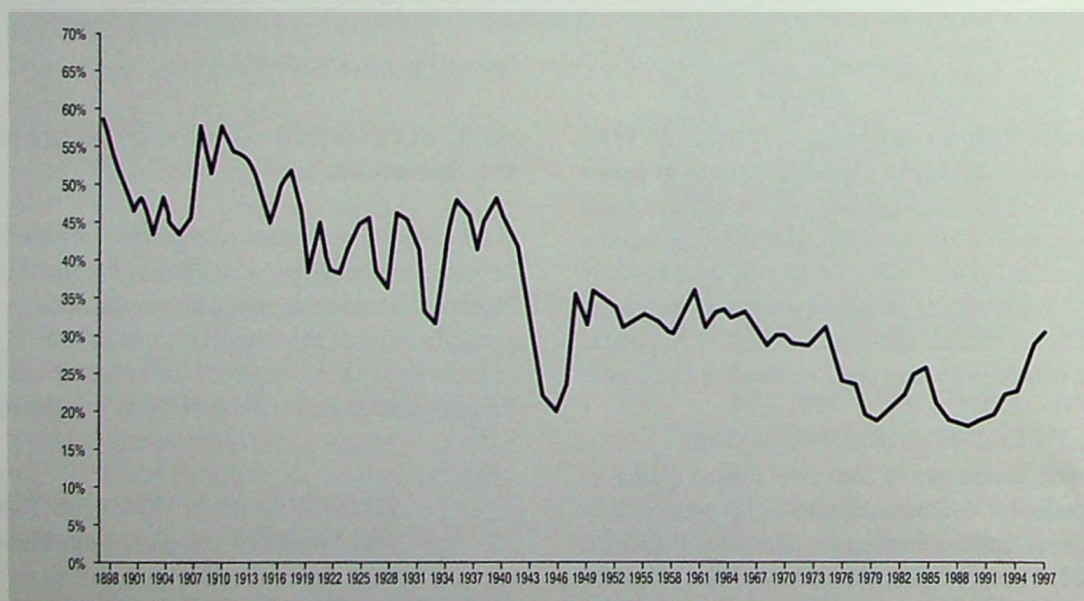
Otro modo de visualizar este problema es comparando directamente el nivel del producto real por habitante de Chile con el nivel del producto real por habitante de Estados Unidos. El gráfico N°2 nos presenta este indicador.

ducto per cápita de Estados Unidos crece más rápido que el correspondiente chileno.⁸

Finalmente, la última etapa corresponde al período comprendido entre los años ochenta y la actualidad. En esta etapa, el producto per cápita chileno crece más rápido que el producto per cápita de Estados Unidos. Sin embargo, en esta ocasión el ingreso por persona chileno sólo llega a equivaler alrededor del 40 por ciento del ingreso por persona norteamericano, magnitud similar a la registrada a comienzos del siglo XIX.⁹

Al apreciar estos antecedentes es claro que la idea de un crecimiento económico sostenido en el tiempo, reflejado en una irreversible y aparentemente inevitable mejoría, surge de la miopía creada al considerar únicamente el rendimiento de cada país en etapas sucesivas. El criterio para evaluar el desempeño económi-

Gráfico N°2
PRODUCTO POR HABITANTE DE CHILE COMO PORCENTAJE DEL PRODUCTO
POR HABITANTE DE ESTADOS UNIDOS 1898 - 1997



Fte.: Elaborado en base a datos de Díaz, Lüders y Wagner (1998) y del Banco Central de Chile.

Si nos concentramos en la tendencia, el gráfico precedente permite distinguir tres etapas. La primera se extiende desde 1898 hasta 1910, aproximadamente. En ella, salvo oscilaciones, la relación entre el producto por habitante de Chile y el correspondiente producto por habitante de Estados Unidos, permanece prácticamente constante. En el mejor momento nacional, el ingreso por persona chileno llegó a equivaler cerca del 60 por ciento del ingreso por persona norteamericano.

La segunda etapa abarca desde la primera década de este siglo y llega hasta la década del ochenta. En este período, el pro-

co debe considerar el desempeño internacional en igual período temporal para poder dimensionar en su correcta magnitud nuestros propios resultados.¹⁰

¿Por qué motivo se producen estas diferencias en el desempeño económico? ¿Por qué hay fases en que nuestro país crece más que el resto del mundo mientras que en otros períodos sucede lo contrario?¹¹ Aunque al respecto hay diversas hipótesis, desde las condiciones iniciales hasta las diferencias en inversión o tecnología, pensamos que una materia de especial importancia se refiere al orden institucional. Es decir, el conjunto de medidas que

implementa el país, en materia de política económica, contribuye a un mejor o peor resultado según la calidad de políticas que se adopten.¹² Si los recursos no son asignados eficientemente, por ejemplo, no debiera sorprendernos el encontrar malos resultados económicos en general. El crecimiento económico requiere de instituciones económicas razonablemente eficientes.¹³

Durante el período que nos ocupa, nuestro país desarrolló una compleja trama de políticas económicas. Con el riesgo de ser demasiado sintéticos, nos concentraremos en dos temas que, a nuestro juicio, permiten comprender mejor las razones por las cuales la economía chilena tuvo el desempeño que hemos visto: la definición de las funciones económicas del Estado y de la política comercial. Como veremos, durante gran parte del siglo que nos ocupa, la tendencia fue a la instauración de instituciones que afectaron nuestro desempeño relativo.

DEFINICIÓN DE LA FUNCIÓN ECONÓMICA DEL ESTADO

Durante el período 1898-1998, la historia económica de Chile presenta como proceso característico la ampliación de las funciones económicas del Estado. Esto no es exclusivo del país sino que corresponde a la manifestación local de un fenómeno de magnitud internacional que, en algunos países, llega a su cúlmene en los años setenta. A modo de indicación, la siguiente tabla muestra la evolución del Gasto Fiscal como porcentaje del producto en los países seleccionados:

Tabla N°2
GASTO DE GOBIERNO COMO PORCENTAJE DEL PIB

	1880	1913	1950	1973	1992
Estados Unidos		8,0	21,4	31,1	38,5
Francia	11,2	8,9	27,6	38,8	51,0
Japón	9,0	14,2	19,8	22,9	33,5
Reino Unido	9,9	13,3	34,2	41,5	51,2
Chile	8,4	12,3	14,3	49,4	20,3

Fig.: Maddison (1995), p.65. Para Chile, 1880 y 1913 en Braun et.al.(1999); 1950, Trivelli y Trivelli (1978); 1973, Larrain(1990); y 1992, Estadística de las Finanzas Públicas de Chile 1988-1997.

Durante el siglo XIX, el Estado era entendido como una suerte de guardián o árbitro cuyas únicas funciones eran mantener el orden legal, garantizar el cumplimiento de los contratos y velar por la soberanía.¹⁴ La asignación de los recursos correspondía al libre intercambio entre privados.

Tanzi(1997) señala que la ampliación del rol económico del Estado durante el siglo XX obedeció, fundamentalmente, a tres influjos: el del pensamiento marxista, el del pensamiento keynesiano y el de la evolución de la economía "clásica". El pensamiento marxista puso énfasis en la capacidad redistributiva: puesto que el Estado era un organismo de opresión por parte de la burguesía, el mejoramiento de las condiciones de la sociedad requería su control por parte de los sectores desposeídos. El efecto final de esta idea fue consagrar como tarea del Estado la redistribución del ingreso.

El segundo influjo corresponde al pensamiento keynesiano. Como es sabido, luego de la Gran Depresión comenzó el desarrollo de la teoría macroeconómica a partir de los trabajos del economista inglés John Maynard Keynes, en un esfuerzo por explicar las causas de la crisis. Desde entonces, comenzó la elaboración de un esquema analítico que concluía que la mantención del pleno empleo de la economía era posible usando como herramientas principales la emisión monetaria y el gasto fiscal. Naturalmente, el efecto final de esta idea es consagrar como tarea del Estado la conducción global de la economía.

Finalmente, la misma evolución de la teoría económica "clásica" llevó a una ampliación de las tareas del Estado en economía cuando se estableció que, aun en presencia de mercados competitivos, los resultados obtenidos podían no ser eficientes. Ello sucede cuando estamos en presencia de bienes que presentan externalidades o que son bienes públicos.¹⁵ Con el objeto de mejorar la eficiencia del mercado, entonces, el Estado es autorizado a intervenir en estos casos.

Las razones expuestas explican por qué el Estado fue ampliando sus funciones económicas durante el presente siglo. No obstante, en el caso de América Latina habría que agregar al menos un influjo más: el de la teoría de la dependencia. Según este enfoque, el responsable del subdesarrollo de los países era su carácter de partícipes en el comercio internacional como productores de materias primas. El deterioro secular de los términos de intercambio condenaba al estancamiento a los países de la "periferia" mientras que enriquecía a los países industrializados (el "centro"). La solución era, evidentemente, aislarse del comercio internacional, creando los incentivos para estimular el sector manufacturero de cada país "periférico".¹⁶ Con este trasfondo, el factor activo que resuelve el problema es el Estado debido a su capacidad de generar instrumentos de protección para determinados sectores de la economía.

En el caso chileno, identificar el momento en que comenzó la ampliación de funciones económicas del Estado no es tarea fácil. Algunos estudios han querido ver en Balmaceda y su política hacia la presencia del capital inglés en las salitreras un símbolo del cambio hacia un rol más activo del Estado en economía.¹⁷ Otras

investigaciones han puesto el énfasis en la legislación social aprobada en nuestro país desde inicios del siglo veinte, con especial atención al conjunto de medidas establecidas en septiembre de 1924, así como en el Código del Trabajo establecido bajo la primera administración de Carlos Ibáñez.¹⁸

Lo cierto es que la primera propuesta integral para establecer en nuestro país una economía centralmente planificada (el máximo nivel en términos de control estatal de la economía), fue hecha por Carlos Dávila el 3 de mayo de 1932 en un documento titulado "Chile no está arruinado".¹⁹ Allí, el autor plantea que "la semilla de todos los males está en la libre competencia, y que ésta puede y debe ser erradicada asumiendo el Estado su rol como fuerza motriz de la producción".²⁰ La economía no debe quedar en manos de particulares pues, en su opinión, ellos se guían por intereses mezquinos, carecen de criterio social y de la visión de conjunto que sólo el Estado posee.²¹

Dávila escribe esto en medio de la peor crisis económica de nuestra historia, analizando desde su perspectiva de socialista el momento nacional. Aunque su gobierno fue bastante breve, del 16 de junio al 13 de septiembre de 1932, pensamos que las ideas de Dávila representan una forma mucho más general de opinión que, de una u otra manera, influyó en la posterior adopción de políticas en al menos dos aspectos.²²

El primer aspecto tiene que ver con la noción de planificación económica. Partiendo de la base de que el Estado posee, de alguna manera, una perspectiva que está más allá del alcance de los privados, tiene, entonces, la capacidad de elaborar un plan para la economía, fijando objetivos y procurando los medios para alcanzarlos. En este contexto, no es necesario el mercado, pues la conducción de la economía se realiza atendiendo a la coherencia con el plan establecido desde el Estado.

En este contexto entendemos el ascenso del denominado Estado Desarrollista y Empresario, un conjunto de medidas que buscaban promover el desarrollo económico a través de la industrialización del país.²³ La representación concreta de este esfuerzo fue la Corporación de Fomento y la Producción (CORFO) que, desde su creación en 1939, alentó la actividad industrial y la inversión, especialmente en el sector energético y en la industria pesada, entregando además subsidios y líneas de crédito a industrias y asistencia técnica a la agricultura.²⁴ Es el origen de la Empresa Nacional de Electricidad S.A. (ENDESA, 1944), de la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP, 1946), de la Empresa Nacional del Petróleo (ENAP, 1950) y de la Industria Azucarera Nacional S.A. (IANSa, 1952), entre otras realizaciones. El resultado de estas iniciativas fue un aumento de la producción industrial en un 6 por ciento anual entre 1940 y 1970, mientras que, en el mismo período, la agricultura y la minería crecieron sólo al 1,9 y 0,7 por ciento anual, respectivamente.²⁵

Sin embargo, hacia fines de los años sesenta, la inversión pública directa representaba más del 50 por ciento de la inversión bruta total en Chile y el Estado controlaba más de la mitad de los créditos, realizaba cerca del 14 por ciento del Producto Interno Bruto y ocupaba alrededor del 13 por ciento de la fuerza de trabajo.²⁶ La necesidad de financiamiento para semejantes magnitudes nos entrega indicios del potencial desequilibrio de un gasto público que tendía a crecer más que el resto de la economía, y que debía recurrir al endeudamiento o a la emisión monetaria para servir sus obligaciones.

El segundo aspecto derivado del pensamiento de Carlos Dávila se refiere a la desconfianza en los mercados como mecanismo de asignación de recursos. Como los privados se comportan basados en sus "intereses mezquinos", el Estado velaría porque los productos fuesen accesibles a la mayoría. Así se entiende la creación del Comisariato General de Subsistencia y Precios (agosto de 1932), una entidad destinada al control de la calidad y de los precios. En la práctica, esto dio origen a una serie de normativas que, con el tiempo, entregaron facultades a distintos agentes del Estado para obligar a la producción de artículos definidos como "de primera necesidad", para fijar los precios de bienes y servicios, y para disponer de la comercialización y distribución de los artículos. Con respecto a la fijación de precios, las autoridades correspondientes podían (i) establecer precios máximos de venta o prestación de servicios de primera necesidad, (ii) autorizar a productores y comerciantes determinados al cobro de ciertos precios por sus productos, y (iii) fijar márgenes de comercialización.²⁷

Hacia 1969, la legislación era tan compleja que se necesitaba la publicación de un Manual que diera cuenta de las normas específicas de tarificación, producción y comercialización para los productores y comerciantes de aceite, arroz, aves, azúcar, repuestos de vehículos motorizados, producción de vehículos motorizados, ampolletas, bebidas alcohólicas, calzado, carne, cerveza, cines, cuadernos escolares, escobas, fideos, frutas, bares, hoteles, harina, jabones, leche, maquinaria agrícola, materiales de construcción, pan corriente y especial, papas, pescados, té, televisores, textiles, trigo, servicios de enseñanza, etc.²⁸

Este tipo de control sobre los mercados genera problemas de ineficiencia en dos sentidos. Por una parte, los recursos no se asignan adecuadamente, pues los precios no reflejan el costo de oportunidad ni la real valoración de los bienes. Por otra, se genera un malicioso incentivo para que los sectores productivos negocien con el gobierno el precio y los márgenes de ganancia que, en condiciones de competencia, hubiesen sido mucho menores.

De esta manera, al menos desde 1932 el Estado chileno asumió dos nuevas dimensiones económicas: una de planificación directa (control de producción de bienes y servicios) y otra de

planificación indirecta (regulando el precio de los mercados). En ambos casos, las buenas intenciones no permitieron ver las dificultades y problemas que suponía el cumplimiento de estas nuevas funciones, especialmente en términos de déficit fiscal, de reducción de incentivos en la producción y de mala asignación de los recursos.

Como es sabido, el Gobierno Militar (1973-1990) inició un proceso de reversión en estas dos dimensiones. Con el objetivo de construir una economía de mercado, el rol productivo del Estado fue reducido por intermedio de procesos de privatización: de 596 empresas de propiedad o control estatal en 1973, sólo 45 permanecían en 1989.²⁹ En el caso de los mercados, la desregulación del sistema de precios comenzó en octubre de 1973 cuando se liberaron más de 3.000 artículos.³⁰

La pauta establecida entonces para definir las tareas económicas del Estado se enmarca en el concepto de rol subsidiario del Estado. El Estado asume directamente sólo aquellas funciones que las sociedades intermedias o particulares no están en condiciones de cumplir adecuadamente, porque desbordan sus posibilidades o porque su importancia aconseja no entregarlas a grupos particulares restringidos. La asignación de los recursos corresponde al mercado y el Estado velará por su correcto funcionamiento, interviniendo para corregir los casos de monopolio u otras distorsiones.³¹ Aunque esta noción ha sido objeto de críticas, en la práctica se ha aceptado la idea de que el Estado puede complementar el resultado de los mercados, por intermedio de atribuciones regulatorias.³²

En vísperas del siglo XXI, el proceso actual de definición de las tareas económicas del Estado recoge la experiencia del pasado. En este escenario, Chile ha procurado seguir las pautas internacionales en términos de las funciones económicas esenciales: establecimiento de un ordenamiento jurídico básico, mantención de la estabilidad macroeconómica, inversión en servicios sociales e infraestructura, protección de grupos vulnerables, y defensa del medio ambiente. En términos de la relación Estado-Mercado, se pone el acento en los aspectos reguladores y promotores de eficiencia. Del mismo modo, junto con revalorar el tema del equilibrio fiscal, se ha comenzado a poner énfasis en la necesaria modernización del Estado a partir de evaluaciones de la calidad del servicio y del funcionario público.³³

Sin embargo, la reducción y reorientación de las funciones económicas del Estado han generado reclamos de parte de sectores sociales que se sienten perjudicados en el proceso. Es una tarea del tiempo presente, entonces, encontrar el método más adecuado que permita llevar adelante la modernización del Estado mientras se resuelven aquellos problemas más urgentes de nuestra sociedad.

DEFINICIÓN DE LAS POLÍTICAS DE COMERCIO EXTERIOR

El segundo proceso que queremos revisar en el intento de aclarar las razones de nuestro desempeño, corresponde a las políticas comerciales adoptadas por nuestro país en el período 1898-1998. Se ha sostenido que una de las características que tendría en común este fin de siglo con el vivido hace cien años es el fenómeno de la globalización. En esta visión, la historia de las relaciones internacionales podría caracterizarse por tres fases sucesivas: primera globalización (desde 1870 y hasta 1914 ó 1932), fase de construcción de barreras internacionales (desde 1914 ó 1932 y hasta 1960), y globalización actual (desde 1960 y hasta nuestros días).³⁴ Hoy, al igual que a fines del siglo XIX, estaríamos en presencia de un mundo cada vez más integrado, en términos económicos, políticos y culturales.

La consideración previa es, en alguna medida, exagerada. Baldwin y Martin (1999) han hecho notar que tras las semejanzas superficiales de ambas olas de globalización, se encuentran diferencias fundamentales. Las similitudes se encuentran en la magnitud de los flujos comerciales y de capitales, y en el hecho de que ambas olas comenzaron con reducciones radicales de barreras políticas y técnicas a las transacciones internacionales. Las diferencias, sin embargo, son dos: primero, la globalización actual está asociada a una profunda reducción en los costos de las comunicaciones, y, segundo, las condiciones iniciales de ambos procesos globalizantes son sustancialmente distintas.³⁵ Eso sí, más allá de estas diferencias, las sucesivas fases de la economía mundial son útiles puntos de referencia para discutir la evolución de la economía chilena.

En materia comercial, Chile participa de este proceso internacional sucesivo de integración, desintegración y reintegración al sistema internacional. Esta participación puede examinarse a partir del análisis de la trayectoria de las exportaciones como porcentaje del producto. Naturalmente, en períodos de integración esperaríamos un elevado nivel de exportaciones, mientras que lo contrario sucedería en aquellas etapas en que nuestra economía se cierra.

Esto último acontece porque, cuando una economía se protege de las importaciones, está entregando su mercado al productor local, quien se preocupa de abastecerlo. Al tener un mercado asegurado, el productor local no tiene incentivos para mejorar su eficiencia y, por lo tanto, no se volverá competitivo internacionalmente (el objetivo de la protección era mejorar la capacidad productiva de un sector específico). En consecuencia, procurará que las medidas de protección se conserven o aumenten para mantener la utilidad de su negocio. El resultado final es un descenso en la capacidad de exportación. Si a esto se agrega el contexto de

una tendencia proteccionista global, nuestro país ve restringidas aún más sus exportaciones.³⁶

El siguiente gráfico nos muestra la tendencia de las exportaciones como porcentaje del producto entre 1895 y 1995:

recargo del 50 por ciento en los derechos de internación en 1921.⁴⁰ Este conjunto de disposiciones restrictivas, sumado a la pérdida de la importancia del salitre en el mercado internacional, explica la reducción de la importancia de las exportaciones ya a inicios de los años veinte.



Fie.: Braun et.al. (1999).

El gráfico precedente nos muestra que, al menos hasta fines de la Primera Guerra Mundial, exportábamos alrededor del 23 por ciento de nuestro producto.³⁷ A partir de entonces, este indicador cae sostenidamente hasta finales de los años sesenta, llegando a cerca del 11 por ciento. Posteriormente, comienza una etapa de firme recuperación que eleva la importancia de las exportaciones hasta cerca del 25 por ciento de nuestro producto a comienzos de los años noventa.

El indicador presentado señala que nuestra economía comenzó a desvincularse del circuito económico internacional mucho antes de la Gran Depresión. Indudablemente, ya en el siglo XIX hubo presiones por proteger a los productores locales a través del alza de aranceles a las importaciones. No obstante, dichas presiones no fueron efectivas o finalmente condujeron sólo a elevaciones poco significativas en las tarifas.³⁸

Este cuadro cambió en 1897 cuando, a instancias de la SOFOFA y para "la necesaria protección de la industria nacional", se estableció un arancel aduanero que incluía tarifas máximas de 35 y 60 por ciento.³⁹ Esta normativa fue después ampliada con el establecimiento de derechos específicos en 1916, y con un

Con estos antecedentes, pensamos que el efecto de la Gran Depresión no fue "cerrar la economía" ante la crisis, sino profundizar un proceso que estaba en marcha mucho tiempo antes. En el caso chileno, la originalidad de la Gran Depresión en materia de comercio internacional es que da origen a la adopción de un conjunto de medidas no arancelarias para el control de las importaciones. Las medidas implementadas en aquel entonces fueron el control de los cambios internacionales, que en los años posteriores derivó en la proliferación de múltiples tipos de cambio, y el establecimiento de "solicitudes de autorización previa" para la importación.⁴¹ Cuarenta años después, a fines de 1973, Chile presentaba una gran dispersión de aranceles de importación (con un promedio de 105 por ciento), la exigencia de depósitos previos de importación de 10.000 por ciento por 90 días, y diez tipos de cambio diferentes (el más alto era 39 veces el más bajo).⁴²

Sin embargo, puesto en una dimensión internacional, las medidas adoptadas por nuestro país en los años 30 no difieren de las adoptadas por el resto de los países. En el contexto de crisis general que vivía el sistema mundial, todas las economías se fueron cerrando al comercio internacional, preocupadas por el creciente desempleo, dando prioridad a la recuperación interna.⁴³

Esta tendencia cambia después de la Segunda Guerra Mundial. Sobre la base de una nueva institucionalidad internacional, se constituyó un nuevo orden que procuró el dismantelamiento de las barreras comerciales, el incremento de los flujos comerciales y de capitales, y el desarrollo de ayuda oficial a gran escala.⁴⁴ Maddison (1992) ha llamado a este período la “Edad de Oro” debido a los buenos resultados obtenidos por los países en términos de crecimiento económico e integración comercial.

Eso sí, no todos se sumaron a este proceso de reintegración comercial: la excepción fueron los países de América Latina. ¿Por qué? Una razón posible es que estos países presentaron buenos resultados durante la fase previa a 1950 y, por lo tanto, no habrían tenido incentivos para cambiar su esquema proteccionista.⁴⁵ Otra explicación tiene que ver con las críticas que, planteadas desde la teoría de la dependencia, levantaban dudas sobre las posibilidades de desarrollo en un escenario de libre comercio. Es significativo que en el estudio sobre América Latina en 1949, CEPAL recomendase a Chile la especialización en ciertas manufacturas a partir de la protección de la competencia de los grandes centros industriales, y sugiriera la posibilidad de la formación de mercados regionales.⁴⁶

Sobre estas condiciones, Chile prosiguió con las políticas comerciales restrictivas, desarrollando complejos métodos de control a las importaciones. El resultado fue la dramática caída en la proporción exportada de nuestro producto y, aunque hubo ocasiones en que se planteó la modificación de esta orientación de política económica, no se produjeron cambios sustanciales en el proceso de “desarrollo hacia adentro”.⁴⁷

A partir de 1973 el proceso de cierre de nuestra economía se revierte fundado en la idea de que es posible mejorar las posibilidades de crecimiento del país por la vía de la promoción de exportaciones antes que por la sustitución de importaciones. Las medidas adoptadas condujeron a la aplicación de un arancel único (de 10 por ciento en 1979) luego de hacer desaparecer casi todas las restricciones comerciales no arancelarias.⁴⁸ Tras la crisis de 1982 que llevó a elevar el arancel a 35 por ciento, el proceso de liberalización comercial ha seguido hasta la fecha por la vía de reducciones sucesivas en la tarifa, reflejándose los resultados en el crecimiento del porcentaje exportado de nuestro producto.

Esta tendencia a la apertura comercial unilateral se ha visto recientemente confirmada con la aprobación de la Reforma Arancelaria en 1998. Esta medida reduce un punto porcentual del arancel desde el nivel de 11 por ciento, para alcanzar un 6 por ciento en el año 2003.⁴⁹ Tras esta disposición está la convicción de que una reducción arancelaria mejora la competitividad de nuestros productores. Ello, porque la menor tarifa hace más atractivas las importaciones y afecta al productor local de productos importables.⁵⁰

Sin perjuicio de lo anterior, los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia también han procurado ampliar las oportunidades comerciales de nuestro país a través de la integración o asociación con mercados regionales de Norteamérica (NAFTA), Sudamérica (MERCOSUR) y del Pacífico (APEC). En este sentido, el proceso de integración comercial iniciada por nuestro país en los años setenta, parece continuar a pie firme, aunque con la particularidad de combinar los acuerdos bilaterales con la reducción arancelaria.

CRISIS ECONÓMICAS EN LA HISTORIA NACIONAL

La evolución de la economía chilena no ha sido un proceso continuo ni exento de vaivenes, sino que presenta una sucesión de ciclos. Períodos de auge o expansión son seguidos, a intervalos irregulares, de etapas de contracción de la actividad, que a su vez dan paso a etapas de recuperación y nueva expansión. En más de cien años de desempeño económico, podemos encontrar una serie de momentos críticos para el devenir nacional. Estas crisis económicas, de diverso origen, estuvieron a su vez asociadas en alguna medida a crisis del orden político.

A partir de la identificación de los períodos críticos en nuestra historia económica, es posible efectuar una clasificación de las crisis por orden de importancia.⁵¹ Para ello, se revisa la gravedad de la crisis en términos de la pérdida de producto real por habitante. Tomamos el nivel de producto real por habitante en el punto de inflexión del ciclo (el año anterior a la primera tasa de crecimiento negativa) y lo comparamos con el nivel más bajo observado durante el desarrollo de la crisis. El siguiente cuadro presenta un ordenamiento de las que hemos denominado “crisis largas”, es decir, aquéllas en las que durante más de un año, se observaron tasas de crecimiento negativas del producto real por habitante a la vez que la economía se encontraba en la fase decreciente del ciclo.

Tabla N°3
RANKING DE LAS CRISIS LARGAS
EN LA ECONOMÍA CHILENA, 1898-1995
Según Efecto en el Producto Per Cápita

Porcentaje de Reducción en el Producto Per Cápita	
1930-1932	-46,50%
1972-1975	-23,27%
1914-1915	-20,34%
1982-1983	-18,79%
1926-1927	-12,33%
1964-1965	-1,75%

Fig.: Díaz, Lüders y Wagner (1998).⁵²

A continuación, nos detendremos a explicar brevemente las primeras cuatro crisis que señala nuestra clasificación. El cuadro anterior nos muestra que la peor crisis económica de nuestra historia corresponde a la Gran Depresión, ratificando así la impresión general de estudios previos.⁵³ Recordemos que la Gran Depresión es, básicamente, una secuencia de quiebras financieras internacionales y de caídas en las principales bolsas de valores que se traduce en una drástica contracción de la actividad económica mundial.⁵⁴ Este fenómeno fue agravado, además, por el manejo dado al esquema de *Gold Exchange Standard* que primaba en buena parte del escenario internacional, y que en Chile comenzó a ocuparse siguiendo las recomendaciones de la Misión Kemmerer en 1925.

Para los países latinoamericanos, la crisis se tradujo en el cierre del acceso al mercado internacional de capitales y en una contracción en la demanda por nuestras exportaciones. Respecto al primer aspecto, recordemos que nuestro país había contraído grandes obligaciones, especialmente motivadas por el plan de obras públicas impulsado durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. Ante la imposibilidad de servir sus compromisos, Chile declaró la moratoria unilateral en 1931.

En el aspecto comercial, la crisis fue devastadora para nuestro sector exportador: entre los años 1929 y 1932 el volumen físico de nuestras exportaciones cayó un 73 por ciento, no recuperándose el nivel inicial sino hasta la década del cuarenta. En esos mismos años, el salitre, nuestro principal exportable de aquel entonces, sufrió una baja real en su precio del orden de 80 por ciento.

Lamentablemente, no existen cifras que nos permitan cuantificar el efecto de la Gran Depresión en términos de desempleo para nuestro país. Sí es dable suponer que los más afectados debieron ser los trabajadores urbanos, especialmente los vinculados al sector de la construcción debido a su importancia en la fuerza de trabajo nacional. En Estados Unidos y en Europa el desempleo generado fue de tal magnitud que provocó una reacción general contra la economía de libre mercado.⁵⁵ Las políticas implementadas a continuación (v.gr., el *New Deal* de Roosevelt en Estados Unidos, 1933), coherentes con la naciente teoría keynesiana, impulsaron una creciente intervención del Estado en la conducción de la economía para superar este difícil trance.

En Chile, aunque la crisis fue severa, la recuperación fue bastante rápida. El año 1932, el peor de nuestra historia económica en términos de desempeño, fue testigo además de un desbarajuste político de proporciones que se tradujo en sucesivos gobiernos sin ningún tipo de respaldo y de claridad respecto a los problemas por los que atravesaba el país. Esto culmina con el regreso a La Moneda de Arturo Alessandri Palma quien, asesorado por Gustavo Ross (su Ministro de Hacienda), ordena el manejo económico y permite la recuperación nacional.⁵⁶

La segunda gran crisis de nuestra economía corresponde al período 1972-75, etapa en que nuestro país enfrentó severos problemas institucionales para luego verse afectado por una crisis económica internacional. Aunque en rigor debería hablarse de dos crisis, lo cierto es que la combinación de factores internos y externos se conjugó para que dicho período arroje tan malos resultados.

El período 1972-1973 constituye la primera parte de esta fase crítica. En ella, los problemas se explican principalmente por el errado manejo macroeconómico aplicado en base a un modelo de populismo económico. Bajo este concepto se entiende aquella política macroeconómica expansionista que privilegia el objetivo de la redistribución del ingreso, sin considerar los efectos que provoca dicha política en la inflación, la balanza de pagos y en el déficit fiscal. Aunque en el caso chileno este tipo de política fue implementado por un gobierno de izquierda (la Unidad Popular) a comienzos de los setenta, el populismo económico ha sido empleado en otros países de América Latina por gobiernos de distinto signo. En cada caso, siempre el resultado ha sido el mismo: un desplome de la economía, una crisis política profunda y un inevitablemente severo ajuste posterior.⁵⁷

Además de lo mencionado, en el caso chileno debe agregarse una característica específica: el intento de transformación de la economía chilena en una economía socialista. Acorde con los objetivos planteados en el Programa de Gobierno de la Unidad Popular, las autoridades de entonces iniciaron un proceso radical de ampliación de la esfera de control del Estado. Fue así como se profundizó la Reforma Agraria, se estatizó el cobre y la banca, y se intervino el sector industrial. En este escenario, con continuos ataques al derecho a la propiedad privada, con inestabilidad institucional y con incertidumbre respecto al futuro, es comprensible una inflación anualizada superior al 400 por ciento, una caída del producto *per cápita* de 3 por ciento anual, y un déficit fiscal promedio equivalente al 11 por ciento del PIB.⁵⁸

Al problema local se agregarían luego dificultades externas. Mientras Chile enfrentaba sus problemas institucionales internos, el mundo abandonó el sistema cambiario establecido en Bretton Woods y los países productores de petróleo, agrupados en la OPEP, iniciaron una agresiva alza en los precios del petróleo. Para nuestra economía, esta crisis se tradujo en una caída del precio del cobre (52 por ciento entre mayo y octubre de 1974), en un aumento del precio del petróleo (sube 500 por ciento entre 1972 y 1974), y en un alza de la tasa de interés internacional (supera el 14 por ciento).⁵⁹ Entre 1974 y 1975 el valor de nuestras exportaciones cayó un 26 por ciento mientras que el producto por persona cayó 14,3 por ciento. Las medidas que se adoptaron fueron drásticas: la estabilización consultó recortes del gasto público, alzas de impuestos, una política monetaria restrictiva y la devaluación real del peso.

La tercera gran crisis corresponde al inicio de la Primera Guerra Mundial, y refleja los efectos del conflicto en nuestras relaciones comerciales con Gran Bretaña y Alemania. Iniciada la guerra, el producto minero cayó 20 por ciento entre 1914 y 1915, y el producto per cápita disminuyó 4,5 por ciento en igual período. Los productores salitreros temían una virtual paralización de las exportaciones a Europa debido a las dificultades propias de un conflicto bélico y habían observado, además, que el precio real del salitre cayó un 22 por ciento entre 1912 y 1916.

La paralización de faenas generó un alto desempleo y propició dificultades en los puertos, donde se reunían los desempleados. Este cuadro mejoró, posteriormente, debido a un aumento en nuestras exportaciones motivado por la necesidad de salitre para la elaboración de explosivos.⁶⁰

En nuestro *ranking*, la cuarta crisis en importancia es la de los años ochenta de este siglo, cuando nuevamente la economía chilena enfrentó una difícil combinación de problemas institucionales y restricciones externas. En el escenario internacional, entre 1979 y 1981, el precio del petróleo subió 88 por ciento y la tasa de interés internacional se empinó hasta cerca del 20 por ciento. México, incapaz de servir sus compromisos financieros, suspende el pago de la deuda externa, decisión que, a su vez, provoca el cierre de los mercados de capitales privados de internacionales y una masiva fuga de capitales desde América Latina.

En Chile, el influjo de capitales propició un aumento del endeudamiento que se reflejó en un déficit de Cuenta Corriente de 14 por ciento del PIB en 1981. A ello debe agregarse la caída real de 38 por ciento que presentó el precio del cobre entre 1979 y 1982. La imposibilidad de acceder a los mercados de capital internacional y la baja en los términos de intercambio, llevaron a la aplicación de un severo ajuste que se tradujo en devaluación del tipo de cambio (94 por ciento nominal en nueve meses). Entre 1981 y 1982 se produjo una fuerte pérdida de reservas internacionales (30 por ciento real), una caída del producto por persona (15 por ciento) y un aumento de la tasa de desempleo (llega a 22,2 por ciento a nivel nacional en 1983).⁶¹ El valor de nuestras exportaciones había caído 18 por ciento entre 1980 y 1981.⁶²

Adicionalmente, esta crisis tuvo la curiosa consecuencia de revertir los procesos de liberalización comercial y de privatización llevados hasta entonces. El arancel fue elevado a 20 por ciento y el sistema financiero, en consideración a la magnitud del problema, fue intervenido. Corolario de este proceso fue la dictación de una nueva normativa bancaria que imposibilita los créditos relacionados y da más importancia al riesgo en las carteras de inversión.⁶³

Las cuatro crisis mencionadas son las más graves que han afectado a nuestra economía. Con la excepción del período 1972-

73, en ellas podemos ver como rasgo común la presencia de factores externos como detonantes. Sin embargo, da la impresión de que las condiciones institucionales y económicas internas, cuando no son las adecuadas, tienden a amplificar los efectos de la crisis. La lección posible es, entonces, que el cuidado del orden macroeconómico interno puede ser crucial a la hora de resolver el modo de sobrellevar un escenario internacional adverso.

A MODO DE CONCLUSIÓN:

"REGULARIDADES" EN LA ECONOMÍA CHILENA

A lo largo de este siglo de historia nacional es posible distinguir ciertos elementos que parecen acompañar la evolución de nuestra economía. Debido a que se manifiestan recurrentemente, constituyéndose en continuos temas de reflexión que dan origen, a su vez, a distintos tipos de políticas económicas, les llamaremos "regularidades". Vale la pena atender a estas "regularidades" pues, aunque la historia no se repite, su presencia en el pasado nos advierte respecto a los límites de nuestros posibles cursos de acción. Sin perjuicio de otros temas que pudiesen clasificarse en el sentido indicado, en los párrafos siguientes hablaremos de la reducida dimensión de nuestra economía, de su carácter monoexportador, de la persistentemente desigual distribución del ingreso y de la poca continuidad en las políticas económicas.⁶⁴

En primer lugar, y aunque parezca redundante mencionarlo, nuestro país tiene y ha tenido una economía pequeña. Con ello, no sólo queremos aludir a su limitado tamaño geográfico o a su bajo nivel de producción total, sino a características demográficas asociadas a su Fuerza de Trabajo.

La Fuerza de Trabajo de un país representa a aquel grupo poblacional que, dentro de ciertos límites de edad, tiene capacidad e interés para trabajar al salario de mercado. Por lo tanto, genera poder adquisitivo y constituye una aproximación básica al mercado con el que cuenta cada país.⁶⁵ Como muestra la tabla siguiente, Chile, en comparación a otros países, presenta un menor producto por trabajador aunque la distancia parece reducirse en 1995.⁶⁶

Tabla N°4
PRODUCTO POR TRABAJADOR, 1870-1995
(Chile : 100)

	1870	1913	1950	1980	1995
Australia	311	162	161	182	143
Canadá	143	135	177	199	151
Estados Unidos	198	154	214	230	195
Finlandia	75	59	80	152	131
Francia	112	85	106	206	179
Japón	44	33	41	162	162
Reino Unido	231	143	143	162	145

Ftes.: Construido a partir de Maddison (1986) Cuadro C7 y Braun, et al (1999).

Aunque en una economía globalizada el tamaño del mercado local es irrelevante pues el objetivo de la producción es el mercado mundial, cuando se trata de promover políticas que protejan un sector específico el tamaño de mercado es clave. Ello es así porque, a pesar de que se concedan múltiples incentivos a la producción de un bien, el mercado local al que puede acceder es, necesariamente, limitado.⁶⁷

En este contexto, la integración de nuestro país al comercio internacional aparece como un proceso absolutamente necesario por, al menos, tres razones. Primero, porque nuestros productos se ofrecen en un mercado mayor. Segundo, porque los niveles de exigencia obligan al productor local a trabajar eficientemente. Y tercero, porque el consumidor local se beneficia al acceder a bienes y servicios de buena calidad.

Paradójicamente, la segunda "regularidad" de nuestra historia económica es nuestra dependencia del sector externo. Por el hecho de ser una economía pequeña, Chile no dicta pautas comerciales: las asume. Sin embargo, Chile ha controlado en alguna medida la oferta de un bien muy requerido en el mercado internacional, lo que le ha concedido, al menos momentáneamente, poder de mercado.

Sucesivamente, nuestra economía se ha asociado al devenir de un bien exportable: plata, trigo, salitre y cobre. El caso del salitre es bien conocido: entre 1906 y 1910, en promedio, llegó a representar el 76 por ciento de nuestras exportaciones. A la vez, los derechos de exportación salitreros alcanzaron a constituir, en promedio, el 52 por ciento de los ingresos fiscales entre 1911 y 1915. Claramente, la suerte de la economía chilena quedaba sometida a los vaivenes del mercado internacional salitrero.⁶⁸

Sin embargo, el problema de fondo no es comerciar o no comerciar con el resto del mundo, sino constatar que la dependencia de un solo bien exportable genera mucha inestabilidad en la economía nacional. Cambios en las condiciones internacionales, reducciones de precios o contracciones en la demanda por nuestro bien, afectan nuestro desempeño. En buena medida, este problema fue siempre constatado por las autoridades económicas y las políticas de industrialización basada en sustitución de importaciones o en promoción de exportaciones, apuntaban a la corrección del problema, aunque con distintos resultados.

La dependencia de un bien exportable tiene, además, otra dimensión: en el caso del salitre y del cobre, la inversión en la actividad fue obra principal de extranjeros, ingleses y estadounidenses, específicamente. Chile capturaba los excedentes derivados de la industria salitrera por la vía del cobro de derechos de exportación y por la demanda de recursos que generaba el Norte Chico.⁶⁹ En el caso del cobre, se recurrió a la aplicación de impuestos

hasta que, a comienzos de los setenta y con la unanimidad de todo el espectro político, la actividad fue estatizada.⁷⁰

El tema aquí es ¿por qué no hubo un sector empresarial chileno que percibiera la oportunidad del negocio? Si había limitaciones, ¿cuáles eran éstas? En el caso de la explotación del cobre a comienzos del siglo XX, Meller (1996) ha destacado como causas de la falta de presencia empresarial chilena las diferencias en capacidad tecnológica, la falta de recursos suficientes para la cuantiosa inversión inicial requerida, y la nada de atractiva perspectiva de muchos años en espera de rendimientos. Sin embargo, y como el mismo autor señala, debiera considerarse además la posible inexistencia de un mercado de capitales chileno de largo plazo al cual los empresarios nacionales pudiesen acceder.

La tercera "regularidad" que queremos mencionar se refiere a los problemas en la distribución del ingreso. Los indicadores disponibles desde la década del sesenta muestran no sólo una desigual distribución del ingreso en nuestro país: también nos indican la persistencia de dicha estructura distributiva.

Tabla N°5
DISTRIBUCIÓN DEL INGRESO DE LOS HOGARES
SEGÚN QUINTILES ⁷¹
1965-1998

	I	II	III	IV	V	QV / QI
1965	4,0	8,0	12,8	19,6	55,6	13,9
1970	3,8	7,1	11,3	19,3	58,5	15,4
1975	4,2	8,4	12,9	20,6	54,0	12,9
1980	4,6	9,0	12,7	18,7	55,0	12,0
1987	4,5	8,2	12,1	19,0	56,3	12,5
1990	4,1	8,1	12,3	18,1	57,4	14,0
1994	4,0	8,1	11,9	18,7	57,3	14,3
1998	3,7	8,0	11,7	19,3	57,3	15,5

Fig.: Temas Públicos (Santiago) No.344 (9 de julio de 1997) y No.437 (18 de junio de 1999), y MIDEPLAN (1999). Elaborado en base a Encuestas de Empleo de la Universidad de Chile y a la Encuesta CASEN.

Como muestra el cuadro anterior, en poco más de treinta años, el veinte por ciento más pobre de nuestra población ha recibido entre el 3,7 y el 4,6 por ciento del ingreso del país, mientras que el veinte por ciento más rico ha recibido entre el 54 y el 58,5 por ciento. Esta diferencia entre unos y otros puede apreciarse en la última columna del cuadro anterior: en promedio, el quintil más rico ha recibido 13,8 veces el ingreso del quintil más pobre.⁷²

Los problemas de distribución del ingreso no son exclusivos de Chile. Según el Informe 1997 del Banco Mundial, usando el

criterio de dividir el ingreso del quintil más rico entre el ingreso del quintil más pobre, el país con mejor distribución del ingreso era la República Eslovaca (diferencia de 2,6 veces) mientras que la peor distribución del ingreso es la de Brasil (diferencia de 32,1 veces).⁷³

El problema de la persistencia de esta estructura distributiva no es un tema menor puesto que ha legitimado la adopción de distintos procedimientos con el fin de modificarla. A lo largo de los últimos treinta años, Chile ha ensayado fórmulas de política económica de distinta orientación: reformista en los años sesenta, de cambio radical a comienzos de los setenta, liberal desde la segunda mitad de los setenta... No obstante, no se aprecian resultados en términos de mejoras fundamentales en la distribución del ingreso.

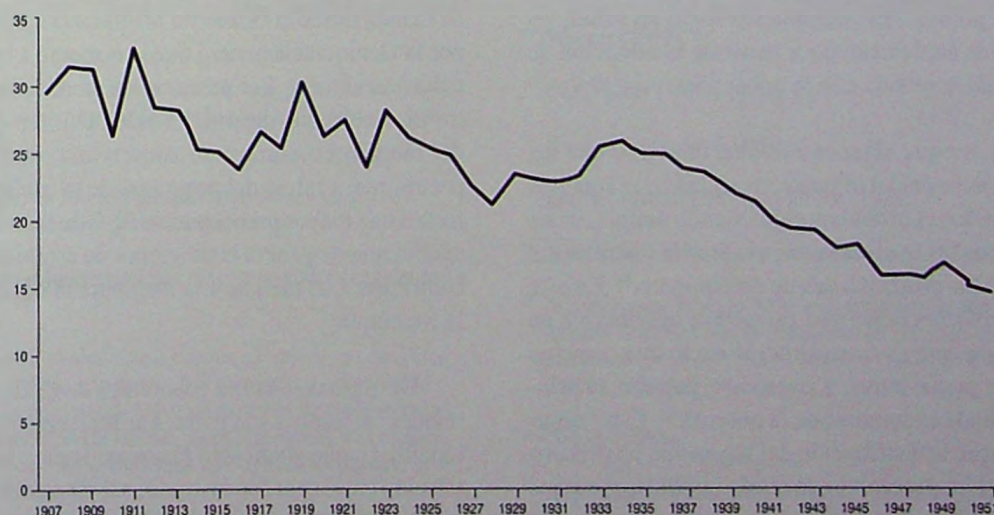
Tal vez una explicación de este problema se encuentre en la poca continuidad de las políticas económicas. Generar cambios en la distribución del ingreso requiere de un proceso largo y sostenido en el tiempo y tanto el ensayo reformista como el radical fueron, en buena medida, interrumpidos. El ensayo liberal ha tenido continuidad, pero se enfrentó a los avatares de la crisis de

breza. Este último concepto se refiere a la imposibilidad de satisfacer necesidades básicas y se mide, usualmente, a partir de niveles de ingreso y de acceso a bienes y servicios como salud y educación.⁷⁵ La información disponible para nuestro país señala mejoras en términos de reducción de la pobreza cuando ésta se mide por ingreso per cápita de los hogares. Así, se estima que nuestro país pasó de tener 5,5 millones de personas en situación de pobreza a 3,1 millones de pobres en 1998. Pero, además, se han producido mejoras en la calidad de vida: aun reconociendo dificultades, hoy en día los grupos desposeídos acceden con mayor facilidad a educación, salud, agua potable y al servicio telefónico.⁷⁶

Esta proceso de reducción de la pobreza es resultado tanto de la aplicación de políticas sociales focalizadas como del proceso de crecimiento económico. ¿Esto es así también en el largo plazo?

Para obtener una perspectiva mayor, debemos recurrir a indicadores que podamos asociar a condiciones de pobreza. Por ejemplo, podemos observar qué ocurre con la mortalidad infantil, atendiendo especialmente, a los menores de un año. Ello, porque la muerte de niños menores de un año puede asociarse, principal-

Gráfico N°4
NIÑOS FALLECIDOS ANTES DEL AÑO DE VIDA
Porcentaje del Total de Nacidos Vivos



Fte.: Demografía y Asistencia Social Año 1951.

1982 y, más recientemente, a los problemas asociados a la crisis asiática.⁷⁴

En este punto es necesario aclarar que no debe confundirse el problema de la distribución del ingreso con el problema de la po-

mente, a condiciones generadas ambientalmente (atención higiénica, alimentación, cuidado básico) más que a problemas patológicos.⁷⁷ El siguiente gráfico nos muestra que, entre 1907 y 1950, el porcentaje de niños fallecidos antes del año de vida ha disminuido considerablemente:

El mejoramiento del conjunto de la economía chilena provoca la curiosa situación de observar una reducción en la pobreza sin cambios en la distribución del ingreso.⁷⁸ En la práctica, la discusión e implementación de políticas económicas en los últimos decenios, podría ser esquematizada como un tema de armonización de prioridades. En los años sesenta y hasta inicios de los setenta, el acento fue puesto en el tema redistributivo, pues se visualizaba que por este camino se saldría del estancamiento. El problema de la economía latinoamericana era de índole estructural. Sin embargo, la adopción de un conjunto de medidas redistributivas radicales acabó afectando a la economía y sus posibilidades de crecimiento.

Posteriormente, el énfasis fue puesto en promover las oportunidades de crecimiento pues, el cambio en la distribución del ingreso sería un resultado de dicho proceso. El objetivo buscado fue, no la igualación de ingresos, sino el garantizar la igualdad de oportunidades para que los mercados, en el proceso de asignar eficientemente los recursos, provocasen una mejora distributiva. Como se expone en la Tabla N° 5 y como lo han verificado Engel, Galetovic y Raddatz (1998), entre otros, dicha mejora no ha sido significativa antes del aporte del gasto social.

En los noventa, los gobiernos de la Concertación han enfrentado el problema tratando de integrar ambos objetivos bajo el lema "crecimiento con equidad". Bajo esta idea se quería representar la posibilidad de armonizar un crecimiento sostenido del producto con mejoras en la cantidad y calidad de los servicios públicos destinados a los más pobres. El presupuesto fiscal en salud, vivienda y educación fue suplementado a partir de la adopción de una Reforma Tributaria acordada con la oposición en 1990.⁷⁹

En la actualidad, aunque algunos estudios muestran que los países con mejor distribución del ingreso crecen más que aquéllos con fuertes desigualdades, el problema sigue siendo definir cuáles son las políticas adecuadas que permiten mejorar la distribución del ingreso sin afectar las posibilidades de crecimiento.⁸⁰ En este sentido, tal vez la persistencia de esta estructura distributiva en nuestro país nos indique que su consideración exclusiva como un indicador de bienestar puede mover a engaños y, por ello, la prioridad debiera ser asignada al combate de la pobreza.⁸¹ Esta "regularidad" nos advierte que la distribución del ingreso es un proceso que no podemos controlar ni resolver de modo infalible, al menos en el corto plazo.

La última "regularidad" que queremos mencionar fue aludida líneas atrás: la poca continuidad en políticas económicas, especialmente desde los años cincuenta. Hasta 1973, Chile gozó de un largo período de sucesión regular de autoridades democráticamente elegidas luego del regreso al poder de Arturo Alessandri en 1932. Así, luego de Alessandri viene un largo período de administración radical (1938-1952), seguido de dos gobiernos "independientes"

(1952-1964), y dos gobiernos "transformadores" (1964-1973). Cuando se mira el cuadro amplio de la historia económica nacional de este período, se puede apreciar el carácter común del proceso de creciente intervención estatal y proteccionismo en el cual, cada gobierno de una u otra forma, aportó su propio sello.

Sin embargo, cuando se observa con mayor detalle este período se puede constatar que, tal vez con la excepción del período 1938-1952, cada gobierno sucesivamente desarticuló o desvirtuó las medidas específicas de política económica adoptadas por su predecesor.⁸² Esto significa, utilizando la terminología de Drago (1998), que aun existiendo un *policy regime* que uniforma todo este período, existieron tensiones provocadas por estas continuas impugnaciones de políticas que, en la práctica, llevaron a agravar las crisis latentes en nuestro país.⁸³ Este proceso se vuelve más evidente en los años sesenta con el ascenso al poder de partidos de cuño ideológico, con pretensiones de transformar no sólo la economía sino a la sociedad en conjunto, acorde al molde establecido en cada programa político.⁸⁴

Básicamente, podría resumirse este problema como la falta de un acuerdo básico en el tema del modelo de desarrollo económico, complicado por la curiosa eventualidad de tener, en poco más de veinte años, cuatro gobiernos sucesivos de diferente signo político.⁸⁵ Este fenómeno debe ser considerado en el contexto de la presencia de un Ciclo Político Económico en Chile.⁸⁶

La tendencia señalada se rompe en 1990, cuando el cambio de mando desde el Gobierno Militar a la Concertación de Partidos por la Democracia generó dudas respecto a la continuidad del sistema económico. Por primera vez en décadas, el entonces Ministro de Hacienda Alejandro Foxley dejó en claro que lo esencial del modelo económico se conservaría, corrigiendo aquellos aspectos que, a juicio del programa de la coalición gobernante, merecían una mayor preocupación.⁸⁷ Esta suerte de garantía explícita obviamente genera condiciones de estabilidad institucional que contribuyen, al menos, a la mantención del ritmo de actividad de la economía.

Un siglo de historia económica de Chile y las cuatro "regularidades" señaladas son temas que merecen tratarse con mayor profundidad y que ahora sólo planteamos para la reflexión. Eso sí, la relación entre el orden institucional y nuestro desempeño relativo, así como la atención que prestemos a las "regularidades", constituyen advertencias del pasado. Todo intento por construir un Chile mejor requiere, necesariamente, una definición clara sobre estos aspectos. ➤

NOTAS

- ² Voltaire decía que la historia no se repite, pero el hombre siempre.
- ³ Moneda de 1995. Datos en Braun et.al.(1999) y Banco Central de Chile.
- ⁴ Como el gráfico está expresado en logaritmos, la tasa de crecimiento se puede apreciar observando la pendiente de la serie representada.
- ⁵ Aunque la periodificación de Maddison (1995) no coincide necesariamente con la que hemos identificado para el caso chileno, es un útil punto de referencia. Sobre las dificultades de periodificación, ver Solomou (1988).
- ⁶ Ello queda claro al comparar la tasa de crecimiento de las fases III, IV y V.
- ⁷ Nótese que durante el período 1950-1973 América Latina aparece creciendo a la misma tasa anual que Estados Unidos (2,4 por ciento), y Chile crece a una tasa mucho menor (1,3 por ciento).
- ⁸ En su peor momento, el ingreso per cápita nacional fue inferior al 30 por ciento del producto per cápita de Estados Unidos.
- ⁹ Ver Díaz, Lüders y Wagner (1998) y Lüders (1998).
- ¹⁰ A modo de ilustración, supongamos que nuestro país crecía ayer a 2 por ciento y hoy crece a 5 por ciento. Si sólo consideramos estos antecedentes, la opinión es positiva en términos de que "lo habríamos hecho bien". Sin embargo, si ayer el resto del mundo crecía a 2 por ciento pero hoy lo hace a 20 por ciento, la impresión favorable de nuestro rendimiento desaparece.
- ¹¹ Para un estudio más exhaustivo del desempeño económico chileno en el largo plazo, ver Lüders (1998). Para América latina, Baer y Love (1996) y Bulmer-Thomas (1994).
- ¹² En este sentido, políticas adecuadas son aquéllas que permiten una correcta asignación de recursos y garantizan la propiedad privada. Ver Sachs y Warner (1995).
- ¹³ Ésta es una visión optimista sobre la posibilidad de crecimiento: si dichas instituciones no existen, se pueden implementar.
- ¹⁴ En general, debía asegurar las condiciones de competencia y regular los monopolios.
- ¹⁵ El concepto "externalidades" alude a los efectos a terceros, no deseados y no valorados de una acción económica. Un ejemplo de externalidad negativa es la contaminación: puede haber un mercado de competencia perfecta para el bien o servicio (la fábrica opera legalmente y al mínimo costo), pero existe un efecto no considerado que es el daño causado al entorno (la fábrica echa humo). Un bien público tiene como característica el ser no excluyente y no rival. Esto significa que no se cobra por acceder a él y que todos se pueden beneficiar de su uso. Un ejemplo simple es el alumbrado de las calles. Como no se puede cobrar por él, el mercado no proveerá el bien público, aunque la sociedad lo considere muy necesario.
- ¹⁶ Acerca de la teoría de la dependencia ver Klarén (1986).
- ¹⁷ Este análisis, sin embargo, suele estar contaminado por la búsqueda de similitudes que se hace entre Balmaceda y Allende. Ver Ramírez (1958) y las críticas de Blakemore (1977), así como Sagredo (1991).
- ¹⁸ Millar (1972) y Bravo (1978), capítulo IX.
- ¹⁹ Es una de las conclusiones del excelente trabajo de Simonetti (1995).
- ²⁰ Citado en Simonetti (1995).
- ²¹ Citado en Simonetti (1995).
- ²² Puede parecer anecdótico, pero uno de los cuerpos legales dictados por Carlos Dávila fue el decreto ley No. 520 (31 de agosto de 1932). Esta normativa sería la empleada por Allende para integrar la industria al Área Social de la Economía.
- ²³ Ver el artículo de Oscar Muñoz en Muñoz (1993).
- ²⁴ Para una historia de la CORFO, ver Ortega et.al. (1989). Todos los proyectos de CORFO se diseñaban en torno a Planes de Desarrollo.
- ²⁵ El PIB aumentó un 3,7 por ciento anual entre 1940 y 1970. La cifras en Braun et.al.(1999). Cabe señalar que los primeros cálculos del nivel de producción total en Chile fueron también obra de CORFO.
- ²⁶ Datos citados por Drago (1998), p.225.
- ²⁷ De Moras y Calderón (1969). Estos controles tenían dos objetivos en mente: acabar con los monopolios, pues se asociaba capitalismo a monopolio, y distribuir el ingreso.
- ²⁸ Detalle en De Moras y Calderón (1969).
- ²⁹ Hachette y Lüders (1993), p.3. En 1997, las Estadísticas de Finanzas Públicas cubrieron 22 empresas públicas. MINHAC (1998), p.168.
- ³⁰ Wagner (1992).
- ³¹ ODEPLAN (1977), pp.1 y ss.
- ³² Bitrán y Saavedra (1993).
- ³³ Banco Mundial (1997) y CEPAL (1998).
- ³⁴ Cameron (1989) ; Kenwood y Loughced (1995); e Irwin (1996).
- ³⁵ A comienzos del siglo XIX, el mundo era "homogéneamente" pobre y agrario, mientras que al comienzo del segundo proceso globalizador el mundo se divide en "países ricos" y "países pobres". Baldwin y Martin (1999), Introducción.
- ³⁶ Taylor (1996).
- ³⁷ Recordemos que nuestro principal producto exportable era el salitre.
- ³⁸ Los aranceles son instrumentos de recaudación fiscal más que herramientas de protección en el Chile del siglo XIX. Ver Humud (1974) y Villalobos y Sagredo (1987).
- ³⁹ La razón de esta demanda de la SOFOFA puede atribuirse a la presencia del "síndrome holandés" en Chile. Ver Jektanovic (1992).
- ⁴⁰ Cortés, Butelmann y Videla (1981), pp.150-153.
- ⁴¹ Urquiza (1964), pp.95 y ss. Ver Palma (1988) y Monteón (1998).

- ⁴² En la práctica, estas medidas significan que la importación estaba totalmente prohibida en Chile. Ossa (1992), pp.373 y ss.
- ⁴³ Maddison (1988).
- ⁴⁴ En este sentido se entiende la creación de la OECD, del FMI, del GATT y del Banco Mundial.
- ⁴⁵ Ver Maddison (1995), pp.73-78.
- ⁴⁶ Estas medidas se sugerían debido al deterioro en los términos de intercambio que afectaba a nuestro país. ECLA (1950), pp.387 y ss.
- ⁴⁷ En 1956-57 y en los sesenta se intentó liberalizar el comercio exterior. Ambos proyectos fracasaron por descoordinación entre las políticas macroeconómicas. Ver Ffrench-Davis (1973).
- ⁴⁸ De la Cuadra y Hachette (1990).
- ⁴⁹ No puede pasar inadvertido que esta medida se adoptó en medio de los primeros efectos de la "crisis asiática". Un alza de aranceles no fue considerada como respuesta al problema.
- ⁵⁰ Como ya se dijo, si el productor local quiere proseguir en la actividad, deberá hacerse al menos tan eficiente como su competencia y, por lo tanto, puede eventualmente convertirse en un exportador. Por eso, la capacidad productiva y exportadora del país se ve beneficiada. Entre otros estudios, Agosin (1998) ha verificado el efecto positivo que tienen las exportaciones en el crecimiento del producto.
- ⁵¹ Seguimos la definición técnica de crisis presentada en el capítulo 7 de Díaz, Lüders y Wagner (1998): el producto por habitante cae durante la fase descendente del ciclo económico y, adicionalmente, se cumple que dicha caída ocurre durante más de un año (crisis larga) o ella sólo sucede en un año, pero es superior o igual a 1.605 por ciento.
- ⁵² Para dimensionar la actual crisis económica nacional en este contexto, baste señalar que la estimación más pesimista para 1999 dice que el PIB crecerá un cero por ciento. Ello implica que el producto por habitante caerá 1,6 por ciento, suponiendo que nuestra población crece a una tasa de 1,6 por ciento anual.
- ⁵³ Por ejemplo, Ellsworth (1945), Maddison (1988) y Meller (1996), entre otros.
- ⁵⁴ Hasta el día de hoy es tema de discusión entre historiadores y economistas cuál es el verdadero origen de la Gran Depresión. Ver Bernanke (1995).
- ⁵⁵ Recordemos que los intelectuales más osados veían en esta crisis el cumplimiento de la predicción de Marx acerca del fin del capitalismo.
- ⁵⁶ Fernandois (1996).
- ⁵⁷ Sachs (1993) indica como ejemplos de aplicación de populismo económico en América Latina a Argentina (1946-49), Brasil (1979-80 y 1985-88) y a Perú (1985-1988).
- ⁵⁸ Datos del período 1971-1973. Larraín y Meller (1991).
- ⁵⁹ Massad (1999).
- ⁶⁰ Couyoumdjian (1986), pp.75 y ss. Cabe señalar que, aunque en esta etapa la producción salitrera fue menor, la exportación salitrera se mantuvo debido a la existencia de reservas acumuladas en años anteriores.
- ⁶¹ Massad (1999); Hachette y Lüders (1993), pp.23 y ss.; y BCEN (1989). Meller (1996), pp.324 y ss., señala que esta crisis marca también el fin del *laissez-faire* en Chile.
- ⁶² Para un análisis en torno a las crisis económicas enfrentadas por el Gobierno Militar, ver Aninat (1998) y Büchi (1998).
- ⁶³ Según Jelfanovic (1997), merece un estudio más acabado el tema de la solidez financiera: aunque la Gran Depresión fue una crisis de mayor magnitud que la de 1982, en aquella prácticamente no hubo quiebras. El problema habría estado en la excesiva relación deuda/capital permitida desde 1955 (20 veces), que derivaría en la insolvencia bancaria de los años ochenta.
- ⁶⁴ Por ejemplo, otra "regularidad" de nuestra economía es el desequilibrio en términos de crecimiento regional.
- ⁶⁵ En estricto rigor, debiéramos considerar únicamente a aquella parte de la Fuerza de Trabajo que está empleada. Lamentablemente, no contamos con esa información para el largo plazo.
- ⁶⁶ Debe hacerse notar que la participación de la Fuerza de Trabajo en la población ha sido decreciente mucho tiempo, aunque la tendencia parece revertirse en los últimos años debido a la fuerte incorporación de la mujer al trabajo.
- ⁶⁷ Recordemos que, en los años cincuenta, una política común en América Latina era la protección industrial por la vía del cierre de la economía a las importaciones. Las industrias así protegidas, naturalmente, se concentran en servir el mercado interno más que en competir internacionalmente, reduciendo así la capacidad exportadora del país (fuente de ingresos). Como el mercado local es limitado y las industrias protegidas no son eficientes, encaminan sus esfuerzos a la mantención y aumento de la protección. CEPAL reconoció este problema y promovió, entonces, diversos proyectos de integración entre países. Ver el análisis de Corbo (1988).
- ⁶⁸ A modo de referencia, consignemos que, en 1997, el cobre constituyó el 42 por ciento de nuestras exportaciones. En el mismo año, el aporte del cobre (neto del Fondo de Compensación del Cobre) significó el 4 por ciento de los ingresos fiscales.
- ⁶⁹ Las salitreras produjeron una fuerte demanda de alimentos e insumos que estimuló el agro y la manufactura de la Zona Central. Ver Ortega y Pinto (1990) y Cariola y Sunkel (1990).
- ⁷⁰ Ver Meller (1996). Es interesante notar una diferencia entre las críticas a la presencia extranjera en el salitre y en el cobre. A comienzos del siglo XX, las propuestas de "nacionalización" del salitre no apuntaban a que el Estado de Chile controlase las salitreras sino a que los empresarios chilenos tomaran un rol más protagónico en aquel negocio. En los años setenta, en cambio, se entendía que la única forma de apropiarse de los excedentes del cobre era por la vía del aparato estatal.
- ⁷¹ Cada quintil representa al veinte por ciento de la población.
- ⁷² Llona y Uthoff (1978).
- ⁷³ Según la misma fuente, en Estados Unidos la diferencia es de 8,9; en el Reino Unido, de 9,6; en Japón de 4,3; en México, de 13,4; y en Perú, de 10,3. Ver World Bank: World Economic Report 1997.

- ⁷⁴ Entendemos por ensayo liberal la puesta en marcha de una política redistributiva que tiene como criterio central la igualación de oportunidades y no la igualación de ingresos. Ver ODEPLAN (1977).
- ⁷⁵ Naturalmente, la definición exacta de pobreza es imposible, pues las manifestaciones y condicionantes de ella cambian en el tiempo. Ver Raczynski (1998).
- ⁷⁶ Raczynski (1998) y MIDEPLAN (1999).
- ⁷⁷ La muerte de niños menores al mes de vida puede obedecer a enfermedades de nacimiento. La muerte de niños con más de un año de vida puede responder a enfermedades complejas.
- ⁷⁸ En palabras simples, la torta ha aumentado pero sigue repartiéndose en las mismas proporciones.
- ⁷⁹ Meller (1994). Para una visión crítica de las políticas distributivas de la Concertación, ver Petras, Leiva y Veltmeyer (1994), pp. 128 y ss.
- ⁸⁰ Birdsall, Pinckney y Sabot (1996).
- ⁸¹ Países con bajo nivel de ingreso (pobres) pueden aparecer con distribuciones del ingreso muy equitativas.
- ⁸² Naturalmente, podría pensarse que hay políticas de mayor continuidad. Así, por ejemplo, la Reforma Agraria es iniciada por Alessandri y continuada por Frei y Allende. Sin embargo, cada una de las fases está marcada por una radicalización creciente que acaba perdiendo el sentido original de la medida. Ver Huerta (1981).
- ⁸³ Bajo el concepto de *policy regime* se entiende un conjunto de orientaciones políticas generales, metas, creencias, reglas de trabajo, principios generales, instrumentos, criterios e instituciones que dan fundamento a las políticas económicas y a su adopción. Ver Drago (1998), pp.202 y ss.
- ⁸⁴ Ver Góngora (1988).
- ⁸⁵ Me refiero al periodo 1952-1973.
- ⁸⁶ Un Ciclo Político Económico es un proceso en el cual la economía vive una expansión antes de cada elección, un aumento de la inflación antes de las elecciones y una reducción de ella, posteriormente. Además, es probable una reducción de impuestos o un aumento del gasto público en el periodo previo a las elecciones, y es improbable un ajuste drástico durante la misma etapa. El objetivo del Ciclo Político Económico es favorecer la posible continuidad en el gobierno (reelección o elección de un sucesor del mismo grupo político) o mejorar la imagen del gobernante antes de entregar el poder. Ver Larraín y Assael (1997).
- ⁸⁷ Foxley (1990), Larraín y Labán (1997).

BIBLIOGRAFÍA

- Agosin, Manuel (1998): «Comercio y crecimiento en Chile: realizaciones del pasado y perspectivas para el futuro». Documento de Trabajo CEPAL LC/L.1103
- Aldcroft, D. y Catterall, R. (eds.) (1996): *Rich nations-poor nations. The Long-Run perspective*. Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited
- Aninat, Eduardo (1998): «Los ciclos económicos y el Gobierno Militar», en Vial(1998), pp.133-141
- Baer, W. y Love, J. (1996): «The roots of Latin America's backwardness», en Aldcroft y Catterall (1996). pp.39-64
- Baldwin, R. y Martin, P. (1999): «Two waves of globalisation: superficial similarities, fundamental diferencias», en NBER Working Paper No.6904
- Banco Mundial (1997): *El Estado en un mundo en transformación*. Resumen. Washington D.C., Banco Mundial
- Bernanke, B. (1995): «The macroeconomics of the Great Depression: a comparative approach», en *Journal of Money, Credit and Banking*. Vol.27, No.1. pp.1-28
- Birdsall, N.; Pinckney, T. y Sabot, R. (1996): «Why low inequality spurs growth: savings and investments by the poor», en IADB Working Paper No.327
- Bitrán, E. y Saavedra, E. (1993): «Algunas reflexiones en torno al rol regulador y empresarial del Estado», en Muñoz (1993), pp.249-280
- Blakemore, Harold (1977): *Gobierno chileno y salitre inglés 1886-1896*: Balmaceda y North. Santiago, Ed. Andrés Bello
- Braun, J. et.al (1999): «Economía Chilena 1810-1995: Estadísticas Históricas», en Documento de Trabajo IEPUCCH No.187
- Bravo, Bernardino (1978): *Régimen de Gobierno y Partidos Políticos en Chile, 1924-1973*. Santiago, Ed. Jurídica de Chile
- Büchi, Hernán (1998): «Las crisis económicas durante el Régimen Militar», en Vial(1998), pp.123-132
- Bulmer-Thomas, Víctor (1994): *The Economic History of Latin America since Independence*. Cambridge, Cambridge University Press
- Cameron, Rondo (1989): *A concise economic history of the world: from paleolithic times to the present*. New York, Oxford University Press
- Cariola, C. y Sunkel, O. (1990): *Un siglo de historia económica de Chile: 1830-1930*. Santiago, Editorial Universitaria
- CEPAL (1998): *El pacto fiscal. Fortalezas, debilidades, desafíos*. Santiago, CEPAL
- Corbo, Vittorio (1988): «Problemas, teorías del desarrollo y estrategias en América Latina», en *Estudios Públicos* (Santiago), No.32
- Cortázar, R. y Vial, J. (eds.) (1998): *Construyendo opciones. Propuestas económicas y sociales para el cambio de siglo*. Santiago, CIEPLAN/DOLMEN
- Cortés, H; Butelmann, A. y Videla, P. (1981): «Proteccionismo en Chile: una visión retrospectiva», en *Cuadernos de Economía* (Santiago), Año 18, No. 54-55, pp.141-194
- Couyoumdjian, Juan (1986): *Chile y Gran Bretaña durante la Primera Guerra Mundial y la Postguerra, 1914-1921*. Santiago, Eds. Universidad Católica de Chile
- De la Cuadra, S. y Hachette, D. (1990): *Apertura comercial: experiencia chilena*. Santiago, Fac. Cs. Económicas y Administrativas U. de Chile
- De Moras, G. y Calderón, J. (1969): *Manual de Legislación Económica. Normas del Ministerio de Economía y Dirinco*. Santiago, Editores ROCCABUS
- Díaz, J.; Lüders, R. y Wagner, G. (1998): «Economía Chilena 1810-1995: Determinación del producto total y sectorial», en Documento. de Trabajo IEPUCCH No.186

- Dornbusch, R. y Edwards, S. (eds.) (1991):** *The Macroeconomics of Populism in Latin America*. Chicago, The Chicago University Press
- Drago, Mario (1986):** «The institutional bases of Chile's economic 'miracle'. Institutions, Government Discretionary Authority (DA) and economic performance under two policy regimes». PhD Thesis European University Institute (inédita)
- Elsworth, P.T. (1945):** *Chile, an economy in transition*. N.York, Macmillan
- Engel, E.; Galetovic, A. y Raddatz, C. (1998):** «Los impuestos y la distribución del ingreso». *Serie Económica Centro de Economía Aplicada* (Santiago)
- Fernandois, Joaquín (1996):** *Abismo y cimiento: Gustavo Ross y las relaciones entre Chile y Estados Unidos 1932-1938*. Santiago, Eds. Universidad Católica de Chile
- Ffrench-Davis, Ricardo (1973):** *Políticas económicas en Chile 1952-1970*. Santiago, CEPLAN/Ediciones Nueva Universidad
- Fisher, Stanley (1993):** «Does macroeconomic policy matter? Evidence from Developing Countries» en *Ensayo Ocasional CINDE* (S.Francisco) No.27
- Góngora, Mario (1988):** *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile, siglos XIX y XX*. Santiago, Ed. Universitaria
- Haber, Stephen (ed.) (1997):** *How Latin America Fell Behind. Essays on the Economic Histories of Brazil and Mexico, 1800-1914*. Stanford, Stanford University Press
- Hachette, D. y Lüders, R. (1993):** *Privatization in Chile. An Economic Appraisal*. San Francisco, ICEG
- Hachette, Dominique (1996):** «La Economía Chilena durante el Siglo XX», en Riquelme (1996), pp.77-100
- Huerta, M.A. (1981):** *Otro Agro para Chile. La historia de la Reforma Agraria en el procesos social y político*. Santiago, CISEC-CESOC
- Humud, Carlos (1974):** «Política económica chilena desde 1830 a 1930», en *Estudios de Economía* (Santiago), No.3, pp.1-22
- Irwin, Douglas (1996):** *Against the tide. An intellectual history of free trade*. Princeton, Princeton University Press
- Jeftanovic, Pedro (1992):** «El síndrome holandés: Teoría, evidencia y aplicación al caso chileno (1901-1940)», en *Estudios Públicos* (Santiago), No.45
- Jeftanovic, Pedro (1997):** «Solventia bancaria durante las crisis de 1930-32 y 1982-83 en Chile», en *PHAROS* (Santiago), Vol.4, No.1, pp.5-22
- Kenwood, A.G. y Lougheed, A.L. (1995):** *Historia del desarrollo económico internacional*. Madrid, Istmo
- Klarén, P. y Bossert, T. (eds.) (1986):** *Promise of Development: theories of change in Latin America*. Boulder, Westview Press
- Klarén, Peter (1986):** «Lost promise: explaining Latin America underdevelopment», en Klarén y Bossert (1986), pp.3-33
- Larraín, F. y Selowsky, M. (comp.) (1990):** *El sector público y la crisis de la América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica
- Larraín, Felipe (1990):** «El comportamiento del sector público en un país altamente endeudado: la contrastante experiencia chilena», en Larraín y Selowsky (1990), pp.122-187
- Larraín, F. y Assael, P. (1997):** «El ciclo político-económico en Chile en el último medio siglo», en *Estudios Públicos* (Santiago), No.68, pp.197-214
- Larraín, F. y Labán, R. (1997):** «From the Military to Democracy: Two Decades of Chilean Economic Policies», en *HIID Development Discussion Papers* No.612
- Larraín, F. y Meller, P. (1991):** «The Socialist-Populist Chilean Experience: 1970-1973», en Dornbusch y Edwards (1991)
- Llona, A. y Uthoff, A. (1978):** «El problema de la distribución del ingreso: el caso chileno», en Zahler (1978), pp.179-224
- Lüders, Rolf (1998):** «The comparative economic performance of Chile: 1810-1995», en *Estudios de Economía* (Santiago), Vol.25, No.2, pp.217-249
- Maddison, Angus (1986):** *Las Fases del Desarrollo Capitalista*. México, Fondo de Cultura Económica
- Maddison, Angus (1988):** *Dos crisis: América Latina y Asia, 1929-1938 y 1973-1983*. México, Fondo de Cultura Económica
- Maddison, Angus (1991):** *Dynamic forces in Capitalist Development*. Oxford, Oxford university Press
- Maddison, Angus (1992):** *La economía mundial en el siglo XX. Rendimiento y política en Asia, América Latina, la URSS y los países de la OCDE*. México, Fondo de Cultura Económica
- Maddison, Angus (1995):** *Monitoring the World Economy, 1820-1992*. Paris, OECD
- Massad, Carlos (1999):** «La economía chilena: una historia difícil». Clase Magistral en la ceremonia inaugural del Año Académico de la Universidad de Santiago, 24 de marzo (mimeo)
- Meller, Patricio (1994):** «La economía chilena durante el gobierno democrático reciente (1990-1995)», en *Proposiciones* (Santiago), N°25, pp.98-110
- Meller, Patricio (1996):** *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*. Santiago, Editorial Andrés Bello
- MIDEPLAN (1999):** *Pobreza y distribución del ingreso en Chile 1998*. Santiago, MIDEPLAN/División Social (junio)
- Millar, René (1972):** «Significado y antecedentes del movimiento militar de 1924», en *Historia* (Santiago), N° 11, pp.7-102
- MINHAC (1998):** *Estadísticas de las Finanzas Públicas, 1988-1997*. Santiago, Ministerio de Hacienda/Dirección de Presupuestos
- Monteón, Michael (1998):** *Chile and the Great Depression. The politics of underdevelopment, 1927-1948*. Michigan, ASU
- Muñoz, Oscar (ed.) (1993):** *Después de las privatizaciones. Hacia el Estado Regulador*. Santiago, CIEPLAN
- ODEPLAN (1977):** *Estrategia nacional de Desarrollo Económico y Social. Políticas de largo Plazo*. Santiago, ODEPLAN
- Ortega, L. et.al. (1989):** *Corporación de Fomento de la Producción. 50 años de realizaciones*. Santiago, Universidad de Santiago
- Ortega, L. y Pinto J. (1990):** *Expansión minera y desarrollo industrial: un caso de crecimiento asociado (Chile 1850-1914)*. Santiago, Universidad de Santiago de Chile
- Ortega, Luis (ed.) (1991):** *La Guerra Civil de 1891. Cien años hoy*. Santiago, Universidad de Santiago
- Ossa, Fernando (1992):** «Políticas de fomento al sector exportador chileno», en *Wisecarver* (1992), pp.361-400
- Palma, Gabriel (1988):** «De una economía de exportación a una economía sustitutiva de importaciones: Chile 1914-1939», en Thorp (1988), pp.69-1023
- Petrás, J.; Leiva, F.; y Veltmeyer, H. (1994):** *Democracy and Poverty in Chile. The Limits to Electoral Politics*. Boulder, Westview Press
- Raczynski, Dagmar (1998):** «Para combatir la pobreza en Chile: esfuerzos del pasado y desafíos del presente», en Cortázar y Vial (1998), pp. 191-231
- Ramírez, Hernán (1958):** *Balmaceda y la contrarrevolución de 1891*. Santiago, Editorial Universitaria
- Riquelme, Alfredo (ed.) (1996):** *Chile: Historia y presente. Una visión interdisciplinaria*. Santiago, Vicerrectoría Académica PUCCh
- Sachs, Jeffrey (1993):** «Conflicto social y populismo en América Latina» en *Ensayo Ocasional CINDE* (S.Francisco), N°9
- Sachs, J. y Warner, A. (1995):** «Economic convergence and economic policies», en *NBER Working Paper* N°5039
- Sagredo, Rafael (1991):** «Balmaceda y los orígenes del intervencionismo estatal», en Ortega (1991)
- Simonetti, Susana (1995):** «El gobierno de Carlos Dávila. 16 de junio-13 de septiembre de 1932», en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago), Año LXII, N° 105, pp.293-360

- Solomou, Solomos (1988):** Phases of Economic Growth, 1850-1973. Kondratieff waves and Kuznets swings. Cambridge, Cambridge University Press
- Tanzi, Vito (1997):** «The Changing Role of the State in the Economy: A Historical Perspective» IMF Working Paper No. 97/114
- Taylor, Alan (1996):** «On the costs of Inward-Looking Development: historical perspectives on prices distortions, growth and divergence in Latin America from the 1930s to the 1980s», en NBER Working Paper N° 5432
- Thorp Rosemary (comp.) (1988):** América Latina en los años treinta. El papel de la periferia en la crisis mundial. México, Fondo de Cultura Económica
- Trivelli, H. y Trivelli, P. (1978):** «El crecimiento económico chileno», en Zahler (1978), pp.225-280
- Urquiza, Sergio (1964):** Teoría y práctica del comercio exterior. Santiago, Editorial Universitaria SA
- Vial, Gonzalo (ed.) (1998):** Análisis Crítico del Régimen Militar. Santiago, Universidad Finis Terrae
- Villalobos, S. y Sagredo, R. (1987):** El proteccionismo económico en Chile: siglo XIX. Santiago, Instituto Profesional Blas Cañas
- Wagner, Gert (1992):** «Competencia y regulación en el mercado chileno», en Wisecarver (1992), pp.75-127
- Wisecarver (1992):** El Modelo Económico Chileno. Santiago, CINDE-IEPUCCh
- Zahler, Roberto (1978):** Chile: treinta y cinco años de discontinuidad económica, 1940-1975. Santiago, ICHEH

EN LA ECONOMÍA CHILENA LA TRANSICIÓN ES DIFÍCIL DE DESCUBRIR*

PABLO BARAONA URZÚA
ECONOMISTA



**LOS HECHOS SUCEDIDOS EN CHILE A PARTIR DE 1964
HASTA HOY — 35 AÑOS YA —, MERECE LA ATENCIÓN Y EL
ESTUDIO ESPECIALMENTE DE AQUELLAS PERSONAS DEDICADAS A
LOS ASUNTOS HISTÓRICOS, POLÍTICOS Y SOCIALES, INCLUYENDO
EN ESTE ÚLTIMO CONCEPTO, EN UN LUGAR IMPORTANTE,
LOS ECONÓMICOS.**

UNA TENDENCIA GENERAL

Estos hechos no son un producto del azar, ni de la presencia de personas que por muy importantes que parezcan, a mi juicio, no tienen una presencia tan relevante. Más bien Chile fue víctima de un proceso de carácter mundial al que sigue de una forma algo más dramática y más temprana que otros países del mundo.

Me referiré en esta presentación a una visión económica tanto de los antecedentes como de los hechos mismos, comprendiendo que este aspecto no es el único ni tal vez el más importante de cuantos hay que considerar; sin embargo, es, sin duda, muy importante en la evolución que tuvieron muchos países, especialmente Chile.

LA SITUACIÓN PREVIA EN CHILE

En 1964, nuestro país estaba en una situación que podríamos llamar decepcionante desde un punto de vista económico,

* Presentación con tiempo limitado a diez minutos hecha en la conferencia sobre las transiciones en Chile, España y Polonia, realizada en mayo de 1999 en Varsovia bajo el patrocinio del diario polaco "Gazeta".

caracterizada por un crecimiento muy bajo y fluctuante, una inflación permanente que parecía indomable, sucesivas crisis de pagos externos por cuanto nuestra exportación dependía demasiado de un solo producto: el cobre. Así, las luchas por mejores salarios o mayores ingresos se radicaban en un permanente conflicto entre trabajadores y empresas que terminaban alimentando la inflación, las crisis de pagos y el crecimiento muy bajo. Era normal que una economía pequeña y cerrada al exterior, como veremos más adelante, se caracterizara por la presencia de monopolios y ellos a su vez acarrearaban las fijaciones de precios oficiales y, como consecuencia de ello, recaían en el gobierno de turno todas las culpas sobre la inflación y la situación económica general.

Recuerdo muy bien las opiniones de personas ilustradas que – en la época – sostenían que la inflación era producto exclusivo de la debilidad de los gobiernos para soportar las presiones que los obligaban a reajustar los precios de ciertos productos.

Los sucesivos gobiernos hasta entonces, de derecha, de izquierda o de centro, recurrieron siempre, desde 1930 en adelante, a las fijaciones de precios, a la creación de empresas públicas para evitar la especulación, se decía; al cierre del comercio exterior para evitar el despilfarro de divisas, se decía; hasta terminar en 1964 con una economía básicamente manejada por el Estado y, por lo tanto, culpando al propio Estado o gobierno de turno por el decepcionante desempeño económico del país.

A lo anterior se sumaban actos cada vez más frecuentes de corrupción, ya que todo lo resolvía la autoridad administrativa, y al mismo tiempo, un atraso brutal en la agricultura, el sector más afectado por esta política económica de cierre del comercio exterior a través de altas tarifas y prohibiciones para importar y exportar y de fijación de precios. Se crearon así bolsones de pobreza con gentes que llegaban del campo a las ciudades.

LOS HECHOS ORIGINARIOS

Decíamos que el caso chileno no es un caso especial; al contrario, es muy parecido al de todos los países latinoamericanos, que fueron fuertemente golpeados por tres hechos de trascendencia mundial ocurridos en el siglo: la guerra del año 1914, la crisis del año 1930 y la segunda guerra mundial. Debo recordar que en la crisis del 30 – a título de ejemplo – las exportaciones chilenas bajaron en el transcurso de dos años al 10% de lo que había sido antes de la crisis.

También las guerras obligaron a una industrialización desordenada y protegida para combatir el desabastecimiento de materias primas esenciales, incluida la energía. Estos hechos tienen la paternidad sobre la tendencia generada en los años 30 al estatismo exacerbado en el manejo de la economía y al olvido absoluto de las posibilidades que tiene el mercado para ayudar a la solución de varios de estos problemas.

LAS IDEAS INFLUYENTES

Conjuntamente con eso se desarrolla durante el siglo un conjunto de ideas que ensalzan la planificación detallada de las actividades económicas, como consecuencia de ello la intervención del Estado, el generalizado manejo público de las entidades productivas y la más completa falta de respeto por la libertad de las personas para consumir, trabajar, ahorrar, invertir y emprender.

Estas ideas se manifiestan en nuestro país a través del pensamiento originado en Marx, fuertemente ayudado por la presentación del milagro soviético y de sus países vecinos que habían sido capaces no sólo de enfrentar el capitalismo norteamericano y de llegar al espacio antes que él, sino mostraban además que la cara aspiración a la igualdad era un objetivo conseguible.

La idea central en Marx, en un sentido popular, es que todos los males que sufrían

los pobres de un país, eran básicamente un problema de reparto de la riqueza. De la explotación de una clase por otra.

Persona también de relevante influencia en nuestro país fue el economista liberal inglés John Maynard Keynes, quien en su teoría general propugnó la intervención abierta del Estado. El que fuera probablemente uno de los más distinguidos intelectuales social y políticamente hablando, reconocía que para el correcto manejo de la economía, el Estado debiera tener gran actividad para estabilizar el ciclo económico.

La otra entidad de influencia acentuada en nuestro país, donde tiene su sede, la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)- agencia especializada de la ONU para América Latina-, propugnó una política que enaltecía la presencia del Estado en la actividad económica y que tuvo una influencia fundamental por cuanto fue considerada la cuna del saber económico en ese tiempo. Estamos hablando de los años 50 y siguientes.

Poco había pues en esos años dedicado propiamente al crecimiento económico, menos aún a la estabilidad que se pretendía imposible, todo ello acompañado de un desprecio completo por las cuestiones que tienen que ver con la motivación o incentivos a las personas. Todo el desarrollo económico era visto como una maquinaria propia de cosas y no de personas.

LA RADICALIZACIÓN DEL PROCESO

En 1964, en este ambiente donde quienes propugnábamos una economía de mercado, estábamos arrinconados, fuera del sistema, éramos “locos”, se realiza la elección presidencial de 1964 donde es elegido el Presidente Frei, padre del actual Presidente de Chile, con el apoyo de todos los sectores excepto de la izquierda marxista y logra triunfar por un margen inferior al esperado sobre el candidato de la izquierda, Salvador Allende, que en la elección siguiente sería elegido Presidente de la Re-

pública. Este período es muy importante en la historia reciente de nuestro país, por cuanto se exacerban allí, muy impulsadas por la Revolución Cubana, las ideas de planificación estatal, de la presencia creciente del Estado en la economía, de los cambios estructurales – Reforma Agraria entre otros – que requería la economía. Dentro de un gobierno que fue razonablemente exitoso, se exacerban, sin embargo, las posiciones ideológicas al punto que el partido de gobierno sufre sucesivas escisiones hacia la izquierda que preparan el camino para la elección en 1970 de Salvador Allende. Esta izquierda, dominada por comunistas y socialistas, triunfa con el 36% de la votación; el candidato liberal consigue el 34% y el representante de la continuidad del Presidente Frei y del centro, el 28%.

LA REVOLUCIÓN NO DESEADA

Se inicia el gobierno de Salvador Allende con una oposición muy fuerte, que representaba probablemente alrededor del 60% de la opinión y que obviamente no había recibido mandato para hacer la revolución que propugnaba y que intentó hacer. En las elecciones sucesivas, el Presidente Allende y su coalición se jugaron enteros en pro de una mayoría que nunca consiguió. Igual continuó con su programa, más bien acentuando su sentido revolucionario.

Éste es, a mi juicio, el gran detonante de la crisis en la democracia chilena que los demás panelistas podrán contar con más detalle. Que se resume en que una minoría electoral trató, por todos los medios posibles, de hacer una revolución que no le había sido encomendada.

Desde un punto de vista económico, el gobierno de Allende o de la Unidad Popular no hizo más que acentuar hasta el extremo las tendencias que se venían dando en nuestro país desde los años 30 o antes. El mercado no funciona más, todos los precios son ahora fijados, la economía se cierra absolutamente al comercio internacional, todas las empresas que sean posi-

bles se estatizan y, agregaría, se maneja la economía con gran ineptitud, que algunos asignan a un acto deliberado y bien pensado para destruir el último vestigio de capitalismo.

LA REVOLUCIÓN FRACASADA

Producto de ello, la inflación retoma su impulso hasta marcar récord histórico. El mercado no existe sino en su versión informal – los llamados Mercados Negros –, la corrupción y la violencia irrumpen con fuerza, la escasez de bienes se hace general y el país se paraliza hasta que llega la intervención de las Fuerzas Armadas pedida y legitimada por una gran mayoría.

El gobierno de las Fuerzas Armadas estuvo en una gran disyuntiva en muchos aspectos. El que nos interesa ahora es el económico.

NUEVAS IDEAS Y NUEVOS HOMBRES

Un grupo de economistas jóvenes formados en Chile, en el extranjero y muy especialmente en Estados Unidos, que estaban radicados en las universidades, que habían publicado artículos en la prensa escrita, tanto especializada como no especializada, sobre diferentes materias relacionadas con la estabilidad y el desarrollo, pudieron ofrecer al gobierno un plan muy concreto de acción que, años más tarde, se publicó con el nombre de “EL LADRILLO”, por cuanto en su versión original tenía esa forma. Formado por hojas fotocopiadas y archivadas y que estuvo disponible, por lo que paso explicar, para cualquier gobierno que sucediera al de Salvador Allende y su coalición de izquierda.

En octubre de 1972, la situación económica chilena era ya muy grave. La oposición había logrado consolidarse y sucesivos paros de transportistas, de comerciantes, de trabajadores del cobre, indicaban que se acercaba un cambio de gobierno, sea por la vía de un pronunciamiento militar o sim-

plemente por un gran viraje político ante una situación que ya no era soportable.

UN PROGRAMA DE GOBIERNO

En esa fecha, sin saber su destinatario, un grupo de economistas más bien ajenos a la política pero representativos de todo el espectro no marxista, se reunieron para elaborar un programa operativo.

Es sorprendente, leído 27 años después, el parecido entre lo que se dice en ese libro y lo realizado por la política económica del gobierno militar. Si hubiese de resumir en unos pocos conceptos las fuentes de ese programa concreto, realizado a partir de 1973, lo haría en nueve puntos esenciales:

1. La relevancia del capital humano en el desarrollo y su creciente importancia relativa frente a otras formas de capital.
2. Las dificultades que tiene la autoridad para reemplazar con ventajas las decisiones libres de las personas que se manifiestan en lo que comúnmente denominamos “mercado”.
3. El uso eficiente de los recursos es tanto o más importante para el desarrollo que la acumulación de los mismos.
4. La factibilidad y conveniencia de aplicar criterios económicos en vastos sectores que normalmente estuvieron ajenos a ellos, como educación, salud y previsión, trabajo, defensa, etc.
5. La importancia de la estabilidad y de las reglas en las variables económicas – la disminución de la incertidumbre – para el desarrollo.
6. La necesidad de aprovechar las ventajas del comercio internacional, utilizando las ventajas comparativas del país.
7. La factibilidad y eficacia para atacar la pobreza extrema, de las vías directas bien focalizadas – educación prebásica, desayunos y almuerzos escolares, nutrición infantil, etc. – en lugar de recurrir a las distorsiones en los mercados.
8. La importancia de la competencia como vehículo de progreso en contraste con

la vía directa del Estado o el control.

9. La eficiencia y concentración del Estado en sus funciones propias – defensa, policía, justicia, alguna infraestructura – y el abandono de otras ajenas a su naturaleza. Lo que se denomina el papel subsidiario del Estado.

EN LA ECONOMÍA NO SE PUEDE HABLAR DE TRANSICIÓN

Después de un largo período de gobierno militar, tuvo Chile una economía abierta al exterior, con aranceles bajos y parejos y sin otra restricción al comercio; un mercado funcionando en todos los aspectos, con precios libres exceptuando unos pocos – agua potable, luz eléctrica y otros – fijados con reglas preestablecidas; una generalizada propiedad privada en la agricultura, la industria, el comercio, la minería, la banca y en todos los sectores.

Una atención lo más directa que fuese posible a la solución de los problemas de los más pobres; un sistema bastante flexible en el campo laboral, financiero y cambiario; en general, una aplicación de los criterios descritos en el párrafo anterior.

El término del gobierno militar con el plebiscito de 1988 y la elección de un Presidente de la Concertación de Partidos por la Democracia – opositores al régimen militar – en 1989, no significaron grandes cambios en las profundas reformas realizadas en el campo económico por el Gobierno Militar. Si bien ha habido alzas de impuestos, ha habido también rebajas adicionales a los aranceles; si bien subsisten empresas públicas importantes en el sector bancario, minería y petróleo, sin embargo, en este período algo se avanzó en privatizaciones en líneas aéreas, eléctricas y prontamente en agua potable y puertos.

Concluyendo, a este respecto económico, diría que la transición chilena entendida en que las cosas cambian de un período a otro en forma más o menos abrupta o

radical, a mi juicio, no existió nunca. Las diferencias que puedan notarse entre economistas de la Concertación y aquéllos que estuvieron en el Gobierno Militar, no son fácilmente distinguibles.

La situación económica desde un punto de vista de las reglas del juego, podríamos decir que está consolidada y las diferentes apreciaciones que se tienen no son más extremas que las que podrían existir entre sus pares en Inglaterra, Francia, Estados Unidos u otro país desarrollado.

Las diferencias más notorias entre los liberales y los economistas de la Concertación, se refieren a los impuestos: más impuestos y más gastos o menos impuestos y menos gastos; a la apertura comercial: más rebaja de aranceles o menos rebaja de aranceles; a la apertura financiera y, en general, a la necesidad de más o menos controles en determinadas actividades.

Quisiera terminar diciendo lo que hoy día es una verdad consensuada: la verdadera revolución del Gobierno Militar chileno se hizo en el campo económico, porque es la única que ha permanecido y tengo pocas dudas de que permanecerá en el tiempo.

Tal es así que, en diciembre de 1999, habrá elecciones presidenciales en mi país y ninguno de los candidatos ha presentado un proyecto que signifique un cambio importante en las bases de la actual política económica chilena.

Más aún, pienso que el gran aporte de la Concertación de Partidos por la Democracia a la transición, ha sido la adopción de una política económica que en mi país se ha mostrado muy exitosa. ➤

ARTE Y PUBLICIDAD: UNA HISTORIA COMPARTIDA

LUIS HERNÁN ERRÁZURIZ L.

DOCTOR EN EDUCACIÓN POR EL ARTE

EL ANÁLISIS DE LOS MOVIMIENTOS
PICTÓRICOS Y PUBLICITARIOS, DESDE
FINES DEL SIGLO PASADO HASTA NUESTROS
DÍAS, PERMITE APRECIAR UNA
CONSTANTE INTERRELACIÓN ENTRE
AMBOS LENGUAJES DE LA IMAGEN.
ESTOS VÍNCULOS HAN SIDO TAN EVIDENTES
QUE DURANTE ALGUNOS PERÍODOS
RESULTA DIFÍCIL, POR NO DECIR INADECUADO,
ESTABLECER UN LÍMITE O DIFERENCIA
ENTRE EL TRABAJO REALIZADO
POR LOS ARTISTAS Y EL DE LOS
PUBLICISTAS. COMO VEREMOS, HAY
ARTISTAS QUE SE INICIARON COMO
PUBLICISTAS, OTROS QUE INCORPORARON
LAS IMÁGENES DE LA PUBLICIDAD A
SU OBRA Y TAMBIÉN PODEMOS
ENCONTRAR AQUÉLLOS QUE HAN
EXPERIMENTADO AMBAS MODALIDADES
EN FORMA SIMULTÁNEA.



Antes de iniciar una reseña sobre el período propuesto, es necesario mencionar algunos artistas que han influido, tal vez de un modo determinante, en la configuración de la génesis del lenguaje publicitario.

La "prehistoria" del afiche se remonta al trabajo artístico de grandes genios como Goya, quien, adelantándose a su época, fue capaz de crear la serie de grabados sobre caprichos, desastres, disparates y tauromaquias, utilizando variadas técnicas de impresión. No cabe duda que el valor testimonial de estas imágenes, su fuerza expresiva y especialmente su carácter didáctico, influyeron de alguna manera en los movimientos artísticos del siglo XIX y, por lo tanto, en el modo de concebir la iconografía de la época.

Este artículo forma parte del proyecto "Usos y Abusos del Arte en la Publicidad", patrocinado por la Dirección de Investigación y Postgrado de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

También es posible que el estilo propagandístico de algunas pinturas de Louis David, o, por ejemplo, el carácter didáctico de la "Libertad guiando al Pueblo" de Eugène Delacroix, puedan haber contribuido de algún modo a la creación de un estilo de imágenes visuales capaces de interpelar más directamente al público.

Con el objeto de bosquejar un panorama de los principales hitos de esta historia compartida, presentaremos una breve descripción de aquellos artistas y movimientos que parecieran haber tenido un influjo más evidente en la relación arte y publicidad.

LA INFLUENCIA DE WILLIAM MORRIS Y DEL ART NOUVEAU

William Morris (1834-1896), gran inspirador del movimiento inglés de artes decorativas -que se extendió a países tales como Bélgica, Francia y Alemania-, tuvo un influjo notable en el diseño gráfico de las últimas décadas del siglo XIX. La idea de producir objetos bien diseñados, proyectando el trabajo artístico a la vida cotidiana de los distintos grupos sociales, así como sus valiosos aportes al desarrollo del diseño gráfico,¹ hicieron de Morris una figura pionera, quien, junto a sus discípulos y seguidores, marcó un hito en la historia del diseño.

La influencia de Morris se puede apreciar de un modo más directo a través del Art Nouveau. Este movimiento tuvo un rol determinante en el surgimiento de las artes gráficas publicitarias, lo cual se evidencia de un modo notorio, por ejemplo, en los afiches de Alphonse Mucha, conocido como uno de sus mejores exponentes. De este modo, las líneas onduladas, las formas

orgánicas y un estilo ornamental, marcaron toda una época del afiche publicitario. Alastair Duncan se refiere a las relaciones del Art Nouveau con el arte del afiche en los siguientes términos:

"Cuando se creaba el lenguaje formal del Art Nouveau en la década de 1880, encontró su natural expresión en el cartel como en todo lo demás. Pero es importante advertir que buena parte de ese lenguaje se extrajo realmente del arte cartelista, donde ya era evidente desde hacía tiempo. Por lo tanto, hubo una interdependencia y una fácil alianza entre el movimiento Art Nouveau y el mundo del cartel, con una gran deuda de ambos a una influencia anterior: las ilustraciones japonesas".²

En consecuencia, desde un comienzo, arte y publicidad tendrán una relación de mutua ingerencia llegando incluso, con el tiempo, a ciertas formas de saqueo o piratería en las cuales el trabajo de los artistas, sus ideas y movimientos, son literalmente manipulados en el ámbito de la publicidad; así como también surgirán artistas que aprovecharán la iconografía y las estrategias publicitarias para incorporarlas a su obra.

LOS PRIMEROS ARTISTAS PUBLICISTAS

Diversos factores hicieron posible el surgimiento de la publicidad gráfica; entre éstos cabe destacar, por ejemplo, los descubrimientos técnicos que permitieron la impresión masiva y el sistema económico basado en la libre competencia.³ Sin embargo, más allá de las condiciones socio-económicas y culturales, los orígenes del afiche se deben, en gran medida, al aporte realizado por los artistas. Los primeros publicistas modernos fueron pintores o ilustradores que incursionaron en el campo de la imagen publicitaria, creando un "nuevo lenguaje artístico". En efecto, durante las dos últimas décadas del siglo pasado, el trabajo de los artistas fue tan fructífero, en este campo, que abarcó el dominio de la publicidad comercial, turística y de espectácu-

los, con lo cual se generó una gran cantidad de afiches.

Fruto de lo anterior, en los últimos años del siglo XIX, surgió en Europa, particularmente en Francia, la edad de oro de los posters. Fue este medio de expresión el que permitió comunicar al público ideas de un modo más directo y sencillo, empleando como principales recursos la representación esquematizada de la figura humana, el uso de colores planos contrastados, la línea como gesto expresivo y la incorporación de un pequeño texto. Como resultado de esta nueva forma de impresión masiva surgirán, en este período, afiches anunciando los productos y eventos más variados: alimentos, abarrotos y otros: harina, chocolate, bebidas, pasta de dientes, cigarrillos, libros, revistas, bicicletas, exposiciones, obras teatrales, literarias y musicales.⁴

Pero no sólo la difusión de productos de consumo influyó en el diseño gráfico de aquella época. El espectáculo y la imaginación circense también contribuyeron al desarrollo de la publicidad, ya sea por motivos de propaganda o decoración escenográfica. Dos importantes precursores de este género fueron Jules Chéret (lámina 1), el padre del afiche, y el conocido pintor neo-impresionista y puntillista Georges Seurat.⁵ Ambos representaron el mundo del circo y sus personajes, creando un variado repertorio de imágenes que está constituido principalmente por domadores, trapecistas, payasos y animales.

A fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, las relaciones entre arte y publicidad fueron recíprocas, no sólo porque, como ya se señaló, los artistas jugaron un rol determinante en la creación de la publicidad, sino también porque esta última tuvo mucha influencia en el desarrollo de la pintura. La interacción entre estos ámbitos alcanzó tal punto que sería difícil, en aquella época, comprender el desarrollo de la actividad artística separada de la publicidad. Sobre este punto, John Barnicoat, en su libro "Los Carteles. Su Historia y Su Lenguaje", plantea lo siguiente:



"Si el arte no es principalmente comunicación, sino creación, entonces los carteles, con su función prescrita de publicidad y propaganda, serían una forma secundaria del arte. Y, sin embargo, los carteles han mantenido una curiosa relación con la pintura en sus primeros cien años de existencia. Aparte de llevar al consumidor medio los movimientos artísticos del siglo xx, el carácter y las limitaciones de la publicidad han influido a veces en la forma y dirección de la pintura".⁶

Un buen ejemplo, citado por el mismo autor, es el de Picasso, quien durante su primera época como artista recibe influencias de los carteles diseñados por Toulouse Lautrec en pinturas tales como *La Habitación Azul* y *Familia de Acróbatas con Mono*.⁷

Resumiendo, los inicios del afiche estuvieron marcados por la calidad estética de sus imágenes y el aporte de un estilo personal, gracias al trabajo de algunos artistas publicistas. Por su parte, la finalidad comercial de la publicidad, cuyo objetivo es obtener del público la demanda del producto o del servicio que se promueve, encontró en los muros de la ciudad su espacio natural de divulgación. Como consecuencia de este nuevo sistema de difusión visual, los afiches creados por los artistas comenzaron progresivamente a cambiar la fisonomía urbana, generando una especie de galería de arte en la calle.⁸

TOULOUSE LAUTREC (1864-1901)

Como es sabido, el francés Henri de Toulouse-Lautrec hizo un considerable aporte al desarrollo del afiche. Matthias Arnold, refiriéndose a uno de los afiches más conocidos del artista (lámina 2), comenta lo siguiente:

"El 'Moulin Rouge' de Lautrec merece el puesto de mejor cartel de la historia del arte. Su propio creador tuvo que esforzarse mucho para alcanzar en otros carteles posteriores la calidad del primero."

"La aparición de este cartel de gran formato en todas las paredes y columnas de París hizo famoso a su creador en el ambiente nocturno de la ciudad. En octubre de 1891 le escribe lacónicamente a su madre: "Hoy pegaron mi cartel en todas las paredes de París; pronto haré otro". Lautrec inauguró de este modo su producción de grabados con bombos y platillos. Había hecho ya algunos trabajos para revistas, los cuales eran reproducidos mecánicamente, es decir, no eran originales".⁹

El aporte de Lautrec permitió simplificar al máximo las formas expresivas del afiche, contribuyendo de esta forma a generar un lenguaje más directo de comunicación con el público. Esto, en gran medida, gracias a su notable capacidad para captar por medio del dibujo los personajes de la vida real. No obstante, su profesión de artista-publicista, vinculada especialmente con los espectáculos nocturnos, fue tan corta y prolífica como su vida.

Sin duda, Lautrec constituye un hito fundamental en la historia del diseño gráfico publicitario. Sin embargo, otros pintores de esa época también incursionaron -aunque con menor notoriedad- en el campo del afiche, tal es el caso, por ejemplo, de Edouard Manet, Pierre Bonnard y Gustav Klimt.¹⁰

EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA

A propósito de Klimt, no menos importante como aporte al diseño publicitario fue el de los pintores simbolistas. Este movimiento, que surgió a mediados de la década de 1880 como una reacción al espíritu positivista y al realismo -aunque de un modo más bien disperso y con bastante influencia del Art Nouveau-, intentará darle expresión visual a las ideas poéticas, a lo místico, lo oculto y lo onírico. Su aporte en el contexto de la pintura y la publicidad se relaciona con el empleo de una variedad de recursos utilizados de un modo flexible, es decir, sin una regulación racional y convergente. Esta actitud permitirá el tratamiento

de diversos temas empleando un lenguaje simbólico que, por su estilo fantástico y expresivo, será bienvenido por los publicistas debido a su capacidad de llamar la atención.

VANGUARDIAS DE COMIENZOS DE SIGLO

El surgimiento de diversos movimientos artísticos, durante las primeras décadas del siglo xx, fue un factor determinante en el impulso del diseño gráfico publicitario. Tanto los historiadores del arte como los del diseño coinciden en que las vinculaciones entre la pintura y la publicidad fueron muy estrechas en esa época, lo cual se evidencia de un modo elocuente al observar afiches, marcas y folletos comerciales.

Sería muy extenso reseñar el impacto de las vanguardias en el ámbito publicitario y, más difícil aún, dilucidar la influencia específica de cada una de ellas. Desde comienzos de este siglo hasta aproximadamente 1920, surgieron, en Francia, Alemania, Italia y Rusia, un tráfago de corrientes artísticas que dieron origen a una serie de ismos, vale decir, al Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo y otros grupos asociados. Estos movimientos ejercerán gran influencia en el modo de concebir la iconografía y los estilos que irá asumiendo la publicidad.

El espíritu del Art Nouveau y del Simbolismo se reflejaron intensamente en lo que podríamos denominar la génesis del afiche. A su vez, la modernización del diseño publicitario, tanto en sus aspectos técnicos como estilísticos, se debe, en gran medida, al aporte de las vanguardias artísticas. Como resultado de esta influencia, surgieron afiches publicitarios de estilo cubista, futurista, algunos dadá y otros más bien de corte surrealista. En consecuencia, parte de la historia del arte quedó registrada en la historia de la publicidad.

Enric Satué describe esta relación en los siguientes términos:

“Durante la década 1910-1920 las vanguardias artísticas que se suceden crean las condiciones conceptuales objetivas para el nuevo repertorio de formas que el diseño gráfico recogerá, con plena conciencia, para elaborar con él su primer corpus teórico. En efecto, para una disciplina que se encuentra a la búsqueda de sus señas de identidad, la adopción de las formas abstractas (una primera revolucionaria abstracción la constituye la fotografía con la representación en blanco y negro de un mundo en colores), el uso psicológico del color, la revolución de la tipografía, del collage y del fotomontaje representará, no sólo la base de nuevos repertorios lingüísticos, sino también sus presupuestos teóricos más sólidos”.¹¹

Para ilustrar las relaciones entre arte y publicidad, durante las primeras décadas de este siglo, es necesario recordar las principales características y precursores de algunas de estas vanguardias.

FUTURISMO

Este movimiento, fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti en 1909 para proclamar la modernidad, creó un nuevo paradigma estético, cuyos principales recursos expresivos serán la máquina, la velocidad, la acción, así como la exaltación de la violencia y el conflicto.¹²

Deslumbrados por la era industrial, sus sonidos, formas, movimientos, y como un acto de rebeldía contra el pasado y el orden establecido, los futuristas pintan estados mentales relacionados con el dinamismo producido por la ciencia y la tecnología, representando en forma simultánea un mismo elemento, figura u objeto, e intentando fundir un conjunto de impresiones sucesivas en una sola imagen.

Consecuentes con su denominación, los futuristas buscaron nuevos recursos artísticos, alterando no sólo el modo de percibir la imagen pictórica, a través de impresiones sucesivas que dan la sensación de movimiento y velocidad, sino también

dándole una nueva significación estética a la tipografía. Como resultado de esta actitud vanguardista, la letra dejará de estar regulada por códigos formales y asumirá nuevas formas con una connotación expresiva y pictórica.¹³

De este modo, la letra, elemento gráfico por excelencia, será transferida con una nueva intencionalidad en la pintura futurista para, más tarde, ser reciclada en el campo de la publicidad.

CUBISMO

Como es sabido, Paul Cézanne (1839-1906) generó las condiciones que sientan las bases para que, en 1907, Picasso (1881-1973) y Braque (1882-1963) funden el movimiento cubista, el cual será ampliado por Gris, Léger¹⁴ y otros.

Fueron los pintores cubistas los que rescataron la pintura de temáticas históricas, anecdóticas y emocionales, transformándola en una reflexión sobre sí misma, que estará animada fundamentalmente por propósitos estéticos e intelectuales.

De este modo, el cubismo fue determinante para iniciar el camino hacia la abstracción. Consecuentemente, renunciando a la perspectiva y a través de simplificaciones geométricas, los pintores cubistas representan las formas sólidas y el volumen en dos dimensiones, ofreciendo en forma simultánea distintas imágenes del mismo objeto. Así, podremos observar la representación de una cara, por ejemplo, de frente, de perfil y desde arriba.

La relevancia de este movimiento y su impacto en la publicidad (lámina 6), son confirmados en la siguiente cita de Barnicoat:

“Es importante ver que el cubismo fue una revolución tanto intelectual como sensorial: la mayoría de los críticos de arte subrayan la primera, pero los pintores han demostrado que es, cuando menos, igualmente significativa la llamada a los senti-

dos y al lenguaje técnico de la pintura misma. A esta doble revolución debe añadirse, pues, un tercer elemento: la invención del artificio técnico del “collage”. Todas estas innovaciones fueron las responsables de los cambios experimentados por el estilo de los carteles durante el siglo xx”.¹⁵

El descubrimiento del collage significó efectivamente un aporte a la publicidad, el cual tendrá influencia a lo largo de este siglo en distintas modalidades y estilos.¹⁶ Sin embargo, la invención de esta técnica también tuvo como consecuencia que, por primera vez en la historia del arte, algunos elementos publicitarios, por ejemplo, etiquetas de licores, cigarrillos, recortes de diario, etc., fueran incorporados a la pintura (lámina 3).

SUPREMATISMO

Es el nombre que recibió el movimiento pictórico creado en Rusia, el año 1913, por el pintor Kasimir Malévich (1878-1975), el que más tarde tendrá influencia en otros países de Europa, particularmente en Alemania. Este artista propuso una visión abstracta de la pintura construida a base de los siguientes elementos geométricos: el rectángulo, el círculo, el triángulo y la cruz.

Malévich inició la controvertida serie suprematista en 1915, pintando su famoso cuadrado negro sobre un fondo blanco. Esta obra emblemática, que simboliza el fin de una visión de la pintura, tuvo como propósito postular un nuevo lenguaje plástico con valor en sí mismo, eliminando la representación de la naturaleza, del objeto y de cualquier figuración con carácter meramente referencial.

Su influencia se extendió más allá del ámbito pictórico, abarcando también la arquitectura y el diseño gráfico. En efecto, muchos recursos compositivos y formales creados por Malévich han sido, progresivamente, destilados en el campo de la publicidad, lo cual se puede constatar al observar su serie de pinturas suprematistas.¹⁷



Lámina 1:
Jules Chéret, litografía en colores.
Paris 1886.

Lámina 2:
Toulouse Lautrec, Moulin Rouge -
Affiche «La Goulue» 1891.

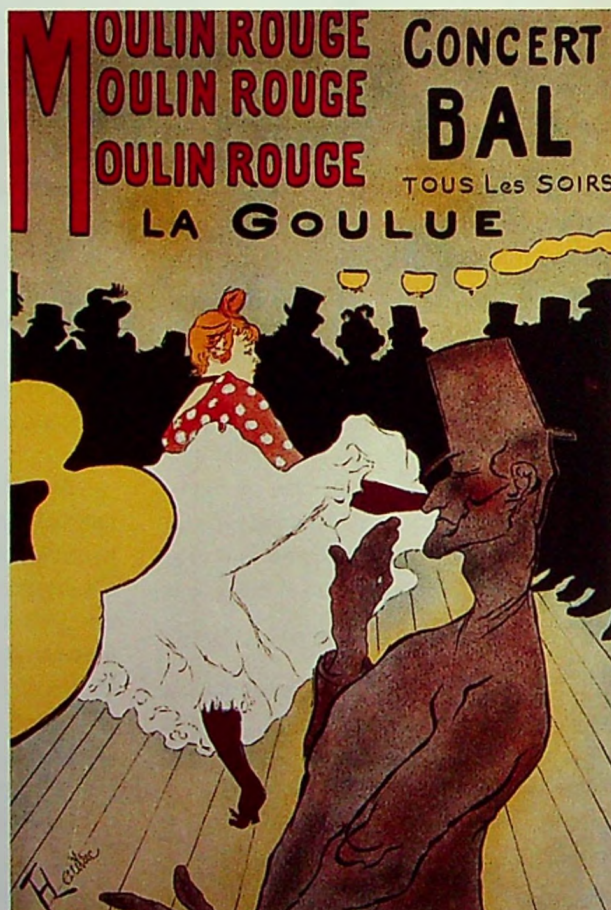


Lámina 3:
Juan Gris, El Torero. 1913.

Lámina 4:
Dali, Perfumes.



Lámina 5:
Cartel de exposición Itinerante de la Bauhaus
en Basilea. 1924.



Lámina 6:
Andy Warhol y David Boorton,
«Colored Campbell's Soup», tinta de
serigrafía sobre tela, 1965.

DADAÍSMO

Este movimiento, fundado en Zurich en 1916, por un grupo de escritores y artistas plásticos entre los que destacan los alemanes Hans Arp (1887-1966) y Max Ernst (1891-1976), recibió fuerte influencia del futurismo en el ámbito de las técnicas artísticas, especialmente en lo que respecta al uso de la fotografía. Sin embargo, a diferencia del optimismo combativo del movimiento italiano, su espíritu estuvo marcado principalmente por una actitud pesimista, irónica, anárquica y nihilista, en gran medida, como resultado de la primera guerra mundial.

Los dadaístas emplearon recursos publicitarios para dar a conocer su obra a través de la divulgación de manifiestos, valiéndose de sistemas de asociación visual que no responden lógicamente a los parámetros racionales. De esta forma, utilizando el absurdo y la provocación, como armas de combate para rebelarse frente a los valores tradicionales, crearon un lenguaje propio que exagera la importancia del azar en la creación artística.

Por su parte, los elementos gráficos reciclados por el dadaísmo fueron, una vez más, aprovechados por la publicidad, generando de esta forma un nuevo impulso al proceso de modernización del diseño comercial.

SURREALISMO

Este movimiento, que recoge elementos del dadaísmo pero con un espíritu más positivo, alcanzó gran proyección en el ámbito artístico y literario. Entre sus precursores lejanos están Bosch (1450-1516) y Goya (1746-1828). Más cercanos figuran Chagall (1889-1985) y Chirico (1888-1978), quienes antes de la primera guerra ya pintaban temas relacionados con el mundo de los sueños. También se pueden considerar próximos a esta corriente artística pintores tales como Miró (1893-1983), Arp (1887-1966) y Ernst (1891-1976). No obs-

tante, será Andre Breton (1896-1966) quien, a través del manifiesto de 1924, relaciona de un modo más evidente el surrealismo con la fantasía, el inconsciente y lo espontáneo, es decir, con aquellos elementos que no se pueden controlar por medio de la razón o de consideraciones morales.

No menos significativos fueron los aportes de artistas como Magritte (1898-1967) y Dalí (1904-1989). Ambos influyeron de un modo determinante en la creación de un estilo de publicidad marcado por las ideas surrealistas. Magritte lo hizo a través de la representación de sus objetos suspendidos en el aire y la creación de combinaciones imposibles en la realidad física, recursos imaginativos que han inspirado a no pocos publicistas.¹⁸ Dalí también representó una contribución importante al desarrollo del diseño publicitario, lo cual se puede apreciar en sus afiches para perfumes (lámina 4), ferrocarriles, etc.

La variedad de recursos, el sorprendente lenguaje y la iconografía imaginaria del surrealismo, hacen de este movimiento uno de los mejores aliados de los publicistas. Satué, refiriéndose a los aportes del surrealismo en el contexto del diseño gráfico publicitario, plantea lo siguiente:

"El indudable efecto sorpresa que cualquier imagen inesperada produce a los ojos - y en este aspecto los surrealistas fueron maestros - ha sido rentabilizado por la mayoría de metáforas elaboradas en la publicidad desde 1924 (especialmente en forma de anuncios y carteles), como el arquetipo iconográfico más eficaz en el superpoblado campo de acción de esta clase de productos gráficos. El surrealismo sigue, pues, teniendo un gran futuro en el diseño publicitario. En efecto, mientras la publicidad precise obtener toda la atención del transeúnte o espectador -siquiera sea un instante- para depositar en su inconsciente sus efímeros e interesados mensajes, seguirá haciendo uso de cuantos recursos visuales estén a su alcance".¹⁹

Por lo tanto, el influjo del surrealismo en la publicidad no sólo se puede apreciar en artistas como Magritte y Dalí; también se proyectará a lo largo del tiempo, transformándose en uno de los medios preferidos de los publicistas, debido a su poder seductor. No es de extrañar que así sea, si tenemos presente que hacer publicidad, en alguna medida, implica una dosis de surrealismo, es decir, explorar las fantasías, provocar los impulsos y deseos ocultos más allá del sentido común y la racionalidad.

La naturaleza única de este movimiento tiene además una connotación elitista, obviamente muy funcional a los propósitos de la publicidad, por cuanto separa a los observadores que pueden establecer vínculos con este tipo de imágenes de los que "no las entienden".²⁰

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

Este artista, al igual que Morris y Lautrec, merece una mención especial, debido a la importancia que tiene su trabajo para reflexionar sobre las relaciones entre arte y publicidad.

Su obra es tan relevante como compleja; tan desconocida por el grueso público como influyente en el desarrollo artístico del siglo xx. Duchamp exploró, en forma combinada, el cubismo y el futurismo, transformándose más tarde, junto a Picabia (1879-1953), en líder del movimiento dadá que surgió en Nueva York, después de la primera guerra mundial.

Fue en esos años cuando inventó los "ready mades": objetos tomados de la vida cotidiana a los cuales les asignó un nuevo uso y significado, a partir de algunas intervenciones que buscan modificar su función original.²¹ Algunos ejemplos que ilustran esta controvertida manera de transformar los objetos comunes en obras de arte, son los siguientes:

LOS BIGOTES DE LA MONA LISA

En 1919 Duchamp intervino una reproducción de esta famosa pintura de Leonardo, dibujándole bigotes y una barbilla estilizada en el mentón. Este "atentado", que busca desacralizar el arte, constituye una ironía contra la veneración de obras famosas, contra el "gusto oficial" y los estilos tradicionales preestablecidos que dificultan o impiden una visión personal del observador.

De lo anterior se desprende que Duchamp intervino la Mona Lisa fundamentalmente con el propósito de provocar una reflexión sobre un modo de ser y de relacionarse con el arte. Lejos estuvo de su intención el sacar provecho económico, el hacer publicidad o propaganda con un propósito comercial. Transgredió la obra para cuestionar de un modo radical una visión impersonal y masificada del arte, dejando su huella personal en "la pintura más famosa del mundo". Así, en un acto premeditado de violación artística, arremetió contra esta mítica imagen femenina, de tal manera que su sonrisa y mirada misteriosa fueron irónicamente neutralizados con los bigotes masculinos.

De esta forma, Duchamp nos presenta un modo personal de ver y apropiarse de la Gioconda, que nos obliga a una nueva mirada de esta obra en el contexto del siglo xx; mirada en la cual, inevitablemente, estamos obligados a confrontar nuestras gastadas imágenes con la irreverente y original versión que él nos propone. Como consecuencia de lo anterior, la anquilosada percepción visual y sobre todo la (in)capacidad de ver arte para pensar, es sacudida del letargo intelectual que produce una visión irreflexiva de lo que es el gusto y la obra de arte.

La actitud de Duchamp de desacralizar la Mona Lisa ha continuado su curso a través de artistas tales como Malévich, Léger, Warhol y Dalí. Los publicistas, por su par-

te, han abusado de esta obra para llamar la atención de los consumidores, utilizando diversos recursos que tienen alguna influencia o similitud con la intervención de Duchamp. Por ejemplo: poniéndole tubos para rizarle el pelo, un fajo de billetes en sus manos. Sin embargo, mientras la intención de Duchamp consistió fundamentalmente en generar nuevas formas de creación y de comprensión del fenómeno artístico, los publicistas han aprovechado el trabajo de los artistas, sus obras y recursos, por motivaciones principalmente comerciales.

USOS DE LA PUBLICIDAD EN EL ARTE

Duchamp también se apropió de elementos publicitarios con el objeto de proponer nuevas relaciones y significados artísticos, a partir de imágenes cotidianas destinadas a la propaganda.

Por ejemplo, en la obra *Apolinère Enameled*, el artista se vale de una ilustración publicitaria de una marca de pinturas en la que aparece una niña inocente pintando una cama junto a un texto que dice "Apolin Enamel". Duchamp hizo varias intervenciones en esta placa.²² Por ejemplo, escribió su nombre en la parte inferior, es decir, firmó como si hubiera creado la obra y cambió el significado del anuncio original agregando cinco letras ("Apolinère Enameled"). De esta forma, rindió un homenaje al poeta y crítico de arte francés, quien tuvo gran influencia en la formación de los movimientos estéticos que dominaron a los artistas parisinos de comienzos de este siglo.

Por su parte, en *Belle Haleine*, Duchamp se apropia de la etiqueta de un frasco de perfume francés, la modifica a través de un collage en el cual coloca su fotografía disfrazado con ropa de mujer y le cambia los textos proponiendo nuevos juegos de palabras.

Consecuentemente, el uso de estas imágenes publicitarias responden a finali-

dades artísticas en el contexto de una estética dadaísta. Más tarde, con la llegada de los años cincuenta, producto de la proliferación de la cultura de masas en los medios de comunicación, los artistas del movimiento pop usarán decididamente la publicidad, sus técnicas y lenguajes en la creación de nuevas imágenes plásticas.

LA BAUHAUS

Esta escuela de arquitectura y de artes aplicadas, fundada en Alemania el año 1919, es decir, pocos años después de la primera guerra mundial, tuvo, como es sabido, gran influencia en el surgimiento del diseño moderno y, a través de la expansión de sus ideas, en la gráfica publicitaria que será desarrollada en muchos países, desde la década de 1930 en adelante.

El hecho que Walter Gropius (1883-1969), Kandinsky (1866-1944), Klee (1879-1940) y Albers, por nombrar algunos de los artistas más relevantes, hayan formado parte del equipo de profesores de la Bauhaus, sin duda, marcó con un sello de calidad estética la nueva propuesta de diseño. De este modo, el mundo de la publicidad se beneficiará, una vez más, de la creatividad de grandes artistas, quienes fueron un factor determinante para contribuir a la modernización del diseño gráfico.

En términos generales, el propósito de la Bauhaus fue capacitar profesionales en diversas áreas para establecer un vínculo efectivo, una verdadera integración, entre arte, diseño e industria, con el objeto de contribuir al progreso de la vida social. En este sentido, cabe destacar el interés de la Bauhaus por desarrollar un espíritu de servicio público y de promoción cultural más allá de consideraciones meramente comerciales. Otra característica interesante de esta escuela fue la creación de un ambiente de comunidad, de un estilo de trabajo conjunto entre maestros y discípulos, lo cual ciertamente facilitó la identificación con una mística común.

La enseñanza de la publicidad, como asignatura propiamente tal, se impartió entre los años 1925 y 1933, lo que demuestra el genuino interés por influir en este campo. Sin embargo, desde la fundación de la escuela ya se enseñaban algunos contenidos relacionados con la escritura y la construcción de letras.²³ Como resultado de esta política educacional, la Bauhaus se irá transformando progresivamente en un centro de vanguardia publicitaria, para lo cual se vale en forma decidida de la fotografía, la tipografía y el estudio de los elementos de comunicación visual, vale decir, ejercicios analíticos relacionados con la forma, el color, la composición, formatos, textos, etc. De esta forma, la Bauhaus no sólo fue capaz de cubrir sus demandas publicitarias internas (lámina 5), para difundir sus propios cursos y exposiciones, sino también ofrecer servicios a empresas textiles, metalúrgicas, madereras, etc.²⁴

En resumen, esta escuela alemana integró los conceptos de arte, diseño, industria y cotidianeidad de un modo amplio y consistente, dejando, a nivel internacional, una marca de modernidad que todavía es posible identificar en el campo del diseño teórico y práctico. Es por esto que, en el contexto de la Bauhaus, las distinciones entre arte y diseño resultan, no pocas veces, difíciles de sostener.

EL POP

Ningún movimiento artístico ha tenido una relación tan directa con la publicidad, tan profunda y dependiente, como el Pop. A lo largo de esta breve reseña histórica, hemos podido constatar vínculos permanentes entre la creación artística y el diseño gráfico, llegando incluso a situaciones en las cuales no es posible establecer un límite entre ambos.

Con la llegada del Pop, cuyo origen se remonta a 1954-1955 en Inglaterra y fundamentalmente a la década del sesenta en USA, las relaciones entre arte y publicidad superarán las meras influencias provenien-

tes del lenguaje de cada ámbito y algunos actos de piratería recíproco.

A diferencia de otros movimientos, para el Pop el objeto de creación y reflexión es la sociedad de consumo, sus medios de comunicación y sistemas de publicidad. Consecuentemente, los artistas se apropiarán del lenguaje publicitario, sus técnicas comerciales, ídolos y productos, generando una propuesta que refleja las características del sueño americano de post guerra. Sin embargo, según Christin Mamiya, este movimiento fue absorbido en la matriz de la institucionalidad establecida, es decir, en los circuitos y sistemas de la sociedad de consumo, de tal manera que su capacidad crítica quedó neutralizada, perdiendo su potencial como factor de cambio frente al sistema imperante.²⁵

Durante los sesenta muchos artistas se identificaron con el Pop, reflejando en su obra la cultura urbana y la producción masiva de consumo. Algunos de los más prominentes en USA fueron Robert Rauschenberg (1925-), Jaspers Johns (1930-), Roy Lichtenstein (1923-) y Andy Warhol (1928 -1987). Sobre este último haremos una escueta referencia, debido a que constituye uno de los hitos más importantes para ilustrar las relaciones entre arte y publicidad en el contexto del Pop y, más tarde, en la posmodernidad.

ANDY WARHOL

Es probablemente el artista norteamericano más famoso del siglo xx. En 1945, luego de una escolaridad con algunas dificultades de adaptación, inició sus estudios en el Carnegie Institute of Technology, donde asistió a cursos de arte comercial (publicidad) y se especializó en pintura y diseño.²⁶ Warhol, desde el comienzo de su formación profesional, no concibió fronteras entre lo comercial, lo publicitario y lo artístico. David Bourdon, uno de los críticos más conocedores de la vida y obra del artista, comenta al respecto lo siguiente:

“(Como un auténtico posmodernista,

Warhol daba tanta importancia a las imágenes publicitarias como a las de la historia del arte) ... Consideraba que la publicidad era una expresión artística de su tiempo. Desde luego no tenía escrúpulos para dedicarse al arte publicitario. En sus carpetas estaban sus variaciones de anuncios para productos famosos, como Paramount Pictures, Life Savers, Chanel Nº 5, el escarabajo Volkswagen y la computadora Macintosh.

Muchos proyectos de Warhol eran empresas declaradamente comerciales, encargos para promocionar productos manufacturados. Como en los viejos tiempos, cuando los directores artísticos le decían qué imágenes tenía que dibujar, ahora pintaba todo lo que los clientes le pedían, ya fuera vodka escandinavo, agua mineral francesa o automóviles alemanes. Algunos críticos creían que la trayectoria de su carrera era circular: empezaba y regresaba al arte publicitario. Pero Warhol no estaba en absoluto de acuerdo: “siempre he sido un artista comercial”.²⁷

Esta extensa pero necesaria cita ilustra el tipo de relación que estableció Warhol con la publicidad. Sin duda, fue esencialmente un publicista, pero sobre todo un publicista artista capaz de reflejar una época a partir de una percepción tan ingeniosa como controvertida.

Warhol incursionó en diversas áreas del diseño gráfico y publicitario, en la decoración de vitrinas, el cine y también el cómic. Así como hizo publicidad para automóviles, “símbolo del progreso americano”, también creó serigrafías macabras, aprovechando fotografías de accidentes automovilísticos para, a través de la repetición de una misma imagen, mostrar irónicamente restos de cuerpos y vehículos.

Warhol hizo publicidad con gran éxito, pero también aprovechó la publicidad creada por otros para hacer arte. Por ejemplo, productos de consumo masivo, que miramos todos los días pero que nunca nos detenemos a ver, tales como Coca Cola,

Campbell (lámina 6), Pepsi Cola y Brillo, ingresaron por primera vez a la tela de pintura, y por lo tanto al circuito de los grandes museos, galerías, críticos y de la industria artística. De esta forma, llevando al límite las relaciones entre arte y publicidad, ya que prácticamente eliminó la frontera entre ambos, Warhol inaugura una nueva fase de esta historia compartida, cuyo principal objetivo fue, probablemente, llamar la atención sobre el mundo del arte, sus temas, propósitos y relaciones con la sociedad de consumo.

CONCLUSIONES

Las corrientes artísticas de los últimos decenios del siglo XIX y primeras décadas del actual, constituyen tendencias que presentan motivaciones de muy variado orden, sean poéticas, sociales, espiritualistas, materialistas, lógicas, intelectuales. Se conforman así los movimientos de vanguardias en el campo del arte, que intentarán cambiar los modos y las finalidades de esta disciplina.

La aceleración de los cambios, a partir del Impresionismo - que enfatiza la proyección de la naturaleza en luz y color - y el Expresionismo - que pone el acento en el predominio de los sentimientos y las emociones -, sustituye la representación de lo real por una dinámica comunicación entre objeto y sujeto, intentando aprehender la realidad objetiva.

Se descubre que la percepción no es sólo una actividad visiva sino también psicológica y, por lo tanto, más allá de la mera representación, la imagen sugiere algo. Es el hallazgo de Toulouse-Lautrec y otros artistas que, a través de un lenguaje más directo y una figuración esquematizada, simplifica las formas expresivas, abandonando el arte-contemplación por el arte-comunicación. Algunos años más tarde, los Simbolistas se orientan hacia la realidad profunda del ser humano, fundiendo las imágenes del exterior con el propio mundo subjetivo, estableciendo una continuidad a través del "signo" que revela y que es pre-

ciso "decodificar" para alcanzar la comprensión. Esta idea será, más adelante, uno de los puntos estratégicos de la publicidad, pues apela a los impulsos profundos del espectador, tesis que recogerá también el Surrealismo. Es el propósito de una comunicación empática que apunta a influir en su comportamiento, despertando y creando, en él, necesidades.

Por otra parte, derivado del post-impresionismo y el puntillismo que postulaban la descomposición de las formas y el color, el Futurismo, a comienzos de siglo, busca su propio camino, inspirándose en el mito de la velocidad y propiciando una estética constructiva del hecho artístico. Pero, en sus obras, comenzó a integrar no sólo componentes visuales del dinamismo de las máquinas, la ciudad industrial y la velocidad, sino también la escritura, los onomatopeyas y ritmos sonoros, propios, hasta ese momento, del lenguaje publicitario, el cual a su vez hace efectiva la realización de formas sintéticas y violentos contrastes de color, patrimonio del arte. Comienza a perfilarse, de este modo, una simbiosis del área artística con el área publicitaria. Y, en este sentido, también el Cubismo hace evidente la directa alusión a la publicidad a través de sus temáticas (objetos cotidianos identificables por la marca), o bien de "collages" de etiquetas y anuncios en sus obras. Del mismo modo, las formas geometrizarantes y la abstracción del Suprematismo, como asimismo la ornamentación del Art Nouveau, dejan su huella en la imagen de la publicidad. Los dadaístas, con mayor énfasis que los movimientos anteriores, se apropiarán de los recursos publicitarios, para propugnar el absurdo y la provocación, desacralizando los valores tradicionales de la obra de arte, generando asociaciones visuales que no responden a parámetros racionales y que intentan sorprender al espectador.

La experiencia estética que produce el arte, con las nuevas ideas que sustenta la Bauhaus, se transforma de individual en colectiva y pasa a constituir un componente cultural de la sociedad industrial, alcanzando, por ello, una dimensión funcional.

Así, la subjetividad del trabajo del artista asume una objetividad crítico-reflexiva que se convierte en una comunicación estética a través de la imagen. Imposible delimitar dónde termina el arte y dónde comienza la publicidad. Sin embargo, la Escuela de la Bauhaus diversificó el arte, el diseño y la publicidad, permitiendo la evolución del rol del artista -que asumía el trabajo publicitario- hacia el diseñador gráfico de la actualidad, estableciéndose, con el correr de los años, como disciplinas autónomas y profesionales.

En la década de los 70', Andy Warhol, interesado en el problema de la repetición de la imagen, la extrae de los medios de comunicación de masa y priva la operación artística de su cualidad de experiencia subjetiva para conducirla a una esfera situacional, que envuelve al hombre común, subrayando la carencia de significado. El carácter exclusivo y único de la obra de arte es reemplazado por productos de consumo creados en serie - ampliamente publicitados- y así el objeto cotidiano es elevado a la categoría de obra de arte, invadiendo museos y galerías. Al mismo tiempo se produce una especie de inculturación estética en el grueso público (tendencias y conceptos artísticos), a través las imágenes publicitarias asimiladas en los espacios de arte, de los medios comunicacionales o en la calle.

En síntesis, la relación entre el arte y la publicidad se vuelve tan íntima que no es fácil -y en muchos casos imposible- deslindar los mutuos influjos que ambos se proporcionan. No se puede precisar aquello que pertenece al arte propiamente tal o aquello que es del terreno exclusivo de la publicidad. Surge de este modo el artista abocado a trabajos publicitarios y a su vez publicistas que recurren al arte para comunicar. Ello conlleva a formular nuevos planteamientos en el ámbito de las actividades estéticas, cual es el tácito conflicto entre cultura y poder. ➤

NOTAS

- ¹ Enric Satué, reconociendo el aporte de Morris, señala: "En la mayor conmoción sufrida por el diseño gráfico en todo el siglo XIX. William Morris jugó un papel fundamental que configuró el ya inminente estilo modernista inglés con su intransigente actitud frente a los convencionalismos de la época". En: "El Diseño Gráfico Desde los Orígenes Hasta Nuestros Días", Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1995, primera edición 1988, p. 98.
- ² Duncan Alastair, (1995), "El Art Nouveau", Ediciones Destino, Barcelona, p. 86.
- ³ El cartel, desde 1870, constituye otra importante forma de masificar la imagen. Así se desprende de la investigación de Juan Antonio Ramírez, quien refiriéndose a los factores que influyeron en su origen afirma lo siguiente: "Sus antecedentes son numerosos, pero no pudo existir con sus modernas características hasta que las prensas litográficas no fueron capaces de reproducir grandes láminas a todo color en cantidades apreciables, y hasta que las nuevas condiciones sociales no hicieron surgir un nuevo modo de relación entre el cliente y el proveedor." En: "Medios de Masas e Historia del Arte", Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1992, pp. 126 y 127.
- ⁴ La publicidad de estos productos se puede constatar en el texto: "The Golden Age of the Poster", Editado por Hayward and Blanche Cirkner, 1971. Dover Publications, INC., New York.
- ⁵ Ségolène Le Men, (1994), Seurat & Chéret, "Le Peintre, Le Cirque Et L'Affiche", CNRS Éditions, Paris.
- ⁶ Barnicoat John, (1995), "Los Carteles. Su Historia y Su Lenguaje" Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, p. 7.
- ⁷ "En la habitación azul (1901), Picasso nos muestra su propio cuarto; aparecen en él modelos y amigos y, colgado de la pared, May Milton (1895), un cartel de Lautrec". Barnicoat John, op. cit., p. 26.
- ⁸ Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo realizado por Jules Chéret, quien ocupa un lugar prominente en la historia del cartel: "No es que sus diseños sean obras maestras del arte publicitario, sino que sus carteles, más de mil, son magníficas obras de arte. En lugar de reinterpretar los grandes murales del pasado para el público de su tiempo creando extensos lienzos de salón, encontró un nuevo lugar para su obra: la calle." Op. cit., p. 12.
- ⁹ Arnold Matthias, (1990), "Henri de Toulouse-Lautrec" (1864-1901), Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. Kg, Alemania, pp. 34 y 29.
- ¹⁰ Barnicoat John, op. cit.
- ¹¹ Enric Satué, op. cit., p. 124.
- ¹² Jane Rye, (1972) "Futurism", studio vista, dutton pictureback, Published in Great Britain.
- ¹³ Satué menciona varios ejemplos en los cuales se puede observar cómo la publicidad es influenciada por el movimiento futurista. Dos de ellos son: la propaganda de neumáticos Pirelli y Michelin. Op. cit. p. 125 y 140.
- ¹⁴ El caso de Fernand Léger es particularmente interesante en el contexto de la publicidad. Este pintor trabajó principalmente el tema de la máquina y de la industrialización, logrando representaciones bastante estilizadas, introduciendo sugerencias abstractas de elementos mecánicos. El tratamiento que hace Léger de superficies de color puro tendrá gran influencia en el campo de la imagen publicitaria.
- ¹⁵ Barnicoat John, op. cit., p. 77.
- ¹⁶ Para mayores antecedentes consultar: "La historia del Collage", H Wescher, 1974, Editorial Gustavo Gili, S.A., Madrid.
- ¹⁷ Ver, por ejemplo, "Kasimir Malévich", Ediciones Polígrafa, 1995, Barcelona, pp. 24 a 37.
- ¹⁸ Mayores antecedentes sobre la influencia de Magritte en: "Visual Persuasion, The Role of Images in Advertising", Paul Messaris, SAGE Publications, Londres, 1997.
- ¹⁹ Enric Satué, op. cit., p. 132.
- ²⁰ Paul Messaris, op. cit., pp. 236 y 237.
- ²¹ Para una reflexión sobre los ready-mades, consultar: "Apariencia Desnuda", Octavio Paz, Alianza Editorial, Madrid, 1989, 1994.
- ²² Para mayores antecedentes consultar: "Duchamp", Janis Mink, 1996, Benedikt Taschen, Printed in Germany, p. 92.
- ²³ Enric Satué, op. cit. p. 150.
- ²⁴ Wingler Hans, (1981), "The Bauhaus", The MIT Press, Cambridge, p. 510.
- ²⁵ Mamiya Christin J., (1992), "Pop Art and Consumer Culture", University of Texas Press, p. 4.
- ²⁶ Bourdon David, (1989), "Warhol", Editorial Anagrama, Barcelona, p. 20.
- ²⁷ Op. cit., pp. 396 y 397.

OTRAS FUENTES
BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS:

Osborne Harold, (1979), "The Oxford Companion To Art", Oxford University Press, Great Britain.

Fuchshuber Leopoldo, (1958), "Ismos" de la Plástica Contemporánea", Editorial La Mandrágora, Buenos Aires.

Maens P., (1974), "Art Déco", Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

Thomas Karin, (1988) "Estilos de las Artes Plásticas hasta el Siglo XX", Ediciones del Serbal, Barcelona.

INNOVACIÓN Y RUPTURA EN LA DRAMÁTICA CHILENA DE COMIENZOS DE SIGLO

SERGIO PEREIRA POZA

DOCTOR EN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE



Revisar el curso de la literatura dramática durante los primeros decenios del siglo veinte, significa hacerse cargo de un período que, desde el punto de vista histórico-cultural, manifiesta claras señales de alteración de las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales vigentes hasta ese momento en el país. A partir del último tercio del siglo pasado, profundas disensiones en el orden ideológico y político-social comenzaron a minar lo que hasta ese instante, a decir de Gonzalo Vial, constituía el eje de la convivencia ciudadana: “la unidad nacional”, es decir, el conjunto de valores, ideas, creencias e imágenes de mundo que había servido de componente catalizador de una conciencia nacional. Las certezas que había acompañado el desenvolvimiento de la institucionalidad republicana, y que se fundamentaba en la idea de que el progreso llevaría al hombre a satisfacer sus anhelos de desarrollo y felicidad humanos, pronto comenzaron a ser relativizadas a causa de las insuficiencias que el discurso de la época mostraba para explicar la verdadera raíz de los problemas de existencia y de convivencia que aquejaban al cuerpo social. Se sumaba a todo esto la tendencia manifiesta en todo el mundo occidental a relativizar lo que hasta ese momento aparecía como inamovible en el campo del saber. Verdades postuladas por la

ciencia y avances generados por el uso de la tecnología cada vez más sofisticada y que parecían como la gran solución a los problemas de la humanidad, empezaban a ser contradichas por descubrimientos revolucionarios en la física, en la química, en la psicología y en la filosofía que obligaron, en muchos casos, a determinadas ciencias a volver sobre sus pasos. “De hecho, sobrevino un replanteamiento generalizado de aquellas teorías que declaraban su perpetua validez. Se tuvo la certeza de que, a partir de ese instante, nada era permanente; más bien todo se volvía revisable, convirtiendo las verdades científicas y racionales en provisorias, relativas, sujetas al permanente juego de sustituciones, anulaciones, reacomodos”.¹ Sin embargo, todas estas transformaciones no tuvieron sólo un alcance epistemológico, sino que además, y como consecuencia de ello, afectó directamente a la concepción que hasta ese instante la modernidad tenía del sujeto, quien de eje y fundamento del mundo (etimológicamente sujeto significa “lo que está debajo”), pasó a convertirse en sujeto en situación, traído y llevado por las condiciones de existencia impuestas externamente.

En esta ocasión nos proponemos examinar el papel de la obra dramática en esta época de profundas transformaciones que

sufre Chile y sobre la premisa de que la dramaturgia de comienzos de siglo representa un cambio importante en el modo de representación de la realidad en términos de innovación y ruptura.

Para verificar nuestra hipótesis de trabajo, nos proponemos examinar el aporte que en esta línea innovadora, por un lado, y rupturista, por el otro, hacen Germán Luco Cruchaga, Armando Moock y Antonio Acevedo Hernández, los tres dramaturgos más significativos en el desarrollo del género de comienzos de siglo en Chile.

Los conceptos de innovación y ruptura los utilizaremos en esta exposición como categorías que señalan los progresos, en un caso, y superación, en otros, de los modelos literarios en que se inspiraba la literatura dramática para la representación de la realidad. La innovación aludirá a los esfuerzos que este tipo de discurso realiza por trascender los términos puramente objetivos de descripción del mundo, aunque dentro de las normas estéticas del realismo tradicional. Por ruptura entenderemos, en cambio, el programa estético destinado a crear una nueva imagen de mundo que responda a la necesidad de revelar zonas de la realidad que han permanecido al margen de la representación literaria.

EL REALISMO PSICOLÓGICO COMO EXPRESIÓN DE LA LIBERTAD INDIVIDUAL

El avance que significa para la práctica del realismo decimonónico la incursión de sus dramaturgos en la dimensión interna del individuo, implicará para la sensibilidad de la época un cambio importante del punto de vista con que tradicionalmente se medía la realidad. El cambio supuso un abandono de las externalidades corrientes del realismo positivista y su reemplazo por una mirada más concentrada en el mundo interior del hombre contemporáneo. Se lo consideró como objeto de observación en donde su vida ordinaria y familiar, su época, sus relaciones sociales, el medio, representarían el testimonio fidedigno de la auténtica verdad que se deseaba postular sobre él y su circunstancia.

La cultura positivista encuentra en el realismo literario el medio a través del cual es posible llevar a la práctica su programa de acción con alcance social y moral. Desde el momento en que el realismo se empeña en atenerse a los patrones de objetividad y a los niveles de crítica de la realidad, el trabajo dramático se encargará de situar al hombre al centro del universo desde el cual se podrá ofrecer una visión verdadera y confiable del estado de la sociedad en sus expresiones más precarias, y una caracterización objetiva de las relaciones entre los sujetos y de éstos con el medio social.

El realismo psicológico apunta a crear con el drama un documento humano en cuyo interior se observa y examina el total psicológico de un alma, poniendo el énfasis en aquellos atributos que le son propios y en aquellas manifestaciones afectivas que son el motor de sus actos y el sello personal y humano que lo identifica en el medio en el que se inscribe. El realismo psicológico, en su afán por alcanzar un mejor conocimiento del hombre y de la sociedad, escoge como objeto central de la observa-

ción el tipo social, es decir, la figura individual que es portadora de una significación social. Por este motivo, la representación de la realidad se hace por inclusión social, o dicho de otra forma, se excluye de dicha representación la jerarquización de estilos que dejaba fuera a los sectores medios y proletarios. A esta apertura hacia niveles distintos de la realidad convencional que le confiere a la representación del mundo una nueva movilidad por las expectativas de cambio que se van creando como consecuencia del ascenso social, se agrega un elemento de complejidad interna al someter al sujeto a un examen psicológico que revela los intrincados mecanismos psíquicos que regulan el comportamiento humano. Ya Cedomil Goic lo señalaba al referirse a esta orientación que había tomado el realismo literario: "Los personajes dejan de ser de una sola pieza, se llenan de sorpresas y se someten ordinariamente a una visión llena de cambios o de posibilidades de transformación".²

La dramática en Chile opta por el realismo como un modo de interpretación de lo real, primero, por una esperada reacción contra la imaginaria romántica y, segundo, porque al inclinarse por el psicologismo se parte de una zona de realidad en la que los instintos son sustituidos por las funciones del espíritu, la sensibilidad y la inteligencia. En el hecho se trata de adoptar una posición que, sin desconocer el progreso que significa entender la realidad con el apoyo de la ciencia y la experiencia, fije un camino propio que descubra al hombre histórico chileno, sin estereotipos, pero tampoco sin leyes naturalistas rígidas como las preconizadas por sus mentores: el medio, la raza y el momento histórico. El realismo psicológico rechaza la mirada superficial y unidimensional; su mirada va más allá, va hacia las profundidades que descubren una rica y compleja vida interior. Como lo sostiene Domingo Melfi: "... una mirada sagaz tendida sobre la vida actual, descubre problemas vitales, casos dolorosos de conciencia, crisis del alma, flaquezas y miserias, lacerías y grandezas".³ Sin duda, este cambio de óptica revela un significativo

avance en relación con el punto de vista ortodoxo que desarrollaba el positivismo literario del último tercio del siglo pasado. La pintura de los caracteres en el marco de la vida social no está hecha para verificar teorías o verdades sancionadas por el saber, sino que sirve de testimonio para mostrar ese mundo interior misterioso e inabarcable que el tipo humano posee y que lo lleva a las elevadas cumbres o lo lanza a las abisales profundidades de la existencia. En ambas situaciones, la libertad para optar estará excluyendo el determinismo.

Los primeros dramaturgos positivistas - Luco Cruchaga, Moock - se ocuparán de seguir el desarrollo de los conflictos del alma o de los modos de existencia como una primera respuesta a la problemática derivada de la irrupción de nuevos sectores al escenario social del nuevo siglo. El segmento que ocupará el centro de la escritura dramática será la clase media. Como lo reconoce el ya citado Melfi, "La clase media está llena de caídas y sacrificios en un sueño mórbido de ascensión social. El advenedizo ha aparecido sobre la cuna de la aristocracia. El arribista, en la capital como en provincias, es un tipo de primer orden. El comerciante que asciende en su lucha porfiada, dura y paciente, desde los fondos turbios hasta las capas superiores, para revelar, una vez en ellas, su pequeñez moral, es un tipo magnífico; sus costumbres constituyen un documento inapreciable".⁴

Dentro de este punto de vista introspectivo que estos dramaturgos desarrollan en el marco de la representación del mundo, surgen dos sectores materiales dentro de los que se plantea la acción: el espacio de la ciudad y el espacio rural. Lo característico del tratamiento espacial en estos autores está en que el componente costumbrista y popular, propio del modelo realista tradicional, deja paso a la construcción de un topos que sirve sólo de referente para situar el nivel de los conflictos personales y sociales representados en los ámbitos respectivos. A diferencia del realismo tradicional, el espacio se abstrae de las caracte-

rísticas identificatorias propias de la tendencia regionalista o localista para convertirse en un escenario neutro, atribuible a cualquier lugar no sólo nacional, sino planetario, en particular en los dramas de localización citadina. En los otros, de ubicación rural, si bien se mencionará el lugar de la acción en un punto reconocible desde un ángulo geográfico (es el caso de las tierras sureñas, al interior de Temuco en La viuda de Apablaza), el centro del interés no estará puesto en las características externas del paisaje, sino en el "paisaje" interior de los personajes, en esa dimensión desconocida que se esconde obscenamente tras la capa de lo biológico. En este sentido, tanto las obras urbanas como las rurales se abocarán a pesquisar los efectos que produce en los caracteres representados las condiciones de existencia que impone la nueva etapa que se inicia en el desarrollo de la modernidad con la llegada del siglo XX.

Los dramas de ambiente citadino reflejan los problemas y tensiones que ocasiona a un sector determinado de la sociedad el tener que enfrentar un conjunto de obligaciones y decisiones para lo cual no han sido preparados. Su raíz no está en esta generación que adviene junto con el siglo, sino en el pasado, de características más patriarcales y con menos expectativas de progreso en lo humano, social y material. También en este tipo de obras es posible encontrar una preocupación casi programática por revelar la situación de la mujer frente a estas nuevas condiciones, al parecer, motivada por la posición más expuesta que presenta.

Un alcance similar tiene la otra obra de carácter urbano que hemos seleccionado en esta muestra. Nos referimos a Isabel Sandoval, modas de Armando Moock.

Relata la historia de la modista Isabel Sandoval quien tiene tres hijos, dos de los cuales se distinguen por ser, uno, obrero mecánico y, el otro, estudiante de leyes y poeta. La diferencia de formación de ambos genera un conflicto entre ellos al ser,

Lalo, despreciado por Juan por su condición de trabajador manual. Este conflicto se profundiza al amar ambos a Adriana, joven ayudante del taller de costura. Llevado Juan por el afán de mejorar su posición social, abandona el hogar, independizándose y pretendiendo a una muchacha de nivel social y económico superior. Rechazado por la madre de ésta al descubrir su parentesco con la modista, regresa arrepentido y decidido a cambiar de vida, compartiendo el trabajo mecánico con su hermano.

Al igual que la composición de Barrios, la temática abordada por Moock alude al segmento medio de la sociedad, describiendo los proyectos, conflictos y aspiraciones de unos personajes que se ven enfrentados al cambio de época con todo lo que ello implica en el orden de las ideas, creencias, valores y visiones de mundo. El punto de vista escogido por el autor para desarrollar la acción es el psicológico.

Respecto de la universalización del espacio, que anotábamos que constituía una de las características de este tipo de dramas psicológicos, la composición de Moock se expresa en la misma forma. La acotación de entrada describe el lugar de la acción -el taller de modas- con una mínima mención al espacio exterior: "Habitación de un segundo piso con dos balcones [...] se divisan los tejados y torres de la ciudad". De esta manera, queda manifestada la intencionalidad estética del autor de situar la mirada en el paisaje interno de los personajes más que en el mundo exterior.

El motivo dramático del cambio de época lo desarrolla Moock, tomando como base las visiones contrapuestas que existen en relación a los oficios y profesiones como expresiones de una marca social determinada. El desprecio que manifiesta Juan por su hermano representa el juicio bastante extendido en la sociedad de que el prestigio y el buen posicionamiento en el campo de las relaciones se alcanza a través de las profesiones llamadas liberales. En cambio, los oficios manuales, como el que desempeña Lalo, son motivo de desprecio social.

La credencial de abogado en una sociedad exitista es la mejor carta de triunfo, en especial, para quienes, provenientes de un hogar modesto como el de Juan, ven en ello un elemento de ascenso social. La mentalidad oportunista que exhibe el estudiante se asocia con estas expectativas profesionales que son compartidas y avaladas por una institucionalidad que fomenta sólo el modelo del intelectual exitoso en desmedro del resto que ejerce una función fabril en el mundo del trabajo. El contrapunto psicológico es evidente en la caracterización de ambos personajes. Mientras Juan profita entre los suyos de los beneficios que implica su condición de estudiante de leyes, dispensándolo explícita o implícitamente de sus obligaciones familiares y de sustento, Lalo sobrelleva resignadamente todo el peso de atender a la totalidad de las necesidades de la familia. El contraste resulta todavía más violento si se repara en que el oficio de mecánico de Lalo es capaz de afrontar todos los compromisos que impone la rutina de un hogar de clase media baja. Si a lo anterior se agrega el hecho de que el joven, en virtud de su esfuerzo y capacidad, ha logrado alcanzar la independencia laboral, instalándose en su propio taller, la comparación objetiva de ambos no puede ser más esclarecedora en cuanto a los papeles sociales y a la proyección económica que manifiesta uno y otro. Sin embargo, su peso en la familia es nulo; sólo cuentan las opiniones y decisiones de Juan, la cabeza brillante de la familia. El carácter "aséptico" de la escritura de Moock lleva a concebir un desenlace que quiere alejarse de todo asomo de didactismo o moralización al resolver el conflicto de los hermanos con el reconocimiento explícito de la visión equivocada de Juan, aunque en la disputa del corazón de Adriana salga ganancioso. Un remate tradicional habría premiado la vida ejemplar de Lalo, quedándose con la muchacha, pero no es así ya que el interés programático de la obra es hacer de la escritura un documento objetivo de lo que el autor llama "la época actual".

Las figuras femeninas que comparten la acción de la obra ocupan también un pa-

pel relevante. Tanto doña Isabel, Inés y Adriana presentan caracteres muy definidos en sus relaciones con los demás. Doña Isabel, la modista, encarna el conjunto de tradiciones que la vinculan a un pasado que tiene un concepto de la vida diametralmente opuesto al que postula la "época actual", empezando por mantener un trabajo de tipo artesanal como forma de surgimiento y progreso social. El desacoplamiento generacional se traduce en una permisividad respecto de las inconsecuencias e inconstancias de su hijo Juan y en una no disimulada impersonalidad afectiva con Lalo. La resolución del conflicto significará para ella el restablecimiento del equilibrio al interior del hogar y el fortalecimiento de las defensas ante el peligro exterior. Por su parte, Inés, la hermana menor, asumirá el papel de personaje cautelador de la honra, dignidad y solidaridad familiares frente al peligro potencial de lo de "afuera". Su trayectoria está ya predefinida por la práctica de la costumbre en el sentido de ser la continuadora a futuro de la actividad de su madre. Por último, Adriana, el personaje que incorpora el elemento sentimental a la trama, representa la expresión del amor potenciado o debilitado por la voluntad masculina a cuyo poder voluntariamente aparece sometida. Las veleidades de Juan son recibidas con resignación y renuncia de su parte, en tanto que la proposición de matrimonio de Lalo le abre un espacio verdadero para su realización como mujer. La interferencia postrera de Juan torcerá nuevamente el destino de la muchacha, cediendo a sus promesas y desechando la posibilidad de ser "alguien" junto a Lalo.

También en esta época se desarrolla la temática rural desde una perspectiva psicológica similar. El primer elemento que conforma este espíritu innovativo respecto de la visión campesina tradicional, es el papel agencial que desempeña el campesino que lo coloca dentro de la incipiente pequeña burguesía rural que ha logrado con su esfuerzo acceder a los centros de producción, desplazando al antiguo patrón, tradicionalmente asociado con el supremo poder o al administrador que ejercía ese

poder en ausencia de aquél. Con ello se plantea un sistema de relaciones sociales y productivas distinto. En segundo lugar, la responsabilidad en el manejo y explotación de los campos queda sujeta a una especie de coparticipación colectiva en la que el trabajo es compartido por todo el peonaje, incluyendo a quien aparece como el patrón y cuyo origen es el mismo de los demás. En esta actividad compartida comienza a tener una presencia real la mujer, quien no sólo desempeña labores de casa, sino que se incorpora activamente a las faenas productivas. Finalmente, la vida campesina es tratada como un objeto sociológico cuya naturaleza y alcance social son examinados por el dramaturgo de manera seria y concentrada, poniendo de relieve el nuevo sistema de relaciones que se establece en el campo a partir de las condiciones de vida que han comenzado a surgir como resultado de un modelo neocapitalista que empieza también a regular las actividades agrícolas.

La obra que mejor expresa este paso de una sociedad caracterizada por un sistema que Adorno define como la dialéctica feudal de señorío y servidumbre a otra donde el acceso a los bienes de producción se extiende a sectores que otrora cumplían sólo función de mano de obra es, *La viuda de Apablaza* (1928) de Germán Luco Cru- chaga.

La historia relata la atracción que la viuda siente por su hijastro Níco, joven peón recogido y criado por la mujer después de la muerte del marido de quien el muchacho era su hijo natural. El ofrecimiento que la mujer le hace de hacerse cargo de las tierras a cambio de su matrimonio con ella convertirá a Níco en el virtual patrón. La libertad de que hace uso el joven del manejo de la propiedad terminará por anular cualquier influencia de la viuda en la toma de decisiones. La autoridad cercenada más las dañadas relaciones de pareja culminarán con la llegada de Florita, sobrina de la mujer y amante del joven, a compartir el mismo techo. Esta situación provocará el suicidio de la viuda.

El lugar que ocupa la viuda constituye una primera señal de que las condiciones de existencia en los campos chilenos han cambiado. En apariencia, el papel asignado tradicionalmente al hombre en las tareas agrícolas es delegado a la mujer, y con un desempeño económico y social exitoso, a juzgar por lo que nos dice el texto. Sin embargo, es el propio texto el que subraya que este progreso alcanzado en la explotación de la tierra se lo debe a las características personales de la mujer asociadas más a conductas hombrunas que femeniles. Como la describe el propio hijastro: es una "víua hombruna que nos manijaba con la punta del rebenque..."⁵

La condición de "hombruna" que ostenta la mujer es el rasgo determinante que la legitima como autoridad; una función destinada para ser cumplida por los hombres no habría tenido destino si no hubiese existido esta especie de metamorfosis que le permitió hacerse fuerte en el mando. Enseguida, otra marca que no deja de ser significativa es el hecho de que la atracción que siente la viuda por su hijastro lleva implícita también la necesidad de restablecer un equilibrio alterado por su permanencia como encargada de la explotación agrícola. Por esta razón, ella no repara en ningún tipo de consideraciones morales para solicitarle a su hijastro que se case con ella, porque al final de cuentas él es el hombre que ha formado para mandar sobre los demás, inclusive sobre ella misma. "*¿No tendré derecho entonces -dice la mujer- a tomar, mano a mano, con el que curdia mis sembraos, con el que me vende los quesos, con el que campea mis animales y que es aquí, en m'hijuela, el hombre pa too?*"⁶ A pesar de su espíritu de trabajo y de su entrega a una actividad que es rentable en la medida que se cuente con las capacidades y recursos, sus vecinos y hombres de la zona comentan que los campos no están bien trabajados. Verdad o no, el caso es que la dirección de la hijuela se hace vulnerable a los ojos de la sociedad. Ahora el hecho de que la mujer vea a Níco como el sucesor de su finado marido significa que la tarea emprendida en su favor, alimentándolo, dán-

dole techo y abrigo y formándolo en el bregar campesino, tiene una sola dirección cual es la de transferir el poder al que, por costumbre, lo ha detentado desde los tiempos del encomendero. Ayudan a este propósito el que se establezca explícitamente el derecho de sangre que le asiste al muchacho por ser hijo natural del patrón Apablaza, y el que la propia obra omita definitivamente la identidad civil de la mujer: jamás se la llama por su nombre de pila ni menos se la llama por su apellido; sólo existe porque es la viuda de Apablaza. Cuando recoge y forma al hijastro lo hace consciente de que está preparando al joven para suceder al "finao" Apablaza: *"Pero aquí se hace mi voluntad... Por algo t'hey criado y soi mío. ¡Desde hoy en adelante, vos reemplazai al finao...! Tuyas son las tierras, la plata y... la viña. Mandarís más que yo"*.⁷ La nueva posición que alcanza Níco con el matrimonio terminará convenciéndolo que él es el patrón y sobre él no existe nadie más. Es la ley que se ha mantenido consuetudinariamente en los campos de Chile, desde la época de la Colonia.

A pesar de su origen humilde y su calidad de expósito, Níco ha logrado progresar como sujeto, haciéndolo apto para tomar las riendas de la hijuela. La obra encomia el empuje del peón que preanuncia el acceso de una nueva generación que llega al trabajo de la tierra con una mentalidad distinta, más práctica, aunque ligada, por ancestro, a las tradiciones y convenciones sociales del pasado. El paso de Níco de peón a propietario se hace sin traumas; más bien se considera esta etapa como un proceso natural en las condiciones de vida que se presentan en el nuevo siglo en los campos chilenos.

El nuevo hombre que surge de esta hornada deja atrás el concepto del patrón dispensador de gracias y castigos. La firmeza que demuestra el joven frente a las decisiones que le competen como dueño, representa la legitimidad de la posición alcanzada, la cual está consagrada por la tradición. Sin embargo, Níco ya no se muestra como el patriarca que decidía los desti-

nos de todos quienes trabajaran y vivieran bajo su territorio. El sentido pragmático con que se reviste la actividad agraria obliga a desarrollar un comportamiento más acorde con lo que está ocurriendo en el entorno. Este nuevo patrón no se diferencia de los peones más que por la formalidad de considerarlo como el "patrón". Sin embargo, la posición relevante que ocupa entre los demás le desarrolla cierta mentalidad práctica que lo lleva a ver en los peones de su hijuela un medio para acrecentar sus ganancias. En este sabroso diálogo entre él y los inquilinos queda en evidencia el peso del signo de los tiempos: el dinero.

—Níco: También vos... Toma... Son seis pesos entre los dos...

Custodio: ¡Cómo, patrón, si fueron dos pesos a cada uno...!

Níco: Son seis pus, inorante.

Fidel: Si dos y dos son cuatro...

Níco: Tate callao. Si aquí, en el campo, dos y dos pesos prestaos son seis.

¿No vis que van ganando lo mesmo que en el Banco?"⁸

Está lejos la visión del campesinado obsecuente y sumiso que entrega la literatura costumbrista tradicional en medio de un escenario pintoresco. La base económica de estas relaciones les confiere una independencia de juicio que los lleva a defender lo justo y a justificar las medidas. En este caso, tanto el patrón como el inquilino tratan abiertamente los asuntos pendientes, utilizando códigos que son parte de la cultura del capital que se ha entronizado en las prácticas sociales y laborales de los campos. La ley de la oferta y la demanda ha entrado a regir las relaciones entre los seres, proyectando sus expectativas a la obtención de bienes y riquezas que aseguren su acceso y estabilidad en un nivel social diferente al que tuvieron sus padres y abuelos. Níco confiesa que su matrimonio con su "casi maire" lo hizo para tener dinero y poder: *"¿cómo se le podía ocurrir dice el joven a la viuda- que yo m'iba a enamorar, cuando lo que halagó jué su plata y las facilidades que yo tenía pa hacerme rico a su sombra?"*.⁹ Esta imagen de inde-

pendencia que entrega la obra del campesinado chileno no descarta, sin embargo, la intención documental que inspira la escritura de los textos dramáticos de comienzos de siglo. Las situaciones tejidas en torno a la historia de la viuda sirven de testimonio de una época que sufre los últimos temblores de su ocaso y la irrupción de una nueva que establece sus fundamentos en una especie de materialismo práctico que estimula la codicia por la posesión de bienes.

La otra composición dramática que se sitúa en la órbita de lo rural es **Pueblecito** (1918) de Armando Moock. La historia alude al regreso de Marta a su pueblo natal, después de haberse ido a la capital para educarse. Desengañada, vuelve a su terruño en busca de la paz arrebatada por el torbellino mundano. El reencuentro con lo propio la lleva a redescubrir el encanto de lo natural, abandonando toda expectativa de progreso social de acuerdo con el modelo ciudadano. La presencia de Juan Antonio, su amigo de la infancia y, a la sazón, prometido de su hermana, ayudará a su proceso final de reinserción en el mundo rural, a pesar de que la atracción hacia el joven frustrará los planes matrimoniales de Rebecca, su hermana.

La presencia de Marta con la carga mundana a cuestas producirá un cambio importante en la vida rutinaria del pueblo. Su amor por Juan Antonio no responde a un plan de conquista de esta santiaguina por adopción, sino que está motivado por la confusión que la aqueja después de haber tenido una mala experiencia en la ciudad, tensionada y agitada por las grandes urgencias que impone la modernidad. Su vuelta al lugar tiene el sentido del retorno al espacio natural en el que "lo civilizador" todavía no ha alterado los términos de la convivencia pueblerina. Juan Antonio es, entonces, parte del paisaje que Marta quiere reeditar. Huye de la vorágine de la ciudad, del angustioso ritmo del progreso material, para refugiarse en un espacio que perpetúa los hábitos y costumbres de vida heredados desde siempre. Tanto en ella como en Rebecca se da este desfase definitivo que las

coloca al margen de la modernidad y las condena a contemplar la vida detrás de las celosías. El contrapunto con Juan Antonio estriba justamente en que el muchacho se ha mantenido alejado del mundo de los "civilizados" por lo que su espíritu no refleja las angustias y sobresaltos de Marta. Es el único de los personajes que no tiene problemas en asumir su propia identidad. El renunciamiento de la muchacha es total, porque su capacidad de comprensión frente a la nueva época excede sus posibilidades espirituales.

Pueblecito, al igual que el resto de las composiciones de esta época, adopta un punto de vista que dibuja una pintura de la realidad pueblerina con fines testimoniales en un afán por mostrar los espacios que aún no han sido tocados por los aires modernizadores del capitalismo burgués, aunque indirectamente sus efectos ya se hacen sentir en determinados niveles humanos de la realidad social de la provincia chilena. A esta doble articulación corresponde la división que presenta el tejido social en la comedia. En un primer plano, se descubre un grupo de personajes al que lo une la afinidad cronológica: son todos jóvenes. Como trasfondo, funciona la pintura caracterizadora de los modos y expresiones que marcan el ritmo provinciano de las regiones y animado por el tradicionalismo social: el señor Alcalde, el señor Cura y el funcionario del Estado, exponentes todos ellos de la organización política tradicional de las ciudades y pueblos del continente.

El regreso de Marta desde la capital pone al pueblo ante la evidencia de los cambios que tienen lugar más allá de sus fronteras, y que por más que se quiera darles la espalda, es una realidad que se deberá enfrentar. El desengaño que la acompaña es la primera señal de que el costo que habrá que asumirse es alto y doloroso. Para Marta, el pueblo es el refugio a las inclemencias del mundo exterior, en tanto que para Rebeca, Juan Antonio y sus amigos el "afuera" sigue siendo ese sueño impreciso pero amenazante que los sacará de la rutina provinciana:

*"Marta.- Nuestro tedio, nuestro desencanto, nuestro cansancio de vivir es el desencanto y cansancio de los "civilizados", es el deseo de lo desconocido que nos devora; llegamos a la vejez siendo jóvenes y nuestros débiles cuerpos no son capaces de arrastrarse con nuestras fantasías..."*¹⁰

El fantasma de lo nuevo es lo que los fascina, pero, a la vez, los atemoriza. Moock reitera en esta composición la temática recurrente de la desadaptación de la generación joven a los cambios que trae aparejada la modernidad. La decisión de Marta de defender su amor por sobre las consideraciones filiales y sociales significa, a mi juicio, la manera traumática como se incorpora al espacio de las tradiciones los nuevos códigos de la modernidad. La obra es el testimonio justamente de esta simbiosis dolorosa. Por su parte, la generación adulta que funciona en el texto como el trasfondo de una dimensión de la realidad que se quedó cristalizada en el pasado, revela la fractura que padece el ordenamiento social de principios de siglo, con una clase de sujetos que lucha por integrarse al movimiento de la historia en tanto que la otra perpetúa los valores, creencias y visiones de mundo del pasado.

El acercamiento a la realidad que plantea la obra dramática de este período de cambios que vive la nación, presenta una característica general que consiste en modificar el punto de vista habitual que se observaba en el modelo literario anterior -de pura espacialidad descriptiva-, haciéndolo más funcional a la representación del sujeto en sus dimensiones espirituales. Tanto las obras de corte urbano como las de corte rural revisadas nos ponen frente al tema de ver actuar al individuo en un escenario que reconoce ángulos que hasta ese momento no existían y a los cuales hay que entender y sobrellevar. Desde los cambios en el nivel de los valores, creencias e ideas hasta la configuración del mundo, todo resultará nuevo para este sujeto. La escritura dramática se encargará de describir los efectos

que esta nueva situación provoca en su alma, revelando sus temores, sus apetencias, sus triunfos y fracasos. Los resultados de esta lucha por la vida no siempre serán alentadores. El triunfo del ventajismo social y económico por encima de las legítimas aspiraciones de comunicación y entendimiento, pondrá el sello a los nuevos tiempos, dejando al margen a quienes se resisten a seguir el ritmo que impone la modernidad. En especial, la mujer sufrirá sus efectos de manera más directa por la formación heredada sujeta a las convenciones, prejuicios y prohibiciones. La obra dramática recoge estas problemáticas desligada de cualquier compromiso moral o ideológico. Se escribirá para dejar un testimonio de época de un período caracterizado por los cambios producto de una dinámica que no acepta debilidades. Es la tragedia de la viuda o Marta. Sin embargo, el mundo representado no está en cuestionamiento. La obra promueve, difunde y legitima los valores y la imagen de mundo que establece el orden dominante. Las señales de estos textos no son para abjurar del mundo en que se vive ni mucho menos para romper con él. De ahí que la propuesta de mundo que nos entregan estas obras constituye un punto de vista diferente, innovador, pero no rupturista de las formas de representación establecidas por la cultura positivista.

LA DRAMÁTICA RUPTURISTA DEL PERÍODO

Contemporáneo de los dramaturgos citados, Antonio Acevedo Hernández aparece como uno de los creadores que marca una diferencia importante con los modos de representación de la realidad alentados por las convenciones estéticas del realismo positivista. Esta diferencia, a mi juicio, tiene que ver con su posición abiertamente rupturista con los cánones estéticos vigentes y con las formas de plasmar la imagen de realidad en sus textos. Ya advertíamos que su posición es contraria al arte realista por considerarla representativa de la ideología burguesa dominante. Su estética apunta hacia niveles que se identifican con la

esencialidad de los seres y de las cosas, los que se encuentran en otros espacios immanentes a la realidad histórica, aunque ignorados por el discurso oficial. Lo que se propone Acevedo Hernández es justamente rescatar estas dimensiones ocultas de la realidad para mostrarlas desde una perspectiva diferente en la que los factores de causalidad y de determinismo genético caros a la sensibilidad realista, sean sustituidos por la interpretación simbólica del mundo. Este afán de trascendencia se notará en aquellas obras cuyas formas materializan lo artístico con lo ideológico. Es el caso de Almas perdidas (1915), Carcoma (1919), Irredentos (1920), Cain (1927), Joaquín Murieta (1935) y Chañarcillo (1937), entre otras.

Incursionó indistintamente en obras de ciudad, "dramas de suburbio" como los llamó, y en dramas campesinos. En uno y otro tipo el tema del hombre enfrentado a una realidad hostil que le dificulta su actuar está tratado desde la perspectiva del hombre de pueblo, miserable y olvidado de los grandes relatos. La pobreza congénita, las necesidades acuciantes, la propia indefinición frente a la vida, sus proyectos existenciales, sus triunfos y sus caídas, serán materia de dramatización. Sin embargo, su posición no estará al servicio de las causas político-partidistas, sino que desarrollará un planteamiento estético que hará posible mostrar el mundo distanciadamente, por encima de los compromisos afectivos, ideológicos o militantes. De esa forma, el dramaturgo piensa llegar a la conciencia de su lector e influir para que el sistema que critica pueda ser cambiado por otro más justo. El mecanismo formal del distanciamiento será el medio por el cual Acevedo Hernández se hará cargo de los grandes conflictos y las contradicciones que presenta el organismo social contemporáneo de comienzos de siglo.

Gracias a este recurso, que es posible seguir a nivel de la galería de personajes como a nivel de la acción, el dramaturgo es capaz de representar críticamente la realidad, induciendo al destinatario a adoptar

una actitud pensante en lugar de una posición afectiva e identificatoria con lo que se representa en la obra. A diferencia del arte tradicional que busca como propósito la identificación patética con lo propuesto estéticamente gracias al expediente de la mimesis aristotélica, el camino que propone nuestro dramaturgo es el del distanciamiento, forma gracias a la cual el lector es obligado a recibir el contenido dramático no como espejo de sus propios actos, sino como objeto de reflexión.

A nivel de personajes, este procedimiento incide para que sus figuras dejen de lado su textura psicológica, desarrollando, en cambio, su textura ideológica. Esto quiere decir que son portadores de ideas, creencias, valores y visiones de mundo, las que se ponen al servicio del programa estético que plantea el autor. En Almas perdidas, Laura es víctima de los excesos que sufre de parte de su propio padre al pretender imponerle un esposo por conveniencia personal. La resolución del conflicto -que remite al acto incriminatorio cometido por Óscar, su prometido-, no está planteado en términos afectivos, sino valóricos en el sentido que pone en cuestión la relación conflictual que se establece entre quienes presumen ejercer el principio de autoridad y quienes padecen el ejercicio de dicho poder. El texto rechaza estas prácticas sociales que legitiman un sistema que funda su permanencia en un orden jerárquico donde el más fuerte impone su razón por sobre el más débil. Laura es el agente portador del espíritu de rebeldía frente a la represión, espíritu que se revela en la acción del personaje más que en su pasión. En esta línea, Laura concita el interés del destinatario, el que ve en el curso del conflicto un motivo de reflexión acerca de las condiciones en que se desenvuelven las existencias de los seres periféricos y marginales. El contradiscurso que implica la representación de la mujer como sujeto denigrado es la señal que envía el dramaturgo para promover el cambio.

A nivel de la acción se puede observar que se contravienen los preceptos de

causalidad que cultiva como principio el arte realista y que hace ver al mundo como un juego de causa y efecto. En esta obra vemos que la situaciones representadas tienen una significación autónoma, valen por sí mismas sin necesidad de explicarlas por lo que acaba de ocurrir o lo que ocurrirá después. El compromiso que se establece entre el padre de la muchacha y su cortejante se da en un episodio independiente que se coloca al margen de la acción unitaria y completa. Su función se define como el expediente destinado a poner de relieve traslaticamente la figura del abuso como práctica habitual en las relaciones interpersonales. Al despojar de la previsibilidad cronológica a esta situación dramática, el sentido de la obra apuesta a la construcción de una realidad sujeta a la dinámica de los hechos y, por lo mismo, modificable. De esta manera, el drama acevediano postula la idea de que sus obras son propuestas capaces de influir en la modificación de la realidad vigente.

Otro tanto sucede con Cain, drama de inspiración bíblica que relata la tragedia del personaje bíblico que mata a su hermano Abel. Aparte de ser la primera obra de corte bíblico que se escribe en la dramaturgia chilena (1927), el tema está tratado desde la perspectiva social del individuo que se siente oprimido y rechazado por los demás. El castigo que recibe de Jehová lo interpreta como un castigo injusto para quien, como él, ha dado su vida por trabajar en beneficio de los demás. Su rechazo a reconocer los designios divinos lo convierte en un rebelde que reacciona contra la injusticia no sólo en el plano personal, sino en contra de la injusticia universal. En esta línea, Acevedo Hernández nos entrega una figura cargada de simbolismo, la que por su proyección tiene plena actualidad en momentos en que en la realidad nacional se debaten las primeras leyes tendientes a garantizar los derechos de la clase asalariada que tiene tras de sí toda una historia de explotación, marginalidad y menosprecio.

Por medio del distanciamiento, la historia de Cain aparece como la contraversión

del relato bíblico, desde el momento que el dramaturgo invierte los términos en que se fundaba la historia, asignándole a Caín el papel de víctima y a Abel la condición de privilegiado. Éste es representado como el sujeto que recibe todos los beneficios que amerita la calidad de protegido del poder, en tanto que su hermano padece la incompreensión y persecución a causa de su actitud recusadora. El desmontaje semántico a que Acevedo Hernández somete el mito pone en evidencia los signos ocultos que acompañan a la historia, mostrando a un Caín despreciado por su oficio y rechaza-do por su naturaleza contestataria. Abel, en cambio, presenta un carácter contemplativo y piadoso, grato a los ojos de la divinidad, de la cual recibirá los reconocimientos y la protección requerida. Al despatetizar la historia, lo que queda en pie es la revisión que hace el autor de las dos actitudes observadas frente al poder constituido. El desenlace de la situación conlleva un planteamiento ideológico que apunta hacia un orden que favorece la adhesión y condena la disidencia; en este orden injusto, lo que cabe, según el texto, es influir para que esta realidad cambie.

En el plano de las acciones, la composición está construida por escenas que van entregando progresivamente los materiales que harán posible juzgar la situación dramática de una manera diferente. Todos los episodios que se encadenan en el acontecer traen un punto de vista que permite examinar la situación planteada desde el referente histórico que le sirve de marco, pues a pesar de que se trata de una materia milenaria, los alcances que se pueden inferir tienen una proyección que calza perfectamente con la realidad que se vive en la época en que se difunde la obra. El delito de Caín es intentar transgredir el orden estatuido, violentando los términos en que basa su estabilidad. De ahí que sea rechazado, negándole el espacio que humanamente le corresponde. Es significativo el hecho de que, como una manera de obviar la presión que se ejerce en su contra por parte de su propia familia, decida ir en busca del Sol, elemento que simboliza la liber-

tad y el poder de realización. Las condiciones adversas de su lucha harán inútiles sus esfuerzos por cambiar el curso de los acontecimientos. Sus actos lo llevarán inevitablemente al fratricidio.

Una tercera obra que pone en funcionamiento el expediente dramático del distanciamiento es *Joaquín Murieta*, escrita en 1935 y perteneciente al género legendario. Representa la figura del bandolero-caudillo que fue a probar suerte a California detrás del oro. A partir del momento en que es víctima de la violencia de los norteamericanos, su conducta pacífica se transforma en agresiva y vengativa, tomando el camino del crimen para vengar las injusticias de que son víctimas todos quienes proceden de la región sur del continente. Después de ser buscado intensamente por la justicia, es detenido y ahorcado en la ciudad de Stockton, cerrando un capítulo más en la historia de atropellos del país del norte contra los pueblos latinoamericanos.

El personaje central de la obra adquiere a lo largo del texto una dimensión legendaria y simbólica que tuvo como origen los episodios acaecidos en California durante la locura del oro. A partir del momento en que Murieta asiste impotente a la violación y asesinato de su esposa, su carácter cambia radicalmente, convirtiéndose en sujeto vengador de los abusos cometidos contra los extranjeros, en especial, si son latinoamericanos. Las dos etapas que se reconocen en la posición de Murieta respecto de la realidad se asocian con las vividas en América Latina, primero, como colonia de potencias europeas y, después, como objeto de penetración del imperialismo norteamericano. La etapa del colonialismo aparece representada en el texto a través de la voluntad de unirse contra el enemigo común por sobre lenguas y razas (la llamada unión latinoamericana de Bolívar que se evoca en la escritura). La segunda se relaciona con la lucha que emprenden los pueblos de esta parte de América para defenderse del asedio e intromisión anglosajona. Mirada la acción desde esta perspectiva, observamos que la historia personal de

Murieta deja de ser un episodio particular para convertirse en testimonio de los esfuerzos de un sector de la población latinoamericana por aislar la influencia y presencia del imperialismo en el destino de los países de esta parte del continente. Murieta pasa a ser el símbolo de una América que debe recurrir a la violencia para mantener sus derechos y su libertad. En este sentido, el drama de Acevedo Hernández representa a un personaje que debe ser visto como un héroe de la causa antiimperialista contemporánea más que un simple bandolero.

La acción está dividida en seis partes, cada una de las cuales remite a situaciones concretas del acontecer, desarrollando autónomamente motivos relacionados con las ideas, valores y creencias propios de la ideología de la obra. Ideas como la unidad latinoamericana, la implantación de leyes injustas, el racismo y la discriminación social, son expuestas en forma de cuadros dramáticos para que el lector las pueda juzgar y valorar racionalmente. No existe entre una parte y la otra una trabazón argumental que valide el principio de causalidad del realismo tradicional. Se trata más bien de poner en el tapete de la discusión los grandes problemas que inquietan a la conciencia latinoamericana, colocando como eje de la reflexión a Joaquín Murieta.

Por lo revisado en este artículo, la dramática de comienzos de siglo implica en el proceso de producción un paso adelante respecto de las prácticas literarias en vigor. Se reconocen, a mi entender, dos líneas muy claras que buscan cubrir zonas de la realidad no consideradas anteriormente por el canon realista. El género incorpora a su construcción verbal instrumentos de percepción del mundo no utilizados hasta ese momento. Me refiero a la representación, por una parte, de las esferas internas de la existencia y, por la otra, de las dimensiones míticas de la realidad humana. Para la primera modalidad, destaca la escritura Germán Luco Cruchaga y Armando Moock, quienes centran la mirada en la interioridad del ser humano, en tanto que la segunda,

representada por Antonio Acevedo Hernández, pondrá el acento en los aspectos míticos y legendarios del mundo, metaforizando sus contenidos y creando una realidad autónoma del contexto.

Los aspectos innovativos de la producción dramática de este período se dan en el plano de la significación en lo que tiene de carencial y deficitario el espacio histórico. La certeza de la existencia de estas limitaciones transforma el texto dramático en un documento crítico de la realidad. Es un testimonio de época que revisa los efectos que provoca en el hombre la pérdida de su centralidad, obligándolo a adoptar decisiones para las cuales la Humanidad no lo ha preparado. No obstante el contenido crítico de su discurso, este grupo de obras innovadoras no se compromete con la alteración del sistema vigente, sino que, por el contrario, reafirma los valores y visiones de mundo del orden establecido.

La posición que llamamos rupturista con la tradición literaria realista se caracteriza por desarrollar un discurso que intenta construir un mundo alternativo que recoja efectivamente las preocupaciones que agitan la conciencia y el espíritu del hombre del nuevo siglo, especialmente, de aquéllos que provienen de los sectores más vulnerables de la sociedad, acallados y mantenidos en la periferia por el discurso oficial. La producción dramática de Acevedo Hernández se hará cargo de las grandezas, penurias y contradicciones del segmento popular de nuestra población. No se trata, sin embargo, de convertir los textos en manifiestos político partidistas, sino en propuestas estéticas que ayuden al lector a dirigir una mirada crítica al entorno con la intención de construir una síntesis creadora que desarrolle en su espíritu una voluntad de cambio. ♦

NOTAS

- ¹ Sergio Pereira Poza, "Tendencias y direcciones del teatro chileno actual", en *Revista Literatura y Lingüística*, 10 (1997), p. 128.
- ² Cedomil Goic, *Historia de la novela hispano-americana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980, p. 87.
- ³ Prólogo a *Teatro escogido*. Eduardo Barríos. (Domingo Melfi). Santiago, Zig-Zag, 1947, p. 14.
- ⁴ Domingo Melfi, *ibidem*.
- ⁵ Germán Luco Cruchaga, *La viuda de Apablaza*. Santiago, Pehuén, 1990, p. 59.
- ⁶ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 43.
- ⁷ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 45.
- ⁸ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 50.
- ⁹ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 58.
- ¹⁰ Armando Moock, *Pueblecito*. Santiago, Pehuén, 1989, p. 67.

Este trabajo corresponde a la investigación FONDECYT sobre "Tradición e innovación en la obra dramática de Antonio Acevedo Hernández" que el autor desarrolla en la actualidad.

CREACIÓN DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS

EDUARDO GUERRERO DEL RÍO

DOCTOR EN LITERATURA

DENTRO DEL ESTUDIO DEL TEATRO CHILENO EN EL SIGLO VEINTE, UNO DE LOS HITOS MÁS IMPORTANTES CORRESPONDE, SIN LUGAR A DUDAS, A LA CREACIÓN DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS, FUNDAMENTALMENTE LA DEL TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE EN 1941 Y LA DEL TEATRO DE ENSAYO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA EN 1943, A LA CUAL SE SUMAN CON POSTERIORIDAD LA DE OTROS TEATROS UNIVERSITARIOS, COMO LOS DE CONCEPCIÓN Y ANTOFAGASTA.

A TRAVÉS DEL TIEMPO, ESTE HECHO INAUGURAL SE CONCRETÓ EN LA FORMACIÓN DE ESCUELAS DE TEATRO Y, SOBRE TODO, EN LA APARICIÓN DE UN GRUPO DE DRAMATURGOS CHILENOS QUE, A PARTIR DE MEDIADOS DE LOS AÑOS CINCUENTA, RENOVÓ NUESTRA ALICÁIDA DRAMATURGIA, ALGUNOS DE LOS CUALES INCLUSO AÚN POSEEN UNA RECONOCIDA VIGENCIA. EN TODO CASO, PARA PODER TENER UNA VISIÓN MÁS CLARA DE CÓMO SE GESTÓ LA CREACIÓN DE LOS MENCIONADOS TEATROS EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS CUARENTA, ES NECESARIO PREVIAMENTE CONSIDERAR CIERTOS HECHOS QUE SIRVIERON DE ANTECEDENTES PARA QUE SE MATERIALIZARA LA SITUACIÓN ANTERIORMENTE ALUDIDA.



ANTECEDENTES

En la valoración de los estudios teatrales como literarios, nos encontramos con una serie de circunstancias que convergen tanto extrínseca como intrínsecamente. De este modo, al margen de los valores literarios de una determinada obra dramática o de los específicos lenguajes de una puesta en escena, es imposible sustraerse de los contextos políticos, sociales, religiosos de la época en la cual al dramaturgo o al hombre de teatro le toca vivir. Por eso, la creación de los teatros universitarios no es un fenómeno aislado que surgiera de un día para otro sino que, más bien, es la resultante de múltiples factores que explicitaremos en forma sucinta:

La directa e indirecta influencia de los tres principales dramaturgos chilenos de las primeras décadas del siglo veinte, como lo son Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga, en cuanto a una cierta superación del realismo. En el caso de Acevedo Hernández, por ejemplo, una obra como "Chañarcillo" contiene elementos del llamado expresionismo, lo que —de alguna forma— lo vincula a las nacientes vanguardias de comienzos de siglo. Cada uno de estos dramaturgos, con estilos, con problemáticas diferentes, estaban en cierta forma reflejando no sólo la realidad de nuestro país sino también las necesidades de cambio del mundo entero; al respecto, una de las temáticas recurrentes de Armando Moock es la necesidad de la aparición de un hombre nuevo, a la altura de los requerimientos de los tiempos.

La asunción al poder de Pedro Aguirre Cerda en octubre de 1938, a causa del impulso educativo que tienen las universidades ("gobernar es educar"), al margen del auge en esa época de la clase media; junto a ello, "la política teatral del Frente Popular se basó en destinar mayores recursos económicos para el proyecto estético-cultural ya esbozado por el gobierno precedente".¹ En otros términos, es lo que se ha llamado el "Estado de Compromiso"; en palabras del crítico teatral Juan Andrés Piña,² éste se caracteriza "por representar a los amplios sectores medios, que impulsan una fuerte industrialización nacional, tanto privada como pública, protegida por el Estado." El dramaturgo Sergio Vodanovic añade: "Con el Gobierno del Frente Popular se inicia un proceso de transformación político y social que, en lo general, tendía a la modernización del país, a industrializarlo, y a una gestión más ágil y decisiva del Estado en las actividades económicas. Su modelo fue el gobierno de las socialdemocracias europeas. Estas características, trasladadas a lo cultural y, específicamente, al teatro, significaron la necesidad que sintió la nueva clase en el poder de "alimentarse" culturalmente en forma semejante a la de sus modelos europeos".³

Las diversas giras que realizaron algunas compañías extranjeras en las décadas del treinta y cuarenta a nuestro país. Así, "gracias" a la Segunda Guerra Mundial y a la guerra civil española, tuvimos la oportunidad de recibir a algunas compañías que venían escapando de los conflictos bélicos. Entre ellos, merece la pena mencionar la presencia de la actriz catalana Margarita Xirgu el año 1938 (ya había visitado el país en 1913 y 1920), fundamentalmente por el repertorio compuesto por obras del escritor español Federico García Lorca (una dramaturgia distinta, con un lenguaje poético y simbólico) y su concepción actoral y de la puesta en escena, tan diferente a la que se vivía en los escenarios chilenos. Rubén Sotoconil, nombre vinculado a los inicios del Teatro Experimental, señala lo siguiente: "En 1937 habíamos visto el trabajo de Margarita Xirgu, revelación de arte y artesanía. Margarita nos mostró el teatro moderno, la poesía dramática en su salsa, el embrujo del idioma como medio de comunicación artística, la condensación de lo humano en lo divino del cuerpo del actor".⁴ En el fondo, se visualizan nuevos conceptos en la puesta en escena o la llamada teatralidad, los cuales resultan atractivos en función de la existente precariedad, en esos momentos, de los montajes nacionales; por ejemplo, las luces sólo alcanzaban a alumbrar a un solo actor, los telones pintados, la presencia de los apuntadores en sus respectivas conchas acústicas, la improvisación de los textos por parte de los actores. Entonces, frente a esto, los

espectáculos de Margarita Xirgu se caracterizan por su profesionalismo y una concepción artística muy distinta a lo que existe por estos lados (por ejemplo, los bocetos y decorados de sus obras fueron hechos por Salvador Dalí). Juan Andrés Piña agrega: "El universo poético y simbólico del poeta español, los bocetos escenográficos de Salvador Dalí, los nuevos conceptos de maquillaje e iluminación y, en fin, un estilo de actuación basado en escuelas contemporáneas, removieron el ambiente teatral chileno".⁵ También es importante destacar otras visitas: la del Ballet Joss en 1940 y la gira de la compañía de Louis Jouvet en 1942: "El idioma fue un obstáculo para muchos. Pero ahí estaban las imágenes bellísimas, significativas, de "La Escuela de las Esposas" de Moliere, de "Ondina" de Giraudoux, de "La Anunciación a María" de Claudel. Ellas explicaban muchas cosas por su propia elocuencia, y la intuición de los miembros del Teatro Experimental adivinaba lo que el intelecto no comprendía".⁶

Período de crisis del teatro chileno: conflictos bélicos, depresión financiera, aparición del cine sonoro. "Toda esta dinámica y múltiple actividad teatral que comenzara a principios de siglo declina ostensiblemente hacia los años 30, tanto en su vertiente profesional como aficionada. La síntesis de varios factores permiten explicarla. Para el caso de las compañías profesionales suelen citarse dos: la recesión mundial del 29, que repercutió gravemente en Chile a partir del año siguiente y la introducción y rápida expansión del cine sonoro. En efecto, al abaratarse los costos de producción y comercialización de la industria cinematográfica y elevarse los del teatral por causa de la crisis económica, el público comienza a abandonar las salas, las compañías quiebran y los empresarios se dedican ahora al floreciente negocio de la pantalla. Pocas son las compañías que sobreviven al colapso".⁷ Al respecto, en una crítica aparecida en el diario La Nación en 1936, se señala: "en estos últimos días, un intenso movimiento de la vida artística, ha sacudido la apatía de nuestro ambiente teatral. Después de carecer por varios meses de espectáculos, actualmente funcionan diversas compañías que han venido a disputarle a la pantalla esa especie de supremacía, por no decir monopolio, de que goza en nuestra plaza la exhibición cinematográfica".

CREACIÓN DEL TEATRO EXPERIMENTAL Y DEL TEATRO DE ENSAYO

En el año 1941, un grupo encabezado por Pedro de la Barra se le acerca al actor cómico Lucho Córdoba, a cargo del Teatro Imperio, a solicitarle el préstamo de dicho espacio para

inaugurar el Teatro Experimental, a lo cual gustoso accede Córdoba. Así, en un día lluvioso de junio de ese año (específicamente, el domingo 22, a las diez de la mañana, el mismo día en que Hitler invadía la Unión Soviética), con la presencia de un numeroso grupo de jóvenes, tiene lugar la presentación de un doble programa compuesto por *La guarda cuidadosa* y *Ligazón*, de Miguel de Cervantes y Ramón María del Valle-Inclán, respectivamente. Era el resultado de la inquietud de una serie de jóvenes vinculados sobre todo con el Instituto Pedagógico, provenientes de diversas carreras (filosofía, francés, castellano, entre otras). En todo caso, el artífice del proyecto y director del grupo fue Pedro de la Barra, quien años después tuvo también a cargo la creación del Teatro de la Universidad de Antofagasta.

Por su parte, aprovechando la instancia de una gira del equipo de básquetbol del Club Deportivo (junto a los deportistas viajaron "los otros", es decir, aquéllos que recién habían formado su teatro), el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica estrena el 12 de octubre de 1943, en la ciudad de Valdivia (Teatro Cervantes), el autosacramental *El peregrino* del autor español Josef de Valdivielso. Posteriormente, en el mes de noviembre, la obra se presenta en Santiago, en el teatro Miraflores, con todo un apoyo institucional. Fernando Debasa acota: "A diferencia de los iniciadores del Teatro Experimental, alumnos del Instituto Pedagógico, la mayoría de nosotros éramos estudiantes de Arquitectura. Como tales, habíamos recibido una seria educación plástica. Además, Pedro Mortheiru, Gabriela Roepke, Teodoro Lowey y yo teníamos una formación literaria y musical. Pero, ¿y el teatro? Conocíamos bien el teatro chileno de esos años. No nos gustaban las obras presentadas, esas interminables variaciones sobre el tema del adulterio. Admirábamos el brillante talento de Alejandro Flores, Rafael Frontaura y otros actores. Pero deplorábamos el desnivel que existía entre ellos y los montajes descuidados que los rodeaban. No, no era eso lo que buscábamos".⁸ El director de este primer montaje fue Pedro Mortheiru (Premio Nacional de Arte 1978), quien impone en el trabajo mucha disciplina y rigor: "Así dimos a luz este "Peregrino", que para poderlo hacer fue una batalla campal. Llegué a la exageración de encerrar con llave a los actores para ensayar".⁹

PROGRAMA DE ACCIÓN

En función de lo anterior, vemos que existe una manifiesta necesidad de cambio por parte de quienes, a partir de ahora, asumirán la responsabilidad de llevar por buen camino la conducción de los teatros universitarios. Todo esto

conlleva un programa estético-cultural. Carlos Ochsenius se pregunta: "¿Qué objetivos se propusieron los grupos teatrales estudiantiles?" y responde: "La transformación completa de la práctica teatral nacional, de sus objetivos socioculturales así como sus formas expresivo-estéticas, de su aparato de producción lo mismo que su estructura de difusión. Ésta sería la tarea que se propuso asumir el movimiento teatral universitario a partir de los años 40. Cristalizó así una nueva concepción del teatro, a una nueva producción escénica, un nuevo sujeto productor y un nuevo público".¹⁰

El Teatro Experimental levantó un programa de acción al cual adherirían en mayor o menor grado los restantes teatros universitarios. El programa contenía cuatro puntos:

Creación de un teatro-escuela que tenga por objetivo impartir múltiples disciplinas con la finalidad de formar a un hombre de teatro "integral". Para ello fue importante conseguir una actuación basada en los principios de Stanislavski, sin improvisación. La Escuela de Teatro de la Universidad de Chile empezó en abril de 1949 con profesores ad honorem, siendo su fundador Agustín Siré. "La fundación de la Escuela de Teatro por mí fue producto de los estudios que realicé en las escuelas de teatro de Inglaterra y los Estados Unidos entre 1946 y 1948".¹¹

Difusión del teatro clásico y moderno. "La difusión del gran teatro clásico y contemporáneo (nótese la prioridad de lo clásico) renovó por completo la atmósfera cultural de Santiago. Jorge Edwards confirma este aspecto, declarando en un artículo lo siguiente. "Lo que considero importante es que mi generación aprendiera a pensar y a conocer el mundo a través de la lectura...y a través del teatro universal." Obras como "El caballero de Olmedo" (1942), "Sueño de una noche de verano" (1944), "Tartufo" (1946), "Don Gil de las calzas verdes" (1948), "La Celestina" (1949), "Volpone" (1950), "Fuenteovejuna" (1952), "Noche de reyes" (1954) y "El alcalde de Zalamea" (1956) lograron lo que sólo las obras clásicas pueden entregar al público: una visión del mundo y del hombre fundada sobre bases permanentes de perfección".¹² En lo que respecta a los dramaturgos universales contemporáneos, fue una buena oportunidad para ir conociéndolos e ir valorando nuevas propuestas a nivel de la escritura y de la concepción teatral (teatro épico, teatro del espejo, teatro existencialista, teatro del absurdo...). Entre ellos, podemos citar a Pirandello, Brecht, Miller, Anouilh, O'Neill, Ionesco, Beckett y tantos otros que desfilaron en jornadas memorables de los teatros universitarios.

Presentación de nuevos valores nacionales, tanto actorales como autorales. "Faltaba lo esencial, aquello sin lo cual aun la más perfecta actividad resulta estéril: los dramaturgos. Desde un comienzo los teatros universitarios se dieron cuenta que ésa era la tarea de fondo. En el Teatro de la Universidad Católica, a cualquier escritor que manifestaba interés por escribir teatro se le abrían las puertas de los ensayos, las reuniones de discusión y las comisiones técnicas. Así se formaron dramaturgos como Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Gabriela Roepke, Camilo Pérez de Arce y el que esto escribe".¹³ A los citados, se agregan los nombres de Fernando Cuadra, Jorge Díaz, Fernando Josseu, Alejandro Sieveking, Egon Wolff, Jaime Silva. Conforman lo que se ha llamado la "generación de los teatros universitarios" o, más sistemático aún, según el esquema generacional del profesor Cedomil Goic, la "generación de 1957", conformada por los nacidos entre 1920 y 1934, con una gestación de la obra entre 1950-1964 y una vigencia teatral entre 1965-1979. A mi entender, a nivel dramático, no ha existido una generación que pueda superar la producción de ésta; incluso más, aunque no como grupo, muchos de ellos han mantenido una vigencia a través del tiempo (con ocasión del golpe militar, no hubo una generación de relevo en los años setenta, siendo más bien la creación colectiva la instancia que vino a reemplazar el texto dramático).

Formación de un ambiente teatral, creando un nuevo público, es decir, educar al público para que fuera capaz de poder asimilar estas propuestas nuevas que se estaban incorporando a la escena nacional. "Resultado de este afán por crear un ambiente teatral fueron los festivales de teatro aficionado, los encuentros de dramaturgos, la fundación de otros teatros universitarios y la edición de obras e investigaciones sobre el arte escénico".¹⁴ Este tema, en la actualidad, me parece de sumo interés. ¿Qué motiva a un determinado espectador ir a ver un espectáculo? ¿Por qué hay obras que atraen a mucha gente y otras no tanto, al margen de su calidad artística?

En el texto mencionado, Carlos Ochsenius alude a varios elementos en donde se materializa la innovación escénica de los teatros universitarios, destacando:

Respeto al autor, expresado en la autenticidad de la representación respecto al texto dramático original.

Incorporación del sentido colectivo de la representación teatral en reemplazo del lucimiento individual de los primeros actores.

Incorporación del director como único ejecutor y coordinador del espectáculo teatral.

Construcción e interpretación de personajes mediante su estudio sistemático en un pe-

riodo prolongado de ensayos y de memorización (supresión del apuntador).

Incorporación de escenografía e iluminación corpóreas (supresión de los "telones" pintados y de la iluminación plana).¹⁵ Rubén Sotoconil da testimonio de cómo era antes la escenografía e iluminación: "La escenografía se pintaba en tiras de papel recio, que colgaban de la parrilla. Un salón Luis XV servía indistintamente para un burdel, una cantina, dormitorio u oficina. Un jardín se empleaba tanto en escenas selváticas como en un sainete criollo. La iluminación provenía de una base con luces desnudas que colgaban de la parrilla. Esta luz daba un aspecto fantasmal a los actores; se corregía con otra batería de luces desde el borde del proscenio: las candilejas. La única exigencia era hacer visible la cara de los cómicos."

En suma, toda esta introducción de innovaciones conceptuales y técnicas a la escena nacional, dio a los teatros universitarios su contenido de "experimentación" y "de ensayo". A través del tiempo, desde una perspectiva actual, al borde del milenio, uno valora esta empresa utópica de esos quijotes que nos legaron amor por el teatro. ♦

NOTAS

- Ochsenius, Carlos: Teatros universitarios de Santiago: 1940-1973, pág. 68
- Piña, Juan Andrés: 1941-1973: Renovación, profesionalización y compromiso
- Vodanovic, Sergio: La experimentación teatral chilena, pág. 9
- Sotoconil, Rubén
- Piña, Juan Andrés: 1941-1973..., pág. 77
- Debesa, Fernando: 40 años del Teatro de la Universidad de Chile, El Mercurio, 1981
- Ochsenius, Carlos: Teatros universitarios..., pág. 19
- Debesa, Fernando: 35 años del Teatro de la Universidad Católica, El Mercurio, 29 octubre 1978
- Montealegre, Jorge: Pedro Morthéiru. Fundador del teatro de ensayo. Apuntes El Mercurio N°136
- Ochsenius, Carlos: Teatros universitarios..., págs. 94-95
- Conversación con Agustín Siré, El Mercurio, 1981
- Debesa, Fernando: 40 años...
- Debesa, Fernando: 35 años...
- Piña, Juan Andrés: 1941-1973..., págs. 77-78
- Ochsenius, Carlos: Teatros universitarios, ver págs. 102-103

LOS AÑOS SESENTA:

GENERACIÓN DE DRAMATURGOS CHILENOS

EDUARDO THOMAS DUBLÉ

DOCTOR EN FILOSOFÍA MENCIÓN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE CHILE

Durante la década de 1960, el teatro chileno atraviesa por un período que se recuerda, justicieramente, como el de mayor brillo en su historia. Avalan este juicio la sistemática regularidad y excelente nivel de la producción de un excepcional conjunto de dramaturgos nacionales que tiene vigencia en aquellos años, algunos de los cuales siguen en la actualidad aportando nuevas obras a nuestro acervo teatral. Muchas de sus obras han alcanzado el valor de clásicos del teatro chileno. Si a todo esto agregamos la notable intensidad y calidad que alcanzó la actividad teatral en el curso del decenio, en los distintos y numerosos espacios propiciados por las políticas de gobierno a través de las instituciones universitarias, se puede comprender que nuestra memoria no se equivoca al atribuir a ese período el valor de una "época de oro" de la escena nacional.

Vale la pena preguntarse por las causas de la gran fuerza que mantiene en nuestro recuerdo esta excepcional florecencia de nuestra dramaturgia. No es suficiente, a mi entender, explicarla por el buen éxito del programa renovador de los teatros universitarios, ni tampoco a su indiscutible calidad artística. Al evocar la actividad tea-

tral de mediados de siglo, y en especial la producción de nuestros dramaturgos identificados con esos años, probablemente nuestra memoria convoca un determinado espíritu que animaba entonces a nuestro mundo artístico en general.

Nuestra dramaturgia de los años 60 es producto de una sólida conciencia artística que se había desarrollado en el país a través de la primera mitad del siglo. Sus orígenes se encuentran, por un lado, en las vanguardias artísticas de los años 20, especialmente el creacionismo huidobriano, y por otro, en la dramaturgia simbolista y social de Antonio Acevedo Hernández.¹ Con todas sus profundas diferencias, los autores vanguardistas y Acevedo Hernández tenían en común iniciar en nuestro medio una concepción que ve al arte como creación imaginativa y a la obra como un texto generador de su propia codificación, exclusiva y única. Así concebida, la obra puede alcanzar, sobre la base de su autonomía, una poderosa efectividad estética.

En la esfera teatral, esta concepción se tradujo en cambios que afectaron a la construcción del texto y en la incorporación de las teorías y técnicas contemporáneas de producción y montaje.

Estas transformaciones se produjeron en el contexto de una cultura chilena que aspiraba a crear su propio camino de ingreso a la modernidad, y que comprendía esta aspiración bajo las luces de un fuerte utopismo latinoamericano. De esta manera, la elaboración de un lenguaje teatral moderno se interpretaba como parte de esta búsqueda de una identidad cultural chilena y latinoamericana. La crítica ha destacado cómo el programa de los teatros universitarios y, en general, el proceso en que ellos se inscribían, tuvo un carácter fundacional de "chilenidad".²

La vitalidad de la dramaturgia de los años 60 proviene de esa conciencia fundacional: hacer teatro, como cualquier otra actividad relacionada con la cultura, tenía el profundo sentido de crear identidad; o, lo que era lo mismo, significaba sumarse al gran debate de la historia colectiva, a la búsqueda del origen y del destino nacionales.

Búsqueda en la que se encontraba también embarcada Latinoamérica, y esto como expresión regional de las tensiones que agitaban a todo el mundo, en el ingreso doloroso, pero animado de fuerte y esperanzado utopismo, a una nueva etapa de la mo-

dernidad: para comprobarlo basta recordar cómo la Revolución Cubana se transformó en símbolo de la utopía moderna latinoamericana, significación que se hizo extensiva a los intelectuales y escritores de la región; y cómo el Concilio Vaticano Segundo expresó un proceso de renovación de la Iglesia Católica, que buscó en sus raíces históricas y doctrinarias los fundamentos para afrontar las exigencias valóricas e ideológicas del cambiante mundo moderno. Ambos hechos, cada uno con su filosofía y su simbología, tuvieron importante presencia en el Chile de la década que nos ocupa, que se debatía entre la tradición y la modernidad; entre el conservadurismo y las utopías comunitarista y marxista; entre el realismo y las nuevas tendencias estéticas.

Los nuevos dramaturgos compartían estos contextos, que incluían, por supuesto, la experiencia de las políticas sociales y educacionales que se desarrollaban en el país desde el gobierno de don Pedro Aguirre Cerda; entre ellas, las posibilidades abiertas por la presencia y acción de las universidades en el ámbito artístico. Tienen en común, por lo tanto, la vivencia estimulante de un programa que pretendía avanzar hacia un Chile más moderno y generoso.

Sin embargo, creo que es discutible hablar de una "generación" al referirse a ellos. No parece razonable inscribirlos a todos en la llamada "Generación del 50". Sus orientaciones teatrales son bastante distintas, en muchos casos. Identificar a la Generación del 50 con la "Generación de 1957" que propone Cedomil Goic, también es riesgoso, puesto que, aparte de la diferencia en el concepto de "generación" que suponen estas denominaciones, el conjunto de dramaturgos que se identifica con la década del 60 incluye autores correspondientes a tres generaciones sucesivas que contempla ese sistema generacional: las de 1942, 1957 y 1972. Cabe agregar que esto último es razonable, pues responde al "diálogo generacional" orteguiano, esencial en la concepción histórica que anima al modelo del profesor Goic. En síntesis, advierto que no me interpreta hablar de generaciones por décadas; pero sí acepto que los

autores de esos años tienen en común la incorporación al contexto de conflictos, programas culturales modernizadores y utopías a que me he referido brevemente en lo que antecede.

La aspiración a fundar una identidad cultural, que animaba a los autores del medio siglo, a primera vista puede parecer contradictoria con la de efectuar cambios modernizadores en la cultura, que también los animaba. Este último objetivo implicaba una voluntad de ruptura con la tradición, que en el terreno artístico se manifestaba bajo la forma del rechazo al realismo naturalista e impresionista, que constituía, precisamente, el rostro artístico de nuestra identidad cultural. Éste no es un problema menor, puesto que afecta al sentido mismo de la creación teatral, que en el período se llevaba a efecto bajo la tensión entre tradición y utopía. Cada uno de los dramaturgos que nos ocupan resolvió esta contradicción de acuerdo a sus personales convicciones estéticas; pero en todos los casos gravitó un aspecto de la concepción artística contemporánea, que voy a tener siempre presente en mi exposición.

El artista contemporáneo concibe que la ruptura de las formas genéricas y discursivas tradicionales se traduce en apertura de mundo; esto es, en la creación de nuevas perspectivas sobre lo real. De esta manera, cuando la obra teatral niega al realismo tradicional, subvirtiendo su discurso, crea "otra" dimensión de la realidad, de carácter estético, cuya contemplación y vivencia conduce al espectador a descubrir vínculos más profundos y vitales con su propio mundo. Esa realidad "otra" tiene carácter poético o simbólico: la ruptura del discurso vigente genera, en el texto o en el escenario, una figura nueva, cuya significación se refiere metafóricamente a los contextos de la recepción. La obra, de esta manera, renueva el lenguaje y con él también al espectador y a su relación con el mundo. Puede concluirse, entonces, que estos dramaturgos negaban la tradición representada por el relato realista, en cuanto manifestaba un concepto falso y ya desgastado y periclitado de la realidad e identidad chilenas; pero en cambio concebían que sus

obras renovaban la conciencia cultural, generando en los espectadores un sentimiento de identidad con su mundo, existencialmente profundo y verdadero.

Me centraré en textos representativos de algunos de los principales autores de la década, para mostrar cómo sus obras más conocidas e influyentes pueden interpretarse como elaboraciones de imágenes simbólicas que se refieren a nuestra identidad cultural.

Desde esta perspectiva, resulta significativo un conjunto de dramaturgos, predominantemente identificables con la generación de 1942 o "neorrealista" en el sistema generacional de Goic, cuya producción se caracteriza por un concepto del teatro como expresión de la nacionalidad y como instrumento de cambio social. Manifiestan estos dramaturgos una sensibilidad nacionalista en su selección y elaboración de asuntos, espacios, personajes y motivos, que se extraen principalmente de la historia y del folclore chilenos. A estos autores les interesa representar la realidad autóctona, conocerla y comprenderla en las dimensiones y significados profundos del inconsciente colectivo nacional. Para ello instrumentalizan los recursos del teatro contemporáneo, cuyas modalidades asumen plenamente, en especial las modalidades épicas, las documentales y testimoniales.

Son representantes destacados de esta orientación teatral María Asunción Requena (1915) e Isidora Aguirre (1918). Cada una de ellas manifiesta de manera distinta la nueva sensibilidad.

En *Ayayema* (1964), María Asunción Requena continúa su producción de carácter épico, iniciada en 1953 con *Fuerte Bulnes* y que culminará en 1972 con *Chiloé, cielos cubiertos*. Relata la pugna de Lautaro Wellington por salvar a su raza de la destrucción.

Lautaro Wellington fue un indígena alacalufe educado por la fuerza aérea de Chile y devuelto a su pueblo en un plan experimental. Se pretendía que el indígena civilizado influyera culturalmente sobre los demás. María Asunción Requena tomó este hecho de la historia reciente de Chile y lo representó en su obra, elaborando la figura

de Lautaro como un símbolo: la educación recibida le permitió a este alacalufe comprender la condena de su raza a la extinción total, y se comprometió en una lucha trágica por salvarla de este destino. Las obras de esta orientación, como ya señalé, tienen sentido y estructura épicas. Muestran grandes espacios y acontecimientos que involucran el destino de pueblos enteros. *Ayayema* se organiza en una serie de episodios que presentan los diversos factores que inciden en la destrucción del pueblo alacalufe, y que Lautaro Wellington procura enfrentar: la acción de los comerciantes en pieles; el alcohol; el menosprecio de los blancos; el sentimiento de minusvalía y la superstición de los propios alacalufes.

Finalmente, la figura mitológica de *Ayayema* simboliza a la conciencia apocalíptica alacalufe, que percibe lo inevitable de su fin, en el que parecen empeñarse todas las fuerzas del universo, incluidas -trágicamente- las acciones del propio pueblo alacalufe.

Me he centrado en *Ayayema*, porque a mi parecer reúne de modo excelente las principales características de la orientación teatral que estoy describiendo. Rescata un hecho histórico y - aunque alterando fuertemente el suceso - lo interpreta, tratando de encontrar en él una dimensión esencial de nuestra realidad; da testimonio documentado de un hecho grave que ocurre en nuestra patria, denunciando las deformidades e injusticias que involucra ese hecho; posee una estructura épico-narrativa; incorpora al mito en el mundo dramático, como elemento simbólico y operante en la conciencia social.

Semejantes elementos encontramos en la obra de Isidora Aguirre.

Su obra más conocida es la comedia musical *La pérgola de las flores* (1960), que alrededor de un asunto tomado de la tradición santiaguina -la supresión de la pérgola de la Alameda-, elabora un relato en el que el Santiago de principios de siglo aparece representado sobre la base de tópicos entrañablemente vinculados a la tradición literaria chilena del siglo XIX -por ejemplo: la oposición entre campo y ciudad,

entre tradición y modernidad, el provinciano en Santiago- y otros correspondientes a la realidad más moderna de la capital de este siglo -recordemos la aparición en escena del movimiento de los estudiantes de la FECH, en alianza con otras fuerzas a las que adscriben intelectuales y sectores populares. De esta manera, la comedia presenta la lucha de los pergoleros por conservar su fuente y lugar de trabajo, con una perspectiva que la interpreta poéticamente como manifestación de nuestra conciencia cultural.

Esta autora asume, en buena parte de su producción, una modalidad de teatro de compromiso político y denuncia social, que procura, además, recuperar la memoria histórica popular.

Obras conocidas suyas con estas características son *Los papeleros* (1964, en colaboración con Manuel Rojas) y *Los que van quedando en el camino* (1969), en las que incorpora elementos brechtianos en la construcción y representación dramáticas y demuestra una definida voluntad de expresar el punto de vista popular. La segunda relata la matanza de Ranquil, evocada por una campesina que hace de narradora. Esta línea de su dramaturgia encuentra una hermosa culminación en *Lautaro* (1982), epopeya dramática en la que representa, desde la perspectiva mapuche, la historia del héroe. Reformula el mito de manera que altera el relato oficial tradicional. Logra, con este recurso, darle un doble valor simbólico: la figura de Lautaro significa, en esta obra, la voluntad de libertad del pueblo indígena; y también, la conflictiva identidad nacional nacida del meztizaje de dos culturas en eterno conflicto. Producida en el contexto del régimen militar, este drama sugientemente hace de Lautaro un símbolo que evoca nuestro origen en el encuentro de dos pueblos, y señala hacia un destino que sólo podrá realizarse en el reconocimiento de ese origen.³

También deseo destacar, dentro de la obra de esta dramaturga, su *Leyenda de las tres Pascualas* (1977), versión aumentada y perfeccionada de *Las Pascualas* (1957). Durante la noche de San Juan, la historia del desengaño amoroso de las tres mujeres

se revive en un ámbito mágico y demoníaco. El transcurso cronológico se detiene, para ingresar los personajes a una temporalidad mítica. La realidad representada en la escena se fragmenta en varios niveles: uno conformado por la historia de las Pascualas; otro, al que pertenecen las figuras mitológicas del Diablo y la Muerte, cuyos movimientos guardan relación con el decorso de la historia central de las mujeres; y uno tercero, en el que se encuentran los campesinos, correspondiente al del tiempo que ha sido suspendido por el sortilegio que desató la reiteración de la historia. El drama de las tres mujeres es representado desde el punto de vista de los campesinos, con su sistema de creencias y tradiciones, que le dan un carácter mítico-poético.

Puede también inscribirse, en esta línea épica y nacionalista de producción, un teatro definitivamente histórico, que recupera figuras y hechos del pasado nacional, desmitologizando el relato épico de la historia oficial para humanizarlos y aproximar sus valores a la realidad y sensibilidad del espectador de los años 60. Destaca en este género la producción de Fernando Debesa (1921), cuyos *Bernardo O'Higgins* (1961) y *El guerrero de la paz* (1966), son representativos de esta tendencia. También incorporan recursos del teatro épico, igual que su obra más celebrada, *Mama Rosa* (1956). La primera de ellas representa el relato de su vida que hace O'Higgins, ya en el destierro en Lima, a su hijo, quien lo culpa por su mal destino como hijo natural en la sociedad limeña. El prócer pretende demostrarle, con su narración, que sus dificultades son semejantes a las que tuvo que enfrentar él mismo, y que provienen de las especiales circunstancias históricas que les ha tocado vivir. Trata de demostrarle que le tocó enfrentar dilemas tan terriblemente amargos como, por ejemplo, el de decidirse a asumir la condición de Dictador Supremo, la que contradecía sus convicciones más profundas. Este drama histórico encuentra un contenido profundo y bello en el objetivo real que persigue el héroe con su relato: obtener el perdón de su hijo. De este modo, la perspectiva con que la obra reconstruye la historia arroja una luz dis-

tinta sobre la gesta de la Independencia y sus protagonistas, develando en ellos la presencia de las angustias, contradicciones y limitaciones inherentes a la condición humana. El odio con que el hijo niega, finalmente, el perdón, completa la metáfora de una realidad histórica marcada por la fractura, la alienación y el absurdo. Desmitifica, así, a la figura del héroe; pero aproxima su conflicto ético a la sensibilidad del espectador contemporáneo, y recupera la vigencia de su sentido heroico.

El guerrero de la paz tiene como asunto la lucha del padre Luis de Valdivia por imponer el criterio de guerra defensiva en el proceso de conquista. De la misma manera que en la obra que acabo de comentar, en ésta se reconstruye la historia del sacerdote, destacando un aspecto que el relato histórico oficial no entrega: su conflicto interior, su angustia y sentimiento de impotencia ante el fracaso de sus esfuerzos por imponer los valores cristianos a un mundo que los reconoce en su retórica, pero los desconoce por completo en el momento de actuar. La trágica debilidad del sacerdote humaniza y enaltece su lucha en un medio violento, opacamente materialista y absurdo, aproximándolo a los conflictos del espectador contemporáneo, muy especialmente al que vivía los debates filosóficos e ideológicos de los 60. *Mama Rosa* sintetiza en la historia de su protagonista, sirvienta en la casa de una familia aristocrática, los conflictos y transformaciones que experimentó la sociedad chilena durante la primera mitad del siglo. En torno a ella se manifiestan la "mala conciencia", egoísmo y ceguera ética de la burguesía; la inconsciente bondad de la clase humilde, que se deja despojar de sus posibilidades de realización.

Dentro del panorama del teatro de la década destacan nítidamente tres grandes dramaturgos por la solidez de sus concepciones estéticas: Egon Wolff (1926), Luis Alberto Heiremans (1928-1964) y Jorge Díaz (1930). Sus macizas producciones evolucionan hacia la consolidación de formas artísticas que expresan poéticamente sus personales interpretaciones del mundo; con las diferencias correspondientes a cada

uno de estos autores, sus obras coinciden en expresar, en el nivel ideológico, una concepción ética y existencial cristiana que identifica autenticidad y verdad con transcendencia hacia el otro.

El mundo dramático de Egon Wolff se ordena, a través de gran parte de su obra, en torno a la oposición de dos espacios: uno conformado por los humildes, cuya existencia es simple, sencilla, sustentada en valores verdaderos que asumen con autenticidad; el otro, opuesto al anterior, en el que priman las deformidades, la conciencia culpable, las máscaras y conductas alienantes de la burguesía. La construcción dramática conduce, a través del desarrollo de la acción, al develamiento de la precariedad vital y moral del segundo de estos sectores, que domina el espacio representado.

En sus obras tempranas, esta construcción aparece muy evidente y simple, como ya se puede apreciar, por ejemplo, en *Niñamadre* (1960), en la que la escenografía divide al espacio escénico en dos partes, para significar este ordenamiento del mundo en sectores antitéticos.

Avanzando hacia la madurez, sin abandonar el realismo original de su representación, Egon Wolff enriquece la imagen que comentamos incorporando símbolos de fuerte significación arquetípica. Así, la oposición de dos espacios en el mundo dramático adquiere, en sus obras más destacadas, las características de una dialéctica entre el espacio interior de una casa o departamento y otro exterior. El espacio interior de la vivienda representa para el protagonista la seguridad de lo conocido y dominable; el exterior, en cambio, se le aparece con características caóticas, ingobernables, amenazantes y, sobre todo, misteriosas. En las obras que adoptan este esquema, los personajes representativos del espacio de "afuera" irrumpen en el espacio de "adentro", terminando con el modo de vida que se ha fabricado el protagonista y con el precario equilibrio de su existencia. Puede descubrirse esta construcción con especial fuerza significativa en *Los invasores* (1964) y en la que considero la obra maestra de este dramaturgo: *Flores de papel* (1971). En

estas dos últimas obras, los protagonistas populares aparecen representados de modo expresionista y grotesco, como extraños seres ambientados en atmósferas oníricas, imágenes simbólicas de la conciencia apocalíptica y culpable de la burguesía, que se resiste a enfrentar la crisis del sistema cultural que la ampara.⁴

Es sugerente la relación entre el simbolismo de las figuras populares en estas dos obras -no puede ser mayor el contraste con la angelical figura de la protagonista de *Niñamadre*, por ejemplo- y los contextos históricos de la producción de las mismas, que corresponden a los momentos preliminares de la crisis institucional que desembocará en el golpe de estado de 1973. También es interesante observar cómo los personajes de Wolff derivan hacia un encierro sin esperanzas en *Kindergarten* (1977), obra producida ya en pleno régimen militar. Los protagonistas de esta obra también viven en un espacio interior (la casa familiar); pero ahora su drama no consiste en la irrupción del mundo exterior en el interior, sino en su condena sin esperanzas a un infierno de encierro, soledad, nostalgias, frustraciones y culpas.

En los años iniciales de la década del 60, antes de su prematura muerte, Luis Alberto Heiremans desarrolla su obra de madurez, que algunos definen como una "segunda etapa" de su producción. En ella se inscriben *Buenaventura* (1961), y su famosa trilogía conformada por *Versos de ciego* (1961), *El abanderado* (1962) y *El tony chico* (1964).

Fernando Debesa valoró en estas obras "...la creación de un mundo teatral puro, sin otra lógica que el pensamiento poético del autor, ni otra sicología que la estrictamente indispensable para el devenir dramático", y solicitó a los críticos el reconocimiento de que "esta especie de creacionismo aporta al teatro chileno obras de una riquísima imaginería, de una facultad de invención inagotable, poco corrientes en nuestra literatura, tan afecta a la opacidad".⁵

Como los autores a que nos hemos referido anteriormente, Luis Alberto Heiremans buscó crear un teatro que expresara, con universalidad, la realidad chilena. De

manera que podría aproximarse, en esencia, a las obras de Isidora Aguirre, que recogen asuntos de la tradición popular - y también a las de otros autores como, por ejemplo, *Animas de día claro* (1962), y *La remolienda* (1965), de Alejandro Sieveking; y *El Evangelio según San Jaime* (1969), de Jaime Silva -; incorporó en sus obras elementos costumbristas y folclóricos chilenos, potenciando sus valores poéticos simbólicos por medio de las técnicas contemporáneas de construcción dramática y representación teatral.⁶

Son importantes en su poética los modelos que le ofrecen el teatro de Henri Gheon -el tratamiento de los temas y personajes populares-; algunos aspectos de la concepción brechtiana, y el pensamiento existencialista cristiano de Gabriel Marcel. Su obra madura se caracterizó por crear una atmósfera intensamente emocional, poética y mágica; y por presentar dimensiones de irrealidad que irrumpen en el mundo cotidiano, revelando en éste un sentido espiritual nuevo y profundamente esperanzador.

El abanderado es su obra más sólida y una de las más altas cumbres del teatro chileno. Su construcción dramática se basa en el motivo de la peregrinación, que desarrolla en diferentes niveles del mundo dramático, para establecer un correlato entre la historia del apresamiento y traslado del Abanderado, el bandido que protagoniza esta obra, y la pasión de Cristo. El correlato bíblico se produce en la obra mediante variados recursos de organización textual, entre los cuales destacan la simultaneidad y coincidencia espacial de los desplazamientos del bandido, que es conducido por los policías desde el retén de Los Coligües hasta el pueblo de La Calavera y la estación del ferrocarril, con el viaje de los cuerpos de baile que se movilizan para participar en la festividad religiosa popular de la Cruz de Mayo. El correlato señalado actualiza en los personajes y situaciones la simbología del *via crucis*, proyectando su significación cristiana sobre la acción profunda de la obra, consistente en la peregrinación interior del bandido por su existencia pasada.⁷ Este proceso interior, inicial-

mente inconsciente, evoluciona hasta la asunción plena y lúcida, por parte del protagonista, del sentido redentor que adquiere su sacrificio, gracias al amor de la joven Cornelia. *El abanderado* actualiza simbólicamente la imagen de Cristo en la figura de un sangriento y despiadado criminal, lo que se traduce, por una parte, en la sacralización de la más baja realidad cotidiana y, por otra, en la subversión violenta de los órdenes y jerarquías discursivos predominantes en el país, contemporáneo al estreno. Si consideramos este aspecto de la pieza de Heiremans en relación con los contextos políticos e ideológicos de la época, y con los de un teatro chileno que, como he señalado, trataba de renovar y autentificar los vínculos de la sociedad chilena con su propia realidad, podrá apreciarse la fuerza de su contenido trágico y ético, que a mi parecer ha sido opacado en la percepción de la crítica, cuya atención se ha centrado en la originalidad estética de la trilogía.

En *Versos de ciego*, Heiremans metaforiza la condición humana, destinada a buscar un sentido a su existencia en la materialidad absurda del mundo, en un grupo de músicos populares que sigue una estrella. El correlato bíblico aquí es la historia de los Reyes Magos. Como en el caso de *El abanderado*, el símbolo de lo trascendente -la estrella- se vislumbra, escamoteándose, en diversas situaciones de la realidad cotidiana relacionadas con el amor, lo que sugiere que es precisamente allí, en la trascendencia hacia el Otro, donde es posible encontrar el sentido buscado por los peregrinos.

Resulta interesante comparar el valor simbólico de estos personajes con el de Landa, protagonista de *El tony chico*. Landa muere en el absurdo existencial, porque en definitiva ha perdido la fe en su búsqueda de los ángeles que alguna vez entrevió, símbolos de lo trascendente. Aunque la desesperanza de este personaje se origina en la opacidad de un mundo radicalmente materialista, lo cierto es que la obra da lugar a la manifestación de lo trascendente. El circo en que Landa trabaja, metáfora totalizadora de la realidad humana, se traslada, de acuerdo con la ruta de su gira artísti-

ca, cíclica y periódicamente al puerto de Valparaíso, símbolo del origen y, también, del fin en la muerte. De este modo, en el nivel simbólico de la obra, se manifiesta un movimiento colectivo e inconsciente de la humanidad hacia el encuentro con su sentido primitivo, originario y esencial. Al mismo simbolismo responde la aparición de la figura de los ángeles, degradada o no, en los más variados sectores de la realidad cotidiana representada en la obra: todo lo existente remite a una posibilidad sublime de su ser, como a la nostalgia de un paraíso perdido. Sin embargo, esa referencia de las cosas y situaciones a un sentido superior, sólo la percibe Landa; el resto de los personajes permanece insensible a ella.

En relación con estos sistemas simbólicos cobra significado la escena en que Landa prepara su acto con Juanucho, el niño al que educa como "tony chico", traspasándole su saber artístico. En el juego de su ensayo -bello ejemplo de "teatro dentro del teatro"-, Landa es capaz de comunicar a su discípulo, a través del arte, su percepción trascendente del mundo. Por esto, si bien él muere perdido en el absurdo existencial, en la perspectiva totalizadora del espectador es salvado por el niño, que en la última escena, en una atmósfera mítico-poética, encuentra y saluda a los ángeles.

Landa y Juanucho simbolizan el poder del arte para develar el sentido de un mundo que marcha hacia el encuentro de su propia trascendencia. La concepción teatral de Luis Alberto Heiremans, que por su concepción del arte como vehículo de comunicación trascendente, atrae elementos del pensamiento de Gabriel Marcel, aquí recoge una idea proveniente de otro gran pensador que gravita en la cultura chilena de ese momento: Teilhard de Chardin.⁸ Jorge Díaz es el primer dramaturgo chileno que asume seria y sistemáticamente las tendencias teatrales de vanguardia.⁹ El estreno de *Un hombre llamado Isla* y *El cepillo de dientes*, ambas obras en un acto, en mayo de 1961, ha sido considerado el inicio del teatro de vanguardia en el país. En efecto, aunque existen textos vanguardistas de producción anterior a estos estrenos, entre ellos nada menos que las interesantes obras dra-

máticas de Vicente Huidobro, ellos no alcanzan a conformar un movimiento significativo ni por su cantidad ni por su recepción en el medio artístico nacional.

Las características de casi la totalidad de la producción teatral de Jorge Díaz lo adscriben al género dramático que se ha denominado, a partir de Martin Esslin, "teatro del absurdo": su ruptura de las estructuras lógicas del discurso dramático tradicional, su elaboración poética del lenguaje en combinación con los elementos escénicos y, principalmente, su aspiración a construir en el escenario una metáfora del misterio esencial de la absurdidad humana, son propias de lo mejor de este tipo de teatro. Son expresivas al respecto las siguientes palabras del autor:

No tengo principios estéticos. No sé siquiera si seguiré escribiendo durante mucho tiempo. Pero HOY quiero decir que NO y decirlo de una manera que todos sintamos vergüenza. Decir que no, [no] quiere decir formular un programa político, ni una ética religiosa, ni nada. Significa rechazar todo lo que nos impide acercarnos con respeto al misterio, a lo inexpresado, a lo inefable de la dignidad del hombre, a la magia de su densidad, a los mundos desconocidos por todos e intuitos por pocos, acercarnos al nudo de lo inexpresable que es el corazón de los demás.¹⁰

Esta concepción está próxima a la de Luis Alberto Heiremans y, en general, a la de los mejores escritores hispanoamericanos del siglo, para quienes la creación poética constituye una posibilidad humana abierta por el poder revelador y renovador de la imaginación.

Alguna vez afirmó Jorge Díaz tener fe en la capacidad humana para reordenar el mundo:

"Mi visión del caos y del absurdo son fenómenos que se compaginan y que van entrañablemente unidos con una fe en el hombre".
Yo como autor (ateniéndome a lo expresado en mis obras y no a lo que pienso como individuo particular)

tengo fe en una reordenación del mundo."

Refiriéndose a su obra como expresión de la latinoamericanidad -concepto al que más tarde se referirá como a un mito o mero constructo cultural-, hizo ver que en sus dramas el absurdo nace del contraste entre una lógica humana esencial y la realidad histórica que la contradice:

Mis posibilidades de expresión de una realidad latinoamericana tienen relación con "los contrastes" entre una realidad absurda y la certeza de que existe una lógica interna de los acontecimientos que es despreciada por esta realidad absurda. Estos contrastes, para mí, llegan a ser de una violencia desmesurada que produce la distensión y el absurdo en la forma dramática.

Su obras elaboran imágenes escénicas de fuerte valor simbólico universal, incluso cuando se refieren a asuntos específicamente latinoamericanos, como son la resistencia política a las dictaduras en *Introducción al elefante* y otras zoologías (1968); el régimen de "camas calientes" en *El nudo ciego* (1965), el marginal aniquilado por las fuerzas policiales del gobierno dictatorial en *Topografía de un desnudo* (1967), y la mascarada de las instituciones de caridad que transforman el amor al prójimo en un negocio generador y estimulador de la miseria, en *El lugar donde mueren los maníferos* (1963).

Me centraré en la elaboración de dos tópicos en la obra de este autor, ambos importantes, a mi entender, para comprender su concepto del lenguaje artístico: el "Gran Teatro del Mundo" y el "Retorno a la Palabra Original".

El epígrafe de *El velero en la botella* (1962), tomado de Vicente Huidobro: "Tengo una palabra fabulosa en medio de la lengua", es significativo del vínculo entre Jorge Díaz y el creacionismo poético del gran poeta chileno. En una hermosa escena de esta obra, David, el joven protagonista que ha sido privado del lenguaje por la retórica

absurda de su entorno familiar, asfixiantemente opresor, aprende a hablar gracias a la enseñanza de Rocío, muchacha que simboliza la naturaleza originaria de la poesía. El diálogo de estos dos personajes juega con las palabras, vinculando las imágenes significativas del mar -símbolo de la libertad y el origen-, del erotismo y del lenguaje. Termina con el consecuente descubrimiento de la identidad por parte del joven, proceso que se metaforiza en el juego verbal con la inversión de su nombre:

Rocío: (...) Di de nuevo: mar.

David: (Sonriendo). Mar.

Rocío: Parece que dijeras otra palabra: amar.

David: Amar..., amar.

Rocío: Es fácil, ¿no es cierto? ¡Digámosla juntos!

(Se pone muy junto a él).

Rocío y David: A...mar.

(Ahora Rocío y David están uno frente al otro. Se miran. No se tocan. Inmóviles. Un gran silencio. Una pausa muy larga).

Rocío: David tiene cinco letras como Rocío (David le toca apenas la cara con la punta de los dedos).

Tiene cinco dedos, cinco sentidos como Rocío.

David: David...

Rocío: Di vida.

David: Vida.

(Rocío lo besa largamente. Un silencio. David le recorre la boca con los dedos como un ciego).

Rocío: David, ¿cómo es mi boca?...David, ¿mi lengua es dulce o salada?

David: Rocío...mar.¹¹

La palabra a que accede aquí el protagonista es la que los personajes de *El cepillo de dientes* (versión en dos actos, 1966) tratan de decir sin éxito, debido al terror que sienten ante el vacío y oscuridad escénicos, símbolos del misterio de lo originario, que se manifiesta en el momento de intentar su enunciación.

El lenguaje poético, sugieren las escenas citadas, exige para su enunciación un acto de auténtico amor; de renuncia a las

máscaras y defensas discursivas convencionales, para trascender hacia el otro. Proponen, de esta manera, una verdadera mítica de la creación poética, en la que el creador se trasciende a sí mismo para retornar a la verdad original, a la que reencuentra en su creación. El valor de verdad de ésta reside en la autenticidad del sentimiento que la llena. Su fundamento es existencial.

Por esta razón, el lenguaje artístico crea su propia verdad; y es capaz de legitimar como verdadero lo que desde un punto de vista objetivo puede ser falso.

Lo anterior permite comprender las palabras finales del anciano personaje de *El locutorio* (1971), quien refiriéndose a las historias de amor común que inventaron con una anciana en el sanatorio donde residen, declara que esas ficciones son la única verdad que le queda:

Él -Yo lo sabía. Lo sabía todo el tiempo (...) Ahora, todos los recuerdos que tengo, todo mi pasado, es el que inventamos tú y yo, engañándonos mutuamente (...) Ahora son la única cosa real que me queda, aparte de ti.¹²

La verdad de la creación se encuentra en el sentimiento que la anima como acto de comunicación. Si la palabra se origina en el auténtico amor, puede anular a la muerte:

Él -Ya no quiero saber si tú o yo, o los dos, estamos reclusos en un sanatorio, si estamos locos, ahora sólo importa sobrevivir para seguir inventando un amor compartido, seguir inventándolo todo. Yo sólo vengo a eso: a empezar a vivir...

El creacionismo poético que anima estos textos de Jorge Díaz, constituye el nexo más relevante de este dramaturgo con sus colegas chilenos de los años 60. En torno a él he organizado este breve e incompleto panorama de la producción teatral de esa época, para demostrar su ordenamiento en función de un concepto estético.

Así, he tratado de destacar una doble orientación del teatro nacional durante la década: por una parte, buscó consolidar una

idea de la obra teatral como texto artístico y, por lo tanto, como palabra imaginativa, libremente creadora de mundos estéticos; por otra, procuró afirmar el poder cognoscitivo de la obra de arte, al que asumen, con matices que varían mucho de un autor a otro, dentro del marco del proyecto de creación de un teatro nacional, formulado por los teatros universitarios en las décadas anteriores. Seguramente por este motivo, entre otros, los dramaturgos parecen coincidir en la formulación de una poética - que involucra también una ética -, en términos a mi parecer bastante semejantes.

Puede concluirse que el panorama teatral de la década -que he limitado a obras constituidas como clásicas- presenta una variedad muy rica, que incluye desde el teatro histórico hasta el de vanguardia. Destaca en él la incorporación creadora, reflexiva y crítica, de los elementos de nuestra cultura. Todo lo cual expresa una voluntad - a mi entender enaltecedora - de fundar un discurso artístico propio en el contexto de aquella Latinoamérica que entonces se esforzaba por hacerse un lugar en la modernidad. ➤

NOTAS

- ¹ Cfr. mi trabajo: *La poética de Luis Alberto Heiremans*. Red Internacional del Libro, Santiago, 1992, pp. 107 y ss.
- ² Idea que propone Julio Durán Cerda en "El teatro chileno de nuestros días", trabajo introductorio a *Teatro chileno contemporáneo*, Editorial Aguilar, Madrid, 1970. Interpreta así el sentido del movimiento de los teatros universitarios. Recoge y desarrolla más ampliamente esta interpretación Elena Castedo-Ellerman, en *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1982, pp. 13 y ss. de la «Introducción».
- ³ Cfr. mi trabajo: "Metáforas de la identidad en el teatro hispanoamericano contemporáneo". *Revista Chilena de Literatura* N° 50, 1997, pp. 47 y ss. Analizo la elaboración de Lautaro como símbolo de mestizaje y lo comparo con otras figuras de valor semejante en dramas de Rodolfo Usigli y Carlos Fuentes.
- ⁴ Desarrollo esta interpretación en "Flores de papel" de Egon Wolff: La sombra de la burguesía". *Revista Chilena de Literatura* N°30, noviembre de 1987, pp. 55-73.
- ⁵ Fernando Debesa: "Apuntes sobre la obra dramática de Luis Alberto Heiremans". *El Mercurio*, 25 de noviembre de 1964.
- ⁶ Atendiendo a este aspecto de su producción, Elena Castedo-Ellerman incluye a estos autores en una línea de "folklorismo" teatral chileno. Cfr. op. cit., Capítulo II.
- ⁷ Cedomil Goic: "La estructura de la peregrinación". *El Diario Ilustrado*, 3 del VI de 1962. Analiza la actualización de este motivo en *El abanderado*, demostrando la complejidad y riqueza significativa de su elaboración textual.
- ⁸ *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*, op. cit., pp. 16 y ss.; un análisis de los símbolos en este autor, pp. 87 y ss.
- ⁹ Cfr. Julio Durán Cerda, trabajo citado.
- ¹⁰ "De una entrevista a Jorge Díaz". Entrevista por José Monleón, en *Jorge Díaz*. Madrid, Taurus Ediciones, 1967, pp. 64-66. Las citas que siguen provienen del mismo texto.
- ¹¹ Jorge Díaz: *El velero en la botella. El cepillo de dientes*. Editorial Universitaria, Santiago, 1973, pp. 58-59.
- ¹² Jorge Díaz: *Teatro. Ceremonias de la soledad. El locutorio (Contrapunto para dos voces cansadas). Mata a tu prójimo como a ti mismo. Ceremonia ortopédica*. Editorial Nascimento, Santiago, 1978, p. 83.

LA CREACIÓN COLECTIVA Y LOS AÑOS 70

JUAN ANDRÉS PIÑA

MASTER (C) EN LITERATURA



A mediados de 1968, el Teatro de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Colina, estrenó una obra quizá hoy día poco recordada desde la perspectiva de la dramaturgia, pero esencial en el desarrollo de los espectáculos chilenos posteriores: *Peligro a 50 metros*, creada en conjunto por los autores Alejandro Sieveking y José Pineda, y con la activa participación de los actores y el director. Sólo su título ya era indicador de las intenciones que animaban la puesta en escena: el nombre estaba tomado de un letrero caminero —la calle y lo que en ella ocurría— y que además adjuntaba una especie de advertencia, la inminencia de una dificultad o un riesgo.

Peligro a 50 metros se componía de dos partes, cuyos títulos también eran significativos en sus aspectos humorísticos y poco convencionales: *Las obras de misericordia* y *Una vaca mirando al piano*. El espectáculo estaba construido sobre la base de sketches y referido a situaciones nacionales e internacionales contingentes, como una especie de “teatro documento” y testimonial. En él, la función del actor era básica, sobre todo en relación a los distintos modos expresivos del cuerpo. El espacio

escénico estaba vacío y podía convertirse en cualquier lugar de ocurrencia de la acción. Su fondo era oscuro y la iluminación cumplía una función dramática. Su estructura se constituía en torno a la fragmentación narrativa y no a la continuidad secuenciada de un relato. Los actores vestían ropa de calle y carecían de maquillaje. Fue el germen en Chile de lo que después se llamaría Creación Colectiva.

Lo conocieran o no, el trabajo del Taller de Experimentación Teatral coincidía con lo que hacía algunos años venían realizando los Grupos Radicales Norteamericanos, quienes a comienzo de la década del 60 organizaron espectáculos que dejaron de lado las tradicionales formas de representar y de concebir el teatro. El núcleo de su accionar estaba en el actor, en su cuerpo, su voz y sus movimientos. Las obras nacían de sus preocupaciones y no de la propuesta que un dramaturgo hubiera concebido solitariamente. Rompieron los moldes tradicionales del sicologismo y del realismo, y tomaron temas de la calle y de la política, en consonancia con un período de gran agitación social y de utopías irrenunciables. Actuaron en galpones o sitios eriazos, e introdujeron diversos elementos

plásticos y lumínicos en sus obras. Su lema favorito: ser una “fábrica de acción”.

La mayoría de estos grupos (Living Theatre, Teatro Campesino, Mama Group, Open Theater, Bread and Puppet, Firehouse Theatre, Performance Group, San Francisco Mime Troupe), privilegió el acto de la puesta en escena, la representación misma, por sobre el texto o las palabras escritas, como una forma de dar cauce a una nueva sensibilidad que las expresiones anteriores no podían ofrecerle. En Chile ocurrió lo que en otras partes del mundo: la clásica trilogía de autor-director-actor estaba rota.

De alguna manera, aquel período es recordado como el de una primera retirada de los dramaturgos. La participación de dos autores en *Peligro a 50 metros* no fue entendida en la forma clásica con que habían operado en el teatro chileno, sino más bien como partes de un proceso que incluía al director y los actores. Al año siguiente, en 1969, el grupo montó *Nos tomamos la universidad*, de Sergio Vodanovic, aunque quizá es más exacto decir “basada en textos de Sergio Vodanovic”, ya que el dramaturgo estrenó una modalidad autoral de acuerdo a los nuevos tiempos. En las indicaciones

para el montaje. Vodanovic dice que "Queda al arbitrio del director encontrar la forma más efectiva para producir continuidad entre las escenas, de acuerdo a los medios que disponga. El autor no sólo autoriza, sino que estimula que en las escenas de grupo los intérpretes participen «ad libitum», de acuerdo a las circunstancias".

Esta progresiva desaparición del dramaturgo, tal como se había entendido hasta entonces, y el creciente protagonismo de actores y directores jóvenes, se consolidó ese mismo año 69 con el estreno de la exitosa *Cuestionemos la cuestión*, de Ictus, y que provenía del aporte de los actores. La puesta en escena —actuación, movimientos, iluminación, interpelación al espectador—, se privilegiaba antes que el texto escrito. De alguna manera, el montaje era continuador o, al menos, estaba en directa sintonía con lo realizado por Colina anteriormente.

También el título del montaje de Ictus era indicador de ese afán crítico y alborotador que empezó a caracterizar muchos espectáculos chilenos de la época. Aquí se trataba de una obra más "teatral" que "literaria", donde el lenguaje verbal era el cotidiano, las referencias contingentes, las preocupaciones aterrizadas en el núcleo que interesaba a los espectadores, la estética cercana al cine y televisión, cristalizada en escenas breves y de mucha imaginería visual. La política, los medios de comunicación masivos, la intervención norteamericana en América Latina, las desigualdades sociales, todos estos temas caían bajo la mirada acusadora y satírica de los personajes. Aunque al repasarla hoy día nos puede parecer algo artificiosa, en su época fue al revés: una propuesta plena de libertad temática y de experimentación en sus lenguajes.

A partir de allí se empezó a hablar de Creación Colectiva como una fórmula nor-

mal para el teatro chileno, que convivió con puestas en escena de corte más convencional. Grupos profesionales y aficionados ensayaron esta modalidad con dispares resultados. Por su parte, en 1970 la Universidad Católica estrenó *Todas las colorinas tienen pecas*, "collage teatral" basado en *Obra gruesa*, de Nicanor Parra. También en esta línea hubo un gesto fundacional que con los años se volvería un recurso habitual: a falta de obras dramáticas que satisficieran al grupo, se tomaban textos literarios y sobre ellos se organizaba un hecho teatral. Novelas y cuentos de antes y de ahora, cartas, testimonios y documentos históricos fueron el soporte para estructurar ciertos significativos espectáculos. Su continuidad atravesó las décadas del 70 y el 80, hasta desembocar en 1988 en *La negra Ester*, basado en el poemario de Roberto Parra.

La fórmula de Creación Colectiva, o Creación Conjunta, como se le llamó después, se amplió y consolidó posteriormente en el espectáculo *Tres noches de un sábado*, estructurado sobre la base de textos de tres autores chilenos (Alcalde, Contreras y Cornejo), quienes dieron el material básico para que los actores de Ictus y el director (Di Girólamo) plasmaran en escena una obra que precisamente apunta a develar ciertos rasgos nacionales, en un lenguaje actual y directo y donde la realización de la puesta más que el texto (actuación, relación con el espectador, iluminación) tenía radical importancia.

El trabajo sobre el escenario, la participación de los actores para moldear su personaje y sobre todo el carácter escénico de los parlamentos, tuvo una forma de producción no usual. Esta obra es señera de cómo se podía conformar un espectáculo entretenido, indagador y de gran recepción: estuvo más de dos años en cartelera con afluencia permanente de público.

Estos síntomas de cambio tuvieron otro aporte significativo y de gran repercusión en aquellos años: la aparición del Café Concernt, en 1971, a través de la obra *Agamos el amor*, de Edmundo Villarroel, escenificado por la compañía El Túnel. Se trataba de un espectáculo divertido, humorístico y musical, de gran destape sexual, provocativo, de lenguaje a veces chocante. Su modalidad se emparentaba con los teatros que hacían Creación Colectiva. Se presentaba en una sala pequeña donde se podían consumir bebidas, y su diseño circular permitía que los espectadores quedaran muy cerca de los actores. Atacado por quienes hacían un teatro más ideológico y "serio", el montaje, sin embargo, fue visto por el público masivo y diverso.

Agamos el amor fue otra manera de enfrentar la solemnidad y el academicismo de décadas anteriores. Incluso sus integrantes (Tomás Vidiella, Alejandro Cohen y Pina Brandt) provenían precisamente de la Universidad de Chile, de la cual se habían separado un tiempo antes. Su éxito ha sido poco estudiado, pero al parecer *Agamos el amor* reunió en sí varios aspectos "transgresores" y vendedores: temática desinhibida —su título no sólo habla de algo del ámbito de lo privado, sino que se permite una errata ortográfica desafiante—, lenguaje cotidiano, problemas comunes, modalidad escénica desenvuelta y novedosa, presencia del humor, y ausencia de discursos ideológicos o posturas políticas y sociales, que por aquellos años inundaban la vida nacional. En fin, su éxito intentó ser reeditado largamente en el transcurso de la década.

Es evidente que el golpe de Estado de 1973 produciría un viraje en el rumbo del teatro chileno. Ante todo, la mayoría de los grupos independientes que habían logrado una mayor o menor continuidad, desaparecen, ya sea porque sus miembros emigran

al exterior o no pueden adaptarse económica e ideológicamente a las nuevas circunstancias.

Si durante los años 50 y parte de los 60 fue en las universidades donde se desarrolló y fortaleció el teatro chileno, a partir de 1974 tal liderazgo es asumido por los grupos independientes, por nuevas compañías, muchas de las cuales fueron creadas por personas ligadas hasta hacía poco a las universidades o que seguían teniendo ese vínculo, pero cuyos intereses ideológicos y expresivos no los podían desarrollar en ese lugar: Gustavo Meza, Raúl Osorio, David Benavente, Cristián García-Huidobro, José Pineda, Jacl Unger, Héctor Noguera, Gonzalo Robles, Anita González, entre otros.

Gracias a ellos, hacia 1976 comienza a surgir un nuevo movimiento en un sector del teatro independiente, es decir, a presentarse los estrenos más importantes y trascendentales del período 77-82, y cuya relación con el fenómeno de la Creación Colectiva es innegable: *Ictus* (*Pedro, Juan y Diego, Cuántos años tiene un día, Lindo país esquina con vista al mar*); *Imagen* (*Te llamabas Rosicler, El último tren, Lo crudo, lo cocido, lo podrido, Viva Somoza*), y *TIT* (*Los payasos de la esperanza y Tres Marías y una Rosa*), secundados en las temáticas y formas expresivas por La Falacia (*Loyola, Loyola, Gol, gol, autogol, Cero a la izquierda*) y La Joda (*San Silvestre show y Oh, Cauquenes*).

Entre 1976 y 1980, estas compañías constituyen la espina dorsal del teatro chileno más relevante y con proyecciones, el que ha sido estudiado en la posteridad y el que ha dejado una huella en otros grupos. Aunque en muchos aspectos sus estéticas y sus modos de producción difieren, varios elementos les son comunes.

Ante todo, se trata de personas de teatro agrupadas en torno a un universo ideológico y estético compartido, donde son afines ciertas ideas sobre el teatro y la sociedad. Por ello no se trata de grupos ocasionales que se juntan con motivo de un puro montaje, sino que desarrollan una línea de investigación, una persistencia en cierto estilo. En segundo lugar, sus obras no son producto del tradicional sistema donde el dramaturgo entrega una obra a un director y éste la comparte con los actores, sino que, en general, cada espectáculo nace de la búsqueda común del grupo sobre un tema que se va acotando. Sobre esta base se realizan improvisaciones, las que son llevadas al papel por algún miembro del grupo o un dramaturgo con experiencia, probadas nuevamente sobre el escenario y vueltas a escribir, sobre la base de las nuevas correcciones. De esta manera, las experiencias anteriores de Teatro Taller y Creación Colectiva producían un resultado que no era pura experimentación o ensayo, sino que se trataba de un sistema que funcionaba y respondía a las necesidades de su época.

En tercer lugar, todas estas obras nacen por el interés de referirse críticamente a la situación chilena de aquellos años, a develar el Chile oculto, aquél al que no se refieren los medios de comunicación. Uno de los temas persistentes, por ejemplo, es la cesantía laboral que afectaba a miles de personas, pero de la cual no era fácil hablar. A través de fórmulas tan variadas como el realismo, el grotesco o el melodrama, aspectos claves de la vida nacional, de las transformaciones sufridas por la sociedad, son reflejados sobre el escenario. Es lo que el dramaturgo Sergio Vodanovic llamó — en una conferencia de 1981 — la función supletoria: “Ante este vacío (el de la información en los medios de comunicación), un sector mayoritario del teatro chileno principió a cumplir con discreción primero

y con mayor audacia más tarde, un rol supletorio a la ausencia de los medios de comunicación que pudieran exhibir una imagen de la realidad disidente a la oficial”.

La mayoría de los espectáculos de estas compañías tuvo una buena recepción de público y de crítica, y se mantuvo por bastante tiempo en cartelera. *Pedro, Juan y Diego*, por ejemplo, alcanzó a 55 mil espectadores en dos años; *Tres Marías...*, 40 mil; *Lindo país...*, 42 mil; *Viva Somoza*, 21 mil. Un aspecto significativo de estos montajes era su capacidad de redescubrimiento de las posibilidades escénicas, de un teatro, como se decía antes, más teatral que literario. Al ser sus “coautores” los mismos integrantes del grupo y moldearse el espectáculo sobre el escenario, se le confería particular importancia a los aspectos de significación no verbales: gestos, movimientos, actitudes corporales, silencios, iluminación, etcétera. Por ello, en las obras que trataban sobre el tema del trabajo se “trabajaba” sobre el escenario acarreado piedras, tejiendo, cantando, pintando, etcétera.

Estas obras no sólo guardan similitudes en cuanto a su construcción dramática y formas de producción y quehacer sobre el escenario para conseguir un determinado resultado, sino que además presentan coincidencias asombrosas en cuanto al tipo de personajes y al tema central, que es casi el mismo para todas ellas o, al menos, gira en torno a un eje común.

En rigor, la mayoría de ellas deben ser tomadas en cuenta como lo que fueron: espectáculos teatrales donde no sólo la verbalidad — texto escrito — era significativa. Por lo demás, en muchas de ellas el silencio, lo no dicho, lo sobreentendido eran códigos importantes de comunicación entre el grupo y los espectadores. Se creó así una especie de sistema de señales entre un público cada vez mayor, una especie de ri-

tual comunitario. Según Vodanovic, "Este diálogo, por tratarse de un encuentro que se efectúa sobre el mapa que proporciona una realidad alternativa, presuntamente ficticia aunque en realidad metafórica (...) es, casi no hallamos otro vocablo que mejor lo describa, de complicidad".

De esta manera, es básico haber "visto" a los protagonistas acarreado piedras y acezando, tejiendo una arpillera a medida de sus conversaciones melancólicas, representando pequeños espectáculos culturales apegados a un ramal ferroviario o haciendo chistes circenses. Su vida en gran parte está conferida por la representación, ya que su construcción dramática no sigue una norma clásica del conflicto en progresión.

En efecto, al no poder decirse las cosas claramente durante los años en que estas obras fueron estrenadas, el silencio, las medias palabras, la gestualidad desbordada, la represión de ciertos movimientos, adquieren en conjunto una elocuencia vital. Ante la imposibilidad de un teatro más discursivo, más enunciativo de los conflictos que aquejan a los personajes, se optaba por las significaciones de aquello que no estaba o de lo cual no se hablaba. En estas obras, muchas veces la palabra sólo insinuaba, quedaba suspendida en el aire o simplemente desaparecía. De allí entonces que "la puesta" fuera esencial en la comprensión del espectáculo.

Estas obras se desarrollan claramente en el período cronológico dentro del cual fueron escritas, es decir, hay un compromiso de "urgencia", una necesidad de mostrar el entorno social y humano en que están insertos los participantes del espectáculo, y no un simple recurrir a obras chilenas o extranjeras consagradas.

Específicamente, respecto al tema del trabajo y la cesantía, *Pedro, Juan y Diego*

fue una experiencia que expresamente quiso mostrar algo del Programa de Empleo Mínimo, una iniciativa del gobierno militar que daba trabajos menores, y subsidiados por el Estado, a personas de distintos niveles sociales afectados por la alta cesantía de aquel período. *Los payasos de la esperanza* es producto de varios testimonios entregados por un grupo de tonies cesantes amparados al alero de la Iglesia Católica. ¿Cuántos años tiene un día? guarda directa relación con acontecimientos chilenos del momento: la censura en los medios de comunicación —en particular la televisión— y el despido de muchos funcionarios por razones políticas.

El último tren, por su parte, está basado en la noticia de la supresión de ramales ferroviarios en distintas zonas del país, dejando a su paso no sólo cesantía, sino que también cortando un ambiente cultural que se había alimentado alrededor de estos lugares. *Tres Marías y una Rosa* fue una experiencia parecida a *Los payasos de la esperanza*: la realidad cotidiana de cuatro mujeres populares, que sobreviven la cesantía del marido gracias a la elaboración de arpilleras.

Testimonio sobre las muertes de Sabina es la única "obra de autor", aunque su tema no es particularmente distinto de las anteriores: la historia del matrimonio de Sabina y Rafael, viejos feriantes que ven amenazado su puesto de trabajo por órdenes municipales imposibles de conocer y de contradecir.

A pesar de esta cercanía con la realidad chilena del momento, el conjunto de creaciones antes reseñadas saltan la mera crónica o el documento fotográfico —alejándose así de un realismo con tentaciones de costumbrismo—, porque su verdad proyecta algo más profundo: personajes desconcertados ante la nueva realidad que deben vivir, arrancados de sus raíces, lanza-

dos a una experiencia desconocida, metáfora a su vez de los nuevos tiempos que debía vivir una parte de los chilenos.

Pero esos silencios, evasiones y medias palabras están en directa relación con unos personajes también rotos y fracturados. Estas obras son de alguna manera el tránsito estupefacto de unos protagonistas a los cuales la vida les ha cambiado radicalmente y deambulan con más dudas que certezas. En *Pedro, Juan y Diego*, dos de los personajes que trabajan la construcción de una pirca a las afueras de Santiago, nunca habían realizado ese trabajo. En *Los payasos de la esperanza*, los tres tonies también están cesantes y afectados no sólo por el factor económico que ello significa, sino por no ejercer un oficio que aman. Así, durante el transcurso de la obra hacen antesala para optar a un trabajo que da la Iglesia Católica, y que los somete a una espera beckettiana o kafkiana. En ¿Cuántos años tiene un día?, los periodistas de un canal de televisión sufren por lo poder ejercer su oficio en las condiciones adecuadas, y sobre todo por la modificación en las condiciones actuales: insultos, amenazas y gritos son la moneda corriente y el pan de todos los días. Sobre los profesionales recae permanentemente una posibilidad: la pérdida del trabajo, el abismo de la cesantía. Son estos factores los que condicionan su actual quehacer.

En *El último tren*, un viejo ferrocarrilero se queda sin trabajo y alcanza niveles de disociación psicológica a partir de este trauma vital. *Testimonio sobre las muertes de Sabina* marca el final del acoso de toda una vida para la protagonista: sin recursos casi, al borde de la miseria, recibe ahora las amenazas de un aparato burocrático que le quitará su fuente de subsistencia. Y en *Tres Marías y una Rosa*, las esposas pobladoras deben enfrentar una situación inédita: la cesantía de sus maridos, con todos los quiebres que ello significa para una cul-

tura popular machista, y cómo estas mujeres deben suplir las carencias y necesidades de una nueva condición laboral y, obviamente, familiar.

Es interesante consignar el factor dramático básico de estas obras: su conflicto diluido. En efecto, el típico enfrentamiento de dos fuerzas que llegan a una resolución final no aparece en esta estética. Los protagonistas no saben a quién enfrentarse, a quién preguntar, a quién oponerse, dónde acudir para plantear sus problemas. Ante ellos hay una potencia, un ente desconocido, un agente de fuerzas poderosas que nunca se presenta y que actúa por boca de otros. Los obreros de *Pedro, Juan y Diego* reciben desde lugares remotos órdenes ridículas y contradictorias, sin siquiera saber para qué acarrean piedras.

Los periodistas de *¿Cuántos años tiene un día?* son manejados por una especie de timbre que les permite o no la entrada a una supuesta gerencia. Sabina es notificada mediante un papel de supuestas infracciones que justificarían la cancelación de su pequeño puesto de frutas, aunque nunca puede conocer a la autoridad que la acusa ni sabe ante quién revertir esa situación.

Por lo mismo, en estas creaciones su conflicto es "diluido", no puede haber un enfrentamiento directo entre las distintas partes en pugna y se avanza a través de pequeños microconflictos que actúan más por acumulación que por progresión. De allí, también, que el elemento más narrativo que dramático sea un soporte de estas obras: en muchos de sus pasajes los personajes recuerdan, añoran, cuentan historias del pasado, anhelan y divagan, como una forma de ocupar los lapsos de espera y retomar un tiempo que para ellos era mejor y más promisorio.

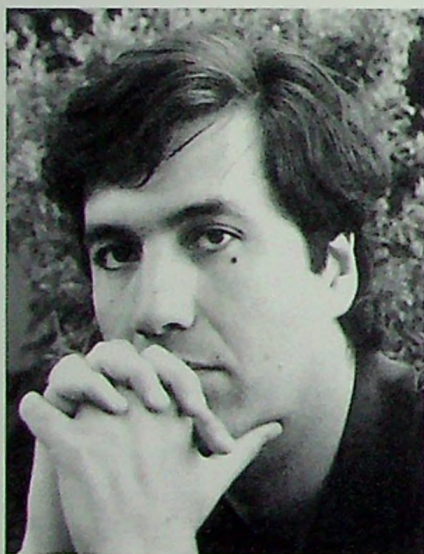
Con estos productos culminó un proceso teatral que se gestó por lo menos diez años. Seguramente los primeros experimentadores de la Creación Colectiva no pensaron que su método de trabajo sería tan productivo cuando hubiera cambiado el escenario teatral, social y político de Chile. >

APUNTES BÁSICOS SOBRE

TEATRO CHILENO DE LOS AÑOS OCHENTA

EL NUEVO ESPECTÁCULO TEATRAL DE LOS OCHENTA

ÁLVARO PACULL LIRA
ACTOR Y LICENCIADO EN ESTÉTICA



LOS AÑOS OCHENTA Y LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE: MOTIVACIÓN Y ESTÉTICA DEL TEATRO POSTMODERNO EN CHILE

"Los años ochenta representan dentro de la sociedad chilena: El debilitamiento del régimen militar y su consecuente apertura política; la consolidación de un sistema económico basado en el mercado libre; los llamados "avances" en la recomposición del tejido social y laboral; la adaptación a los cambios políticos mundiales; el recambio generacional en el terreno del arte; y el retorno al país de algunos creadores y agentes sociales".¹

Al tenor de estos antecedentes se hizo evidente de manera notoria la necesidad, por parte de un teatro nacional emergente, de transformaciones radicales en cuanto a la expresión y a los intere-

ses creadores del teatro. Esto se vio reflejado en la apropiación y desarrollo de nuevas formas estéticas, ligadas a "otras" maneras de pensar y de elaborar la realidad.

Si de algo el teatro y la cultura en general pueden estar agradecidos de los conflictos bélicos y sociales, es de poder comprobar que los lenguajes "correctos" nunca son suficientes para explicar la realidad. Creer que "determinados" lenguajes son el medio para acceder al ámbito metafísico del significado, de los conceptos y de los pensamientos puros, siempre resulta precario. De ahí que el lenguaje artístico, en la actualidad, se torne rebelde a las ideas totalizadoras y plantee sus signos sólo como referencias, como mundos posibles. En este sentido, la joven generación teatral de los "ochenta", no se hizo responsable del pasado y no quiso cormulgar con los sistemas ideológicos de un mundo que sintió terminado.

Esta generación teatral receló de los lenguajes y de las historias tradicionales, por considerarlas demagógicas y sostenedoras de una estructura vertical y totalitaria para entender y enfrentar la realidad. Las formas del pasado fueron entendidas como "unidireccionales". Por ello, los nuevos creadores teatrales se plantearon intentar realizar un tipo de expresión no sujeta a códigos prefijados, con un imaginario más libre respecto de ataduras morales, y abierto a las diversas manifestaciones y definiciones conceptuales del arte contemporáneo. El resultado de eso fue la creación de un ideario artístico de reivindicación individual en cuanto a sexo, generación y libertad expresiva (forma y contenido).

Sin embargo, es preciso aclarar que no todas las creaciones teatrales chilenas de esos años correspondieron a la dinámica antes descrita. Según palabras de Alfonso de Toro, los renovadores fueron:

"una serie de grupos independientes o creadores que han dado prioridad al espectáculo sobre la obra dramática (texto)".²

Estos trabajos teatrales dieron preponderancia a la imagen sobre la palabra, incorporando en la puesta en escena elementos cinematográficos y coreográficos y, más que nada, lo que Roland Barthes llamó *"Polifonía informacional"*, es decir, el juego integrado de todos los elementos involucrados en la puesta en escena. Surgieron así directores retornados del exterior, con clara influencia de pasantías americanas o europeas, pero que, con sello propio, aportaron una estética transgresora al espectáculo. Al respecto, el crítico e investigador teatral Juan Andrés Piña asevera que en este tipo de creación *"se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imagen visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado"*.³

Esta nueva estética quedó también muy bien definida por las palabras, un tanto eufóricas, del mismo Alfonso de Toro:

"Lo "nuevo" se basa en la toma de conciencia del teatrista como elaborador de signos espectaculares, como visualizador de gestos y no como productor de textos literarios para ser representados, o más bien para ser exclamados.

Lo "nuevo" se origina en la radical concepción del teatro como gestualidad, en la ruptura, no frente a la modernidad teatral latinoamericana que existió por lo menos como experimento, ni frente a esa modernidad europea que en Latinoamérica estaba acomplejada, encarcelada, frente al todopoderoso compromiso, sino frente al teatro de exclamación, de puro mensaje ideológico o vareteé comercial.

Lo "nuevo" se cristaliza en la fórmula ya encontrada por la poesía y la nueva novela, esto es, en la combinación entre arte y compromiso, en nuestro caso, entre teatralidad y mensaje, el perder finalmente la vergüenza de hacer arte teatral, sin temer al ataque de ser reaccionario. Lo "nuevo" se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, es decir, del concepto de teatro".⁴

Al respecto, aparece oportuno afirmar que lo "nuevo" estaba, en la consideración por parte de un importante número de los jóvenes "teatristas" nacionales, de los dictámenes emanados de la condición posmoderna - que tanto ha influido el arte y la cultura contemporánea -. Agregándose a esto, además, la incorporación de significativos paradigmas artísticos, sugeridos por algunos creadores que han visto el teatro como *"casa de todas las artes"* (y para los que el escenario es un espacio de experimentación lingüística, en función del desarrollo del pensamiento libre).

Lo "nuevo" estuvo, entonces, en la libertad para coger los elementos necesarios - no importando su origen -, al estructurar el texto espectacular. Lo "nuevo", en fin, estuvo en asumir la diversidad cultural como elemento "retroalimentador" básico del lenguaje creador.

Un producto, entonces, fruto del recorrido histórico vivido por el teatro de esta nación, el que, reflejo de los pensamientos surgidos de un sector significativo de hombres y mujeres, vio plasmado en su seno el germen de transformación cultural que, de modo creciente, ha venido afectando al mundo contemporáneo.

Del mismo modo se ha venido dando en Occidente todo un recorrido filosófico, el que, desde el marco absoluto del racionalismo moderno - desarrollado principalmente a través de sus dos clásicas y antagónicas vertientes operacionales, capitalismo y socialismo⁵ -, ha arribado al "relativismo postmoderno", pensamiento, este último, producto de los cambios de todo orden emanados desde fines de la Segunda Guerra Mundial.⁶

Esta nueva visión de mundo, presente en cierto teatro contemporáneo, ha criticado conceptos tales como realidad, verdad o progreso; ha tirado por tierra la idea de totalidad; ha desmitificado la historia; ha dejado entrever que si bien la modernidad tuvo un importante papel - presente hasta hoy en algunas de nuestras más relevantes construcciones culturales -, actualmente existe en un mundo donde se dan muestras fehacientes de su precario equilibrio.

El giro cultural postmoderno, de forma ecléctica y de fondo relativo, ha hecho a muchos suponer que interpretar y pensar en los tiempos que corren, consiste, de algún modo, en oponerse a la idea de totalidad, *"dado que toda totalización es totalitaria en potencia"*. Por tanto, el carácter derivado de la condición postmoderna podría estar definido, según palabras del Dr. José Luis Pinillos - en interpretación del reconocido Ihab Hassan -, tanto por el "indeterminismo" como por la "inmanencia".⁸

Dejando presente, con todo esto, el acercamiento radical de esta postura al post - estructuralismo, despolitizado y desconstruido.⁹

EL TEATRO DE LA POSTMODERNIDAD (LA EXPLORACIÓN ESCÉNICA)

Por teatro postmoderno o vanguardista, como suele denominársele en Chile, entenderemos las propuestas teatrales independientes - generalmente surgidas de "agentes" nuevos-, que han venido renovando la escena nacional, a través del traspaso de los límites que por años demarcó el realismo. La dependencia del texto verbal, y de la lógica aristotélica - reflejo, para algunos teóricos,

de una construcción dramática generadora de significados totalitarios -, fue vista por las nuevas generaciones del teatro nacional como una actitud urgente de modificar.

El enfoque político y social del teatro chileno, tan considerado en los años sesenta y setenta - incluidos, por cierto, los años del "renacer teatral" (1976-1980), con su variante de denuncia -, respondió, no está de más decirlo, al compromiso del teatro con las grandes utopías mundiales de carácter revisionista. Ese espíritu revolucionario en lo ideológico, tardaría varios años en materializarse en la forma teatral.

Por esto, asumida la nueva "institucionalidad" pinochetista, percatándose de la obsolescencia utópica del pasado - que redundó, entre otras importantes cuestiones, en el derrumbe del denominado socialismo real -, sintiendo la ausencia de valores sociales, y anhelando mensajes menos absolutos del poder, la nueva generación de creadores teatrales de los años ochenta se dispuso a crear un objeto cultural que reflejara la visión de mundo de su grupo.

Algo parecía hacer creer, a estos nuevos teatristas, que la manera pasada de mostrar el entorno se había estereotipado. Les era, por tanto, necesario indagar en la posibilidad misma de la forma, la que, aunque a ratos poco diáfana, oscura y hermética, daba la esperanza de aportar y renovar en el lenguaje.

Si el mundo por años conocido - con sus reglas, códigos y signos -, se había derrumbado, no había más que volver a replantearlo.

En este sentido, la exploración escénica de estos nuevos grupos, fue vista y sentida por algunos como honesta y justificada, sobre todo porque ello daba respuesta al cambio radical sufrido por el país, el que, a decir de muchos, se había transformado tanto que era como "*si se lo hubiera cambiado*".

El mundo circundante seguiría siendo el material a trabajar; lo que diferiría entonces sería la manera de tratarlo. La palabra daría espacio a otras expresiones tan válidas en fuerza como la primera. El concepto de dramaturgo ya bastante diluido en los primeros setenta - a raíz de la creación colectiva -, dio paso a colectivos plurales y heterogéneos, de enorme capacidad y presencia. El juego, la mezcla, la indagación - con los diversos médium presentes en el teatro-, hicieron nacer un espectáculo cargado de significantes flotantes que dieron paso a significados inusuales para el público chileno.

Una de las diferencias más evidentes de este teatro y el anterior, estuvo en el giro, muy de fondo, que ocupó para enfrentar la expresión. Así, el teatro caminó desde lo externo (entendido esto como producción teatral respuesta del hecho social) hacia lo inter-

no (predominio del yo individual), fenómeno que finalmente se vería potenciado con la valoración escénica de lo subjetivo.

Las sensaciones cobraron importancia vital, siendo éstas punto de partida para la construcción de historias tal vez menos trascendentes, pero no por ello menos importantes, según lo afirmaron en ese momento sus creadores.

Era éste un teatro en el que parecía ser que la pequeñez, el detalle y lo cotidiano, tenían la capacidad de englobar la gran sustancia del relato.

Éstas fueron historias de gentes cuya voz no sobresalía a la de los objetos, sonidos y atmósferas. Historias de un teatro irónico, que desmitificó la antigua vertiente crítica. Un teatro que presentó al público una nueva moral frente al poder, un teatro ajeno a toda heroicidad surgida del protagonista.

Cabe hacer notar, además, que un elemento destacable en la manera de gestar este nuevo teatro, estuvo en la adopción de una postura de ruptura con la tradicional fórmula de producción teatral - en la que estuvieron, por años, nítidamente delimitadas las funciones y jerarquías de los gestores -.

Así, por ejemplo, este teatro pretendió que el resultado de su texto espectacular, y de su texto dramático, fuera producto del cruce de información y del cambio de roles entre sus integrantes. De igual modo, la matriz de su puesta en escena bien podía ser un texto dramático (entendido en sentido tradicional) o una obra literaria de distinta naturaleza. Ejemplos de lo sugerido fueron "La negra Ester" (basada en poemas de Roberto Parra), "Cartas de Jenny" (basada en datos biográficos), entre muchas otras creaciones de este tipo.

Generalmente, estos colectivos teatrales contaban, entre sus filas, con un miembro (director), de fuerte personalidad, de la cual se desprendían las líneas estéticas y temáticas. En muchos casos este "líder" provenía del mundo de la interpretación, razón por la cual muchos de los trabajos realizados fueron concebidos a partir del pensamiento y los recursos específicos del actor. Estos recursos, más la importante presencia de la "imagen plástica", confirieron finalmente el sello particular de esta modalidad teatral.

Estos creadores, junto con cuestionarse la estructura dramática (unidad espacio-tiempo), hicieron lo propio con los sistemas de actuación tradicionales, rompiendo especialmente con el realismo stanislavskiano. Por otra parte, el diseño teatral corrió similar suerte, siendo la escena ambientada ya no sólo como una representación mimética del texto dramático.

Este tipo de teatro vio estructurado, a partir de sus particulares códigos, un lenguaje manipulado y controlado por el actor -

quien se convirtió, por añadidura y necesidad, en dramaturgo, diseñador, músico, etc.¹⁰

A este respecto es importante reflexionar que:

"(...) este pensar desde lo actoral, o desde la imagen, junto con la palabra, hace que los diferentes códigos tengan equivalente responsabilidad en la construcción de la obra y que cada uno de ellos (códigos expresivos) logre una autonomía relativa en relación a los otros, en vez de ser ilustración o ambientación de la palabra".¹¹

Por lo tanto, este nuevo ideario rompió con lo obviamente explicativo o demostrativo en la ficción teatral.

Uno de los objetivos primordiales de este nuevo teatro estuvo, según sus adeptos, en proponer un diálogo activo y participativo con el espectador, quien, en vez de recibir pasivamente la anécdota dramática, se debía ver obligado a percibir, reconocer y jugar con los elementos básicamente teatrales. El hecho de no recurrir, por parte del lenguaje, a estilos predeterminados o reiterados, esperaba crear una función de responsabilidad compartida.

María de la Luz Hurtado es categórica al aclarar y reafirmar las pretensiones de esta modalidad de espectáculo:

"Se borran voluntariamente las fronteras entre la cultura de masas o la industria cultural. El cómic, el cine, el video-arte, los "clips" y la publicidad son citados o parodiados en escena, en tanto la potencia de las evocaciones plásticas -especialmente de las "instalaciones de arte" y los performances- son incorporados.¹²

Así se pudo asistir a ver que gran parte de la historia de la escena teatral fue también incorporada en la creación: la comedia del arte, el guiñol, los títeres, el circo, el teatro callejero, la farsa, el grotesco, entre otros, constituyeron elementos y recursos de construcción. Una variedad de técnicas que exigieron un actor diestro y disciplinado con su cuerpo, se hicieron también presentes. Nombres, escuelas y corrientes como Meyerhold, Craig, La Bauhaus, Artaud, se consideraron tanto como los orientales Katakhalí y Noh, quienes mediados por una Mnouckine, un Barba o un Brook, aportaron con su sello a este impulso creativo. Se sumó a esto el maquillaje expresionista, el uso de la máscara, la manipulación de objetos, y un sinnúmero de imágenes escultóricas no realistas necesariamente.

La construcción dramática se desestructura; el diálogo da paso al monólogo, al comentario, el aparte, el testimonio, al paralelismo dialéctico. El lirismo se mezcla con parlamentos, en los que rara vez la verosimilitud cotidiana tiene lugar. Los textos base -como se anticipó- pueden ser cartas, entrevistas, testimonios, poemas, novelas, cuentos.

Se entra directamente en el pastiche, el intertexto, la cita. Es la pluriformidad que recontextualiza los lenguajes. Se pone en duda la moral, también el vanguardismo. La visión unívoca es pisoteada. La capacidad de la palabra para iluminar la realidad es cuestionada. La opacidad y la ambigüedad, tal como pregonara Calvino en sus "Seis propuestas para el próximo milenio", serán las bases de este teatro.

La idea de rearmar, a través de la puesta en escena, será también frecuente en piezas tradicionales. Los "clásicos" de siempre tendrán relevante papel como material de experimentación. "Ricardo II", "Noche de Reyes" serán arcilla, por ejemplo, en manos de Andrés Pérez. El mismísimo Don Quijote en "Acerca de las consecuencias de mucho leer" (adaptación libre), constituirá una importante pieza de repertorio del actor Héctor Noguera.

En un plano similar, el dramaturgo Marco Antonio de la Parra se teñirá también con este aire innovador; por ello re-escribirá experimentalmente textos de inspiración clásica a partir de estímulos tales como "los medias", el cine y la música. Prueba de eso serán "Kinkong Palace o la muerte de Tarzán" (basado en la iconografía popular), "El padre muerto" y "Ofelia o la madre muerta" (basadas en piezas de Shakespeare); "Tristán e Isolda" (basada en la leyenda del mismo nombre). Idéntico fenómeno ocurrirá después con "Dédalus en el vientre de la bestia" y "Lucrecia y Judith", todas obras donde el juego intertextual emanado de personajes de naturaleza extrema, tramas diversas, atmósferas múltiples y desfases psíquicos, nos ofrecen un espectáculo diametralmente alejado del producto generado por el anterior teatro moderno.

Así mismo, otro punto de partida relevante en la creación teatral de esos años, lo constituyó la literatura fantástica (de fuerte relación con el mito y la fantasía), como también la literatura esotérica (forma literaria cuyos conflictos se centran en personajes que trascienden las leyes de la racionalidad y lo material).

La libertad formal inspirada a partir de estos estímulos posibilitó un trabajo alejado de los antiguos compromisos formales, fenómeno que repercutió en la obtención de un teatro con mayor soltura expositiva, donde lo ilustrativo dio paso a la transposición escénica, la que se vio reflejada a través de símbolos influidos directamente por la teoría del mito. En esta línea hay que hacer especial mención del trabajo realizado por los integrantes del grupo La Troppa, los que con el fin de cumplir especialmente este ideario, no sólo se contentaron con asumir los roles tradicionales del teatro (interpretación o dirección). Todo lo mostrado en escena por ellos, fue procesado, diseñado y fabricado por sus propias manos, como queriendo otorgar, a través de este gesto, cuasi animista, la energía vital que todos los elementos que su creación teatral requerían. De ello se desprendería el especial hincapié conferido a la confección de los objetos a manipular posteriormente,

los que, por lo demás, entendían como condicionantes de la acción dramática.

En este tipo de agrupaciones, la concepción cinematográfica solía estar marcadamente presente en el espectáculo teatral. En la creación de las imágenes teatrales de estos colectivos, era corriente encontrar una amplia gama de juegos visuales exploratorios, a semejanza de los que se pueden encontrar con la manipulación de una lente fotográfica. Planos generales, medios, americanos, primeros planos, etc., estuvieron presentes en muchas de las imágenes mostradas en estas puestas en escena, y lo más importante, imágenes logradas exclusivamente con recursos propios del teatro. Algo verdaderamente novedoso, sobre todo si tomamos en cuenta que es a partir de esto que muchas veces se articula el hilo dramático de las obras.

Ideas como el "collage", las trampas visuales o la profundidad de campo, entre otros artilugios expresivos, definieron más que nunca en estos montajes las acciones o los estados de ánimo de los personajes. Los objetos tuvieron a partir de ahí capacidad de relato. Todo un espíritu lúdico que acertadamente quedaría apoyado por las palabras de uno de los integrantes de La Troppa: "*Queríamos hacer teatro narrado como el cine o el comic. Era como hacer la edición en vivo, lo que sorprendió mucho a los cineastas que veían las obras*".¹³

ALGUNOS CREADORES TEATRALES

El investigador del teatro chileno Dr. Eduardo Guerrero del Río ha sintetizado las características más predominantes y relevantes del teatro nacional en el período que nos ocupa, a través de las siguientes afirmaciones:

1. *Surgimiento de autores dramáticos (sin conformar una generación de dramaturgos) que evidencian, a través del lenguaje, nuevas propuestas escénicas, siempre teniendo como referente inevitable la situación política imperante en Chile (época de dictadura). Así, dentro de su diversidad dramática, principalmente los nombres de Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffiero pasan a constituirse en una trilogía de relevo y de relieve.*
2. *Preponderancia de la imagen sobre la palabra con la incorporación de elementos cinematográficos, de coreografías y, más que nada, de todos los lenguajes involucrados en la puesta en escena...Esto se complementa con la aparición de directores de gran creatividad y estilos propios, como es el caso de Griffiero, Castro, Semler, Pérez, González, Lorca, Zagal, Goic, entre otros.*

3. *Preocupación tanto por el teatro latinoamericano como por el teatro europeo a causa de paralelismos temáticos y las comunes búsquedas formales (en el primer caso) y las posibilidades de los textos de permitir la elaboración de un discurso teatral donde éste adquiere una nueva dimensión creativa (en el segundo caso).*
4. *Redescubrimiento de los autores clásicos, desde una doble perspectiva: contemporaneidad del discurso textual y, en cuanto a las puestas en escena, agilizar el discurso con el entrecruzamiento de los diversos lenguajes de la teatralidad. Esto ha posibilitado que el espectador vaya conociendo a dramaturgos que, en muchas ocasiones, son casi desconocidos para la gran mayoría, con el consecuente "deslumbramiento" ante textos que dicen mucho más que la actual escritura dramática.*
5. *En muchas ocasiones, ante la escasez de textos nacionales o por la particular disposición de la compañía, se han adaptado poemas, cuentos, e incluso novelas, con el implícito riesgo que ello lleva consigo, sobre todo si el trabajo de adaptación es insuficiente para estructurar un discurso teatral en que se privilegien los lenguajes de la nueva obra resultante del trabajo de la adaptación.*¹⁴

Con el fin de no ser excluyente, es importante destacar que, aparte de los creadores teatrales nombrados por el Dr. Guerrero del Río, los nombres de Mauricio Celedón, Horacio Videla, Vicente Ruiz, José Andrés Peña, Alejandro Castillo (todos actores y directores), se presentaron también como figuras meritorias en el período en cuestión. Del mismo modo parece oportuno destacar la presencia de colectivos teatrales vinculados, directa o indirectamente, con las figuras aludidas en este punto. Estos fueron: La Troppa, Teatro de la Memoria, Gran Circo Teatro, Teatro del Silencio, Teatro Fin de Siglo. ♦

NOTAS

- ¹ Extracto de conferencia sobre Teatro chileno impartida por A. Pacull Lira, en "Encuentro de Latinoamericanistas Españoles de Madrid". U. Complutense, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, septiembre de 1997.
- ² (Alfonso de Toro, "Variaciones sobre el teatro latinoamericano", Ed: Klaus Pörtl, Frankfurt-Madrid, 1996).
- ³ Alfonso de Toro, "Variaciones sobre el teatro latinoamericano", Ed. Klaus Pörtl, Frankfurt-Madrid, 1996.
- ⁴ Ibid3. (Cita a Juan Andrés Piña).
- ⁵ Según José Luis Pinillos en "El Corazón del Laberinto", Espasa - Calpe, Madrid, 1997; estas vertientes operacionales respaldaron una apuesta, de dogmático y dudoso éxito, por logro de formas de vida avanzadas y progresistas.
- ⁶ Una postmodernidad que, por un lado, ha velado con dudas y temor a una parte considerable de la cultura precedente y que, por otro, ha celebrado con vítores, sin lamentos ni nostalgias, el fin de una era.
- ⁷ José Luis Pinillos, "El Corazón del Laberinto", Ed. Espasa - Calpe s.a, Madrid, 1997. Interpretación de palabras de Ihab Hassan, capítulo: El debate de la postmodernidad).
- ⁸ Entendiendo en este caso "indeterminismo" como desarticulación, desorden y complejidad, fenómenos que, por lo demás, provocarían la quiebra "del" y con "el" centro; y por "inmanencia", el estado subjetivo y ensimismado de la "cosa", suceso provocado al alejarse la palabra de su objetivo clásico.
- ⁹ Todo un verdadero signo a considerar, en los años presentes y futuros, por algunos creadores del teatro chileno, los que, una vez pasadas las primeras seducciones - propias de toda novedad formal y temática -, harían bien en estimar hasta qué punto la relativización de sus mensajes es una opción válida para el cuerpo social y para el logro de resultados "comunicacionalmente" concretos en el teatro nacional. Sobre todo en los actuales tiempos de exacerbado rebrote capitalista que afecta al continente, donde el teatro es visto y entendido - generalmente por conveniencia - sólo como un elemento más de un tipo de proceso industrial regido por la oferta y la demanda, donde la innovación se impone de manera categórica al contenido.
- ¹⁰ Seguramente a esto contribuyó el hecho de que en Chile la totalidad de las escuelas teatrales imparten exclusivamente la carrera de actuación.
- ¹¹ Revista República de las Letras, Letras de Chile, n°48, II sem. 1996. Ministerio de Educación y Cultura de España. 2 El teatro chileno entre la modernidad y la postmodernidad" María de la Luz Hurtado. Pág. 65.
- ¹² Ibid11.
- ¹³ María de la Luz Hurtado, Revista Apuntes de Teatro, Esc. de Teatro UC, n°109, 1995, Santiago-Chile. Art. "Recorrido a través de La Troppa".
- ¹⁴ Eduardo Guerrero del Río, Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas, art: "La creatividad a escena (teatro chileno de los ochenta)", pág. 87, 88, Alfonso de Toro, Klaus Pörtl (eds). editorial Vervuert, Frankfurt, 1996.

DOCUMENTO

FRANCISCO BULNES SERRANO

CIDOC - UNIVERSIDAD FINIS TERRAE



A principios de 1925, en las postrimerías de su primer gobierno (1920-1925), el Presidente Arturo Alessandri Palma estaba decidido a reemplazar la Constitución de 1833 y poner fin al sistema parlamentario que había imperado en nuestro país desde la revolución de 1891. En este contexto había propuesto el que se convocara a una Asamblea Constituyente con el fin de llevar a cabo este propósito. Entre las reformas más importantes que proponía, figuraban la separación de la Iglesia del Estado; el fin de las leyes "periódicas" (presupuesto y contribuciones), una de las "armas" predilectas del Congreso; limitaciones a las facultades fiscalizadoras del Congreso a los actos del Ejecutivo (restringía esa función sólo a la Cámara de Diputados); facultar al Presidente para que pudiera disolver el Congreso una vez durante su período; reemplazo de la "censura", que permitía destituir a los Ministros de Estado (otra "arma" que poseía el Congreso para controlar los actos del Presidente de la República) por la "acusación constitucional"; la dieta parlamentaria; incompatibilidad entre ser ministro y ser parlamentarios, etcétera.

En abril de ese año, Alessandri creó una "comisión consultiva" con el fin de que se abocara al estudio de las reformas que llegó a tener 122 personas y en la cual estaban representados no sólo los partidos políticos, sino también una serie de personalidades de los ámbitos académico, gremial, sindical y estudiantil, incluyendo en esta categoría a militares, los que serían gravitantes en esta instancia. Esta "comisión" nombró dos subcomisiones: una que estudiaría las reformas constitucionales y

otra que planearía el funcionamiento de la Asamblea Constituyente. La primera sería la gestora de la nueva Constitución. La segunda no operaría nunca.

Sin embargo, a medida que corría el año, y ante la inminencia de las elecciones presidenciales, Alessandri Palma empezó a dudar de la efectividad y rapidez de la Asamblea Constituyente para llevar a cabo las reformas antes de la renovación presidencial. Temía que la Asamblea demorara no sólo lo que restaba de su mandato, sino más, en aprobar el proyecto de reforma constitucional, el cual podía resultar muy diferente a lo que él proponía. Inició entonces una campaña entre sus partidarios y los miembros de la "comisión consultiva" para reemplazar la Asamblea Constituyente por una "consulta popular" o plebiscito.

La idea de aprobar las reformas constitucionales a través de un plebiscito, despertó toda clase de resistencias tanto en la "comisión consultiva" como también en el Partido Radical, sostén del Gobierno, el cual había temido, en su Convención realizada en el mes de abril, que el "León" optara por un plebiscito para aprobar las reformas y no por una Asamblea Constituyente dominada por los partidos políticos. Confirmadas sus sospechas, la Junta Central del Partido Radical anunció el 27 de mayo que no apoyaría otra alternativa que no fuera una Asamblea Constituyente elegida popularmente, lo que molestó a Alessandri.

La discusión se trasladó a la "comisión consultiva", donde los radicales no



*Don Arturo Alessandri
Palma*

sólo hicieron ver su molestia por la alternativa que se barajaba sino que además levantaron una serie de objeciones a las reformas propuestas por la subcomisión de reformas constitucionales mencionada más arriba, lo que fue apoyado por comunistas y conservadores. Fue entonces cuando los militares (el general Navarrete), probablemente concertados con Alessandri, hicieron sentir su voz, logrando amedrentar a los "comisionados" opositores ("los malos patriotas" según Grove), los cuales no tuvieron otra alternativa que aceptar (23 de julio) que las reformas fueran votadas en un plebiscito.

El plebiscito se llevó a cabo el 30 de agosto y fueron aprobadas las reformas que darían origen a lo que se conoce hoy como la Constitución de 1925.

El documento que se reproduce a continuación es una carta - respuesta enviada por Arturo Alessandri a Juan Lorenzo Sie-

rralta, periodista radical de Copiapó, el cual, suponemos, le habría recriminado al "León" tanto las reformas que proponía como el método contemplado para aprobarlas (el plebiscito) los que, según se desprende de la carta, considera una "deslealtad" hacia el Partido Radical que lo había apoyado en su elección como Presidente.

En esta carta, fechada el 15 de julio de 1925, o sea con anterioridad a que la "comisión consultiva" aceptara el plebiscito, Alessandri explica, de su puño y letra, las razones que lo han llevado a promover la idea de un plebiscito en desmedro de una Asamblea Constituyente. La lectura del texto deja al descubierto la urgencia que tenía por llevar a cabo las reformas constitucionales antes de que terminara el año, quizás porque ya percibía claramente las consecuencias que podría tener para el país un nuevo "ruido de sables". ➤

Santiago. 15 de Julio de 1925.

Señor

Juan Lorenzo Sierralta

Copiapó

Mi estimado señor y amigo:

Me es grato acompañarle un ejemplar de la Conferencia que dicté en la Universidad de Chile y en la cual expongo mi manera de pensar y mis puntos de vista relativos a las reformas constitucionales. Mi propósito al remitirle este folleto es simplemente para que Ud., con criterio independiente, juzgue mi actitud y las razones que tengo para defender las reformas que se consignan en el folleto de mi referencia.

Le declaro francamente, que cualesquiera que sean los acontecimientos y la situación, no olvido ni podré olvidar jamás la participación tan importante y decisiva que el Partido Radical tuvo en mi elección. Me es grato dejar constancia de que he guardado una lealtad inquebrantable a la doctrina de ese partido en todos mis actos de gobernante. Hay muchos radicales que han sido y son injustos para conmigo; pero, la actitud de los hombres no ha modificado jamás mis doctrinas y no me ha separado nunca de los principios ideológicos que sirvieron de base a mi campaña presidencial y para cuya realización me trajeron al Gobierno. Estos deberes de lealtad para con su Partido, o mejor dicho para los ideales que constituyen su programa, son la única razón que me induce a rogarle que pase la vista por el folleto que le incluyo que, como digo, se lo remito con el solo propósito de que Ud. sepa cuál es el motivo de mi actitud y los propósitos de elevado orden público que me mueven a sustentar las reformas que he defendido.

En el proyecto que se someterá a la aprobación del país se consultan casi la unanimidad de las reformas que fueron consignadas como aspiraciones del Partido Radical en la Convención de Chillán. Verá Ud. allí que se simplifican enormemente los trámites para las reformas constitucionales, a fin de quitar a ese Código su rigidez y ponerlo en situación de seguir las modalidades de la evolución. Se establece la dieta parlamentaria y la clausura de los debates por simple mayoría. Se restringen las incompatibilidades parlamentarias por lo que respecta a los profesores de la enseñanza superior y secundaria y se extienden a los contratistas fiscales, a los abogados que defienden pleitos contra el Fisco y a los gestores administrativos; se establece la inscripción electoral permanente; se reconoce el derecho de su-



- 2 -

fragio a los empleados domésticos: se determina la proporción de la representación popular según el sistema del común advisor, se establece la elección del Presidente de la República por votación directa; se reconoce la autonomía de las provincias; se establece la renta de los alcaldes, por lo menos en las ciudades de más de cien mil habitantes; se manda crear el escalafón administrativo y se suprimen el Consejo de Estado y la Comisión Conservadora. Finalmente, se sanciona la absoluta separación de la Iglesia y el Estado sobre la base de la libertad de conciencia y la libertad de cultos. No habrá más en nuestra Constitución Política Iglesia privilegiada y quedan suprimidas todas las disposiciones relativas al juramento y demás consecuenciales de la religión oficial que establece nuestra Carta Fundamental del año 1833.

Es cierto que en el proyecto sustentado por mí se quita a la Cámara de Diputados y al Senado la facultad de censurar a los Gabinetes, a fin de impedir la rotativa ministerial y la intervención e influencia de los parlamentarios en la Administración Pública. Las razones que me han inducido a sostener ese régimen de Gobierno están ampliamente expresadas en el folleto que le adjunto y en donde, con toda sinceridad, demuestro que el régimen establecido importa un parlamentarismo racional, tal como lo pretende la Convención de Chillán. De todas maneras, si en este punto no hubiera conformidad con las ideas que al respecto triunfaron en la última Convención de su partido, en lo demás se encuentran consultadas en el proyecto todas sus aspiraciones.

Mi experiencia de 30 años, mis estudios y meditaciones han llevado a mi espíritu el convencimiento en orden a que los males provenientes de nuestro régimen y de nuestros hábitos políticos no encontrarán otro remedio sino en el proyecto a que me refiero.

Quiero manifestarle también cuáles son las razones que tengo para sostener que la nueva Constitución debe nacer en un plebiscito popular. Llegué al país resuelto a convocar una Asamblea Constituyente para la dictación del nuevo Código Fundamental que los acontecimientos hacen indispensable. Traía redactado el proyecto respectivo; pero me encontré con una grave e insalvable dificultad. ¿Quiénes debían votar? ¿Qué registros se usaban? Los antiguos registros no servían, no podían ser tomados en cuenta para la elección de la Constituyente, porque una de las razones de la revolución y de sus exigencias era, precisamente, la incineración de ellos por considerarlos fraudulentos, incompletos y falsificados en muchas partes. Fué necesario, en consecuencia, constituir un poder electoral mediante nuevas inscripcio-



- 3 -

res, cuyo proceso, terminó definitivamente con las reclamaciones de la inscripción, etc. sólo en la primera quincena de este mes.

Tomando en cuenta esta fecha y la necesidad de tener Presidente de la República el 23 de Diciembre para poder entregarle el mando, resultaba imposible que una Asamblea Constituyente pudiera producir una Constitución dentro del plazo necesario para hacer la elección del nuevo Presidente.

Por muy ligero que se hubiera querido marchar, terminados los registros en Julio, la elección no habría podido verificarse antes de fines de Julio y para calificar la elección de los convencionales o constituyentes ¿sería mucho pedir un mes? Por consiguiente antes de fines de Agosto o primeros días de Septiembre, la Constituyente no habría podido funcionar. La observación y la experiencia de lo que son las Asambleas entre nosotros, por muchas y severas precauciones que se hubieran tomado, nos demuestran que habría sido imposible que despachara su estudio en menos de tres meses, o sea a fines de Noviembre. Y, desde el primero de Diciembre hasta el 23 del mismo mes ¿habría sido posible elegir Presidente y calificar su elección antes de ese día? Dejo la respuesta a su buen criterio.

No quiero hacer caudal de otra serie de inconvenientes graves y peligrosos que tendría la convocatoria de una Asamblea de este género en la situación delicada y anormal por la cual atraviesa el país.

Es ley histórica que la normalidad y el orden, alterados por las fuertes sacudidas que hemos presenciado, se restablecen sólo por la quietud y por la práctica disciplinaria de los procedimientos alterados, por cuya razón la más elemental previsión aconseja quitar del camino todo inconveniente, remover todo obstáculo que pueda inducir a provocar un nuevo trastorno cuyas consecuencias serían fatales y decisivas en perjuicio de la prosperidad y del progreso del país.

Ante estas consideraciones no procedo a discutir si es más conveniente la Constituyente o el plebiscito; hay que rendirse ante lo posible. Los hechos tienen más fuerza e imperio que la voluntad humana. No siempre es dable hacer lo que se quiere, muchas veces tenemos que inclinarnos fatalmente ante lo que se puede. La propiedad, los objetos de nuestro especial afecto, aquellos que nos acompañan siempre junto a nosotros, los retenemos con especial interés; pero, si arrojarlos lejos, perderlos es una necesidad requerida por la conveniencia de salvar la vida en un naufragio o accidente cualquiera, estoy seguro que nadie va-



- 4 -

cilaría en desprenderse de ella. De la misma manera el pasajero de un globo que pierde gas y vá directamente a un precipicio no se detendrá en considerar el valor de los objetos que arroja de la barquilla, por grande que sea su afecto, ya que lo primero es salvar la vida.

En nuestro caso lo más necesario, lo fundamental, lo indispensable es restaurar el orden institucional de la República para encontrar allí las garantías de orden, libertad y de todos los derechos que constituyen el bien más preciado de los pueblos civilizados. Por consiguiente, para realizar esta noble y necesaria finalidad, tenemos que tomar la vía más corta, la más posible, la única posible en estos casos, o sea el plebiscito, solo medio, en las actuales circunstancias, de tener Constitución en el plazo de que podemos disponer.

Dentro de esta situación creada, he considerado necesario proponer el mejor proyecto aconsejado por las circunstancias y para conseguirlo, he recogido y reunido la opinión de hombres competentes, representantes de todos los partidos, de todas las corrientes, de todas las ideas y estoy seguro que ellos han hecho un trabajo muy superior al que hubiera podido hacer una Asamblea en donde seguramente, no se habría formado un conjunto de hombres más preparados y eficientes.

El pueblo queda en absoluta libertad para pronunciarse en una votación si acepta o no el Código Fundamental que se le propone. Los que creen que ese Código debe tener su origen sólo en una Constituyente, tienen expedito el camino para votar en contra y, si el proyecto es rechazado, habrá que recurrir al procedimiento de la Constituyente cargand^o ellos con todas las consecuencias de un sistema que prolongaría la situación anormal de la República y que me dejaría sin tener a quien entregar el Mando el 23 de Diciembre próximo.

Por otra parte, no puede sostenerse seriamente que no sea esencialmente democrático el pronunciamiento directo del pueblo respecto de un Código Fundamental que, si es cierto tiene muchos artículos, no lo es menos que las materias trascendentales son pocas.

Vuelvo a repotirle que, al mandarle esta carta y adjuntarle mi Conferencia, no quiero ejercer influencia alguna sobre su ánimo. Mi propósito se reduce simplemente a darle cuenta de mi punto de vista, de mi manera de pensar como un acto de deferencia y lealtad para con el Partido con cuyos ideales

- 5 -

también comulgo y a los cuales he guardado inalterable lealtad durante todo mi Gobierno. No pretendo tampoco introducir perturbaciones en el seno del partido Radical; por el contrario, si algo valiera mi opinión, ella sería para recomendar cohesión y disciplina al Partido, porque es lo que al país le conviene. Los partidos de doctrina y disciplina, inspirados en consideraciones de alto interés nacional, son más necesarios que nunca en los momentos difíciles y supremos porque atraviesa la República.

Si Ud. desea algunos otros ejemplares de mi conferencia, me será grato enviárselos. Desearía también conocer su opinión y su manera de pensar sobre los puntos en ella tratados, repitiéndole que jamás he pretendido imponer mi opinión ni ser infalible. Modestamente entrego mi juicio desinteresado al criterio de quienes, desinteresados como yo, pueden aportar el contingente de su opinión al fallo definitivo de la restauración institucional de nuestro país.

Reiterándole la expresión de mi afecto soy de Ud. atto. S. S. y afmo. amigo,

Arturo Leizaola

TESTIMONIO HISTÓRICO:

“EL GOBIERNO MILITAR Y EL PROGRAMA DE RECUPERACIÓN ECONÓMICA”

EDITORES

ANGEL SOTO

ISABEL DE LA MAZA

DOCTOR^o EN AMÉRICA LATINA CONTEMPORÁNEA

EGRESADA DE PERIODISMO INVESTIGADORA CIDOC

PRESENTACIÓN

La Universidad Finis Terrae, en su afán por preservar la memoria histórica reciente de nuestro país, inició en 1992 una serie de entrevistas testimoniales a destacados personajes del ámbito na-



cional, quienes -con sus testimonios- han conformado un importante archivo que se encuentra en el Centro de Investigación y Documentación en Historia de Chile Contemporáneo (CIDOC) de esta universidad.

Con el objetivo de dar a conocer sus contenidos, hemos decidido reproducir parte de uno de ellos, centrándonos en torno a una pregunta que se han planteado historiadores y analistas: ¿Por qué el gobierno militar chileno pudo hacer cosas tan distintas a las realizadas por otros gobiernos militares en América Latina?, ¿cómo “compran” e implementan en un alto porcentaje un programa económico que podríamos calificar de liberal? Al respecto, creemos



que hay motivos personales, históricos y de otra índole que se dejan traslucir en el presente documento.

El transcurso del tiempo nos permite afirmar que el Gobierno de las FFAA y de Orden, lejos de transformarse en un

régimen militar típico como en el resto de los países latinoamericanos, construyó las bases de una sociedad libre. En ese sentido, el general Augusto Pinochet – junto con optar por un proyecto liberal- confió en jóvenes, los cuales ocuparon cargos de responsabilidad en el ámbito económico y social, en el manejo de empresas de gobierno y en el sector privado, como nunca antes había ocurrido en nuestra historia. ¿por qué se inclinó por ellos?

Una hipótesis a considerar es que el Régimen Militar, una vez instalado en el poder, comprendió más descarnadamente la situación en que se encontraba el país, y ello lo llevó a no intentar un retorno rápido hacia la democracia, pues eso habría significado

regresar, al cabo de pocos años, a una situación similar a la que se había dejado atrás. Ello, debido a que la correlación de fuerzas existentes no dejaba espacio sino para repetir la situación que se deseaba superar.

Ahí es cuando el general Augusto Pinochet comprendió que este cambio implicaba no sólo medidas políticas sino también una transformación radical del estilo de conducción económica pre-existente. El populismo y el socialismo no eran sólo fenómenos políticos, sino que se nutrían de un modelo económico que los propiciaba y sostenía. De ahí que la conducción del régimen llevó a cabo diversas consultas a quienes podían proporcionarle el tipo de política económica que se necesitaba para conseguir una transformación profunda. Ésta se encontró en un grupo de economistas que, habiendo estudiado en la Universidad de Chicago, poseía una orientación coherente y bien definida hacia la economía de mercado.

¿Por qué un régimen militar, acostumbrado al orden vertical castrense más que al orden espontáneo del mercado, se decidió por esta opción? ¿Por qué Pinochet no hizo como los otros Jefes de Gobierno militares de la época, que mantuvieron y hasta profundizaron el viejo modelo económico del intervencionismo y el crecimiento hacia adentro? No hay que olvidar que a mediados de los setenta el debate no era entre economía de mercado y economía regulada, sino entre marxistas y desarrollistas, y que la “teoría de la dependencia” campeaba por sus fueros en todas las universidades de la región.¹

Los denominados “economistas de Chicago” o “Chicago boys”, no sólo fueron capaces de presentar una alternativa de salida a la crisis heredada de la Unidad Popular, sino que su proyecto —denominado “El Ladrillo”²— estaba respaldado por una formación seria, y quizás lo que llevó a Pinochet a tomar la decisión de apoyarlos fue que —junto con su seriedad— existía una coherencia en el discurso y en sus propuestas, producto de ser un grupo homogéneo que desde comienzos de los sesenta venía trabajando en

la Escuela de Economía de la Universidad Católica, en el Centro de Estudios Económico y Sociales (CESEC) y en *El Mercurio*; al tiempo que estos jóvenes no estaban “contaminados” políticamente.³ Es decir, eran “apolíticos”, “independientes”, “técnicos”; desligados de los males con los cuales se achacaba en la época a la clase política por su responsabilidad en la crisis de la democracia chilena.

Carlos Sabino señala al respecto: “todas las informaciones disponibles, y la propia lógica de la situación, apuntan a delinear un cuadro más o menos coherente: los gobernantes —como la mayoría de los chilenos— querían extirpar de raíz toda política que condujera o pudiese conducir al socialismo; no tenían mayores conocimientos profesionales de economía pero sabían reconocer una posición coherente; querían, por otra parte, legitimar al régimen con reformas fundacionales, de esas que no proporcionan réditos políticos de corto plazo, pero que pueden justificar ante la historia su paso por el poder; y, por último, buscaban soluciones alternativas al marxismo, claramente diferenciadas de todo aquello que pudiese considerarse como comunista”. Los “Chicago boys”, eran los únicos que podían ofrecer todo esto. Su orientación liberal y contraria al intervencionismo estatal los distanciaba del marxismo, apoyándose en una sólida teoría, al tiempo que implicaba la realización de cambios estructurales capaces de dar una nueva fisonomía al país.⁴

En fin, éste es un punto que aún queda por estudiar; por ende invitamos al lector y al investigador especializado a leer el documento que transcribimos a continuación y sacar sus propias conclusiones, de manera que sirva para encontrar en él algunos caminos que ayuden a contestar la pregunta inicial.

Finalmente, cabe señalar que esta grabación se realizó en la Universidad Finis Terrae el día 5 de mayo de 1992 y participaron en ella: Pablo Baraona (PB), Álvaro Bardón (AB), Sergio de Castro (SDC), Sergio de la Cuadra (SDLC), Roberto Kelly (RK), Juan Carlos Méndez (JCM), Álvaro Vial (AV).

PABLO BARAONA



con (Miguel) Kast en el sentido de que los mineros del carbón eran los más pobres de Chile.⁵ Yo había estado en la zona del carbón y la conocía. Entonces, junto con enfrentar una situación determinada, me di cuenta que en el país se podían hacer cosas. A ustedes se les pidió que mostraran el camino de las cosas que había que hacer, porque las FFAA no querían cargar con el muerto. Los tipos estaban conscientes que no tenían capacidades ni conocimientos como para poder salir del caos y sacar al país adelante. Creo que en eso influyó mucho el concepto de línea y consejo adoptado en la organización de las defensas nacionales. Ellos tienen en sus estados mayores a gente que se dedica a estudiar distintos cursos de acción para que los responsables elijan un camino. Por este motivo, al encontrarse en ese momento con gente que no estaba políticamente contaminada, que ofrecía un camino de muy buena salida para el país, que no tenían intereses personales, cuya única aspiración era resolver los problemas, fueron confiando y dejándose asesorar por ellos. Recuerdo muchas conversaciones con el almirante Merino y con el mismo (general) Pinochet, tales como una exposición del 13 de mayo de 1974, cuando fuimos a explicar por qué existía Odeplán. Dos días después tuvimos una reunión del Comité Asesor⁶ y Pinochet le preguntó a (Jorge) Cauas, entonces Ministro de Hacienda, por qué no existía un plan de desarrollo donde se explicara en forma detallada cuándo utilizar zapatos con suela, los clavos hacia abajo, los cordones hacia arriba y todas esas cosas que se escriben en los planes. Después lo escuché decir -y más tarde lo confirmó Sergio de Castro-, que el mejor programa de desarrollo debería basarse en políticas de apertura de la economía, de crear mercados de capitales y todas esas cosas que a nosotros nos sonaban extrañas. Creo que la confianza que se fueron ganando en la práctica los asesores civiles del Gobierno, al comprobar la seriedad con que se estaban jugando, los hicieron tener la fe del carbonero: seguir adelante porque con esta gente iban por buen camino. Quisiera recordarles a ustedes mismos cuántas veces tuvimos rebeliones, como las que yo tuve en masa en Odeplán. La primera fue después de haber peleado no sé cuánto tiempo con el Ministro del Trabajo para conseguir que se derogara el decreto de inamovilidad del empleo. Después de convencer a todo el mundo, cuando el documento estuvo listo para ser firmado por la Junta, las personas encargadas de pedir la firma -el Ministro de Economía-, decidieron retirar el proyecto de ley, porque no estaban políticamente convencidas de que se haría lo correcto. Ustedes les "pararon el carro", y no fue la única vez. Hubo varias divergencias de opinión con "mocosos" de porquería, pero que tenían suficiente personalidad como para defender sus ideas y sus principios. Ellos mismos nos dieron fuerza para hacer las cosas y jugarnos por ellas. Tuvimos confianza en que las medidas planteadas eran coherentes, cuerdas y apuntaban realmente a solucionar los grandes problemas económicos que el país enfrentaba en esos momentos, con un almirante

PB: Me gustaría comenzar esta reunión planteando una interrogante, para que cada uno de ustedes la conteste como mejor le parezca. El gobierno militar chileno fue muy distinto a todos los gobiernos militares en la historia de América Latina, porque fue liberador de la economía. Se comprometió con un programa que, incluso con períodos de retroceso, al final resultó muy exitoso en comparación con otras realidades. La pregunta es: ¿por qué las FFAA, acostumbradas a una planificación detallada, a la organización jerárquica y al fuerte uso de autoridad para manejar sus cosas, terminaron comprometiéndose con un programa liberal que implementó en un altísimo porcentaje? Al respecto, los motivos pueden ser de índole histórico, personal, de suerte, etc., y por eso quisiera que comentáramos el tema. Creo que los aspectos históricos van a ir precisándose con el tiempo, pero es una pregunta que muchos historiadores e interpretadores de Chile se han hecho, sin tener una respuesta clara. Entonces, ofrezco la palabra para hacer aproximaciones al tema, si alguien quiere ilustrarlo.

RK: Soy una de las personas que se vieron involucradas en esto por ignorancia de lo que significaba ser gobierno y hacer cosas. Aunque no intervine en la preparación de leyes, sino en acarrear hojas y leer, me encontré con cosas muy claras, claramente dichas. Leyendo, por ejemplo, nos informamos que el país tenía salida dentro del caos que estábamos sufriendo, pero que sería necesario tomar algunas medidas explícitas al respecto. Con voluntad para tomarlas, en poco tiempo podrían corregirse los problemas. Una de las cosas que más me impactó fue constatar la existencia de extrema pobreza, aunque tenía conciencia de que había pobreza, e incluso aposté

te Merino que tal vez era el más ilustrado de todos los que estábamos ahí. Merino leía mucho, entendía algunos conceptos de economía y, básicamente, cuando se sentía apoyado, tomaba la iniciativa frente a otras personas que eran legos en la materia. Así empezó a tirar líneas generales, con grandes contradicciones en su equipo. Creo que Pepe⁷ hizo una gran labor para resolver esas grandes contradicciones, pero no permitió la privatización de los puertos, por ejemplo.

PB: Claro. En cierta oportunidad le manifesté al almirante Merino, en tono de broma, que llegando a la playa ya no era liberal.

RK: Ésa fue una de las cosas que motivó el programa económico, incluso con grandes detractores que no creían en él. Cabe recordar que nuestra formación se dio en un ambiente totalmente estatista: el Estado nos educaba, pagaba el sueldo, vestía y nos lo daba todo. Era, en otras palabras, nuestro patrón. Poco entendíamos eso de que el Estado no es un buen administrador, porque cada vez que se nos ocurría hacer algo echábamos mano del Gobierno. Recuerdo que, siendo teniente primero, ya metido en uno de los hobbies idiotas que he tenido -el de los yates-, le presenté (al Presidente) Ibáñez un proyecto de ley para financiar el deporte náutico en Chile. La iniciativa consultaba recargar en una "chaucha"⁸ de esa época el pasaje-kilómetro y el kilo-kilómetro transportado por la Línea Aérea Nacional. No recuerdo a cuánto ascendía, pero en esos tiempos diez millones de pesos eran una fortuna. ¿Por qué lo hice? Porque investigando descubrí que para crear la Línea Aérea Nacional y las famosas "alas para Chile", durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, le pusieron un impuesto de diez pesos a cada tonelada movida en los puertos, hecho que hundió a la marina mercante chilena... Pensé "aquí les devuelvo la mano". Les diré que si no fuera por la falta de sentido político habría sacado esa ley, que estuvo presentada en el Congreso. Durante mi primera conferencia en público como teniente de la Marina, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, me invitaron a explicar esta iniciativa para fomentar los deportes náuticos. Asistió a ella el presidente de la Federación Chilena de Boga, un tipo muy influyente, de recia personalidad, gran deportista. Feliz, el tipo me hizo la pregunta de los cien puntos y me saqué un cero, porque cuando me preguntó cuánto de eso se destinaría al remo, le contesté que el remo no es un deporte náutico, sino un deporte de laguna. Hasta ahí no más llegamos... Creo que fuimos capaces de escuchar lo que ustedes nos aconsejaron, y es por eso que aprecio tanto esa labor realizada por "los" de la época, como ustedes. Pienso que fue muy bien comprendida -con altos y bajos, claro, porque hubo enemigos muy acérrimos y muy influyentes-. Hubo instituciones complejas en contra de nuestros planes. Basta con hacer un poco de memoria al respecto. (En síntesis) fue más que nada por el espíritu patriótico propio de las FFAA,

quienes a través de "El Ladrillo" entendieron que el país tenía una salida, que no estaba perdido -porque ése era el gran temor-. Recuerden que "El Ladrillo" se hizo para demostrarle a las FFAA que había un camino, y la gente confió en lograr buenos resultados si aplicaban esas medidas. Como nosotros no teníamos preparación alguna, confiábamos en la gente que trabajó en "El Ladrillo", en esa gente joven dispuesta a entregar su aporte en forma desinteresada. Si una persona hubiera demostrado un afán de pelearse los puestos, por ejemplo, o si alguien hubiera dicho que participaba, pero siempre que lo nombraran Ministro de Hacienda, lo habrían rechazado. Fueron aceptados porque se contentaron con ocupar posiciones muy modestas, ¡y por tres chauchas!... (muchos) perdieron interés cuando les informé lo poco que ganaban. Había personas que no cobraban un peso, que no estaban seguros de recibir un sueldo a fin de mes. Cosas por el estilo atrajeron a la gente que tuvo responsabilidades en las FFAA, les dieron energías para seguir adelante, a pesar de tener grandes detractores.

AV: Quizás lo que mejor serviría para aclarar esta interrogante es comparar al general Leigh con el resto de los miembros de la Junta, ¿por qué Leigh no y el resto sí?

AB: Por qué el Ejército compró. La pregunta es: en un país como el nuestro, el Ejército es la rama más importante dentro de las FFAA. De hecho, rápidamente toma el mando. ¿Cómo se produjo el traspaso de convencimiento desde la Marina hacia Pinochet? De alguna manera, el Ejército se impone más.

JCM: Yo tengo otra visión. Creo que el Ejército no estuvo. Fue Pinochet el que estuvo. Estoy de acuerdo con Roberto, pero me gustaría señalar unas cuantas diferencias, refiriéndome a cinco puntos que a mi juicio fueron muy decisivos. No voy hablar de las FFAA, sino de quienes las dirigían, fundamentalmente Pinochet y la Junta.

El primer punto son fundamentalmente tres acontecimientos externos que se presentaron entre 1970 y 1973. Primero, Chile mismo. Aquí se exacerbó tanto la centralización de la producción, que llegamos a lo que llegamos, a cosas que no fue necesario enseñarles a los militares, porque ellos las vivieron junto con todos nosotros. Otro ejemplo -menos dramático pero igualmente significativo- fue Mineduc, que venía desmoronándose. Había también un ejemplo parecido, pero con mucho centralismo, que era el caso brasileño. En 1974, Roberto Campos estuvo de visita y habló sobre las tres etapas del gobierno militar...

Con la salvedad de que para esa fecha (1973) Chile ya había experimentado en carne propia lo que estaban viviendo. Perú estaba realmente en muy mala forma, pero Brasil estaba emergiendo: existía el milagro brasileño. Ése es un hecho contundente, por lo menos para mirarlo, y yo creo que los militares lo miraron.

ÁLVARO BARDÓN



AV: ¿Había contacto entre militares chilenos y brasileños?

JCM: Pienso que sí, pero independiente de si había contacto o no, todo el mundo sabía que Brasil se encontraba relativamente bien. El segundo punto, recién comenzado el gobierno militar, fue el ascendiente político de ciertas personas que se habían jugado durante la Unidad Popular. Un caso para mí evidente es el de Jaime Guzmán, quien redactó parte de los principios de la Junta de Gobierno. Recuerdo las discusiones con Ernesto Silva para definir el principio de subsidiariedad en la parte económica, con diccionario de la Real Academia en mano. Me refiero al ascendiente político de Jaime Guzmán, mucho "Mili", mucho Pedro Ewing⁹, porque así inició su visión el Ejército. El tercer punto fue el ascendiente de tipo económico en estas personas, que definitivamente lo hubo. En ello fue absolutamente fundamental "El Mercurio" como medio de prensa y la contribución de personas como Arturo Fontaine (Aldunate) o René Silva Espejo.¹⁰ No digo a nivel del Ejército, sino a nivel de Pinochet, de Merino y los demás. En cuarto lugar, como mencionaba don Roberto, ante los militares pesó la gran independencia no sólo política sino también económica de los integrantes del equipo económico. Se sabía lo que pensaban Pablo (Baraona) o Sergio (de Castro) en términos políticos, lo que pensaba la gente mayor que ya era conocida, pero nadie estaba vinculado a los grupos económicos ni tenían intereses personales en el tema. La gente gozaba también de respeto profesional y mantuvo una disciplina similar a la observada en las filas del Ejército. Cuando se decidía hacer algo, reaccionaba todo el mundo. El equipo económico tenía una organización bastante jerarquizada, aun cuando ustedes fueran asesores y nosotros,

asesores de los asesores. Por último, la fortaleza en los planteamientos. Diría que ésas fueron las razones fundamentales. Otra cosa importante es que las palabras amarran. A mi juicio, la Declaración de Principios del Gobierno (1974) fue una cosa tan sustantiva, que incluso servía para justificar puntos de vista durante las discusiones. Uno sacaba esta especie de Biblia y decía: "No, mi coronel. Eso no es lo que dice la Declaración de Principios". "¿Cómo?". "No, pues, y la Declaración fue suscrita por el general Pinochet y el almirante Merino". En resumen, tenemos el hecho externo, el ascendiente político de las personas...

PB (se dirige a Roberto Kelly): A propósito, ¿la Declaración de Principios fue pedida, fue sugerida, fue escrita?

RK: La pidieron los miembros de la Junta, y se le dieron tareas específicas a cada uno de ellos. Los primeros que delinearon la parte económica, por ejemplo, fueron los miembros del Comité Asesor, y ahí empezaron las pelcas. Merino, apurado, mandó el programa a Odeplán, incluyendo las observaciones -bastante violentas- anotadas por Lackington.¹¹ Me parece estarlas viendo: "Este gallo es comunista. ¿Cómo se le ocurre escribir esto!". Como de repente se apreció una tendencia muy fuerte por entregar las cosas, le llevé el papel a Merino para hacerle ver lo que estaba haciendo el Comité Asesor, porque estaba totalmente fuera de tiesto. "Déjame aquí -me dijo-. Hablaré con Gotuzzo".¹² Resulta que se lo pasó tal cual a Gotuzzo, quien no debe haber tenido tiempo para leerlo, y éste a su vez se lo devolvió al Comité Asesor con todos los garabatos. Vino entonces la amonestación de Pinochet, reclamando por el trato poco deferente. Por el lado de Ewing, a quien le tocó hacer la parte moral y política, la educacional y todas esas cosas, trabajó... (Jaime) Guzmán, asesorado por gente de Odeplán. En el aspecto social, nosotros también apoyamos a Leigh. Al respecto, me gustaría manifestar lo siguiente. No sé si ustedes tienen la misma impresión que yo. (Se dirige a Álvaro Vial) Tú hiciste una pregunta hace un rato atrás. Al principio, Leigh fue una revelación para todos nosotros, porque fue muy duro en sus ideas. Hay un discurso de Leigh durante los primeros días del Gobierno, dirigido a la juventud chilena, que según recuerdo fue muy bueno y muy impactante. Lo que pasa es que Leigh empujaba -no quiero especificar cómo-. Empezó a salirse de la línea hasta que llegó un momento en que su posición se tornó intolerable para todos. Con su gente, comenzó a formar un equipo de oposición per sé dentro de la Junta. En todo caso, la Declaración de Principios fue solicitada por la Junta, tal como fueron solicitadas las políticas de largo plazo, que tardamos cerca de tres años en hacerle llegar al Presidente. Cuando se las pidieron a los tres miembros de la Junta, un día el general (Pinochet) me dijo: "Estos caballeros son buenazos para venir a criticar aquí, pero cuando

uno les pide un trabajo no hacen nada. Así es que lo haga Odeplán”.

SDC: Tengo la impresión de que a través de algunos asesores, la Democracia Cristiana, o al menos la oposición, empezó a decirle a Leigh que era blanco, alto, peludo, buenmozo, carismático, que podía ser el líder y por ahí lo agarraron. Acuérdate tú quiénes fueron los asesores de Leigh: lo absorbieron (Luis) Escobar, (Gregorio) Amunátegui.

PB: Estuvieron también Gustavo Alessandri, Fernando Maturana. Se rodeó de políticos.

RK: Pinochet se lo decía a cada rato.

SDC: Creo que por ahí estuvo la cosa.

RK: A mi juicio, el peor enemigo del gobierno militar entre los asesores de Leigh fue (Jorge) Ovalle, porque acuérdate que cuando fue a Japón -no sé a título de qué- hizo unas declaraciones expresando que él ayudaba, pero que no era partidario del gobierno militar y un montón de otras cosas. Llegando a Chile recibió una amonestación y Pinochet le pidió a Leigh que se deshiciera de él, a lo cual se negó. Por eso, Pinochet siempre lamentaba que se hicieran asesorar por los “señores políticos”; como los llamaba en esa época, pero eso fue cambiando.

SDC: El otro fue Nicanor Díaz, socialista absoluto (estadista), y el que fue rector de la Chile, (Julio) Tapia. Ahí está la explicación. A mi juicio, para descubrir dónde está el porqué de la política económica, hay que partir analizando al Comité Asesor, que siempre fue socialista. Es decir, para resolver los problemas ideaban soluciones basadas en la intervención estatal. Como ellos eran honrados y tenían gente para poner en los distintos puestos, dijeron: “Ningún problema. Pongamos a este fulano y a este otro, damos la orden, la orden se cumple, las cosas se hacen y asunto resuelto”. En mi opinión, el éxito del programa económico se debe única y exclusivamente a la cúpula. Si la cúpula hubiera sido distinta, “naranja” que se hace lo que se hizo. Excluyendo a Sergio Covarrubias, nómbrame un general que hubiera apoyado lo que nosotros deseábamos. ¡Ni uno solo! Fue la cúpula, y dentro de ella Pinochet. Recuerdo el día en que escuchamos el cassette famoso, en tu casa (se refiere a Pablo Baraona). La idea que entonces se me vino a la mente, con una fuerza inmensa, fue que si los marxistas la escuchaban tendrían que matar a Pinochet. Porque demostraba que fue Pinochet quien puso los puños al aire, diciendo: “¡No!, ¡No acepto!, ¡A éste no!, ¡Qué diálogo con Allende! ¡Súbanlo a un avión y fuera!”. En otras palabras, dio una señal inequívoca de su audacia y rapidez para tomar decisiones.

AV: ¿Qué cinta?

PB: No es la que escuchamos todos por radio. Tengo un compadre y amigo, Rodolfo “Mota” Menéndez, quien a su vez era amigo del técnico en radio para las transmisiones de los comandantes en Jefe durante el 10 y el 11 de septiembre (de 1973). Apareció con una grabación que duró muchas horas, de las cuales escuchamos una síntesis de unas dos horas y media o tres horas. Estaban el almirante (Patricio) Carvajal en el Ministerio de Defensa, el más alto rango de la Marina en Santiago¹³; el general Leigh en El Bosque; el general Pinochet en Peñalolén y un poco más tarde el general Mendoza en calle San Martín, o no sé dónde. Ahí se reproducen unas conversaciones fantásticas, de las cuales “Qué Pasa” publicó un extracto en su tiempo. Ahí aparece ese liderazgo absoluto, el don de mando total por parte de Pinochet.

SDC: Resuelto, con una rapidez absolutamente increíble para tomar decisiones. Pero sigamos con la cúpula: Merino. Con Merino se produjo una simpatía instantánea. Recuerdo el día que me mandó llamar. Me tuvo esperando no sé cuántas horas, abrió la puerta, entró y dijo: “¡Usted va ser el asesor del general!”. Ni me saludó. “Usted va ser el asesor. Viene para acá. Espérela”. Y se fue. Luego de esperar otra hora, llegó (el) general (Rolando) González.¹⁴ Usted es el asesor y chao... Esa simpatía de Merino, que pienso se dio con todo el equipo, porque siempre lo noté, fue una cosa increíble. ¿De dónde vino esa simpatía? Creo que principalmente de Gotuzzo, Kelly y (Hernán) Cubillos.¹⁵

Creo que ellos le contaron sobre la gente del equipo, sobre lo que habían hecho, quiénes eran, la preparación que tenían y todo lo demás. A Merino siempre lo vi tremendamente bien dispuesto, al igual que Gotuzzo. Con él nos hicimos todos muy amigos y nos teníamos una gran confianza. Pero si al comienzo hubiera tenido que ponerle un mote político a Gotuzzo, yo habría dicho DC. Sin embargo, tenía las entendaderas y rápidamente opinaba. Recuerdo cuando le “sacó pistola” a Merino, ¿se acuerdan? En realidad, Merino le sacó pistola a él, exigiéndole que cambiara la devaluación del dólar, pero él se negó.

JCM: “No, mi almirante, no hay paso atrás”.

SDC: Le sacó pistola, entre serio y divertido, pero diría más serio que divertido. Le dijo que no había vuelta atrás y no lo hizo, a pesar de las presiones continuadas para que lo hiciera. Siguiendo con la cúpula, inicialmente Leigh también nos apoyó, porque nos veía a todos como personas valientes y decididas. Eso le caía muy bien, dado que al comienzo él también se mostró así. Pensé que era el líder natural del grupo. Durante un buen tiempo pareció que lo era, pero después empezó a desdibujarse. Creo que su principal problema fue

SERGIO DE CASTRO



la falta de disciplina. No sé si alguno de ustedes estará de acuerdo conmigo, pero tengo la impresión de que nunca leía los proyectos. Cuando discutíamos, al menos, hacía observaciones improvisadas, un poco "a la virulí". Al parecer no dedicaba tiempo al estudio, mientras que Pinochet trabajaba de sol a sombra -y luna-.

RK: ¿Te acuerdas que al principio no intervenía mucho, escuchaba a los demás, tomaba nota y guardaba silencio, porque era "recontra" pillo para esas cosas? Sin embargo, poco a poco fue...

SDC: Por otra parte, Mendoza era el criterio personificado, el sentido común, súper aterrizado. Hacía las preguntas que uno deseaba que ojalá no se hicieran. Después decía "habrá que confiar", pero hacía buenas preguntas y siempre apoyó a Pinochet. En definitiva, "lo que diga el Presidente". En resumen, creo que para entender lo que pasó es básico analizar a la cúpula y la suerte es que Pinochet agarró el mando de la cúpula, porque era un tipo audaz, echado hacia adelante, decididor. Seguramente todos recuerdan las discusiones para el alza del trigo y del pan. Merino protestaba que el pueblo, que el hambre, que esto es muy grave, que vamos a tener Junta. Entonces se metía todo el "choclón": Llegaban los cuatro, se sentaban, empezaban los dimes y diretes, se explicaban las posiciones y de pronto Pinochet preguntaba: "¿Por qué lo van a subir tan poco, si después van a tener que subirlo nuevamente? ¿O no seguirá subiendo? Hay que cortarle la cola al gato de una vez. Subamos no más". Merino contes-

taba: "No, no, si lo que han sugerido..." Al principio se asustaba por la postura de (Raúl) Sáez de que era necesario subir el precio del pan. En resumen, creo que la personalidad de Pinochet fue absolutamente importante, junto con la gran simpatía de Merino hacia el equipo económico y sus conocimientos, porque el almirante entendía bastante.

RK: Era el que más entendía de los cuatro.

SDC: Otra cosa súper importante es que no se produjo la misma rotativa de líderes que hubo en Brasil... creo que la falta de rotación de los líderes militares fue absolutamente importante, porque fueron confiando en el programa económico. Como no tuve tanto contacto con las otras ramas, no recuerdo cómo eran los otros almirantes, los otros generales de la Fuerza Aérea. Sí me acuerdo de Nicanor Díaz, porque ése era el más socialista (estatista) de todos.

JCM: Me tocó trabajar mucho con Merino, con Roberto (Kelly), con el almirante Gotuzzo, con Pedro Larrondo, y me tocó trabajar en las cuestiones que ustedes enviaban a Hacienda. Toda la línea jurídica de la Marina -corríjame don Roberto- era pro demócrata cristiana. Por este motivo, cada cosa por hacer en la Marina se transformaba en "un parto de los montes". Finalmente, también por simpatía de Aldo Montagna.¹ⁿ Montagna, a pesar de sus dudas sobre lo que se estaba haciendo, llegó a tener confianza en las personas, pero yo diría que la parte de la Marina jurídica no jugó un papel empujador. Eso no quiere decir...

SDC: A lo que voy es a lo siguiente: si a Pinochet lo hubiera reemplazado otro general, "sonamos"; si a Merino lo hubiera reemplazado otro almirante, ¿había alguno que tenía su misma fe?

RK: El "chico" Le May¹⁷, quien en el fondo era el segundo de Merino en ese momento.

JCM: ¿Pero no era el almirante Le May, al igual que Raúl Sáez, una persona muy indecisa?

RK: No, y te voy a decir más: todas las mañanas, un cuarto para las ocho, Le May nos hacía clases de introducción a la economía en Odeplán. Con ellas aprendimos que los bancos son generadores de dinero y otras cosas sobre las cuales no teníamos la más peregrina idea. Así fuimos entendiendo. Pero otra cosa importante también fue la audacia con que actuamos, porque en todos los ministerios pusimos gente nuestra. Incluso metimos gente en el Ministerio de Defensa, aunque no duraron mucho, como... Víctor Renner. ¿Te acuerdas que mandamos un equipo al que después se sacó volando para afuera?

SDC: Continúo enumerando factores como la cohesión del grupo económico. Eso llamó la atención de mucha gente que venía desde el extranjero, inversionistas. Conversaban con alguien de Odeplán, después se iban al Banco Central, a Hacienda o a Economía y todos opinaban lo mismo. Varios me dijeron: "O ustedes tienen un sistema de comunicación colosal, o aquí pasa algo muy raro". Lo que sucede es que todos pensábamos igual. No hacía falta sistema de comunicación alguno, porque todos funcionaban exactamente en la misma dirección. Podríamos decir que en noventa y cinco por ciento todo el mundo estaba de acuerdo y en los matices quizás había un cinco por ciento de desviación, pero una persona que estaba metida en información o análisis no alcanzaba a ver esos matices. Naturalmente, cuando se iban al Comité Asesor se producía una confusión total, porque ahí todo era al revés de lo que habían averiguado en todas partes. Pienso que esa cohesión fue tremendamente importante y, junto con ello, la certeza de que todos nosotros nos íbamos si cometían algún error. Es decir, nadie estaba en el Gobierno por defender una "pega", ni por tenerla, ni por ser ministro, asesor o presidente de alguna institución. Éramos un cuerpo sólido en el cual prácticamente no había jerarquías, porque todos se juntaban alrededor de una mesa, gritando y defendiendo sus posturas hasta tomar una decisión basada en el análisis. De esa forma se decidían las medidas a tomar. Tengo la impresión de que a pesar de no gustarle el programa económico, Raúl Sáez lo eligió justamente porque estaban las personas que lo llevarían a cabo -quizás no muy bien, pensaría él, pero harían las cosas e iban a ser capaces de implementarlas-. Con el plan de "los caballos desbocados"¹⁸ habría tenido a un par de personas solamente, y con los del Comité Asesor no habría llegado ni a la primera base, porque eran "verdecitos". Creo que le gustó más el programa de "los caballos desbocados" que el nuestro, pero se dio cuenta que no tendría cómo implementarlo. Entonces pensó: "Como yo soy más viejo -soy de los siete sabios¹⁹-, estos "mocosos" me ayudarán a hacer lo que quiero. Será mejor elegir a estas personas". Dentro de la cúpula, en cambio, creo que bastó con las clases magistrales de economía que les había dado Allende, con quien aprendieron todos los principios de lo que no había que hacer en economía. Allende resultó perfecto en ese sentido. Entonces, gracias a la inteligencia de Pinochet y de Merino, que estaban preocupados de la cosa económica; con lo aterrizado de Mendoza y con la simpatía que Leigh nos tuvo al comienzo, porque pensó que podría manejarnos a través de Raúl Sáez, pudimos implementar el programa. En el fondo, lo que hizo Allende fue exacerbar lo que se había hecho, porque no hubo grandes cambios. Lo que pasa es que empujó el sistema a fondo en muy corto plazo y terminó por romperlo. Si hubiera elegido irse despacio, por las piedras, no habría alcanzado a destrozar el sistema y no se habría producido el golpe militar. Con su ejemplo, fue harto fácil

explicarle a los militares que ciertas medidas no darían un buen resultado. ¿Diecisiete tipos de cambio distintos? Eso es una locura, no hay competencia entre las empresas. ¿La fijación de precios? Eso no dio resultado, la inflación continúa. Lo que se necesita es hacer esto y lo otro. Las autoridades no tenían capacidad de proyección, pero por lo menos estaban convencidos de que las medidas de antes no habían servido. El plan económico propuesto, en cambio, podía justificarse en forma razonable y venía con un equipo de gente adecuada para implementarlo. Por eso, diría que el mal resultado de las políticas de Allende fue un factor tremendamente importante en esto de generar una aceptación de la política económica. Después, pienso que también fue muy importante el apoyo específico de algunos empresarios. La clase empresarial -por así llamarla- estaba en contra nuestra, pero dentro de ella había tres o cuatro personas que estaban a favor nuestro y que estaban convencidas. Fue gente como Domingo Arteaga, por ejemplo, un tipo sumamente importante, presidente de la SOFOFA en aquellos años -no recuerdo cuáles-. Aunque había constatado que los estaban apretando, decía: "Esto es lo que hay que hacer".

SDLC: Jorge Cheyre también.

AB: En otras palabras, la crisis económica y política de Allende fue fundamental, porque produjo una opinión profesional bastante homogénea.

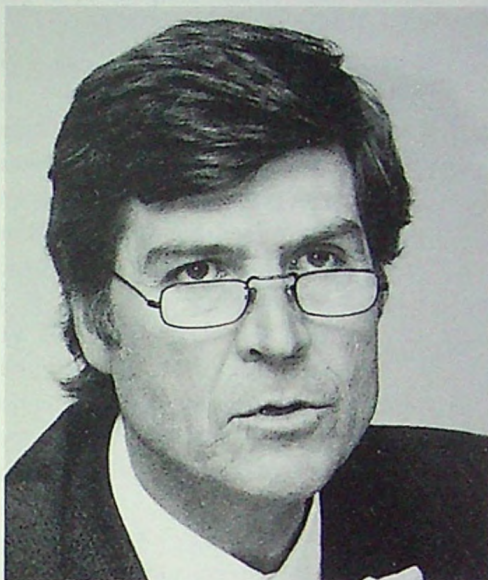
JCM: En Perú estaba pasando algo similar.

AB: Esto permite que la gente de distintos grupos políticos trabaje junta. Cuando partió este negocio, tuvimos que decir "esto hay que hacer" y eso lo compartieron todos los que estuvieron contra Allende. Pienso que eso debe haber tenido su importancia, porque recuerdo haber conversado con Nicanor Díaz antes del golpe -(yo) era director del Departamento de Economía de la Universidad de Chile y nos pidió unos seminarios-. Le sorprendía que todos dijeran lo mismo. Quizás él quería escuchar otra cosa, pero este proyecto era lo único que había. El proyecto de la izquierda política había colapsado. Todos los economistas -por no decir marxistas- estaban "en otra". Con problemas tan profundos y claros, en el medio profesional...

SDC: Me gustaría agregar que otro factor importante, en mi opinión, fue el hecho de que los militares en general "le tenían mala" a la DC por el problema de sus remuneraciones durante el gobierno de Eduardo Frei. Eso le restó influencias a un grupo de economistas que no pensaban como nosotros, porque Carlos Massad no pensaba como nosotros.

AB: Pero estaba.

SERGIO DE LA CUADRA



SDC: Estaba con Raúl Sáez. Más adelante hablaremos sobre la intencionalidad de la coordinación general, esa súper cúpula en la cual Raúl Sáez sería el factótum factórum y Carlos Massad su ayudante, ¿no es cierto?

AB: Así era.

SDC: Pero había economistas que no estaban de acuerdo con nosotros. Lo que pasa es que resultaba muy fácil...

AB: Se quedaron sin discurso, como aislados.

SDC: Lo que pasa es que no tenían proyecto.

AV: ¿Quiénes eran? ¿Los CIEPLAN?

SDC: CIEPLAN nació después.

AB: CEPLAN, como se llamaba, participó activamente en la campaña de Radomiro Tomic, produciendo programas. Fueron los ideólogos de Tomic y tuvieron una influencia muy importante hasta que empezaron los problemas con Allende. Después de eso, se quedaron fuera del negocio.

AB: Óscar Muñoz, Ricardo Ffrench-Davis, Alejandro Foxley.

JCM: Pero no pesaron. Estamos hablando de la época del gobierno militar.

AB: No pesaron, porque se fueron quedando sin discurso durante Allende. Empezaron a quedar en ridículo.

AV: Es decir, ¿la explicación es algo parecido a lo ocurrido con los economistas de la Concertación, que ven lo que pasa en Perú y Brasil, ven las dificultades que se producen en América Latina y se quedan sin su programa?

SDC: Claro, se roban las naves que navegan.

AB: Todo lo que tuviera olor a socialismo en materias económicas fue quedando mal durante Allende, sin discurso. Como el desequilibrio era tan grande, la inflación tan alta, había colas y todo eso, se podían ofrecer soluciones que antes habría sido imposible plantear, tales como "suban los precios" o "déjenlos libres".

SDC: Creo que hay que buscar otro elemento, porque ese fenómeno lo hemos visto repetidamente en Brasil durante los últimos quince años, donde insisten...

SDC: Uno de los puntos que citamos acá fue la cúpula militar, dentro de la cual no hubo cambios, mientras que en Brasil instituyeron la rotativa presidencial.

SDC: A lo que voy es al hecho de que insisten en hacer lo mismo que antes quedó obsoleto, la congelación de remuneraciones...

SDC: Es que piensan que a ellos les va resultar, que el otro "metió las patas" por otra razón. Los anteriores lo hicieron mal, pero ellos van a hacerlo bien.

SDC: Pero dentro de los economistas, creo que en Chile también hubo un grupo de economistas que pensó que ellos podrían hacerlo bien.

AB: Pero no podían decir "vamos a congelar los precios" si ya estaban congelados. Lo estaba haciendo el Gobierno y esa política no estaba dando resultados. Si una persona creía en el control de precios, ¿qué hacía? No hablaba no más.

SDC: Pero Carlos Massad... Lamentablemente no recuerdo la fecha, pero durante una reunión que tuvimos en el Ministerio de Economía... Cuando estaba Léniz de Ministro...

PB: ...muy poco antes del plan de recuperación económica -unos tres meses, diría yo-.

SDC: En la sala de atrás del Ministerio de Economía se reunió un grupo grande a discutir. Carlos Massad abogó, teniendo el apoyo de Juan Villarzú, de José Luis Zabala, de Raúl Sáez, porque sería el coordinador.

PB: Fue en un momento en que la economía se estaba yendo hacia abajo.

JCM: Eso contesta por qué se mantuvo, que es la segunda pregunta. Volviendo a nuestra interrogante, no despreciemos la relación con la prensa en esa época, que fue sumamente importante. No sé cómo habrá sido durante la época del almirante Gotuzzo. Siendo Director de Presupuestos, con Jorge Cauas, recuerdo que antes de pronunciar sus discursos el Ministro de Hacienda siempre hacía llamar a Arturo Fontaine, con dos días de anticipación. Obviamente no le contaban la devaluación y esas cosas, pero sí lo que hablaría el Ministro. Con don Arturo pauteábamos lo importante y sobre esa base escribía el editorial. Muchas veces te lo pasé a ti (se dirige a Sergio de Castro) para que lo revisaras. En el fondo, lo escribían don Arturo Fontaine y tú. Tener a "El Mercurio" en contra vale tanto como tenerlo a favor. Don René Silva Espejo se jugó por nosotros...

SDC: Imaginemos el siguiente escenario: Ministro de Hacienda Sergio Molina, quien todavía es aceptado Ministro de Economía Carlos Massad; presidente del Banco Central Ricardo Ffrench-Davis: congelación de precios: congelación de remuneraciones: un llamado al patriotismo. ¿Qué editorial habría escrito "El Mercurio"?

JCM: Habría escrito un editorial a favor, probablemente, pero...

SDC: Si "El Mercurio" apoyaba al gobierno militar, tenía que apoyar lo que el gobierno militar decidiera.

AB: La verdad es que a partir de 1968 "El Mercurio" venía siguiendo una línea firme y fuerte a favor de la economía de mercado -escribían (Adelio) Pipino, Emilio Sanfuentes- y desde entonces nunca más cambió su línea económica.

SDC: Pienso que hicieron las editoriales con agrado, mientras que las otras quizás las habrían hecho con desagrado, pero el resultado desde el punto de vista de lo que el público entendiera seguramente habría sido que están apoyando a esos ...

PB: Creo que Sergio se robó la película, porque le pasó revista a todo, pero me gustaría mencionar tres puntos que considero importantes. El primero es situarse en una perspectiva de lo que fue el mundo entre los años 1946 y 1989, un período corto en términos históricos. En esos años el mundo se dio vuelta, incluyendo a la Unión Soviética. Aquí pasó lo mismo un poco antes y más fuerte a causa de Allende, un cambio que a mi juicio fue fundamental para despejar primero el campo de los posibles.

SDC: Si hubieran elegido a (Jorge) Alessandri estaríamos mal.

PB: Sin duda, hoy día estaríamos detrás de Argentina o Perú. Y fue una reacción casi antípoda de lo que había hecho. Un segundo punto es mi impresión de que la disciplina militar -la cúpula militar- es mucho más fuerte de lo que en general pensamos los civiles, mirando desde fuera. En la Marina, en Carabineros, en la Aviación y especialmente en el Ejército, quien manda es el Comandante en Jefe, mientras los demás tal vez con un gesto espectacular se atreven a sugerir alguna cosa. Aquí era un solo hombre -o cuatro hombres- y si lo que tú decías es cierto (se dirige a Sergio de Castro), en cada una de las ramas costaba encontrar otros de Coronel hacia arriba que estuvieran bastante involucrados. El tercer elemento es que no había más, es decir, no había otra posibilidad donde escoger, salvo la que ofrecía este equipo a quien nadie podía tachar de político, interesado o incompetente. En mi opinión, esas tres cosas los llevaron a optar por el modelo económico.

AB: Porque con la crisis económica y política de Allende se produjo un entendimiento de hecho o de mala gana entre todos los partidos de oposición. En eso los del Partido Nacional y (Sergio Onofre) Jarpa fueron maestros. Encajonaron y metieron dentro a la Democracia Cristiana -en un tono menor, pero la metieron, avalando en cierta forma el asunto-. El trabajo de los economistas antes de la caída de Allende también fue importante, porque ahí la gente se conoce, permitiendo después que por lo menos durante unos seis meses todos hablaran lo mismo. Las discrepancias recién empezaron a presentarse hacia el tercer trimestre de 1974, cuando comenzaron los líos de (Fernando) Léniz, (Juan) Villarzu y compañía. Antes de eso no hubo problemas. Fue una cuestión monolítica respaldada por los ex partidos políticos y eso influyó de alguna manera. (Sergio) Arellano, por ejemplo, quien había sido edecán de Frei, durante los primeros meses estuvo a favor. Si no lo hubiera estado, quizás qué habría ocurrido al interior del Ejército. (Óscar) Bonilla era pro demócrata cristiano y gran parte de los militares lo eran...

SDC: (Orlando) Urbina.

RK: Urbina era del otro lado.

AB: De no mediar esa crisis no sólo económica sino también política de Allende, probablemente no se habría presentado un frente tan monolítico.

JCM: El frente fue monolítico, pero fue y no fue; es decir, fue monolítico hacia afuera hasta que se presentaron los desencuentros.

AB: Los desencuentros fuertes se presentaron desde mediados de 1976 en adelante.

ROBERTO KELLY



AB: Claro, porque para venderle a la Democracia Cristiana la pomada contra Allende cuando empezó a estatizar todo, se nos ocurrió pescar la cuestión yugoslava y resucitarla. Escribimos varias cosas al respecto y por eso tuvimos reuniones con Renán Fuentealba, entonces presidente del partido, para hablarle sobre una forma de autogestión. Como la izquierda demócrata cristiana desapareció -Foxley y todos éstos viajaron fuera del país, otros se fueron al gobierno de Allende y otros para su casa-, el partido no sabía qué hacer con el tema de las noventa empresas estatizadas. Nosotros dijimos que lo mejor era traspasar la propiedad de esas empresas a sus trabajadores. Hicimos unos proyectos e incluso integré una comisión oficial que habló con el Ministro de Economía, Orlando Millas -comunista-, para explicarle el cuento de las empresas de trabajadores. Antes de ello habíamos conversado con Fuentealba, quien nos había preguntado por qué se le pagaba un interés al capital en las empresas de trabajadores. Recuerdo que un tipo con grandes facilidades de expresión explicó el asunto en forma brillante y mató la discusión. Sin embargo, ese punto nunca terminó de... Si uno lee "El Ladrillo", se ve.

JCM: No. Los desencuentros fuertes comenzaron a mediados de noviembre de 1973, por problemas de propiedad.

AB: Eso está en "El Ladrillo". Si lo lees, encuentras ahí las contradicciones.

JCM: Pero independiente de ello, ya llegó la hora de la verdad. Recuerdo claramente que cuando estabas analizando la devolución de las textiles (se dirige a Sergio de Castro) y se estaba viendo la devolución de los bancos, Juan Villarzú discutía con (Miguel) Kast y le decía que el tema de los bancos era una cuestión de control político.

RK: Entregarle los bancos a los sindicatos.

AB: Ése es un punto importante, pero nunca se aclaró.

JCM: Es que nunca lo debatimos hacia afuera, sino en forma interna.

AB: No es así. Lean "El Ladrillo". En él, salen las empresas de trabajadores y todas esas cosas, porque durante las discusiones que tuvimos antes del golpe nunca hubo un acuerdo claro respecto al destino de las noventa empresas estatales. Siempre salían frasecitas como formas de centralizar, producción de empresas capitalistas de trabajadores o cooperativas, porque ese tema nunca se aclaró.

AV: A Bardón siempre lo molestan por haber escrito un artículo donde afirma que los bancos deben ser para los trabajadores...

RK: El estatuto social de la empresa fue una de las primeras leyes que sacamos.

AV: Entonces, ¿los primeros problemas comenzaron en noviembre de 1973?

JCM: Sí, cuando empezó a devolverse el área de propiedad social.

PB: La agricultura.

JCM: Sí, la agricultura. Había ciento treinta mil personas ahí y no había espacio más que para sesenta o cincuenta mil. Empezó una labor... Desde el Ministerio de Agricultura, a Dios gracias, (Rodrigo) Mujica se puso firme... porque de lo contrario el asunto... Juan (Villarzu) y la gente que pesaba dentro del equipo económico tenían opiniones a favor de los asentamientos, ¿o no?

AB: De hecho, en el Ministerio de Agricultura hasta cierto punto se reconoció la Reforma Agraria, porque terminaron dándole la propiedad a los campesinos. No hubo vuelta atrás ni devolución de tierras, pero tú sí devolviste las industrias (se dirige a Juan Carlos Méndez).

JCM: En la parte agrícola se promulgó una ley que amparó las ocupaciones, para bien o para mal, cosa que no ocurrió en las industrias. Más aún, el primero que impugnó esa ley con las llamadas retrocesiones fue Jorge Baraona Urzúa, tu hermano (se dirige a Pablo Baraona), porque no estaba cumpliendo

con el objetivo para el cual fue redactada. Indiscutiblemente, sin embargo, eran del Estado. La pregunta fue qué hacer con los asentamientos. Soy un convencido que el equipo económico que terminó dirigiendo la parte económica del país hasta el año 1980, 1981 ó 1982 estuvo básicamente por entregar títulos de dominio en el agro, con libre disponibilidad de la tierra. Todas esas ideas de que las parcelas tenían que ser de los campesinos, que no se las podían vender al carnicero de la esquina, fueron puras "leseras" del equipo económico de Juan y de otra gente.

SDC: Del Comité Asesor principalmente.

PB: Hubo que hacer concesiones de ese tipo. En el sector bancario, seguramente recuerdan el tema del uno por ciento. Que terminó ampliándose a los empleados, a los mozos, a los hermanos, a los tíos...

JCM: El tres por ciento de las personas jurídicas.

PB: Pero todos esos fueron costos que hubo que pagar para pasar, porque de lo contrario no pasábamos.

SDC: Recuerdo, eso sí, que algunas discusiones tenían efectos en el sentido de que los derrotados se iban. Una de ellas fue la de fijación de precios, que yo calculo debe haber sido en 1975 o hacia fines de 1974... En ese entonces se estaba preparando una súper cúpula, el Ministerio de Coordinación a cargo de Raúl Sáez. Carlos Massad fue quien confeccionó el organigrama de eso. Entonces Raúl Sáez, que ya no se atrevía a dar la pelea por la fijación de precios, mandó a Carlos Massad a hablar con Fernando Léniz para arreglar el asunto. Fernando me citó a mí y a varias otras personas que no recuerdo, pero había gente del Comité Asesor, para discutir la fijación, siendo rechazada la moción de Raúl Sáez y de Carlos Massad. Massad se fue, es decir, dejó de ser interlocutor para el tema. En otras palabras, no dio la pelea, porque podría haber seguido, yéndose con Raúl Sáez a hablar con Leigh y quizás... Pero perdió la pelea y desapareció. Después hubo otras peleas...

AB: ...relacionadas con unas propuestas para enfrentar la crisis económica que había a comienzos de 1975.

SDC: La gran inflación: para eso era la fijación de precios. Después hubo otras discusiones, pero sin efectos, porque la gente se plegaba. En principio el Estado Mayor se plegaba a lo que decía la mayoría y esas fueron discusiones sin efecto. Se ventilaban los puntos de vista, pero al final se llegaba a una... o los tipos permanecían con sus puntos de vista, pero el asunto no era tanto como para abandonar el Gobierno.

PB: Pero algunas eran interesantes, porque tenían contradicciones con la misma firma. El Comité Asesor le pasaba un papel a Pinochet para que mandara una orden...

SDC: ¿Cuántas veces se sacaron proyectos ya firmados de la Contraloría, antes de la toma de razón? El Comité Asesor se movía cualquier cantidad.

SDLC: Siempre he pensado que el factor clave fue Pinochet y las circunstancias históricas dentro de las cuales se realizó el golpe. Cualquier otro militar a la cabeza no habría comprado la pomada.

AB: Claro, si usted le da un golpe a Allende, ¿cómo va a hacer lo mismo que hizo él?

JCM: Mi visión es la siguiente: durante el tiempo de Fernando Léniz se hizo poco. Aquí hay un aspecto bien importante, claro que para algunos de ustedes es difícil decirlo. Lo que dice De la Cuadra sobre Pinochet es muy importante, pero más importante fue que la gente que trabajó con Pinochet le explicara, con mucho respeto, las cosas tal cual como eran - o como creían ustedes que eran-, cosa que no hizo Fernando Léniz. Ya se dio el ejemplo de haber convencido a medio mundo para sacar la inamovilidad laboral, vamos a sacar la firma, tenemos convencidos a algunos miembros de la Junta y... a todos. Hay que poner las cosas en su lugar: si ustedes hubiesen tenido un carácter blando, no se habría dado el programa liberal. Carlos Massad sabe hartito, pero hizo hartito poco en el Banco Central. Eso es un hecho de la causa. Causas también tuvo carácter para ejercer su ministerio. Honestamente, creo que es un conjunto de cosas...

PB: Sí, pero me gustaría agregar un comentario sobre la gente involucrada en el Gobierno. Dentro del equipo se dio una especie de diferencia generacional. Por un lado, había un grupo de gente que no aguantaba una, incluso a los que estábamos tomando las decisiones o firmando algún decreto. Cuando expresábamos que había otras consideraciones, que era necesario suavizar el asunto y otras cosas por el estilo, de inmediato venía la réplica de los muy jóvenes -gente que estaba entre los 25 y los 30 años de edad-, que nos pasaban retando por hacer pequeñas concesiones. En segundo lugar, la generación del medio -Sergio, yo, Jorge²⁰, un poquito más maduros aunque ya pasaron veinte años-, gente que no estuvo involucrada en política ni en los negocios y que pensaban "si no les gusta, si es pecado mortal o si no me gusta, me voy a la casa y se acabó el problema". Por último, personas que se habían visto involucradas en política o en los negocios y que tenía las viejas mañas. Avanzaban hacia un lado, pero después retrocedían dos pasos. Yo tuve dos o tres experien-

ÁLVARO VIAL



cias de este tipo, especialmente con Miguel Kast: una a propósito de los sindicatos -la primera vez que se habló de sindicatos- y otra a propósito de unas bandas del trigo o de la leche -no recuerdo bien-. Se hicieron pequeñas concesiones ahí y en ambas oportunidades recibí sus llamados, muy indignado, porque no habíamos procedido en forma absolutamente ortodoxa.

AB: Otro hecho importante es que a partir de 1974 las cosas pudieron hacerse fuera de la crisis internacional. Creo que la crisis internacional probablemente impidió que Léniz y otros hicieran más cosas, porque los primeros meses de 1974 fueron buenos. Eso retardó, porque fue un problema que cayera el precio del cobre mientras el petróleo se iba a las nubes. Después del cambio de escenario, se abrieron bastante las posibilidades de hacer cosas.

SDC: En eso creo que fue astuto -un poco desalmado, pero astuto-, porque él no iba a recibir las culpas, sino que se aprovecharía de eso. Un buen político.

SDLC: Como todos los elementos que se vieron forman parte del equipo económico básico, creo que sería necesario remontarse a la Católica del año 1955. En todo caso, el elemento que permitió actuar a toda esta maquinaria fue Pinochet.

JCM: De eso no cabe duda, y no el Ejército. El Ejército fue un "pain in the neck".

SDLC: Me acuerdo del general Washington Carrasco.

PB: (Julio) Canessa, Carrasco...

SDC: El hermano del rector de la Chile... (Horacio) Toro³¹ y (Carlos) Forestier me tenían primero en la lista para fusilarme. Creo que lo decía en serio...

PB: Y otro... que era de caballería.

RK: Ortiz.

JCM: Tanta fue la importancia de Pinochet en esto que se creó una Academia que todavía existe, la Academia Superior de Seguridad Nacional (Asusena). Tiempo después Pinochet se dio cuenta de que en ella continuaban haciendo clases ciertas personas que habían trabajado con el Gobierno al principio, pero que ya no lo estaban haciendo y eran opositores -Andrés Sanfuentes, entre otros-. Por eso, un día llamó a un conjunto de personas -recuerdo a Ernesto Silva- y les ordenó que hicieran clases en la Asusena... en realidad no se tuvo una plena comprensión por parte del Ejército.

RK: Pero Pinochet también fue bien condescendiente con sus generales. Recuerden la pelea de (Arturo) Troncoso con Toro, cuando vino la reforma educacional y se desarmó el famoso Consejo de Rectores. Pusieron al Ministro como presidente y Pinochet nombró a Toro, quien ascendió a general de división, como rector de la Universidad de Chile. Entonces Toro habló con Pinochet y le dijo: "Cómo voy a quedar yo a la orden de un contralmirante, siendo general de división". Pinochet llamó entonces a Troncoso y le dijo: "Oiga, amigo, necesito que usted delegue en Toro", y le amarró las manos al chico...

JCM: Probablemente no, porque al nivel que se movían no era como para estar mostrando la Declaración de Principios. Ésta fue muy importante para quienes les tocó ir a provincia o tratar con coroneles o con capitanes de navío. Cuando surgía alguna duda sobre un proyecto, se consultaba la Declaración de Principios, después se guardaba y seguíamos adelante. Así de simple. Para mí fue bastante valiosa.

PB: Otra cosa importante, por lo menos en el general Pinochet y en el almirante Merino, es que se preocuparon de que sus oficiales conocieran los fundamentos técnicos de las medidas. No sé cuántas veces, pero por lo menos diez, recuerdo haber visitado la Academia de Guerra del Ejército, la Academia de Guerra Naval, a Carabineros, a la FACH... Se preocuparon, incluso con gente de menor grado, como tenientes. Hay un aspecto que recordé. Durante un viaje a Buenos Aires el año pasado, en un atado de libros de ésos "saque cinco por quinientos pesos", encontré un libro de Juan Gabriel Val-

dés titulado "la Operación Chicago".²² Obviamente lo compré y lo leí entero, el tipo tiene una gran cantidad de antecedentes de lecturas, de entrevistas. Es un libro que parte con una hipótesis, que busca y selecciona hechos para confirmar la hipótesis. Aunque desde ese punto de vista no vale nada, es muy rico en documentación, citas y cosas. Esto me lleva al tema de que tanto el general Pinochet como el equipo económico fueron muy importantes, pero esto no se habría dado sin la operación Universidad Católica -la modernización-.

SDC: Ninguno de nosotros habría existido.

PB: Estaríamos con mangas negras en algún banco.

SDC: Aunque no hubiéramos ido a Chicago, sin tener la cohesión y sin haber permanecido en la Universidad, cada cual estaría trabajando en alguna empresa, por aquí y por allá.

RK: Otra cosa que ustedes no notaban, porque estaban metidos en el ambiente y no podían dilucidar, fue el gran ascendiente que tenían ustedes sobre la gente joven. Tenían un poder de liderazgo increíble. Fue algo muy importante, porque se dio que pasaron a ser los jefes del equipo, teniendo como respaldo a quienes habían sido sus alumnos y seguidores. Creo que hoy día es mucho más fácil ir a estudiar a Chicago que en esa época, cuando ustedes tuvieron que rasguñar para cursar estudios de posgrado allá. Fue una cosa de gran ayuda, porque en el fondo se trataba de una doctrina perfectamente bien aceptada por un grupo ya grande de personas.

PB: Fuera de eso, es preciso reconocer que la gente se refiere al "grupo Chicago", pero la verdad que el grupo Chicago es chiquitito al lado de la cantidad enorme de personas con estudios modernos de economía o de administración.

AV: ¿Cuántas personas habían cursado estudios de economía hasta el año 1973? Una porquería.

PB: Según los datos publicados en ese libro, de la Católica habrían sido unos veintitrés con convenio Chicago - Universidad.

RK: De los cuales no todos estaban "en la misma onda", porque Andrés Sanfuentes estudió en Chicago y después...

AV: Calculaba desde que empezaron todos hasta el año 1970, todos egresados. No es un grupo muy grande.

SDC: Economistas de la Católica habrán salido a todo reventar unos ocho anuales, en promedio, aunque los de administración de negocios tenían una buena base económica y muchos también se incorporaron.

JUAN CARLOS MÉNDEZ



AB: Sin embargo, de no mediar ese programa Católica - Chicago... La fuerza se mantuvo en una línea que les permitió influir en un montón de gente. Yo estudiaba en la Chile, pero recuerdo haber asistido a un debate entre Aníbal Pinto y René Silva Espejo. Naturalmente, Pinto es un tipo... pero René Silva ya defendía estas cosas. Estaba en la Chile, pero iba a escuchar esto; es decir, la influencia del grupo era mucho mayor que la cantidad de integrantes. Por otra parte, funcionó porque hubo financiamiento americano para estos programas -el punto cuarto y las fundaciones que chorrearon de becas a este país-.

SDC: Como anécdota, Alito²³ me ha contado que al parecer se hizo un seguimiento de todos los programas educacionales posibilitados por el punto cuarto y los que siguieron, donde el caso chileno es absolutamente sui géneris. Lo hicieron también en Argentina, en México, en Centroamérica, pero los resultados no fueron ni parecidos.

PB: Es que hubo un compromiso de la Católica, por encima de sus pobreza completas. Un compromiso cumplido. Había una pobreza total en la Universidad, pero estaban comprometidos con ocho economistas "full time" y ahí estaban.

SDC: Más que cumplieron, porque estando obligados a cuatro, llegaron a seis y después a ocho...

JCM: Tal como Pinochet y las cúpulas de las FFAA se preocuparon de enseñarles a los tenientes, no recuerdo que la Escuela de Sociología haya tenido un acercamiento parecido al de Economía con el mundo no universitario, fuera de su relación

con instituciones internacionales como CEPLAN o FLACSO. La Escuela de Economía sí tuvo un acercamiento con el ambiente empresarial -esas clases que comentábamos-, gente de la SOFOFA, estuvieron el almirante (Ismael) Huerta, "Macho" Canales, Ruiz.²⁴ No sé si en la Chile hicieron algo por el estilo, pero había una preocupación constante por impartir ideas.

PB: No creo que al comienzo fuera así: se dio dentro del ambiente educacional y en una soledad fantástica, porque el mundo iba hacia otro lado. Ya en los años 1965-67 había seis u ocho tipos, quizás un par en la Chile, y no había más en el país. Los únicos que podían acercarse eran gente del sector empresarial.

AB: Recuerdo haber tenido clase con ellos y de las discusiones que se armaban. Estos "gallos" siempre estaban en posturas discordantes y argumentaban muy bien. En ese entonces -bien cabro- encontraba que tenían razón, pero carecían de fuerza o de respaldo: eran solamente dos entre cuarenta... ♦

NOTAS

¹ Carlos A. Sabino (1999). *El fracaso del intervencionismo. Apertura y libre mercado en América Latina*. Ed. Panapo: Caracas. pp. 91-92.

² Publicado por el Centro de Estudios Públicos (1992). *"El Ladrillo". Bases de la política económica del gobierno militar chileno*. CEP: Santiago.

³ Angel Soto (1995). *El Mercurio y la difusión del pensamiento político-económico liberal 1955-1970*. Instituto Libertad: Santiago.

⁴ Sabino, 1999: pp. 92-93. Sobre el tema véase Arturo Fontaine A. (1988). *Los economistas y el presidente Pinochet*. Zig-Zag: Santiago; Arturo Fontaine T. (1992). "Sobre el pecado original de la transformación capitalista chilena". En Levine, Barry (Comp.). *El desafío neoliberal. El fin del tercermundismo en América Latina*. Ed. Norma: Bogotá; el prólogo escrito por Sergio de Castro (1992) al libro editado por el CEP "El Ladrillo", y Gonzalo Rojas S. (1998). *Chile escoge la libertad*. Zig-Zag: Santiago.

⁵ Miguel Kast desde la Oficina de Planificación Nacional (Odeplán) puso en marcha un programa de focalización de la pobreza en el cual involucró a varios profesionales y universitarios que luego tendrían una destacada participación pública en el ámbito nacional.

⁶ El Comité Asesor de la Junta se formó a fines de 1973 y estaba mayoritariamente formado por Oficiales de Ejército. Su primer Jefe fue el entonces director de la Escuela de Suboficiales, coronel Julio Canessa.

⁷ Se refiere al Almirante José Toribio Merino.

⁸ El uno por ciento de un peso.

⁹ Coronel de Ejército. Nombrado Secretario General de la Presidencia en 1973.

¹⁰ Subdirector y director del diario respectivamente.

¹¹ Se refiere a Tomás Lackington Hunter, economista, quien fue subdirector de Odeplán. Su padre fue el coronel de Ejército Enrique Lackington Montt, quien se desempeñó como Subsecretario de Economía.

¹² Contralmirante Lorenzo Gotuzzo. Fue el primer Ministro de Hacienda del gobierno militar.

¹³ Jefe del Estado Mayor de la Defensa Nacional.

¹⁴ General de división que ocupó la cartera de Economía en el primer gabinete del gobierno militar. Luego fue reemplazado por Fernando Léniz.

¹⁵ Hernán Cubillos, ex - marino, quien trabajaba en "El Mercurio" durante la Unidad Popular sirviendo de nexo entre los marinos y los economistas que trabajaban en "El Ladrillo".

¹⁶ Auditor General de la Armada. Miembro del Comité Asesor.

¹⁷ Se refiere al almirante Charles Le May.

¹⁸ Plan presentado por Hugo Araneda, abogado de la Contraloría.

¹⁹ Grupo de siete economistas, intelectuales y políticos latinoamericanos encargados de asesorar a la Alianza para el Progreso del Presidente J. F. Kennedy.

²⁰ Sergio de Castro y Jorge Cauas.

²¹ Quien en su condición de Teniente Coronel fue el jefe del Comité Asesor. Su hermano -rector de la Universidad de Chile- es Agustín Toro Dávila.

²² Se refiere al libro de Juan Gabriel Valdés (1989). *La Escuela de Chicago: Operación Chile*. Grupo Editorial Zeta: Buenos Aires.

²³ Arnold Harberger, profesor de la Universidad de Chicago.

²⁴ Generales Alfredo Canales y César Ruiz Danyau.

FINISTERRÆ

AÑO VII, N°7, 1999

SEGUNDA EPOCA

PUBLICACION DE LA UNIVERSIDAD FINISTERRÆ

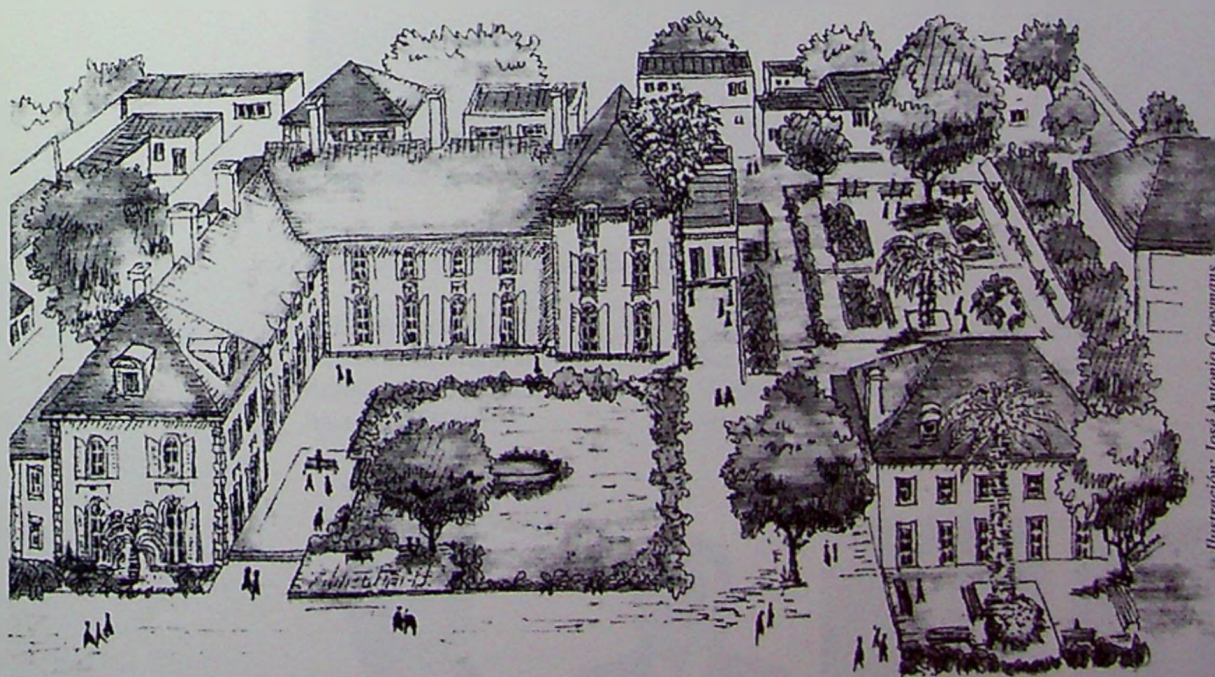


Ilustración: José Antonio Coeymans

CRONICA

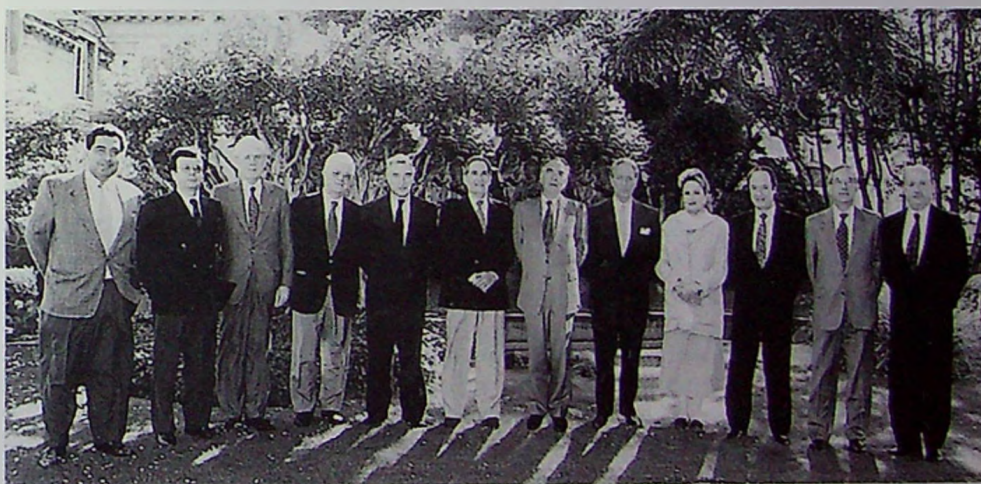
DE LA UNIVERSIDAD

FINIS TERRÆ 1999

1. AUTORIDADES

1.1. CONSEJO SUPERIOR

El Consejo Superior de la Fundación Universidad Finis Terrae está integrado por las siguientes personas: Pablo Baraona Urzúa, Presidente; Roberto Guerrero del Río, Secretario General; Álvaro Bardón Muñoz; Sergio de Castro Spikula; Juan Carlos Dorr Zegers; Oscar Garrido Rojas; José Antonio Guzmán Matta; Tomás Müller Sproat; Antonio Ortúzar Solar; Bruno Philippi Irrázaval; Adelio Pipino Cravero y Lucía Santa Cruz Sutil.



1.2. AUTORIDADES ACADÉMICAS

Pablo Baraona Urzúa
Roberto Guerrero del Río
Adelio Pipino Cravero
Alvaro Vial Gaete

Rector
Secretario General
Vicerrector Económico
Vicerrector Académico



FACULTAD DE DERECHO

Marcos Libedinsky Tschorne	Decano
Roberto Salim-Hanna Sepúlveda	Director de Estudios
Milton Juica Arancibia	Coordinador Académico

FACULTAD DE INGENIERÍA COMERCIAL

Alvaro Bardón Muñoz	Decano
Maria Eliana Rojas San Martín	Directora de Estudios
Fernando Sáez Ruiz	Coordinador Área Finanzas
Enrique Ramos Meza	Coordinador Área de Matemáticas y Estadísticas
Pablo Cánepa Baldassare	Coordinador Área de Administración
Macarena de Castro Blanco	Coordinadora de Ayudantías y Tutorías

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

Daniel Ballacey Frontaura	Decano
Kenneth Gleiser Avendaño	Director de Estudios
Javier del Río Ojeda	Subdirector de Estudios de Arquitectura
Jorge Morales Meneses	Subdirector de Estudios de Diseño

FACULTAD DE ARTES

Mario Toral	Decano
María Elena Farias Cataldo	Directora de Estudios, Escuela de Artes Plásticas
Pablo Mayer Fuentes	Subdirector de Estudios, Escuela de Artes Plásticas
Eduardo Guerrero del Río	Director Escuela de Teatro
Álvaro Pacull Lira	Director de Estudios Escuela de Teatro

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Loreto Serrano Rivera	Directora Escuela de Periodismo
Álvaro Góngora Escobedo	Director Escuela de Historia
Carolina García-Huidobro Lira	Directora de Estudios
Consuelo Larraín Arroyo	Coordinadora Área de Redacción

1.3. NUEVOS CARGOS Y DESIGNACIONES

ESCUELA DE TEATRO

En el mes de marzo asumió como Director de Estudios de la Escuela de Teatro el señor Álvaro Pacull Lira, cargo que fue creado este año.

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

En el mes de marzo asumió como Tutora de Diseño la señorita María José Ibieta Montalva.

FACULTAD DE INGENIERÍA COMERCIAL

En el mes de marzo asumió como Coordinadora de Ayudantías y Tutorías la señorita Macarena de Castro Blanco.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN JURISPRUDENCIAL

La abogada Rossana Salata W. se integró en abril a nuestra universidad para organizar y crear el Centro de Documentación Jurisprudencial, que dependerá de la Facultad de Derecho, y que entrará en funcionamiento próximamente.

El objetivo del Centro es recopilar la jurisprudencia de los tribunales superiores de justicia, en las más diversas materias –civiles, penales, comerciales, tributarias, de agua, etc- de interés para estudiantes, abogados e investigadores y ponerlos a disposición de éstos. Cabe destacar que este es el primer centro del tipo que se crea al interior de una universidad chilena.

2. INFRAESTRUCTURA FÍSICA E INSTALACIONES

Durante 1999 se continuó en el proceso para la consolidación del campus de la Universidad, a través de la compra de nuevos inmuebles en la manzana que ocupa la Casa Central. En el mes de enero se entregó el Auditorio, que tiene capacidad para 160 personas y en el cual se dictan los seminarios, charlas, conciertos y otros eventos de importancia. Además, ha comenzado a funcionar como sala de teatro permanente bajo el nombre de Sala Finis Terrae.

3. EXTENSIÓN

*Hermógenes Pérez de Arce
y Alvaro Bardón.*



SEMINARIO "PENSADORES DE LA LIBERTAD DEL SIGLO XX"

Organizado por la Facultad de Ingeniería Comercial, el seminario "Pensadores de la Libertad del siglo XX" se realizó entre el 7 de abril y el 1 de septiembre, miércoles por medio. El objetivo de este seminario fue dar a conocer algunas de las ideas de los principales pensadores liberales del siglo que termina, como Berlín, Hayek, Popper, Mises, Friedman, Buchanan, Tullock y Krzner, Octavio Paz, Rothbard y Coase. Las presentaciones estuvieron a cargo de reconocidos especialistas, entre quienes se contaron, Lucía Santa Cruz, Hermógenes Pérez de Arce, Óscar Garrido, Modesto Collados, Arturo Fontaine y John Cobin.

*Ricardo
Krebs*



HISTORIA UNIVERSAL CONTEMPORÁNEA

Organizado por el Departamento de Extensión y la Escuela de Historia y coordinado por el historiador Gonzalo Vial Correa el seminario "Historia universal contemporánea" se realizó entre el 25 de mayo y el 28 de septiembre, todos los días martes.

Se trató de un seminario que buscaba entregar una visión global de los problemas y acontecimientos que han marcado la historia universal de los últimos cien años. Fue dictado por la Directora del Centro de Investigación y documentación en Historia de Chile Contemporáneo (CIDOC) y profesora de Historia Universal, Patricia Arancibia, por el profesor de la Universidad de Valparaíso Eduardo Araya y por el Premio Nacional de Historia, Ricardo Krebs.

20 GRANDES TEMAS SOBRE EL SIGLO XX CHILENO

Organizado por el Departamento de Extensión y la Escuela de Historia, el seminario "20 grandes temas sobre el siglo XX chileno" se realizó entre el 27 de mayo y el 7 de octubre, todos los días jueves.

El seminario fue dictado por el historiador Gonzalo Vial Correa, quien abordó los temas más importantes del siglo que termina en las áreas políticas, sociales, económicas y culturales. Se analizaron los procesos y acontecimientos que han tenido gran impacto en nuestra sociedad, muchos de los cuales, todavía resultan gravitantes o influyentes.



Gonzalo Vial Correa

EL NUEVO HORIZONTE DE LAS REFORMAS LABORALES

Organizado y coordinado por el abogado William Thayer Arteaga, investigador del CIDOC, el seminario "El nuevo horizonte de las reformas laborales" se realizó el 21 de junio en el Salón auditorio del Edificio de la Industria. Contó con el patrocinio del Ministerio del Trabajo, la Sociedad de Fomento Fabril y la Sociedad Chilena de Derecho del Trabajo.

El seminario hizo referencia al proyecto pendiente en la Cámara Mixta de Senadores y Diputados del Congreso Nacional y buscaba recoger los puntos de vista del Gobierno, empresarios, trabajadores y expertos en Derecho del Trabajo. Lo anterior, a fin de formar-se un panorama global del problema y encontrar fórmulas de acercamiento hacia una solución.

En el seminario intervinieron el Rector de nuestra Universidad, Pablo Baraona U.; el Ministro del Trabajo y Previsión Social, Germán Molina V.; el Senador Francisco Prat A., Presidente de la Comisión del Trabajo del Senado; el Senador José Antonio Viera-Gallo, Miembro de la Comisión del Trabajo del Senado; Felipe Lamarca C., Presidente de la SOFOFA; William Thayer A., abogado experto en Derecho Laboral. Posteriormente hubo un panel formado por Jaime Estévez V., Axel Buchheister R. y William Thayer A.



Pablo Baraona, William Thayer y José Antonio Viera-Gallo.

LIBERTAD DE EMPRENDER...LIBERTAD DE ASOCIARSE

Organizado y Coordinado por el abogado William Thayer A., investigador del CIDOC, y por la Asociación Chilena de Seguridad, el seminario "Libertad de emprender...Libertad de asociarse" se realizó el 20 de julio y contó con el patrocinio de la Dirección del Trabajo y la Sociedad Chilena de Derecho del Trabajo.

En el seminario se debatieron los alcances reales y efectivos de la libertad sindical y de negociación colectiva a que se compromete Chile en virtud de los Convenios 87 y 98 de la O.I.T. Entre los temas tratados destacan: Niveles de la negociación colectiva, Condiciones para ejercer la huelga, alcances de lo dispuesto en el inciso segundo del Art. 5 de la Constitución en relación con los Convenios 87 y 98 ratificados por nuestro país.

En el encuentro intervinieron Eugenio Heiremans Despouy, Presidente Ejecutivo ACHS; Pablo Baraona Urzúa, Rector de nuestra universidad; Manuel Montt Balmaceda, Rector de la Universidad Diego Portales; Oscar Ermida Uriarte, Investigador O.I.T.; María Ester Feres Nazzarala, Directora Nacional del Trabajo; Rafael Carvallo Santelices, Presidente de la Asociación de Abogados Laboristas; Alfredo Valdés Rodríguez, profesor de Derecho del Trabajo y Seguridad Social de la Universidad de Chile; Mario Calderón Vargas, profesor de Derecho Internacional Público y William Thayer Arteaga, quien expuso sobre: «Ética y Libertad: Aportes del Padre Hurtado a la Libertad Sindical en Chile».

CURSO DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS DE INVERSIÓN Y ANÁLISIS DE RIESGO

Organizado por la Facultad de Ingeniería Comercial y la Universidad de Harvard y coordinado por el profesor Fernando Saéz, se desarrolló por segundo año consecutivo el curso "Evaluación de proyectos de inversión y análisis de riesgo". Éste fue dictado entre el 30 de agosto y el 3 de septiembre por destacados profesores de la universidad norteamericana.

CURSO DE MEDIACIÓN

La Facultad de Derecho y el Colegio de Abogados de Chile A.G. organizaron un curso sobre "Mediación", que se desarrolló entre el 16 y 18 de agosto en nuestras dependencias. El curso fue dictado por el Licenciado Javier Gustavo Wilhelm, Psicólogo de la Universidad de Buenos Aires, consultor de empresas y Mediador (The Superior Court, Los Angeles, USA) y por Karin Helmlinger C. Abogado y Mediadora del Centro de Arbitrajes y Mediación de la Cámara de Comercio de Santiago.

Dario Oses y Eduardo Guerrero del Río.



ENCUENTRO CON ESCRITORES CHILENOS

Se desarrolló nuevamente el ciclo "Encuentro con escritores chilenos", que busca, a través del encuentro directo con el escritor, conocer con mayor profundidad los procesos creativos y motivaciones del artista, además de las claves para comprender sus textos.

En cada una de las cinco sesiones, el escritor sostuvo un diálogo con el crítico literario y director de la Escuela de Teatro de esta casa de estudios, Eduardo Guerrero del Río, y posteriormente contestó las preguntas del público.

Los encuentros se realizaron los días miércoles, entre el 6 de octubre y el 3 de noviembre, en el auditorio de la universidad.

Participaron los siguientes escritores: Roberto Ampuero, Alejandra Costamagna, Dario Oses, Germán Marín y Marco Antonio de la Parra.

Es el tercer año consecutivo que se efectúan estos ciclos y, en esta oportunidad, contó con la participación de la Escuela de Periodismo y de la Editorial Planeta.



Roberto Ampuero y Eduardo Guerrero del Río.

CONCIERTO DE MÚSICA BARROCA

La Escuela de Teatro organizó un concierto de música barroca a cargo del ensamble "Le Nuove Musiche", integrado por Gina

Allendes en Viola da Gamba, Sergio Candia en Flauta Dulce y Manuel de Grange en Tiorba y Guitarra Barroca, quienes interpretaron piezas de autores italianos y franceses. Éste se realizó el 11 de agosto y estuvo abierto a todo el público.

CICLO DE POESÍA

Organizado por el alumno de Licenciatura en Historia, Santiago Aránguiz, y patrocinado por la Escuela de Teatro, se realizó el 13 de septiembre el "Primer ciclo de poesía", que contó con la participación de los poetas Gonzalo Millán, Armando Roa, Arvo Anderson y Ángel Villalobos, quienes fueron presentados por Eduardo Guerrero, Director de la Escuela.

El objetivo del ciclo fue mostrar las distintas expresiones poéticas que en la actualidad se están desarrollando en nuestro país.

"CICLO DE CONCIERTOS DE CHOPIN"

La Universidad ofreció un "Ciclo de Conciertos de Chopin" con motivo del 150 aniversario de la muerte del genial compositor polaco. Su música fue interpretada por dos pianistas, Oscar Gacitúa y Elisa Alsina y un conjunto de cámara integrado por la pianista Virna Osés, la cantante Carmen Luisa Letelier, el cellista Roberto González y la violinista Lorena González. Las presentaciones se realizaron en el auditorio de la Universidad los días jueves entre el 14 y 28 de octubre.



*La pianista
Elisa Alsina.*

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

EXPOSICIÓN DE PINTURA

En enero se realizó la "Expoarte 99", que cada año efectúan los alumnos de Artes Plásticas de tercero y cuarto año, en el Centro Cultural Montecarmelo, la que se inauguró el 20 del mismo mes.

EXPOSICIONES DE LOS ALUMNOS, EX ALUMNOS Y PROFESORES

- La ex alumna de la Escuela de Artes Plásticas, Daniela Gloger, realizó una exposición individual titulada "Recordarte" en el salón Tel Aviv del Estadio Isrealita.
- En enero se efectuó la exposición "Jovenes Talentos Becados en 1998" en la Sala 1 de la Galería Isabel Aninat, oportunidad en que el ex alumno Francisco Cancino obtuvo dicho reconocimiento.
- En el Centro Vasco realizaron una exposición titulada "En casa" los ex alumnos Julen Birke, Amaya Subia, Francisca Uribe Etxeverría, Rodrigo Canala-Echeverría, y Andrés Bustamantes.
- En enero se presentó la exposición "Artistas Jóvenes" que organiza la Galería Arte Espacio, en ella expusieron José Vielva, María José Ríos, Francisca Reyes, Francesca Ramos, Maura Machetti, Constanza Levine, Luis Inostroza y Mauricio Guajardo.
- Bajo el título "Tres Jóvenes Propuestas" los ex alumnos María Eugenia Villaseca, Claudio Opazo y Claudia Schweikart realizaron una exposición en febrero, en el colegio Santo Domingo.
- En la Galería Bech efectuaron una exposición titulada "Lugar común" las ex alumnas Catalina Bauer y Francisca Yáñez. Ésta se llevó a cabo en marzo.
- "Abril postales mil" se tituló la muestra de apertura del año artístico realizada en el Museo de Bellas Artes, la que posteriormente siguió itinerante por nuestro país. En ella expusieron Pablo Mayer, sub director de Estudios de la Escuela de Artes Plásticas; Natacha Pons, ayudante y los ex alumnos Alex Quinteros, Claudio Vidal, Francisca Yáñez, Rodrigo Canala-Echeverría, Catalina Bauer, Julen Birke, Juan Waidele, Andrés Vio y Francisco González.
- En mayo expusieron en los Salones de Protocolo del Aeropuerto Arturo Merino Benítez, un grupo de siete ex alumnos de la escuela de Artes Plásticas compuesto por Paz Machiavello, Ricardo Pizarro, Fernanda Levine, Clemencia Movillo, Pablo Jansana, Matías Vergara y Paula Viveros.
- "La Fuerza del Color" se tituló la exposición realizada por Totoy Zamudio, en mayo, en la Galería Ana María Mattei.



- Pablo Mayer y Natacha Pons, ambos académicos de la Escuela de Artes Plásticas, realizaron, entre julio y agosto, la exposición titulada "Mayer y Pons Blanco y Negro" en la galería "La Sala".
- "Instalación" se tituló la exposición que realizó la ex alumna Carolina Navarro en la Universidad Diego Portales.
- En el Museo de Arte Contemporáneo (Mac) expusieron, bajo el título "Genie de la Bastille", un grupo de ayudantes, profesores y ex alumnos de la Facultad de Artes, Elisa Aguirre, Andrés Vio, Francisco González, Klaudio Vidal, Natacha Pons, Pablo Mayer y Alex Quinteros.
- "Heinsen, Boer y Vargas" se tituló la exposición que realizaron los ex alumnos Andrés Heinsen y Sebastián Boer junto a otro artista, en el Centro de Experimentación "Perrera del Arte", durante septiembre.
- "Ala sur" se llamó la segunda bienal de Arte joven en la cual expusieron el ex alumno Claudio Opazo y el Subdirector de Estudios de la Escuela de Artes Plásticas y profesor, Pablo Mayer.
- En la Sala de Arte Fundación Telefónica, durante los meses de octubre y noviembre, se realizó la exposición "Libro de Artistas", que contó con el patrocinio de nuestra universidad y en cuya organización participaron activamente las profesoras Teresa Gazitúa, Carolina Abel y María Eliana Farías. En ella expusieron artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Venezuela y Chile. De la Escuela de Artes Plásticas estuvieron presentes los trabajos de alumnos, ex alumnos y profesores, Rodrigo Alvarado, María Carolina Álvarez, Julen Birke, Francisco Javier Cancino, Teresa Gazitúa, Daniela Gloger, Alejandra González, Francisca González, Mauricio Guajardo, Rocío Gutiérrez, Marcela Illanes, María Trinidad Lamarca, Fernanda Levine, Denise Lira, Rodolfo Martínez, Félix Maruenda, María Angélica Mirauda, Francisca Monreal, Natacha Pons, Manuel Rodríguez, Jessica Torres, Klaudio Vidal, Andrés Vio, Francisca Yáñez.



4. ACTIVIDADES DE CARÁCTER DOCENTE Y ACADÉMICO

INAUGURACIÓN DEL AÑO ACADÉMICO

El 8 de abril se realizó el acto de Inauguración del Año Académico 1999, en el nuevo auditorio de la casa central. Con tal motivo asistió a la ceremonia el jurista Helmut Brünner, quien expuso sobre "Aspectos recientes del Derecho Internacional". También intervino el Rector Pa-

blo Baraona U., y se entregaron premios especiales a los funcionarios y académicos que cumplieron diez años de labor en la universidad y las Becas de Honor y Listas al Mérito a los alumnos más destacados durante el segundo semestre de 1998.

Por primera vez se hizo entrega de las becas de la Fundación "Gabriel y Mary Mustakis", Premio Mustakis a las Humanidades 1999, que se otorgará anualmente al profesor más destacado en el área de humanidades y al alumno, también del área de humanidades, que se haya titulado con las más altas calificaciones durante el año anterior. Estas distinciones las obtuvieron Daniel Ballacey Frontaura, Decano de la Facultad de Arquitectura, y Carolina Gómez Helbic de Balzac, de la Escuela de Periodismo.



SALA FINIS TERRAE

La **Sala Finis Terrae** tiene como objetivo dar cabida a las compañías de teatro nacionales para presentar sus espectáculos, ya sean para público adulto como infantil, y así crear un nuevo espacio para el desarrollo de la cultura en nuestro país. Este año ya se han presentado seis obras:

- **"El rey se muere"** de Ionesco, a cargo de la compañía "Festín Producciones", bajo la dirección de Claudio Pueller. Las funciones se realizaron el viernes 23 y sábado 24 de abril a las 20.00 horas.
- **"Ofelia o la madre muerta"** de Marco Antonio de la Parra, bajo la dirección de Silvia Santelices. Las funciones se realizaron el viernes 14 y sábado 15 de mayo a las 20.30 horas.
- **"En cualquier esquina de Brooklyn"**, de la compañía Manzana Teatro y bajo la dirección de Cristián Quezada. El texto original ("Mandíbula Afilada", Carles Alberola) fue adaptado por Alvaro Quezada. Las funciones se realizaron a contar de junio los días viernes y sábados a las 20.30 horas y los domingos a las 19.30 horas.
- **"El Príncipe Feliz"** de Óscar Wilde, interpretado por la compañía de teatro "La Batería" y bajo la dirección de Hernán Lacalle, se presentó entre el 11 de julio y el 12 de septiembre todos los domingos a las 12.00 horas.
- **"El libro de Rebeca"** fue estrenada en la Sala Finis Terrae el 30 de agosto para luego continuar una gira por todo el país en los distintos colegios, bajo el patrocinio de la Unicef.
- **"El amor intelectual"**, de Benjamín Galemiri, interpretado por la compañía "El Bufón Negro", bajo la dirección de Alejandro Goic. Se presentó durante todos los sábados del mes de octubre a las 22.00 horas.



"En cualquier esquina de Brooklyn"

La universidad, a través de la Escuela de Teatro, auspicio el "Tercer Festival Interescolar de Teatro", razón por la cual fuimos sede de la premiación y presentación de la obra ganadora.

- **Fiesta Medieval.** Los alumnos de Licenciatura en Historia del curso "Historia universal Medieval" finalizaron sus actividades organizando una "Fiesta medieval" que se desarrolló el día 17 de julio. Recrearon comida, ambientes, vestimenta y actividades propias de la época.

Fiesta Medieval



VISITAS ACADÉMICAS

CONFERENCIA DE EUGENIO BARBA

La Escuela de Teatro invitó al destacado director italiano Eugenio Barba, quien dictó la conferencia "La edad de oro del teatro contemporáneo", el 15 de enero. Barba es considerado el padre de la Antropología Teatral y es el director de la compañía danesa Odin Teatret.

CONFERENCIA DE PEDRO RUBENS DAVID

La Escuela de Derecho invitó al Presidente de la Cámara Nacional de Casación de la República Argentina, señor Pedro Rubens David, para que diera una conferencia sobre "Globalidad y la prevención del delito organizado" a los alumnos y docentes, la que se realizó el 22 de marzo.



CONFERENCIA DE IVO MESQUITA

Invitado por la Escuela de Artes Plásticas, el 29 de marzo, el crítico brasileiro Ivo Mesquita dictó una charla sobre "Las bienales y al Arte contemporáneo".

CONFERENCIA "EL PROBLEMA MAPUCHE. PASADO Y PRESENTE"

La Escuela de Historia y de Periodismo invitaron al profesor y magister en Etnohistoria, Luis Carlos Parentini, para que dictara una conferencia sobre "El problema mapuche. Pasado y presente", el 26 de mayo.

CONFERENCIA DE TONY COTS

La Escuela de Teatro invitó al director y actor español Tony Cots, quien dictó una charla titulada "El lugar del teatro y su contexto cultural", el 22 de junio. Cots ha realizado diferentes estudios y prácticas como performer, en las cuales exploró las técnicas de la danza contemporánea y otras disciplinas en Asia, India y Bali. En el Odin Teatret (Dinamarca) encuentra el espacio donde sintetizar las experiencias anteriores.

CONFERENCIA DE ROY CAPLE

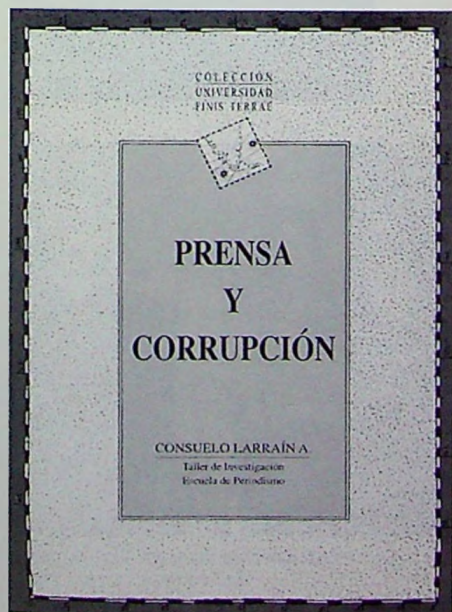
La Escuela de Periodismo invitó a el gerente general de Burson-Marsteller en Chile, Roy Caple, quien dictó una conferencia sobre "El Lobby". Caple es especialista en asuntos internacionales, con amplia experiencia en asuntos públicos, temas comerciales, economía política y América Latina. La charla se efectuó el miércoles 29 de septiembre.

CONFERENCIA DE CARLOS MASSAD

La Facultad de Ingeniería Comercial invitó a sus más de doscientos ex alumnos a una conferencia dictada por Carlos Massad. El presidente del Banco Central, se expresó sobre la "Situación económica actual y perspectivas del sistema financiero".

CONFERENCIA DE ERNESTO RODRÍGUEZ SERRA

El Centro de Alumnos de la Facultad de Derecho invitó al académico e investigador del Centro de Estudios Públicos, Ernesto Rodríguez Serra, quien dictó una conferencia sobre "Modernidad y Libertad del Alma", la cual se efectuó el 8 de septiembre.



5. PUBLICACIONES

"PRENSA Y CORRUPCIÓN"

El 13 de mayo se realizó la presentación del libro "Prensa y Corrupción" de la periodista, profesora e investigadora de la Escuela de Periodismo, Consuelo Larrain Arroyo. En la oportunidad se desarrolló una mesa redonda que tuvo como invitados a Cristián Zegers, director del diario La Segunda; Marcos Libedinsky, Decano de la Facultad de Derecho y Ministro de la Corte Suprema; Tomás Mac Hale, columnista de El Mercurio y profesor de ética de la Escuela de Periodismo; Eugenio Guzmán del Instituto Libertad y Desarrollo y Bernardita del Solar, directora de la Revista Qué Pasa.

El libro pretende ser un aporte más al análisis del papel de la prensa en la denuncia de la corrupción. El estudio, redactado por la periodista y profesora de la Universidad, Consuelo Larrain A., fue elaborado como producto de un taller de investigación efectuado el segundo semestre de 1997 con alumnos del último año de la carrera de periodismo.

"ENSAYOS SOBRE TEMAS MODERNOS DE LA ECONOMÍA DE MERCADO"

El 29 de septiembre se realizó la presentación del libro "Ensayos sobre temas modernos de la economía de mercado" del académico de nuestra universidad John Cobin. En la oportunidad hizo un análisis crítico a la obra el abogado y columnista de El Mercurio, señor Hermógenes Pérez de Arce.

El propósito de este libro es presentar y sintetizar algunos de los más importantes avances en la economía de libre mercado contemporánea, citando al mismo tiempo a muchos teóricos que están haciendo contribuciones al pensamiento del libre mercado, de manera de poner al lector al tanto de aportes claves.

"LOS SECRETOS DE LA ENTREVISTA EN CHILE"

El 26 de octubre fue presentado por Alfonso Calderón, premio Nacional de Literatura, el libro "Los secretos de la entrevista en Chile" de las periodistas Carolina García Huidobro L., Directora de Estudios de la Escuela de Periodismo, y Consuelo Larraín A., Directora del Área de Redacción de la Escuela de Periodismo (asistente de edición: Jacqueline Hott D.) Este libro es una co-edición entre la Universidad y la Editorial Alaguara (Aguilar). En él se recogen los testimonios de veintitrés periodistas y personajes públicos chilenos sobre las bondades y trampas del género más popular de la prensa contemporánea.

La lista de los testimonios incluye, por parte de los periodistas, a Ana Francisca Aldunate, Montserrat Álvarez, Francisca Aninat, Raquel Correa, Rosario Guzmán Errázuriz, Antonio Matínez, Pilar Molina, Patricia Politzer, Cecilia y Margarita Serrano, Héctor Soto, Ana Josefa Silva, Lily Urdinola, Delia Vergara, Nicolás Vergara y Fernando Villegas. Por parte de los entrevistados, aparecen nombres recurrentes como José Joaquín Brünner, Carlos Cáceres, Delfina Guzmán, Antonio Skármeta, Cristina Tocco, Gonzalo Vial y Antonio Vodanovic.

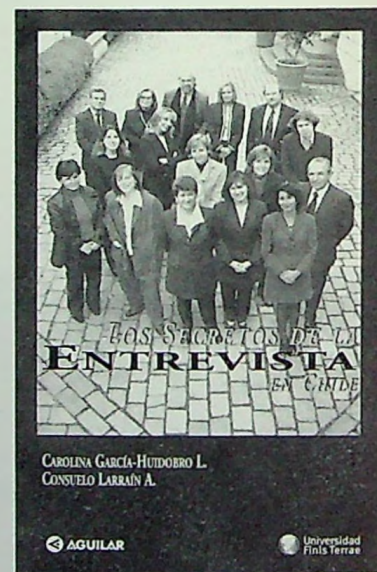
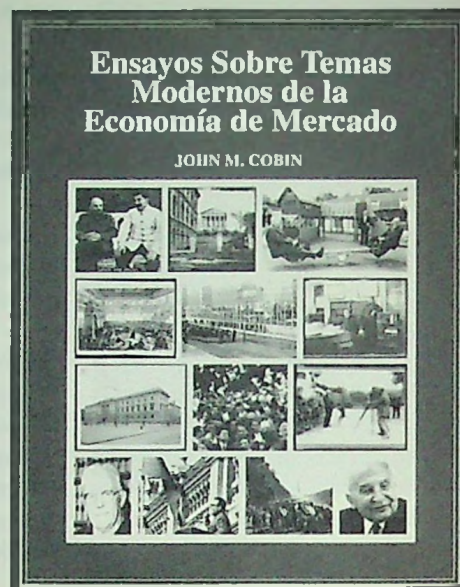
"REVISTA DE DERECHO"

En octubre fue publicado el tercer número de la Revista de Derecho de la Universidad, editada por dicha Facultad, bajo la dirección del profesor Enrique Navarro Beltrán. El Comité Editorial está integrado por los profesores Marcos Libedinsky, Roberto Salim-Hanna y Milton Juica, y como Secretario de Redacción se desempeña el profesor José Ignacio Vásquez.

Este número de la Revista de Derecho está dividido en: Artículos, Controversia Jurídica, Seminario, Investigación y Fallos.

"TEATRAE"

En noviembre fue publicado el primer número de la revista "Teatrae" de la Escuela de Teatro de la Universidad. Bajo la dirección de Eduardo Guerrero, Director de la Escuela, la publicación será semestral y en su temario se encuentran diferentes secciones entre las que se incluye el texto de una obra completa, en esta oportunidad del dramaturgo Jorge Díaz; el baúl de los recuerdos, donde se hará un homenaje a Tennyson Ferrada; habrá temas de discusión, una sección internacional y artículos alusivos a las obras en cartelera.



Lanzamiento del libro "Los secretos de la entrevista en Chile".

LIBRO DE ARTURO FONTAINE A.

El libro "Todos querían la revolución, Chile 1964-1973" de Arturo Fontaine A. (Editorial Zig-Zag), fue presentado el miércoles 3 de noviembre, por el Director del diario La Segunda, Cristián Zegers A. En este libro se entrega una crónica viva y amena del período 1964-1973, tiempo en que el autor desarrolló activa labor periodística y tuvo oportunidad de conocer de primera mano los hechos cardinales de este tiempo de revoluciones.

El Centro de Documentación e Investigación en Historia de Chile Contemporáneo (CIDOC) perteneciente a nuestra universidad, tuvo una participación activa en la realización de la obra, pues toda la documentación histórica fue recopilada de éste a través del trabajo de los investigadores Francisco Bulnes S., Alejandro Bascur y Sergio Jaña.

6. LOS ALUMNOS DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

PREMIOS Y DISTINCIONES

Premio al mejor alumno de la Facultad de Derecho

El 27 de abril se realizó la ceremonia de entrega de Diplomas de Egreso a los alumnos de la Facultad de Derecho. En la oportunidad se entregó el premio "Francisco Bulnes Ripamonti" al mejor alumno de la promoción 1998, que correspondió a la señorita Rosa Beatriz Kiverstein Gurovich.

Premio al mejor alumno de la Facultad de Ingeniería Comercial

El 29 de abril se realizó la ceremonia de entrega de Títulos a los alumnos de la Facultad de Ingeniería Comercial en las menciones Administración y Economía. En la ocasión se hizo entrega del premio "Emilio Sanfuentes Vergara" al mejor alumno de la promoción que recayó en el señor Andrés Swett Amenábar.

Premio al mejor alumno de la Facultad de Arquitectura y Diseño

El 14 de abril se realizó la entrega de títulos a los alumnos de la Facultad de Arquitectura y Diseño. En el acto se celebraron los 10 años de la Facultad y se entregaron medallas conmemorativas y de reconocimiento a autoridades, profesores y administrativos que han trabajado en ella desde su fundación. Se hizo entrega del premio al mejor alumno "Facultad de Arquitectura y Diseño" al señor José Carlos Hasenberg Díaz.

Premio al mejor alumno de la Facultad de Ciencias Sociales

El 28 de abril se realizó la ceremonia de entrega de títulos de la Facultad de Ciencias Sociales que agrupa a las carreras de Periodismo e Historia. En la oportunidad se entregó el premio al mejor alumno el cual recayó en la señora Carolina Gómez Helbic de Balzac de la Escuela de Periodismo.

Premio al mejor alumno de la Facultad de Artes

El 4 de noviembre de 1998 se realizó la ceremonia de entrega de títulos de la Facultad de Artes. En el acto se hizo entrega del premio al mejor titulado en cada una de las menciones que imparte la Escuela de Artes Plásticas. En Escultura la distinción la obtuvieron José Antonio Vielva Iriondo y Javier Arentsen Bonilla, en Pintura Sebastián Mahaluf Pinto y en Grabado Juliana Reti Mardones.

"Arquitecto Joven 1999"

Todos los años el Colegio de Arquitectos de Chile A.G. hace entrega de cinco premios en distintas categorías a quienes considera que se han destacado. Este año el premio "Arquitecto Joven 1999" recayó en el ex alumno y profesor de la Facultad de Arquitectura y Diseño de nuestra universidad, Felipe Assadi.

"Curso Internacional para Estudiantes de Arquitectura"

En agosto seis alumnos de la Escuela de Arquitectura participaron en el "Curso Internacional para Estudiantes de Arquitectura" que organiza la Universidad de los Andes de Colombia, efectuado en la ciudad Amurallada en Cartagena de Indias. Al curso, que contó con una participación destacada de profesores y arquitectos de todo el continente concurrieron los siguientes alumnos: Francisca Labbé, Constanza Pozo, Cristián Echeverría, Cristóbal Fernández, Diego Aigner y Felipe García-Huidobro. La participación de estos alumnos fue destacada, muy especialmente por los profesores participantes.

Premios y distinciones en Arte Plásticas

Como ya se ha hecho habitual, los alumnos, ex-alumnos y profesores de la Escuela de Artes Plásticas cada año participan y reciben premios en distintos concursos que se realizan a nivel nacional. Este año obtuvieron lugares destacados en diferentes certámenes:

Concurso "Pintando Bellavista"

Este certamen fue realizado el 1º de febrero y obtuvieron lugares destacados la ex alumna Paula Lanzarotti, segunda mención, y el alumno Óscar Arroyo, tercera mención.

Ganaron Proyecto Fondart

Juan Waidele (ex-alumno), Rodrigo Canala-Echeverría, Jessica Torres (Profesora de Escultura de la Escuela), Catalina Bauer y Francisca Yáñez (ex-alumnas y Ayudantes).

Fondart Regional

El ex alumno Mauricio Guajardo, ganó un Fondart Regional, que permite el financiamiento para el desarrollo de un proyecto específico.

Beca "Amigos del Arte"

Ayuda a los artistas en el desarrollo de su trabajo.

Sebastián Schmidt, Rodrigo Canala-Echeverría, Andrés Heinsen y Francisca Uribe-Etxeverría.

Primer Concurso Nacional de Grabado

En el concurso, realizado en la Galería Ana María Mattei, la alumna Francisca Monreal obtuvo el Primer Premio Región Metropolitana y quedaron seleccionados los trabajos de Pablo Jansana, Ana María Mazzy y Pablo Hermann.

Concurso "Arte en Vivo"

Se invita a los alumnos de las Escuelas de Arte de las distintas universidades para que presenten sus obras. Pablo Jansana (Primer Lugar), Catalina Bauer (Segundo Lugar) y Nicolás Raveau (Tercer Lugar).

Concurso Nacional de Arte y Poesía Joven

Julen Birke Abaroa	Premio especialidad Municipalidad de Valparaíso
Oscar Pérez Pazols	seleccionado Dibujo
Mauricio Guajardo Rubio	seleccionado Escultura
Francisca Yáñez Varas	seleccionada Gráfica

Concurso Galería Tomás Andreu

Andrés Vío Sazie, Segundo Lugar

Premio Phillips

El premio Phillips de Arte para jóvenes talentos, realizado en septiembre, tuvo como ganadores en el primer lugar a las alumnas Carolina Álvarez y María Trinidad Lamarca.

BECAS DE HONOR Y LISTAS DE MÉRITO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

Becas de Honor

Amalia Castro San Carlos
Vanessa Kaiser Barents-von Hohenhag

Lista al Mérito

Claudia Paz Oléa Pérez
Gonzalo Domic Rojas
Lya Cáceres Veloso
Trinidad Larraín Donoso
María Francisca Varas de la Plaza

PRIMER SEMESTRE DE 1999

Becas de Honor

Luisa Carolina Edwards Morice
Trinidad Larraín Donoso

Lista al Mérito

Carolina Guzmán Osés
Vanessa Kaiser Barents-von Hohenhagen
Nicole Dominique Martin de Ugarte
Claudia Paz Olea Pérez
Esperanza Diana Wilson Searle

FACULTAD DE INGENIERÍA COMERCIAL

SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

Becas de Honor

Fernando Andrés Morales Godoy
Wilboor Brun Andrade

Lista al Mérito

Javier Andrés Cueto Rosales
Francisca Cáceres Barison
María Francisca Silva Andrade
Mauricio de la Maza Domínguez
Juan Pablo Campos Barker
Luis Eduardo Galleti Nuñez
Gonzalo Peña Lacámara
María Macarena Suárez Balbontín

PRIMER SEMESTRE DE 1999

Becas de Honor

Fernando Andrés Morales Godoy
Carla Nazar Pelosi

Lista al Mérito

Ana Carolina Berenguer Márquez
Mauricio Francisco de la Maza Domínguez
Tomás Antonio Flanagan Margozzini
María Paz Fuenzalida Miranda
Erika Giovanini Krause
Santiago Javier Santos Díez
María Soledad Urrutia Romero
Mónica Andrea Zanelli Zúñiga

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS

SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

Becas de Honor

Rodolfo Martínez Parga
Alejandra Duarte Vergara

Lista al Mérito

Clemencia Movillo Achurra
Fernanda Leiva Flanagan
María Catalina Torm Oyanedel
Pilar García-Huidobro Tagle

PRIMER SEMESTRE DE 1999

Becas de Honor

Sandra Patricia Guzmán Maluenda
Rodolfo Martínez Parga

Lista al Mérito

Andrea Lería Osés
Rosario Montes Prieto
Ricardo Francisco Pizarro Castro
Pedro Tyler Gianoli

ESCUELA DE TEATRO

SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

Beca de Honor

Natalia Aguirre Pollarolo

Lista al Mérito

Carolina Cabezas Rodríguez
Loreto Cruzat Díaz
Valeria Germain Greene

PRIMER SEMESTRE DE 1999

Becas de Honor

Adolfo Enrique Albornoz Fariás

Lista al Mérito

Montserrat Cecilia Estévez Calderón
Matías Jordán Cruz
Martina Andrea Jorquera Vogt

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

Becas de Honor

Pía Catalina González González
Paula Prieto Izquierdo

Lista al Mérito

Claudia Rojas Sepúlveda
Daniel Cornejo Wilhen
Jaime José Domínguez Villanueva
Francisca Aspillaga Finlay
Cristián Echeverría Maturana
Lorella Ravera Jervis
Carolina Díaz Díaz
Carolina Quintana Osorio

PRIMER SEMESTRE DE 1999

Becas de Honor

Carmen Irarrázaval Délano
Jorge Gonzalo Manieu Briceño

Lista al Mérito

Carmen Gloria Balbontín Meneses
Francis Andrea Castaño Delanoe
María José Dalgarrando Haritcalde
Nicolás Andrés Flanagan Margozzini
María Carolina Larraín Undurraga
Francisca Morán Escribano
María José Morandé Mujica
Iván Alfonso Muñoz Anguita

FACULTAD DE DERECHO

Becas de Honor

Patricia Solange Vivanco Illanes
Rodrigo Enrique González Mass

Lista al Mérito

Daniel Alfredo Chaucón Ojeda
Claudia Andrea Espinosa Fariás
Ximena Palma Correa

Becas de Honor

Cristián Gonzalo Parada Bustamante
Abel Moisés Sepúlveda González
Erasmus Ignacio Inostroza Pérez
Militza Glasinovic Gómez
Matías Balmaceda Mahns
Raúl Fernando Santander Padilla
Claudio Cabello Olavarria
Víctor Ruiz Huerta



SEMANA UNIVERSITARIA

La "Semana Terráquea" se efectuó este año entre el 8 y 11 de abril, organizada por los Centros de Alumnos. La Semana Terráquea se realiza para dar una cálida bienvenida a los alumnos que ingresan a nuestra Casa de Estudios y celebrar el inicio de un nuevo año académico.

VIAJE DE ESTUDIOS DE LOS ALUMNOS DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

Un grupo de 49 alumnos de la Facultad de Arquitectura y Diseño acompañados por el Decano de la Facultad y los profesores Ramón Alfonso Méndez y Jorge Morales, efectuaron, como ya es tradicional, una gira de estudios por varios países de Europa. En esta oportunidad visitaron España, Italia, Francia y el sur de Alemania. Durante el viaje, que se realizó en agosto, pudieron conocer nuevas culturas y desarrollos arquitectónicos.



CENTROS DE ALUMNOS

El Centro de Alumnos de la Facultad de Derecho, preocupado de las elecciones presidenciales de diciembre, invitó a los distintos candidatos para que expusieran sus ideas y proyectos de gobierno, además de responder a las inquietudes de los alumnos. Por otra parte, organizaron un ciclo de cine Alemán.

El Centro de Alumnos de Ingeniería Comercial donó una mesa de ping pong para uso de todos los alumnos de la universidad.

Misiones
Puerto Octay



MISIONES PUERTO OCTAY 1999

Por tercer año consecutivo, alumnos de la universidad, organizaron Misiones católicas de invierno entre el 17 y 26 de julio, a cargo del Padre Javier Fuenzalida. Este año se realizó en el pueblo de Puerto Octay, ubicado en el Lago Llanquihue, X Región.

Con el lema «Vivir a Jesús Camino y Reflejar su Verdad», 40 jóvenes (alumnos de la universidad, jóvenes de Osorno y jóvenes de Pto Octay), recorrieron las calles del pueblo llevando la palabra de Jesús, a través del encuentro personal, puerta a puerta. Durante la semana se invitó

a participar en diferentes talleres que se organizaron a niños, jóvenes y adultos, los cuales tuvieron la oportunidad de expresar sus ideas, compartirlas en comunidad y crear lazos para apoyarse mutuamente.

A las seis de la tarde, sonaban las campanas de la parroquia, avisando a los misioneros el término de la «misión externa» (puerta a puerta) y que la «misión interna» estaba por comenzar (actividades entre misioneros).

Uno de los proyectos más importantes, fue el de inyectar de energía y dinamismo a un grupo de jóvenes formado a partir del Encuentro Continental de Jóvenes (1998), para que así ellos tomen iniciativas de surgir. Con estos jóvenes (y a través de los talleres), se logró reunir a más de 500 personas en un Festival de la Canción organizado por ellos mismos, la última noche de misión.

DEPORTES

Durante 1999 la universidad continuó participando, en forma destacada, en los campeonatos de fútbol, vóleybol y natación que organizó la asociación Deportiva de Universidades Privadas (ADUPRI).

ALUMNOS TITULADOS Y LICENCIADOS 1999

(DICIEMBRE 1998 A SEPTIEMBRE 1999)

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

DISEÑO GRÁFICO

María Carolina Badilla Zegers
 María Teresa Barros Ariztia
 María Trinidad Barros Domínguez
 Luisella Castaño Ferralis
 Isabel Margarita Correa Besa
 María Cecilia Costa Lecaros
 María Macarena Eyzaguirre Velasco
 Carolina Ferrer Bauer
 María Carolina Fresno Ossa
 Macarena Gaete Velasco
 María Catalina Garcés Bernal
 María Cecilia García Eyheramendy
 Martita Guzmán Martínez
 Tamara Huerta Gajardo
 María Verónica Lagos Manterola
 Paula Larraín Correa
 Marie Michelle Lehuédé Grob
 Piera Lombardi Azócar
 Andrea Matzen Goluboff
 María Francisca Monreal Palma
 María Isabel Morandé Covarrubias
 Paula Ríos Mayorga
 Macarena Rodríguez Ruiz-Tagle
 Claudia Tapia Rojas
 Constanza Urrejola Martelli
 Macarena Valdivieso Arellano
 Paulina Valenzuela Cruchaga
 Isabel Margarita Vásquez Andriola
 Susana Wunkhaus Schepeler

DISEÑO DE AMBIENTES Y OBJETOS

Carolina Campos Mujica
 Ana María Cortés Guarachi
 Gabriela Cubillos Peters
 José Antonio De Pablo Bergen
 Carolina Fuentes Leal
 Gustavo Herrera Honorato
 Daniela Lubiano Aste
 María del Pilar Marín Valdés
 Pilar Mujica De Goyeneche
 María José Ortiz Hartard
 María Isabel Ovalle Mahns

Denise Portuguesez Labra
 Carolina Postigo Colosia
 Amal Rischmaui Mandiola
 María Elvira Rodríguez del Solar
 Paula Romero Morandé
 María Paz Salinas Fernández
 Anita Simián Fernández
 Ivonne Sthandier Álvarez
 Adolf Urrich Von Meyenn
 María Elena Valenzuela Sabbagh
 Lorena Weil Reyes
 Macarena Zilleruelo Lathrop

ARQUITECTURA

Cristián Alarcón Guridi
 Luis Emilio Alemparte Valdés
 Marcial Amenábar Rozas
 Bárbara Bernal Schneider
 Ingrid Bischof Sepúlveda
 Rodrigo Castro Rivera
 Juan Ignacio Claro Edwards
 María Inés Couve Correa
 Andrea Chahud Sir
 Marie Jeanne Desmet D'Olbecke Errázuriz
 Catalina Edwards Urrejola
 Bárbara Franklin Doren
 Magdalena Garfías Risopatrón
 Pamela Giácaman Varas
 Roberto González Contarini
 Daniel Gubbins Lyon
 María Elvira Guillón Leay
 José Carlos Hasenberg Díaz
 Sebastián Irarrázaval Gomien
 Patricio Jara Rumiano
 Gonzalo Joo Liem
 Carolina Lagos Frías
 Matías Mackay Hederra
 Mario Mantilla Rayo
 Cristián Margaño Pisani
 Rose Marie Marcel Slimming
 Andrés Mas Errázuriz
 Mauricio Nachmann Testa
 Oscar Navarro Canales
 Paz Pavez Muñoz
 José Joaquín Pérez Anker

María Francisca Planas Infante
María Ximena Poblete Escobar
Christian Pooley Pelizzola
Felipe Ramírez Urrutia
Eduardo Rivera Barros
Paula Samaniego Montes
Cindy Carolin Shcwenke Hoffmann
Sandra Urioste Requena
Juan Pablo Valdés Cruzat
José Pablo Wood Barros

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

PERIODISMO

Fernando Alessandri Vergara
Rosario Alvarado Valdés
Patricia Bombal Otaegui
Nicolás Bravo Chellew
María del Pilar Concha Noguera
Catalina Díaz Bari
Carolina Gómez Helbic de Balzac
Luis Felipe González Martínez
Bernardita Laso Undurraga
Vanessa Lombardi Bazzurro
Claudia Montedónico Gajardo
Leopoldo Muñoz Quiroga
María José Rodríguez Zúñiga
Claudia Andrea Undurraga Cruz
Macarena Valdés García-Huidobro
María Soledad Vallebona Amunátegui

HISTORIA

María Josefina Lecaros Concha
Alejandra Undurraga Lecaros
Fernando Alessandri Vergara (Grado de Bachiller)
María del Pilar Concha Noguera (Grado de Bachiller)

FACULTAD DE INGENIERÍA COMERCIAL

MENCIÓN ADMINISTRACIÓN

Sergio Abogasi Abugosh
Manuel Achurra Staplefield
Pablo Ávila Freund
Juan Francisco Bauzá Briones
José Manuel Carvallo Ocampo
Ana María Castillo Serrano
José Castro Valdés
Christian Costa Nazer
María Paz Covacevich Zilleruelo
José Alonso Chirinos Pedraglio
Sergio De Toro Vial
Pedro del Río Alamos
Luz María Elgueta Fernández
Rodrigo Fuenzalida Bessa
María Francisca Gálmez Fariás
Juan Manuel Garcés Ortúzar
Alan Gringras Nussbaum
Gonzalo Gutiérrez González
Francisco Haupt Ossa
María Carolina Hurtado Fernández
German Krug Brandt
Gonzalo Labbé Jaramillo
Carlos León Werner
Juan Pablo Mir Espic
Felipe Oliva López
Juan Pablo Orb Echeverría
Hernán Ovalle Gana
Francisco Javier Oyarzún Gana
Julio Eduardo Reti Lacquaniti
Pablo Rovira Kaltwasser
Juan Ignacio Sandoval Calderón
Gonzalo Silva Cruz
Andrés Swett Amenábar
Andrés Tagle Coeymans
Felipe Trucco Ahumada
Félix Ureta Toro
Irene Vinagre Gotelli
Rodrigo Zamorano Espinosa

ECONOMÍA

Francisca Browne Urrejola
 Juan Manuel Garcés Otúzar
 Andrés Swett Amenábar
 Pablo Rovira Kaltwasser

FACULTAD DE DERECHO

María Francisca Aguirre Marchi
 Cristián Andrés Assadi Cubillos
 David Eduardo Back González
 Francisco José Bauer Novoa
 Elisabeth Paola Carrasco Duarte
 Pablo Andrés Cerón Prandi
 Alfredo Alberto Cruz Gárate
 Marcela Alejandra Dattas Zapata
 Armando Antonio Di Filippo Pacheco
 Claudio Rodrigo Fuentes Lira
 Milenko Igor Grbic Miranda
 María Fernanda Grez Castro
 Paula Herrera Gómez-Barris
 Francisco Ignacio Hurtado Preisler
 Patricio Felipe Jory Echeverría
 Rosa Beatriz Kiverstein Gurovich
 Hernán Larraín Matte
 Christian Emilio Leontic Parot
 Juan Pablo Marré Grez
 Claudia Paz Miranda Fuentes
 Roberto René Montt Montanari
 Manuel Alberto Ossa Ollarzu
 Agustín José Ossandón Troncoso
 Mauricio Antonio Reyes Villalobos
 Ernesto Javier Ríos Ríos
 Virna Natalia Salfate Sepúlveda
 Alex Sebastián Segura Astudillo
 Nicolás Seoane Andreoli
 Gerardo Thomas Cuevas
 Fabiola Alejandra Yáñez Rojas
 Sergio Antonio Zúñiga Herrera

FACULTAD DE ARTES**MENTIÓN PINTURA**

Andrés Bustamante Cruchaga
 María Paz Barros Bascuñán
 Bárbara Pridal Zúñiga
 Francesca Ramos Barbagelata
 Constanza Levine Lira
 Sebastián Valenzuela Portales

MENTIÓN ESCULTURA

Daniela Gloger Betancourt
 Susana Álvarez Eskuche
 Mónica Ávalos Moreno
 Maura Mascetti Izquierdo
 Francisca Mendoza Cabala
 Claudia Ríos Quinteros
 Magdalena de Castro Medina

MENTIÓN GRABADO

Daniela Gloger Betancourt
 Alejandra González Arrigorriaga
 Francisca Concha Noguera
 Macarena Soffia Cooper
 Sebastián Schmidt Urzúa
 Ximena Gamonal Fernández

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

PUBLICACION DE NÚMEROS ANTERIORES



FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

I. CARTA DEL RECTOR	2
II. LA UNIVERSIDAD CONTEMPORANEA	
• EDWARD SHILS: LA IDEA DE UNIVERSIDAD: OBSTÁCULOS Y OPORTUNIDADES EN LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS	7
COMENTARIOS AL ARTÍCULO DE SHILS:	
• JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER IDEA DE UNIVERSIDAD Y REALIDAD LATINOAMERICANA	15
• ENRIQUE FROEMEL ALGUNOS ALCANCES SOBRE LA IDEA DE UNIVERSIDAD HUMBOLDTIANA, SEGÚN EDWARD SHILS	17
• RICARDO KREBS LAS UNIVERSIDADES CHILENAS Y LA IDEA DE UNIVERSIDAD DE HUMBOLDT	20
• IGOR SAAVEDRA IDEA DE UNIVERSIDAD EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA: UNA VISIÓN DESDE CHILE	23
• IVÁN LAVADOS LA EDUCACIÓN SUPERIOR CHILENA: UNA VISIÓN DE CONJUNTO	26
• PABLO BARAONA EDUCAR EN LIBERTAD...	34
III. DERECHO	
• GONZALO ROJAS NOTAS SOBRE EL POSITIVISMO LEGAL EN CHILE EN EL SIGLO XX	38
IV. ARQUITECTURA	
• DANIEL BALLACEY Y RAMÓN A. MÉNDEZ L'ECOLE DES BEAUX ARTS DE PARÍS: UNA EXPERIENCIA DOCENTE DE TRES SIGLOS	42
V. ECONOMIA Y ADMINISTRACION	
LA ENSEÑANZA DE LA ECONOMÍA Y LA ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS EN LAS UNIVERSIDADES CHILENAS	
• DANIEL TAPIA, OSCAR MUÑOZ Y CARLOS WILLIAMSON MESA REDONDA EN TORNO A LA ENSEÑANZA DE LA ECONOMÍA	49
• DANIEL TAPIA Y VITTORIO CORBO MESA REDONDA EN TORNO A LA ENSEÑANZA DE LA ECONOMÍA (II)	58
• DANIEL TAPIA, MATKO KOLJATIC Y CARLOS CÁCERES MESA REDONDA EN TORNO A LA ENSEÑANZA DE LA ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS	61
• DANIEL TAPIA Y OSCAR JOHANSEN MESA REDONDA EN TORNO A LA ENSEÑANZA DE LA ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS (II)	66
VI. HISTORIA	
• AUGUSTO SALINAS LOS HISTORIADORES CHILENOS Y LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA - UN SEGUNDO ENFOQUE	68
VII. ARTES	
• MARIO TORAL VIAJE DE MI MEMORIA	81
• CARMEN ALDUNATE SOBRE MI PINTURA	88
VIII. PERIODISMO	
• JAMES R. WHELAN LA PRENSA EN EL MUNDO MODERNO	89
• FRANCISCA ALESSANDRI EL PERIODISTA: ADIÓS A LA TIZA Y EL PIZARRÓN	94
• M. JOSÉ LECAROS ALGUNAS IDEAS EN TORNO A LOS PROGRAMAS DE PERIODISMO	96
• MARIO URZÚA ESCUELAS DE PERIODISMO: RESPONDIENDO A ALGUNAS CRÍTICAS	98
IX. CRONICA DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRÆ 1992	101



Año I, N°1, 1993



AÑO II, N°2, 1994

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

CARTA DEL RECTOR	2
I. LA COMUNIDAD EUROPEA	
• ANTONIO ORTÚZAR, LEÓN LARRAÍN, FRANCISCO RECABARREN Y CARLOS PORTALES LA UNIÓN EUROPEA: HISTORIA, INSTITUCIONES Y OBJETIVOS, 1944 - 1994	7
II. V CENTENARIO DEL TRATADO DE TORDESILLAS	
• D. JUAN JOSÉ LUCAS DISCURSO DEL PRESIDENTE DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN EN LA INAUGURACIÓN DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DEL V CENTENARIO DEL TRATADO DE TORDESILLAS	40
• LOS REPRESENTANTES DE LAS EMBAJADAS DE PORTUGAL Y ESPAÑA ANTE LA CONMEMORACIÓN DEL V CENTENARIO DEL TRATADO DE TORDESILLAS	
- CUESTIONARIO PRESENTADO POR LOS EDITORES DE <i>FINIS TERRÆ</i>	42
- RESPUESTA DEL EXMO. SEÑOR EMBAJADOR DE PORTUGAL, D. LUIS MENESES CORDEIRO	43
- RESPUESTA DEL SEÑOR CONSEJERO DE INFORMACIÓN DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA, DR. ALFREDO MORENO CEBRIÁN	45
• DOCUMENTOS SOBRE LA PUGNA CASTELLANO-PORTUGUESA, 1479-1494	
- TRATADO DE ALCAÇOVAS (4 DE SEPTIEMBRE DE 1479)	48
- BULA INTER CAETERA II (4 DE MAYO DE 1493)	50
- TRATADO DE TORDESILLAS (7 DE JUNIO DE 1494)	52
• AUGUSTO SALINAS LA CIENCIA Y LA TÉCNICA EN EL TRAZADO DE LA LÍNEA DE TORDESILLAS	55
III. VISION HISTORICA DE CHILE Y AMERICA	
• GABRIEL VALDÉS SUBERCASEAUX, PDTE. DEL SENADO DE LA REPÚBLICA VISIÓN HISTÓRICA DE CHILE	76
• MARIO TORAL MEMORIA HISTÓRICA DE UNA NACIÓN	85
• SILVIA READY AMÉRICA PRECOLOMBINA: DE ASOMBRO Y DE ENIGMA	92
• ANGEL SOTO BIBLIOGRAFÍA SOBRE HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE CHILE	100
IV. PERIODISMO	
• TOMÁS MAC HALE DEMOCRACIA Y LEGISLACIÓN DE PRENSA	117
V. ENTREVISTA	
• MARCOS LIBEDINSKY EDUCACIÓN Y JUSTICIA COMO VOCACIÓN	120
VI. CRONICA DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRÆ	
• REVISTA FINIS TERRÆ	125

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

CARTA DEL RECTOR _____ 2

I. LA PRIMERA BOMBA ATOMICA

- REDACTORES DE FINIS TERRÆ
HIROSHIMA: 50 AÑOS DESPUÉS _____ 7
- LA CARTA DE EINSTEIN AL PRESIDENTE DE LOS ESTADOS UNIDOS _____ 14
- EL INFORME FRANCK _____ 17
- LA DECISIÓN DE USAR LA BOMBA ATÓMICA _____ 23

II. HISTORIA CONTEMPORANEA DE CHILE

- REDACTORES DE FINIS TERRÆ
LA UNIDAD POPULAR Y EL GOBIERNO MILITAR _____ 33
- GONZALO VIAL
LA UNIDAD POPULAR COMO ALIANZA POLÍTICA _____ 35
- AUGUSTO SALINAS
CIENCIA Y TECNOLOGÍA EN CHILE, 1970-1973 _____ 43
- GONZALO VIAL
CAUSAS Y ANTECEDENTES DEL 11 DE SEPTIEMBRE DE 1973 _____ 67
- MANUEL ANTONIO GARRETÓN
LA CRISIS DE LA DEMOCRACIA, EL GOLPE MILITAR Y EL PROYECTO
ANTIRREVOLUCIONARIO _____ 74
- HERMÓGENES PÉREZ DE ARCE
LAS CAUSAS INMEDIATAS DEL PRONUNCIAMIENTO MILITAR _____ 83
- PABLO BARAONA
LA POLÍTICA ECONÓMICA DEL GOBIERNO MILITAR _____ 91
- MIGUEL A. SCHWEITZER
EL GOBIERNO MILITAR ANTE EL PROBLEMA
DE LOS DERECHOS HUMANOS _____ 100
- CRISTIÁN ZEGERS
EL ACUERDO NACIONAL EN LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA _____ 109
- TOMÁS MOULIAN
EL RÉGIMEN MILITAR: DEL AUTORITARISMO A LA TRANSICIÓN
A LA DEMOCRACIA _____ 124
- ANGEL SOTO
BIBLIOGRAFÍA EN INGLÉS SOBRE LA UNIDAD POPULAR
Y EL RÉGIMEN MILITAR _____ 134

III. UNION EUROPEA

- NABOR GARCÍA
ESPAÑA EN LA PRESIDENCIA DE LA UNIÓN EUROPEA _____ 138

IV. ARTE

- ENRIQUE ORDÓÑEZ
OBRA Y REFERENTE _____ 143
- JAIME LEÓN
EN TORNO A LA MONA LISA _____ 145
- MARIO TORAL
¿ARTE PARA QUIÉN? _____ 147
- FRANCISCO GACITÚA
MATERIA _____ 151

V. ARQUITECTURA Y DISEÑO

- CRÓNICA DE VIAJE
HACIA UNA VIVENCIA DE LA HISTORIA AMERICANA _____ 153

VI. CRONICA DE LA UNIVERSIDAD _____ 159



AÑO III, N°3, 1995



AÑO IV, Nº4, 1996

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

CARTA DEL RECTOR _____ 2

I. LA CONSTITUCION DE 1980

- **ROBERTO GUERRERO Y ENRIQUE NAVARRO**
ALGUNOS ANTECEDENTES SOBRE LA HISTORIA FIDEDIGNA
DE LAS NORMAS DE ORDEN PÚBLICO ECONÓMICO
ESTABLECIDAS EN LA CONSTITUCIÓN DE 1980 _____ 7
- **JOSÉ LUIS CEA**
UNA TESIS POR LA JUSTICIA CONSTITUCIONAL _____ 22
- **OLGA FELIÚ**
INTEGRACIÓN MIXTA DEL SENADO CHILENO _____ 28
- **BRIGADIER GENERAL CARLOS MOLINA**
EL CONSEJO DE SEGURIDAD NACIONAL EN CHILE _____ 33
- **ALVARO BARDÓN**
EL PODER MONETARIO AUTÓNOMO _____ 39
- **MESA REDONDA:**
EL PLEBISCITO DE 1989 Y EL PROCESO DE REFORMAS
A LA CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE CHILE _____ 42
- **ANDRÉS ALLAMAND**
LAS REFORMAS CONSTITUCIONALES Y LOS MOLINOS DE VIENTO _____ 54
- **HERMÓGENES PÉREZ DE ARCE**
REFORMAS CONSTITUCIONALES Y MONOPOLIO PARTIDISTA _____ 59
- **ENTREVISTA A JOSÉ ANTONIO VIERA-GALLO**
LA DEMOCRACIA Y LA REFORMAS A LA CONSTITUCIÓN DE 1980 _____ 63
- **CARLOS CÁCERES**
INSTITUCIONALIDAD Y PROYECTO ECONÓMICO _____ 67

II. ESTADO Y EDUCACION SUPERIOR PRIVADA EN CHILE _____ 79

- **JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER**
LAS UNIVERSIDADES PRIVADAS Y EL RETO DE LA INNOVACIÓN _____ 80
- **ENTREVISTA A ROBERTO GUERRERO**
EL DIFÍCIL CAMINO DE LA AUTONOMÍA UNIVERSITARIA _____ 84
- **ENTREVISTA A PABLO BARAONA**
EL SISTEMA DE EDUCACIÓN SUPERIOR EN CHILE
NECESITA DE UNA JERARQUIZACIÓN _____ 88
- **EDITORES DE FINIS TERRÆ**
CALIFICACIÓN UNIVERSITARIA EN LOS ESTADOS UNIDOS.
UNA FUNCIÓN PRIVADA _____ 93

III. LA UNIVERSIDAD FINIS TERRÆ

- **IN MEMORIAM JAVIERA GONZÁLEZ MAÑÉS** _____ 98
- **PABLO BARAONA**
LA REVOLUCIÓN ECONOMICA DEL GOBIERNO MILITAR
Y SU SIGNIFICADO HISTÓRICO _____ 106
- **FICHERO BIBLIOGRÁFICO**
HISTORIA RECIENTE DE CHILE, 1970-1990 _____ 111
- **EDITORES DE FINIS TERRÆ**
LA EVOLUCIÓN DE LA LETRA Y LA HISTORIA DEL HOMBRE _____ 117

IV. CRONICA DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRÆ _____ 119

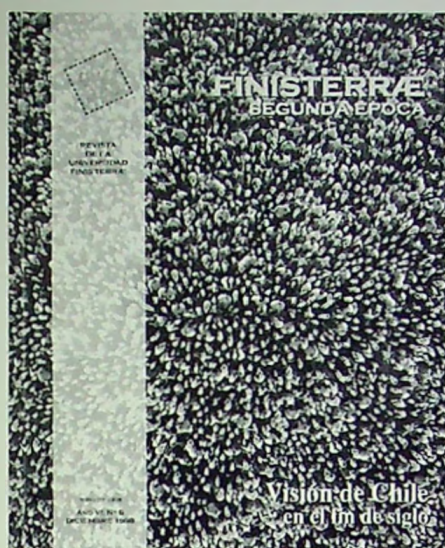
FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

CARTA DEL RECTOR	2
I. LA REFORMA UNIVERSITARIA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE	
• EDITORES DE <i>FINIS TERRÆ</i>	7
• CARLOS BASCUÑÁN IGLESIA Y UNIVERSIDAD	10
• GONZALO ROJAS EL MOVIMIENTO GREMIAL DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA	26
• ALEJANDRO SAN FRANCISCO DE LA TOMA DE LA UC A LA REFORMA UNIVERSITARIA	32
• ANGEL SOTO LA ESCUELA DE ECONOMÍA Y ADMINISTRACIÓN DURANTE LA «TOMA» DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA	43
• AUGUSTO SALINAS TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LA REFORMA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE	55
• DOCUMENTOS SOBRE LA REFORMA UNIVERSITARIA DE 1967 EDITORES DE <i>FINIS TERRÆ</i>	72
1. CARTA DE LOS REPRESENTANTES DE LOS ALUMNOS OPOSITORES DE LA UC A LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE SEMINARIOS Y UNIVERSIDADES	73
2. DECLARACIÓN DEL CONSEJO SUPERIOR DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE	82
3. FERNANDO CASTILLO V.: «LA VIOLENCIA EN LA REFORMA UNIVERSITARIA»	84
4. DECLARACIÓN DEL COMANDO DE DEFENSA DE LA UC	90
5. CARTA-RENUNCIA DEL RECTOR DE LA UC, MONSEÑOR A. SILVA SANTIAGO, AL NUNCIO APOSTÓLICO	92
• ENTREVISTAS: ERNESTO ILLANES «LA LIBERTAD FUE NUESTRA PRINCIPAL MOTIVACIÓN»	97
RODRIGO EGAÑA «CON LA DERROTA SENTÍ QUE PERDÍA EL PUEBLO DE CHILE»	103
• LA EXPRESIÓN PICTÓRICA 1965 - 1973	107
• FICHERO BIBLIOGRÁFICO BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA UNIVERSIDAD CHILENA CONTEMPORÁNEA	112
II. UNIVERSIDAD FINIS TERRÆ: SU PRIMERA DÉCADA	125
III. CRONICA DE LA UNIVERSIDAD	143



AÑO V, N°5, 1997



AÑO VI, N°6, 1998

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

PRESENTACION

CARTA DEL RECTOR PABLO BARAONA URZÚA _____ 4

I. VISION DE CHILE EN EL FIN DE SIGLO

VISION HISTORICA

SIMON COLLIER Y WILLIAM SATER _____ 7
GONZALO VIAL _____ 14

VISION POLITICA

OSCAR GODOY _____ 24
TOMÁS MOULIAN _____ 30

VISION ECONOMICA

ALVARO BARDÓN _____ 37
EDUARDO ANINAT _____ 47

VISION SOCIAL

ARMANDO DE RAMÓN _____ 55
GONZALO VIAL _____ 65

VISION CULTURAL

PEDRO MORANDÉ _____ 71
GASPAR GALÁZ _____ 77

VISION DE LAS RELACIONES INTERNACIONALES

MARIO BARROS _____ 80
EDUARDO RODRÍGUEZ _____ 87

VISION JURIDICA

PABLO RODRÍGUEZ _____ 96

II. INDICE DE VIDEOS

_____ 103

III. CRONICA DE LA UNIVERSIDAD

RECUERDOS, SUEÑOS Y ANHELOS _____ 115
AUTORIDADES _____ 121
INFRAESTRUCTURA _____ 123
EXTENSIÓN _____ 123
ACTIVIDADES DOCENTES Y ACADÉMICAS _____ 125
LOS ALUMNOS DE LA UNIVERSIDAD FINISTERRÆ _____ 126
ALUMNOS TITULADOS _____ 132
INDICE NÚMEROS ANTERIORES _____ 134

FINISTERRÆ

SEGUNDA EPOCA

PRESENTACION

CARTA DEL RECTOR PABLO BARAONA URZÚA _____ 4

MONICA PERL

UN SIGLO DE PRENSA EN CHILE _____ 7

JOSE DIAZ

DE FIN DE SIGLO A FIN DE SIGLO:
EL DESEMPEÑO ECONÓMICO CHILENO 1898-1998 _____ 20

PABLO BARAONA

EN LA ECONOMÍA CHILENA, LA TRANSICIÓN ES DIFÍCIL DE DESCUBRIR _____ 28

LUIS HERNAN ERRAZURIZ

ARTE Y PUBLICIDAD: UNA HISTORIA COMPARTIDA _____ 42

SERGIO PEREIRA

INNOVACIÓN Y RUPTURA
EN LA DRAMÁTICA CHILENA DE COMIENZOS DE SIGLO _____ 53

EDUARDO GUERRERO

CREACIÓN DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS _____ 62

EDUARDO THOMAS

LOS AÑOS SESENTA: GENERACIÓN DE DRAMATURGOS CHILENOS _____ 65

JUAN ANDRÉS PINA

LA CREACIÓN COLECTIVA Y LOS AÑOS 70 _____ 73

ALVARO PACULL

APUNTES BÁSICOS SOBRE TEATRO CHILENO DE LOS AÑOS OCHENTA _____ 78

FRANCISCO BUIÑES

DOCUMENTO _____ 84

ANGEL SOTO E ISABEL DE LA MAZA

TESTIMONIO HISTÓRICO:
"EL GOBIERNO MILITAR Y EL PROGRAMA DE RECUPERACIÓN ECONÓMICA" _____ 91

CRÓNICA DE LA UNIVERSIDAD

1. AUTORIDADES _____ 109

2. INFRAESTRUCTURA FÍSICA E INSTALACIONES _____ 111

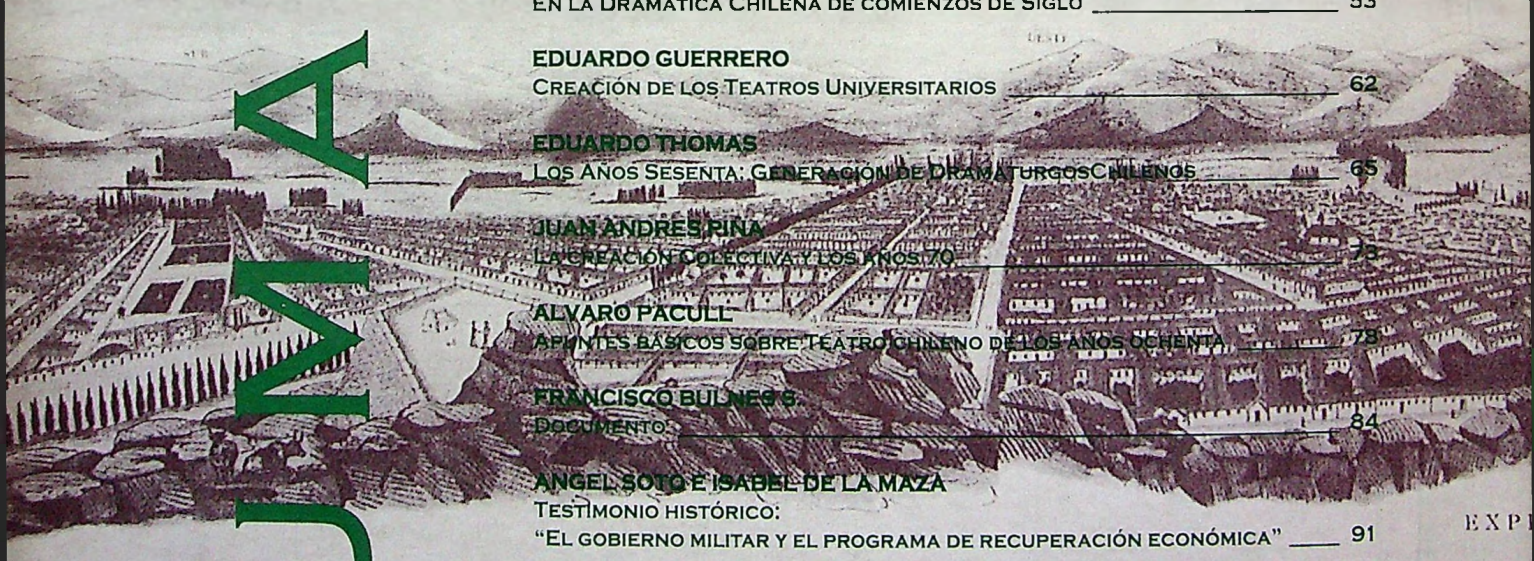
3. EXTENSIÓN _____ 111

4. ACTIVIDADES DE CARÁCTER DOCENTE Y ACADÉMICO _____ 115

5. PUBLICACIONES _____ 117

6. LOS ALUMNOS DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRÆ _____ 119

INDICE NÚMEROS ANTERIORES _____ 129



1. Calle de la Independencia.	7. Calle del Carmen Alto.	13. Calle de San Antonio.	19. Calle de las Agustinas.	25. Calle de las Monjas.	31. Palacio del Gobierno.	37. Casa Penitenciaria.	43. Teatro de la Universidad.	49. Calle de la República.	55. Calle de la Libertad.
2. Calle de la Compañía.	8. Calle de San Ysidro.	14. Calle del Estado.	20. Calle de Sta. Rosa.	26. Calle de la Placilla.	32. Casa de Moneda.	38. Manzanera.	44. Calle de la República.	50. Calle de la Libertad.	56. Calle de la Libertad.
3. Calle de la Moneda.	9. Calle de la Moneda.	15. Calle de Ahumada.	21. Calle de San Francisco.	27. Calle de la Maestranza.	33. Calle del Consulado.	39. Cuartel de la Artillería.	45. Matadero.	51. Calle de la Libertad.	57. Calle de la Libertad.
4. Calle de las Delicias.	10. Calle de la Libertad.	16. Calle de la Bardera.	22. Calle de la Compañía.	28. Calle del Mecer.	34. Calle el Pirámide.	40. Palacio Arzobispal.	46. Quinta Normal.	52. Calle de la Libertad.	58. Calle de la Libertad.
5. Calle de la Libertad.	11. Calle de la Libertad.	17. Calle de la Moneda.	23. Calle de la Compañía.	29. Calle del Mecer.	35. Puente de Calicanto.	41. Edificio de los Tribunales.	47. Calle de la Libertad.	53. Calle de la Libertad.	59. Calle de la Libertad.
6. Calle de la Libertad.	12. Calle de las Claras.	18. Calle de Chirimoya.	24. Calle de la Compañía.	30. Calle de los Paños.	36. Calle de Madera.	42. Instituto.	48. Calle de la Libertad.	54. Calle de la Libertad.	60. Calle de la Libertad.