

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/316920567>

Carlos Ortúzar y el arte serializado de integración cívica

Article · January 2017

DOI: 10.1353/dlg.2017.0004

CITATIONS

0

READS

1,125

1 author:



[David Maulen](#)

Universidad Artes y Comunicacion UNIACC

13 PUBLICATIONS 4 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



the whole word is a bauhaus [View project](#)

Carlos Ortúzar y el arte serializado de integración cívica

DAVID F. MAULÉN DE LOS REYES

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA METROPOLITANA, SANTIAGO DE CHILE

El artista debe insertarse en el proceso social y técnico de la época ...
El artista debe ser una persona con profunda capacidad de análisis y síntesis.

CARLOS ORTÚZAR, 1970¹

Abstract: This study examines the origins and development of an integrated and serialized art first proposed by the Chilean artist, Carlos Ortúzar, within a context of important educational, political, and economic shifts and changes in the 1960s-1970s in Chile. It also traces the critiques deployed in the context of this decentralized project of artistic and architectural development at a critical moment when a new socialist government came to power in the mid-20th century. In revisiting the work of Ortúzar, this study identifies an important situation of opening toward greater experimentation in the visual arts.

Key Terms: Chilean contemporary art; Carlos Ortúzar; Socially committed art; Serialized art; Chilean geometric sculpture; Integration of the arts

Resumen: Este artículo profundiza en el desarrollo del concepto de Arte Serializado de Integración Cívica, propuesto por el artista chileno, Carlos Ortúzar, y en los orígenes, a partir de tendencias que plantean una reflexión sobre la representación geométrica del proyecto de modernidad implementado en el Chile de los sesenta y setenta. Además, el texto recoge el contraste con las posturas críticas desdobladas entorno a este descentramiento proyectado localmente desde mediados del siglo XX, atravesando procesos de cambios educativos, industriales, económicos, sociales y políticos. Así también se señala esta reflexión como posterior, a través de la interrogante abierta sobre la posibilidad de un arte contemporáneo propio.

Una de las grandes preguntas que se hicieron los artistas en los movimientos contemporáneos de arte en los años sesenta en Santiago de Chile, en Buenos Aires y Tucumán, São Paulo y Nueva York, fue: ¿Cuál debería ser el tipo de arte necesario para participar de los cambios de la época? En las capitales sudamericanas, después de la segunda guerra mundial, algunos artistas pensaban que debían estar a la vanguardia de las diferentes formas de expresión del ser humano—fueran estas políticas, científicas, sociales, educativas, filosóficas o tecnológicas.² Así mismo, creían que era posible convertirse en focos de una modernidad más avanzada que la europea, la cual ya habría demostrado su gran fracaso con las guerras mundiales, y con ello puesto en duda sus proyectos y modelos de progreso. Esta idea de modernidad

orgánica e integral también resultaría en una metáfora por la construcción de nuevos centros de modernidad globales que descentran el paradigma occidental europeo, así como también nuevos sistemas sociales más horizontales, integrales y democráticos.

En una versión más avanzada, esta pretensión también generó diferentes tendencias que confluyen en la idea de diseñar la ciudad como un organismo vivo, y se traduce en una planificación descentralizada y dinámica, la cual se proyecta a través de unidades vecinales, parques intercomunales y grandes circunvalaciones generando varios centros cívicos que colaboran entre sí, más incorporando arte público.³ Para 1970, en Chile ya se habían ejecutado diez años del mayor plan maestro urbano de la historia del país, el *Plan Regulador Intercomunal de Santiago*, el cual

reflejaba cuarenta años de debates y movimientos por una concepción orgánica de la ciudad, correlativa a un nuevo modelo orgánico de sociedad donde todo se conectaba con todo. En este proyecto en el que habían participado diferentes generaciones de arquitectos, artistas y diseñadores de la vanguardia local, se planteaba a realizar en un plazo de más de treinta años, como era propio de las concepciones del gran estado desarrollista sudamericano.

En este artículo, yo propongo una reexaminación de la obra del pintor, grabador y escultor chileno, Carlos Ortúzar (1935-1985), a partir de una nueva lectura que interroga el significado de formas geométricas elementales desarrollado con los últimos recursos técnicos. Dos de sus estructuras en particular responden a estas preguntas: la desaparecida escultura cinética para el frontis norte del edificio para la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas para Comercio y Desarrollo de 1972 (UNCTAD III), y el monumento dedicado en 1971 al malogrado general constitucionalista René Schneider, quien estableció la obligación republicana del Ejército de Chile para garantizar el cumplimiento de la constitución, sin priorizar por una tendencia política al momento de posesión del nuevo presidente socialista Salvador Allende.

Estas tendencias de los años sesenta, a la que pertenecía Ortúzar, optaban por utilizar las herramientas abstractas de “construcción” de la realidad al contrario de quienes preferían ilustrar los cambios utilizando técnicas tradicionales de arte figurativo. En medio de estos cuestionamientos, Ortúzar, junto a un grupo de artistas chilenos como el grabador Eduardo Martínez Bonati (n. 1930) y el pintor Iván Vial (1928-2016), viaja a Nueva York para absorber y perfeccionarse en las últimas tendencias en las artes visuales, tecnología y la ciencia. Vial, Martínez y Ortúzar, en un instante de gran preocupación para los Estados Unidos que luchaba contra la expansión del comunismo con una Alianza para el Progreso y una ideología de desarrollismo, consiguen becas Fulbright para estudiar en la Escuela de Arte y Diseño del Pratt Institute y en la New School of Social Research en momentos de un gran auge creativo e intelectual. Así también la pintora y grabadista Virginia Huneus (n. 1934) asegura beca para el Centro de Investigaciones Avanzadas en Visualidad, o CAVS por sus siglas en inglés, del Instituto Tecnológico de Massachusetts, fundado entre otros por el bauhausler húngaro, György Kepes.⁴

El interés particular de Ortúzar en la New School de mediados de los años sesenta también combinaba la pregunta de la relación del arte como técnica con el

significado social que este tipo de expresiones podía tener. A su regreso a Chile, Ortúzar, junto a Vial y Martínez Bonati, se reintegra a la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en un clima previo a los grandes cambios que vendrían con una reforma educativa de finales de la década. Para 1968, el resabio de la reforma que habría dado origen a la Escuela de Diseño de la Facultad, la Escuela de Artes Aplicadas de 1928, establece fuerte debates con dirigentes que consideraban que el deber de la Facultad de Bellas Artes era la “creación” y no la “investigación”, por lo cual el diseño o la sociología del arte, como disciplinas “profesionalizantes”, debían estar en otro ámbito.⁵ Este debate se daba a la par de otra Escuela de Diseño creada por el arquitecto Ventura Galván en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile entre los años 1964 y 1967. Pero también respondiendo al espíritu de la donación de Salomón Sack para el Campus Cerrillos realizado en 1958, donde se encontraba arquitectura vecina a un sector zonificado industrial por el *Plan Regulador Intercomunal de Santiago* en la periferia sur de la ciudad.

Por otro lado, la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, transformada en el Departamento de Diseño desde 1972, decidió dejar la Facultad de Bellas Artes y acoplarse a la Facultad de Arquitectura y su Escuela de Artes Aplicadas, terminando con una historia de cuarenta y cinco años desde que la enseñanza se planteó desde un núcleo común, y desde el intento fallido de un primer año común de arte, arquitectura y diseño en 1963, se creara una Escuela de Artes Aplicadas y Diseño en Arquitectura, paralela a la de Bellas Artes.

Fue así que en este contexto de cambio de finales de los sesentas en que estos tres artistas, Ortúzar, Vial y Martínez Bonati, asumen el desafío del arte integrado como un reflejo de la época, fundando una oficina en Santiago de Chile en 1969 conocida como *Diseño Integrado*. En 1972, Ortúzar explicaría mejor este concepto del Arte Integrado y que tendría el significativo valor de integración cívica en su trabajo escultórico:

Hará unos tres años a esta parte individualmente o por equipos se ha replanteado el sentido general de la “plástica”. Volcándola hacia la comunidad, adquiriendo por este mecanismo otro sentido social. Es lo que se denomina *arte integrado*. ¿Arte integrado a qué? Pues al urbanismo, arquitectura, paisaje urbano y mural por medios de obras

tangibles, es decir, realmente incorporadas y realizadas dentro de los medios circundantes (plaza, calle, edificio, etc.), por lo tanto sociales, es decir asequibles a la comunidad de seres humanos a los cuales las obras están dirigidas para enaltecimiento tanto de unos como de otros.⁶

Pero había un acento que tal vez caracterizaba más el trabajo de Ortúzar, y era el concepto que él llamó *Arte Serializado de Integración Cívica*, con el cual coincidía con Vial y Martínez Bonati, pero a la vez pareciera establecer una variable. En este sentido también suma la formación de constructor civil de Vial, y el vínculo de Martínez Bonati al realizar encofrados con oficinas de arquitectos. Son varias las declaraciones de esta época en que Ortúzar llamaba hacia un concepto integrado entre diseño, cine y otras áreas y desde un punto de vista en que el arte debía ser para todos.

Este concepto democratizador del “Arte Integrado”—conocido en otros países de América Latina como la Síntesis de las Artes (Venezuela, Brasil y Argentina) o la Integración Plástica (México)—no era nada nuevo, pero sí constituyó un cambio en el panorama creativo chileno, la fundación de esta oficina que además adoptaba otro principio propio del grabado gráfico: “el arte serializado”.⁷ En la práctica, la producción del *Diseño Integrado* estaba directamente relacionado con el movimiento minimal de Estados Unidos, y de manera secundaria, con el enfoque del diseño industrial

con influencia de las teorías de la Gestalt ensayadas en la Bauhaus, y después en la Escuela de Diseño de Ulm, HfG. De manera paralela, el trabajo del *Diseño Integrado* también dialogaba con las tendencias del *hard edge painting*, con el arte cinético, con el preceptismo, y por supuesto con el arte concreto y el constructivismo; todas estas tendencias acogidas con gran popularidad en América Latina desde mediados de la década del cuarenta, pero que iban perdiendo relevancia para el momento en que *Diseño Integrado* emergía en Chile.

LA IDEA PREVIA DEL ARTE INTEGRADO

Ya el movimiento de arte constructivo, *Forma y Espacio*, había planteado el concepto de *Arte Integrado*. Pero es necesario especificar esta diferencia. Forma y Espacio se fundó en 1962 y provenía del *Grupo de Arte Moderno Rectángulo* de 1955. Dentro de *Rectángulo* se distinguen dos corrientes, la *abstracción lírica y metafísica* de Ramón Vergara Grez, y el arte constructivo (integrado) de Gustavo Poblete Catalán, con raíces en el *materialismo dialéctico*.⁸ En esta dirección será Poblete el que insistirá en la integración de las artes, las ciencias y las tecnologías mucho más que Vergara, y en cierto sentido esto provocará el alejamiento de Poblete del *Movimiento Forma y Espacio* después del manifiesto de 1968,⁹ y por otro lado, su compromiso radical se hace más fuerte reintegrándose a la Facultad de Bellas Artes en proceso de reforma, llegando a ser elegido Director del Departamento de Plástica de 1972, el cual al menos nominalmente reem-

plazaba a la Escuela de Bellas Artes dentro de la nueva Facultad en la Universidad de Chile.

Poblete consideraba que la *abstracción geométrica* de Vergara—de índole figurativo o lírico, hecha exclusivamente a través de la pintura al óleo—era un ejercicio demasiado primario, como trabajos que debían haberse realizado veinticinco o treinta años antes en el liceo público, y que tenían como objetivo primero, establecer la estructura de objetos materiales, para luego desplazar este procedimiento hacia la estructura del lenguaje, la sociedad, y otras asignaturas de aprendizaje en las que se enfocó esa reforma artística de 1928.¹⁰ (Fig. 1)

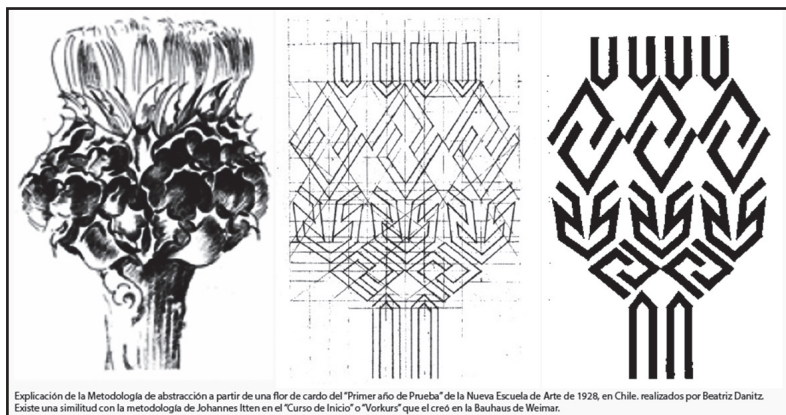


Fig. 1: Ejercicios de composición del “primer año de prueba” de 1928, utilizando la metodología de Johannes Itten en el primer “vorkurs” del Bauhaus Weimar, pero combinada con referentes geométricos indígenas del norte y sur de Chile para lograr “una forma nueva”. Este tipo de investigación también fue realizada por Carlos Ortúzar a inicios de los años sesenta en diversos países Latinoamericanos, antes de sus residencias en Nueva York y Massachusetts. Imagen realizada por Beatriz Danitz, cortesía de Dionis Isamitt.

Para la época en que se forma *Diseño Integrado* y plantean sus ideas de un arte serializado e integrado, a la vez se veía una coincidencia con las ideas de Poblete planteadas en la misma época. Uno de los miembros de *Diseño Integrado*, Iván Vial, como política de la reforma educativa, transmitió en 1969 un programa de televisión llamado *Forma y Espacio* a través del canal de la Universidad de Chile.¹¹ En este programa además entrevistó a Poblete, y a la representante del arte cinético chileno Matilde Pérez Cerda, con motivo de una exposición conjunta. En cambio, Ramón Vergara permanecía en una posición contraria a la reforma educativa, y al abandono de la pintura al óleo por parte de los “verdaderos” artistas.

NEO CONSTRUCTIVISMO ORGÁNICO E INGENIERÍA UTÓPICA

En líneas generales, el movimiento de arte constructivo al que pertenecieron Poblete y Ortúzar coincide con las tendencias equivalentes en Sudamérica hacia los años cincuenta. Pero hay un momento en el que tal vez podríamos hablar de un “cambio de paradigma”, producido en América del Sur, y que se refleja epistemológicamente, por ejemplo, en el *neo concretismo* de São Paulo en 1960. Además, vale la pena destacar que después de publicar estos documentos, Ferreira Gullar abandona el arte *neo concreto* para dedicarse a la actividad política y el periodismo.

El término “no-objeto” no está destinado a designar un objeto negativo o cualquier cosa que es lo contrario de los objetos materiales con propiedades contrarias exactamente a estos objetos. El no-objeto no es una anti-objeto, pero es un objeto especial que va a realizar la síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, totalmente visible, lo que da la percepción sin dejar resto. Una apariencia limpia.¹²

Al tomar en consideración las determinantes globales y locales, también es posible establecer una equivalencia con un caso chileno, cercano a Ortúzar y Poblete, pero que se desmarca a través del trabajo del ingeniero y escultor Abraham Freifeld Umanski, enunciado por él como un Neo Constructivismo Orgánico. Al igual que en Brasil, y tal vez en Japón de los años cincuenta y sesenta, el

modelo científico y tecnológico occidental del siglo XIX, heredado de la revolución industrial inglesa, era considerado anacrónico respecto a la construcción de un sujeto contemporáneo integral, y no dividido por disciplinas, ni ajeno a las variables sociales en las cuales estaba inserta su actividad técnica o artística. Este enunciado también fue una gran reflexión de las vanguardias de post guerra, considerando que el mayor desarrollo de la ciencia y la tecnología había significado una barbarie equivalente a la prehistoria, y con eso el concepto de progreso “clásico” europeo estaba puesto en duda.

Una creación claramente visible en estos proyectos de modernidad, llamados “periféricos” por algunos autores europeos o norteamericanos,¹³ fue unificar de manera “orgánica” la producción humana. Dentro de este espíritu por una nueva sociedad surge la figura de un estudiante de ingeniería—y luego estudiante de escultura—Freifeld, quien incluso formó parte del Grupo Plástico de Bellas Artes, y además asesoró la formulación del Plan Regulador Intercomunal de 1960, trabajando en el Ministerio de Obras Públicas, entre 1954 y 1958. Habría que señalar tal vez que Poblete, gracias a su instrucción en geometría descriptiva, también trabajó en el Ministerio de Obras Públicas durante los años sesenta. Freifeld deja el Ministerio y se dedica a la escultura desde 1958, y en 1968 también se integra a la reforma de la Facultad de Bellas Artes.

En 1960, Freifeld toma una decisión definitiva después de un comentario que le hace el crítico argentino Jorge Romero Brest, de visita en Chile con motivo de una retrospectiva de Claudio Girola Iommi. Cuando éste ve el trabajo de Freifeld, le dice: “o construye, o modela”¹⁴. En el mismo espíritu de la época, Freifeld también se formó como terapeuta gestáltico con Claudio Naranjo, discípulo de Fritz Perls, y por otro, lado la inclinación hacia el potencial energético de los materiales que no se debatía desde su base “sinestésica” en la Facultad de Ingeniería, lo llevó a formarse como maestro de Aikido. Después de reflexionar sobre el planteamiento de Romero Brest, y después de un largo estudio del arte constructivista ruso, Freifeld se preguntó por el planteamiento de Vladimir Tatlin en relación a contraponer el sistema constructivo diédrico ortogonal euclidiano, contra un filiforme más orgánico y dinámico. La respuesta que unificaba todo fue el planteamiento de Albert Einstein sobre la teoría de los campos, el cual también inspiraba en este momento a Ferreira Gullar y Lygia Clark.

Las continuas referencias a la fenomenología de la percepción hechas por Ferreira Gullar, contra una aproximación formalista, derivan en su opción por integrarse al Partido Comunista Brasileño y al periodismo. Esta misma reflexión puede observarse de manera más epistemológica, a través de los mismos dispositivos cuando Lygia Clark investiga en la cinta de Moëbius, una concepción de tiempo y espacio integrada que también investigaba Freifeld en Chile, y que hacía hincapié en nuevas tendencias de la interacción. Primero Lygia Clark con sus “bichos”, que ella proponía manipulables, luego con cintas de Moëbius en materiales más “orgánicos”,¹⁵ que invitaran a la experiencia integrada, y finalmente en su largo recorrido con la terapia transpersonal, y luego con el psicoanálisis Lacaniano de la mano de Suely Rolnik. Mientras Freifeld en Chile se acercó a los terapeutas gestálticos como Claudio Naranjo quien proponía un punto de encuentro entre la Gestalt y las teorías de Einstein en la idea de *campos unificados*.

Este tipo de aproximación coincide con las declaraciones realizadas por Freifeld, con motivo de las expresiones de Romero Brest, al calificar el arte de Girola de 1960, ya no como constructivo sino como “destructivo”.

No es menos cierto que los suprematistas y constructivistas modernos han redescubierto este valor y los han “trasladado”, dialécticamente, al campo clásico, en el cual ya no refleja afán destructivo alguno, sino la construcción de un mundo espacial semejante a la moderna concepción del universo físico, en el cual el énfasis se ha trasladado de la materia a los procesos energéticos. Es precisamente debido a este neo constructivismo de estructura más compleja, como muchas de las “inmateriales” esculturas espaciales de Girola a veces exaltadas por una presentación demasiado enfática, llegan a contraponerse, sin por eso oponerse en espíritu, a aquellas de raíz claramente concretas.¹⁶

La conclusión de Freifeld, que también conocía a los “arquitectos integrales”, a los cuales calificaba de “formalistas”, fue empezar a referirse al Neo Constructivismo Orgánico. Al mismo tiempo Freifeld propone un “nodo”, un “Ciclo Elástico” (1964), consistente en una reflexión fundamental para lo que este artista desarrolló como



Fig. 2: Abraham Freifeld, *Ciclo elástico*, expuesto por en la Feria de las Artes del Parque Forestal en 1964. Imagen cortesía de Abraham Freifeld.

Neo Constructivismo Orgánico. La obra apuntaba a la condición dinámica y orgánica de una lámina metálica que intervenía topológica y cinestésicamente el campo perceptivo, curvándose como una “cinta de Moëbius”. (Fig. 2)

Este enunciado se comprueba por primera vez de manera no figurativa como “arte integrado a la arquitectura” por Freifeld en la Unidad Vecinal Providencia, por Virginia Huneeus en la Fábrica Savory, y por Eugenio Brito y María Martner en la Estación de Biología Marina de la Universidad de Chile en Montemar, en la región de Valparaíso. Así, este principio epistemológico del Neo Constructivismo Orgánico de Freifeld también representaba el cambio de paradigma en otras áreas y procesos de la construcción de una modernidad alternativa, en y desde el extremo cono sur pacífico, a la cual Freifeld se refería como: “Ingeniería Utópica.”¹⁷

LA TÉCNICA Y ¿AHORA QUÉ?

En paralelo a Freifeld, también otro miembro de la Facultad de Ingeniería se sentía parte de este espíritu de época, el profesor Carlos Martinoya tras un breve paso por el Ministerio de Obras Públicas en los años cuarenta, y por el Partido Comunista, se dedicó de lleno a la docencia y la investigación. Participaba, por ejemplo, de la instalación del primer acelerador de partículas en 1954, y en 1958

proponía la creación del Departamento de Ciencias de la Computación, el cual se concretaría en 1962. Además, fue principalmente Martinoya el que impulsó la creación de la Facultad de Ciencias, enfocada específicamente a la física, la biología y la matemática en 1960. Por otro lado, de manera autodidacta, Martinoya empieza a investigar en los fenómenos de la percepción visual, transformándose en profesor de esta asignatura en la Facultad de Medicina, pero fue más lejos aún y asociado con el cristalógrafo Nahum Joel, crearon el *Abstractoscopio Cromático*, o “Robot de la Pintura Abstracta”, expuesto en la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal del año 1960. El abstractoscopio era un proyector que atravesaba la luz blanca con cristales birrefringentes, los cuales proyectaban combinaciones de luces de colores en el espacio público aledaño al Museo Nacional de Bellas Artes y Facultad respectiva. La reflexión de este artista y científico también era una crítica al “arte abstracto”, encerrado en galerías de arte. Martinoya no abandonó este trabajo; hay registros de la Galería central de arte de 1967 donde exponen “la serie negra” de Poblete, las esculturas de Ortúzar, y el “alucinoscopio cromático” de Martinoya.

Así también, cuando Frank Malina y György Kepes crean la revista *Leonardo*, en 1968, en su segundo número aparece publicado el *Abstractoscopio Cromático* de 1960.¹⁸ Al volver de su beca del CAVS MIT, Virginia Huneus se une a Ortúzar, Martinoya y los científicos sociales Aristides Giavelli y Luis Strozzi, los psicofisiólogos Gui Santibáñez y Susana Bloch, y el director de teatro Pedro Orthus, y crean un taller de investigación transdisciplinario en la cátedra de epistemología de la Escuela de Psicología de la Universidad de Chile entre 1971 y 1973. En una entrevista del suplemento *Revista del Domingo*

de 1971, referido a esta agrupación, Martinoya declara: “¿ya tenemos la técnica, y ahora qué?”¹⁹ (Fig. 3)

A finales del gobierno del presidente demócrata, Cristiano Eduardo Frei Montalva, en 1969, el *Diseño Integrado* había ganado un proyecto emblemático para las tendencias que representaban. Ya en 1965 este gobierno había creado el Ministerio de la Vivienda,²⁰ con una de las ramas, la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) como el ente que había realizado el gran

Paso Inferior Santa Lucía, y luego había llamado a concurso para su revestimiento, el cual se adjudicó al *Diseño Integrado*. Con motivo de este proyecto, los tres miembros del grupo tuvieron mucha cobertura de prensa en la cual podían explicar sus conceptos.²¹ Para ellos, lo importante era enfatizar esa relación cambiante entre arte y sociedad, y una mayor participación en ella por parte de los artistas: “Si establecemos otro campo de relación entre arte y la sociedad, las exigencias para los artistas serán otras. Deberán aprender a trabajar en equipo. Conocer las técnicas industriales y sus posibilidades de lenguaje”.²²

Con un nuevo presidente socialista en septiembre de 1970, las reformas fueron aun más profundas en todos los ámbitos. Para Ortúzar, esto significó la oportunidad de participar y ganar un concurso de arte público convocado por el congreso para la creación de un monumento cerca de la Escuela Militar, en reconocimiento del secuestro y asesinato del General del Ejército, René Schneider Chereau, por parte de un grupo de extrema derecha a raíz de las declaraciones en las que el malogrado general estableció la obligación republicana del Ejército de Chile de garantizar el cumplimiento de la constitución aun en un gobierno socialista. La maqueta premiada de Ortúzar consistía en dos prismas de acero proyectados en escala



Fig. 3: Plan Regulador Intercomunal de Santiago (PRIS) aprobado en 1960. Dibujo del arquitecto Juan Honold y el ingeniero Jorge Kelemen para el Ministerio de Obras Públicas, publicado por revista AUCA N° 2 en 1966. Cortesía Cooperativa AUCA.



Fig. 4: Carlos Ortúzar, *Monumento al General Schneider*. Fotografía cortesía de David Maulén de los Reyes, 2001.

a treinta metros, descentrados perpendicularmente a una base circular que debería contener agua.²³ (Fig. 4)

El criterio del diseño del monumento se basaba en la democracia: “Simbolizará nuestra democracia, que se mantiene inmovible por sobre todas las contingencias y constituye un ejemplo para otras naciones, en aras de la cual, guiado por su conciencia cívica, sacrificó su vida el General René Schneider Chereau”.²⁴ En la fecha de convocatoria al concurso del monumento ya se había implementado la mayor parte del trazado del tercer anillo perimetral, la Circunvalación Avenida Américo Vespucio, la cual dinamizaba el límite de la ciudad frente al antiguo centro estático y cuadrado. El emplazamiento de la obra de Ortúzar estaba justo en el eje de la circunvalación con la Avenida Presidente Kennedy, una avenida de eje diagonal al centro de la ciudad. Los dos prismas descentrados perpendicularmente a una fuente de agua circular, colocados en la intersección de la principal circunvalación límite de la ciudad, antiguamente trazada en cuadrículas, la caracterizó Francisco Brugnoli como “símbolo de una tensión estructura-militar/ poder-democrático, cuestión que habilita desplazamientos en otras oposiciones estático-dinámicas, o de luz-oscuridad, abriéndose así la estructura al espacio de la interpretación”,²⁵ o como la inmolación del general constitucionalista, constituyendo un descentramiento o

descalce de la trama legal y democrática que él mismo defendió.

Ortúzar lo expone de manera magistral a través de las leyes de la Gestalt alemana, con formas geométricas elementales en vez de un relato figurativo que solo se centraría en una de las muchas posibilidades de aplicación de un principio conceptual. El eje de la tierra se resume en la línea del horizonte. El monumento de Ortúzar es una perpendicular que representa un eje de equilibrio con la gravedad de la tierra, como un cuerpo humano en equilibrio con la misma. Pero la base descentrada representa la necesidad de movimiento respecto a la primera referencia estática, el trazado de cuadrícula de una primera modernidad. No es una obra narrativa, sino una que apela la condición de percepciones múltiples del espectador a partir de la propia geometría que utiliza cotidianamente al desplazarse por el espacio, y buscar a través de la vista puntos de apoyo virtuales para lograrlo. Esto hace pensar que cualquier estructura de “modernidad” posterior a ella remitirá a algo diferente al estado desarrollista, en nuestro caso chileno fue el modelo social demócrata radical, y luego la dictadura militar neoliberal, ambas en un país “periférico” o “post colonial”.

Fue así mismo en este contexto de la presidencia de Allende que Chile logró que en abril y mayo de 1972 se realizara la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas para Comercio y Desarrollo (UNCTAD III).²⁶ Ya existía en Chile un edificio en los suburbios del barrio alto para la Comisión Económica de las Naciones Unidas para América Latina y el Caribe (CEPAL), construido en los años sesenta, pero en este caso, quizá de manera aun más emblemática, los proyectos de estado desarrollista ensayados en América Latina desde los años veinte intentarían configurar una propuesta con alternativas de desarrollo con realidades disímiles, pero dentro del genérico concepto de tercer mundo, acuñado después de la segunda guerra mundial.

Para esta conferencia el gobierno chileno y las Naciones Unidas decidieron construir un nuevo edificio, esta vez situado en el núcleo de la ciudad, a cargo de la CORMU. Fue una obra monumental propia de “ingeniería utópica”, donde se probaron modelos de organización del trabajo muy vanguardistas, que la cibernética de entonces llamaba “heterárquicos”, así como también tecnología de última generación como el *software* predictivo PERT/CPM. Es en este contexto que luego de una polémica el miembro del *Diseño Integrado*, Martínez Bonati, logró instaurar un Departamento de Arte Integrado a la Arquitectura en

el mismo edificio UNCTAD III, donde las principales tendencias del arte de la época intentarían reflejar este concepto, incluso en algunos casos como única vez en la vida. (Fig. 5)

El mismo Martínez Bonati realizó uno de los encofrados, práctica que venía desarrollando desde el concepto de Arte Serializado del Grabado. Iván Vial, por su parte, realizó un panel acústico. En el caso de Ortúzar, él prefirió proyectar una escultura en la entrada norte del edificio. *El Cuarto Mundo* se trató de dos láminas de acero circular de 3.5 metros de diámetro, las cuales se intersectaban generando una circunferencia virtual. A la vez, el eje estaba levemente inclinado, simulando el eje de la tierra, sobre un cilindro de cemento en el centro de una pileta de agua circular. Cada lámina circular tenía cuatro perforaciones circulares con una pequeña lámina interior, fijada solo en el eje, lo que les permitía el movimiento de las ocho pequeñas láminas al moverse con el viento. Toda la obra era de color azul. Al terminar la UNCTAD III, el edificio fue destinado por ley al fortalecimiento y difusión de la cultura popular, con el nombre de Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral.²⁷

CONCLUSIONES

Después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973, y con el Palacio de Gobierno en ruinas, producto del bombardeo, la Junta Militar tomó el edificio y lo convirtió en su sede de gobierno, cambiándole el nombre a Diego Portales, autor de la constitución de 1833. Al ser transformado en la sede del gobierno militar,



Fig. 5: Carlos Ortúzar, *El cuarto mundo*, entrada norte del edificio UNCTAD III, luego CCMGM, entre abril de 1972 y septiembre de 1973. Fotografía de Roberto Santandreu, cortesía del arquitecto Sergio González en entrevista con el autor el año 2002.

el edificio que fue diseñado para integrarse al espacio público fue en cambio transformado en una fortaleza blindada y lleno de rejas (situación en la que estuvo hasta un incendio ocurrido el año 2006). Casi todas las obras de arte que reflejaban las tendencias del arte en 1973, como el concepto del *Arte Integrado a la Arquitectura*, fueron retiradas, y en muchos casos, hasta el día de hoy no se conoce su destino. Ese fue el caso de la escultura de Ortúzar, *El Cuarto Mundo*, terminada a tiempo de la conferencia en abril de 1972.²⁸

En 1973, Ortúzar deja la Universidad de Chile y se exilia en Barcelona; después en 1975, Vial y Martínez Bonati son encarcelados y torturados por venganza a su rol como evaluadores docentes. Al mismo tiempo, son expulsados de la universidad, y después del centro de detención se exilian en España. Otros como Poblete, Huneeus y Brugnoli, fueron expulsados de la universidad en 1973 y participan en el Taller de Artes Visuales, creado por Brugnoli con el concepto de Arte Serializado del Grabado, y para seguir con el trabajo del Departamento de Gráfica creado en 1972, y eliminado en 1973. Ortúzar volvió a Chile en 1979 y murió en 1985, a poco de crear la Escuela de Arte de la que hoy es la Universidad de Artes y Ciencias Sociales con otros artistas como Francisco Brugnoli, Alberto Pérez y luego Poblete. En este contexto, bajo dictadura, Brugnoli, interpretando a Ortúzar recién fallecido, exponía la posibilidad e imposibilidad de un arte contemporáneo en y desde *el cuarto mundo*.

NOTAS

- 1 Carlos Ortúzar, 1970, citado en Jorge Lay et al., *Catálogo III Bial de Arte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (septiembre 2001): 96.
- 2 Entre estos, se contaban artistas chilenos que cruzaban disciplinas como Ventura Galván, estudiante de la reforma (1928) e impulsor del Grupo Plástico de Arquitectura en 1947; Jaime Dvoredsky y Waldo Parraguez del primer grupo de arte constructivo chileno, *Decembristas* (1933-35); Abraham Freifeld, ingeniero del Ministerio de Obras (1954-58) y artista en la Unidad Vecinal Providencia (1964).
- 3 La idea de un “arte total” surge en los años veinte como un programa: desde la forma, tiempo y espacio geométrico elemental, y luego principalmente al diseño, la arquitectura y el urbanismo; en los movimientos constructivistas de la URSS, Holanda y en el manifiesto fundacional del Bauhaus de 1919.

- 4 El contacto con György Kepes y los chilenos es paulatino. El primer registro son los cursos a los que asiste el arquitecto Emilio Duhart, cuando cursaba un magister con Walter Gropius en la Universidad de Harvard a inicios de los años cuarenta. Ver Cristóbal Molina, “Orígenes de la Plástica en la Universidad de Chile: Parraguez, Dvoredsky, Galván”.
- 5 Según el fundador del grupo Rectángulo de 1954, Gustavo Poblete (entrevista con el autor 2002), elegido Director del Departamento de Plástica en 1972, Pedro Miras (entrevista con el autor 2002), Decano elegido en 1968, y Director elegido del Departamento de Historia y Teoría del Arte en 1972, y Francisco Brugnoli, profesor de la Facultad, fue el director de la Escuela elegido en 1968, y luego Decano en 1972, José Balmes, el que más se opuso a la incorporación del cine y la fotografía a la Facultad, con el argumento que si esto ocurría los estudiantes dejarían de formarse en pintura. Habría sido Balmes el que propondría la calificación de “creadores” para los docentes de arte, a diferencia de los “investigadores” en otras disciplinas, categoría que en la Universidad de Chile perdura hasta hoy. Según el testimonio de Miras, esta desvaloración de la técnica y el diseño habría hecho que la Universidad de Chile de Valparaíso, y su Facultad de Arte y Tecnología (a la que también pertenecían Ortúzar, Brugnoli y Freifeld) decidieran un proceso de reforma independiente. Parte importante de estos conceptos, tales como la crítica de sociología del arte y diseño no artísticas, y “profesionalizantes”, está en el documento, “Los principios de no profesionalización y de un currículo flexible, Conclusiones”, *Informe de las Sextas Jornadas de Trabajo de la Comisión Nacional de Planificación de la Enseñanza Artística*, Universidad de Chile, Secretaría de Estudios de la Facultad de Bellas Artes.
- 6 Carlos Ortúzar, “no creo en los supermensajes; el papel del arte es directo y sencillo”, *La Nación*, Santiago de Chile, (13 febrero 1972): 8.
- 7 Otra alianza importante que pudo establecer el grupo de trabajo del Diseño Integrado fue con la empresa de diseño chilena, Muebles Sur, fundada por el español republicano refugiado en Chile desde 1939, Cristián Aguadé, suegro de Ortúzar. En este proyecto también se involucró la esposa de Ortúzar—Tessa Aguadé Bru, hija de la artista Roser Bru—quien se había formado en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, y la compañera de Iván Vial, Angélica Quintana, egresada de la Facultad de Bellas Artes en proceso de reforma.
- 8 Esta diferencia es habitual en el arte constructivo, por ejemplo en el itinerario de Claudio Girola y la diferencia con Tomás Maldonado en Argentina, o entre Malevitch y Rodchenko, Mondrián y van Doesburg.
- 9 En *Manifiesto del Movimiento Forma y Espacio*, redactado inicialmente por Gustavo Poblete, y modificado por Ramón Vergara en el catálogo para la 18ª exposición del grupo en la Casa Central de la Universidad de Chile. Poblete, Gustavo y Vergara, Ramón (mayo-junio, 1968). “ESTAMOS CON: 1º.- La integración de las artes, arte público por excelencia. No como yuxtaposición de la pintura, cerámica, escultura y arquitectura, sino como una interdependencia de las mismas en la UNIDAD viva. 2º.- Un arte eminentemente social, fusionado con la propia ciudad. El artista debe cumplir una misión ética, plasmar artísticamente el entorno del hombre: habitación, mobiliaje y utensilios estéticos. 3º.- Toda forma de arte que plantee la superación de los viejos conceptos y siga la llamada del Diseño Industrial, lo que involucra el estudio de los medios más diversos: cine, TV, tira cómica, señalización del tráfico, tableros de control operativo de máquinas, etc. INVITAMOS: 1º.- A los arquitectos, pintores y escultores a unirse a nuestro movimiento para realizar una labor común. Queremos trabajar en equipo para rodear al hombre de la belleza a que es merecedor. 2º.- A luchar por fuentes de trabajo para el artista, que amplíe su campo profesional y sus posibilidades económicas. 3º.- A ir “más allá” del cuadro o el objeto escultórico. Queremos crear realidades funcionales y estéticas en medio de las cuales el hombre pueda vivir en un estado de ánimo positivo.”
- 10 Reforma de la enseñanza artística chilena encabezada por Carlos Isamitt en 1928 por 10 meses en todo el sistema educativo, con las ideas de la “escuela activa”. La base de esta enseñanza era: a) el arte aplicado a la industria, b) la cultura popular y el arte indígena, y c) el arte moderno.
- 11 Hoy en día, el canal de televisión se conoce como *Chilevisión* después de su privatización.
- 12 Gullar, Ferreira. “Teoría del no objeto”, contribución a la IIª exposición *Neo Concreta*, Sala de Exposiciones del Palacio de Cultura, Estado de Guanabara, noviembre 1960.

- ¹³ Como por ejemplo, Gui Bonsiepe autor del libro (1985). *El diseño de la periferia. Debates y experiencias*, Gustavo Gili, Barcelona. También Catherine David, curadora de la *Documenta X* de Kassel–Politics/Poetics, visita Chile en mayo de 1998 y en un foro público en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica es interrogada respecto a la ausencia de artistas chilenos en la exposición, entre otros argumentos la teórica del arte dice que, según su informante, “en Chile no hay arte”, y desde su punto de vista el arte chileno “sólo es extremo occidente.”
- ¹⁴ Testimonio del artista al autor en 2003, también referido en escritos inéditos de Abraham Freifeld para explicar en parte su paso a tendencias “contenidistas”, en vez de “formalistas”, a inicios de los años sesenta.
- ¹⁵ Osthoff, Simone. “Lygia Clark and Hélio Oiticica: A legacy of interactivity and participation for a telematic future”, *Leonardo* Vol. 30, N° 4, (1997), MIT Press: Boston: 282.
- ¹⁶ Freifeld, Abraham (2ª quincena de mayo 1961). “El realismo escultórico en la obra de Claudio Girola”, *Revista Ultramar s/n*, Santiago de Chile.
- ¹⁷ “Cuando la gran ingeniería termina, comienza el sueño, comienza la utopía, eso es lo que yo llamo la “ingeniería utópica”, Abraham Freifeld entrevistado por Gaspar Galaz en el programa *Derribando el muro, el arte y los artistas*, en el capítulo “El arte más allá del museo”, Universidad Católica de Valparaíso Televisión, 1983 (última revisión 29 septiembre 2016). <<https://www.youtube.com/watch?v=mKH1vWcfFHw>>.
- ¹⁸ El primer contacto entre György Kepes y Carlos Martinoya, ingeniero chileno fundador de la Facultad de Ciencias, y artista cinético, quien publica su abstractoscopio cromático de 1960, en el número 2 de la revista *Leonardo* de Kepes, en 1968. A través de Martinoya, la artista chilena, Virginia Huneus, toma contacto con Kepes y su Centro de Investigaciones Avanzadas en Visualidad (CAVS), fundado en el MIT en 1968, y consigue una beca de residencia. Es a través del contacto con Martinoya que Carlos Ortúzar también se comunica con Kepes y recibe una beca de tres meses para investigar metodologías interdisciplinarias en el MIT que se pudieran utilizar en la reforma universitaria chilena, en la misma época (1970). Martinoya y Virginia Huneus, entrevistados en la *Revista del Domingo* (31 ene 1971) en Santiago de Chile cuentan con detalles sobre las iniciativas del CAVS ,MIT, destacando como cabeza de este centro a György Kepes. Luego Martinoya, Ortúzar, Huneus y un destacado grupo de científicos y artistas organizan un grupo de investigación, desarrollo y docencia sobre arte y ciencia. Según el testimonio de Virginia Huneus en el año 2002 (entrevista con el autor a propósito del fallecimiento de György Kepes), Kepes y Otto Pine apoyaban esta iniciativa. Y en parte, esto fue utilizado después del golpe militar de septiembre de 1973 para acusar al grupo de una “Operación Philadelphia” para apoderarse de la consciencia de los estudiantes. El contacto final será con el discípulo de Carlos Ortúzar, Alejandro Siña, quien recibirá una beca en el CAVS MIT, y residirá en él por cerca de ocho años.
- ¹⁹ Carlos Martinoya. “Ya tenemos la técnica, ¿y ahora qué?”, *Revista del Domingo*, Santiago de Chile (31 enero): 14-15.
- ²⁰ Este estaba compuesto de cuatro ramas: la Corporación de la Vivienda que venía desde 1953, la Corporación de la Habitación, la Corporación de Obras Urbanas y la Corporación de Mejoramiento Urbano.
- ²¹ Martínez Bonati (16 oct 1970), p.86.
- ²² Eduardo Martínez Bonati. “Concurso Cormu: compromiso con una baldosa”, *Revista Ercilla* N°1825, (10 junio 1970): 71.
- ²³ Fue un concurso público convocado por el gobierno cuya ley se discutió en el congreso. El jurado estuvo constituido por quince personas, entre ellos Fernando Kusnetzof, el Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, quien al momento de la premiación explicó los fundamentos científicos de la obra, y se refirió al lema “menos es más” de Mies van der Rohe en su defensa (entrevista con el autor, septiembre 2009); otro de los jurados fue el profesor de la Facultad de Bellas Artes, Iván Vial, de tendencia “hard edge”, en representación del Decano, y en representación de los concursantes el arquitecto Alberto Piwonka, ex-discípulo de Joseph Albers, cuando visitó Chile en 1953. Ver: “Ceremonia de entrega de premios del concurso General René Schneider Chereau”, *La Nación*: Santiago de Chile, (16 de noviembre, 1971).
- ²⁴ Bases del Concurso-Oferta Monumento General René Schneider Chereau, 1971, Ley 17.419, Ministerio del Interior en Carolina Aguilera, “Santiago a través de espejos negros”, *Acta científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile, 2013. <http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT2/GT2_AguileraC.pdf> [23 sep 2016].

- ²⁵ Francisco Brugnoli, 1986: 12.
- ²⁶ Instancia que se abocaba a resolver un modelo sustentable para los países que no tenían la condición de ser una de las grandes economías de los bloques socialistas ni capitalistas, representados principalmente por el organismo Grupo de los 77 países (G77).
- ²⁷ El nombre del edificio hacia honor a Gabriela Mistral, la primera poetisa latinoamericana, y chilena, que recibió el premio Nobel de Literatura en 1945.
- ²⁸ La escultura se pudo terminar a tiempo gracias al trabajo voluntario de los obreros de la maestranza de acero, *Jemo*, que se encontraban en huelga, pero al saber el destino de la escultura para la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas para Comercio y Desarrollo (UNCTAD III), hicieron una excepción.

OBRAS CITADAS

- Aguilera, Carolina (2013). “Santiago a través de espejos negros”, *Acta científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile. <http://actcientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT2/GT2_AguileraC.pdf> [13 sep 2013].
- Aumont, Jacques (1994). “La constante perceptiva”. *La Imagen*. Paidós: Barcelona: 39-41.
- Bonsiepe, Gui (1985). *El diseño de la periferia. Debates y experiencias*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Brugnoli, F. (1986). “Ortúzar: Un descalse”, en *Revista APECH 2* (Santiago de Chile): 11-12.
- . “Adiós a Gustavo Poblete”, *La Nación*, Santiago de Chile (29 nov 2005) <<http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretenimiento/adios-a-gustavo-poblete/2005-11-28/192123.html>> [15 sep 2016].
- . Gustavo Poblete, et al (1971). *Comisión de programa de los talleres de plástica para el primer año básico común de la Facultad de Bellas Artes*, Universidad de Chile, Santiago: 3.
- “Ceremonia de entrega de premios del concurso General René Schneider Chereau”, *La Nación*: Santiago de Chile (16 nov 1971).
- de Castro, Amílcar, et al (22 marzo 1959). “Manifiesto Neo Concreto, 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/R”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro.
- Francastel, P. (1969). “El espacio sicosociológico del renacimiento.” *Sociología del Arte*, Gustavo Gili: Barcelona: 13-67.
- Freifeld, Abraham (1983). “Cuando la gran ingeniería termina, comienza el sueño, comienza la utopía; eso es lo que yo llamo la ‘ingeniería utópica.’” Entrevista por Gaspar Galaz, serie de TV, *Derribando el muro, el arte y los artistas* (nombre de segmento: “El arte más allá del museo”), Universidad Católica de Valparaíso Televisión. <<https://www.youtube.com/watch?v=mKH1vWcfFHw>> [15 marzo 2016].
- . “El realismo escultórico en la obra de Claudio Girola”, *Revista Ultramar* (mayo 1961), Santiago de Chile.
- Gruzinsky, S. (1992). *La conquista del imaginario. De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1942-2019*. Siglo XXI: México.
- Gullar, Ferreira (nombre artístico de José Ribamar Ferreira, 1959). “Teoría del no objeto”, publicado originalmente en: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, suplemento dominical (19-20 dic 1959), recolectado en *The ICAA MFAH Digital Archive, Documents of 20th Century Latin American and Latino Art* (2016), <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091374/language/es-MX/Default.aspx>>.
- “Hoy entregan los premios René Schneider” (s/a). *La Nación*, Santiago de Chile (16 nov 1971): 5.
- Lay, Jorge, et al (sep 2001), *Catálogo III Bienal de Arte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- “Los principios de no profesionalización y de un currículo flexible, Conclusiones”, *Informe de las Sextas Jornadas de Trabajo de la Comisión Nacional de Planificación de la Enseñanza Artística*, Universidad de Chile, Secretaría de Estudios de la Facultad de Bellas Artes, Santiago (oct 1970): 16 -17.
- Martínez Bonati, Eduardo (10 junio 1970). “Concurso Cormu: Compromiso con una baldosa”, *Revista Ercilla* 1825: 71.
- . “Los autores del paso inferior Santa Lucía piensan que ‘El arte debe ser para todos’”. *Revista Paula*, Santiago de Chile (16 oct 1970): 86.
- Martinoya, Carlos. “Ya tenemos la técnica, ¿y ahora qué?”, *Revista del Domingo*, Santiago de Chile (31 enero 1971): 14-15.
- Maulén, David (2006). “Experiencias docentes. Inclusión/exclusión del espacio urbano y social 1933/1945/1964.” Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. *Revista de arquitectura* n° 14, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, U. Chile: Santiago (última revisión 29 sep 2016): 52-63.

- <<http://www.dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/viewFile/28255/29952>>.
- Molina, Cristóbal (2011). "Orígenes de la Plástica en la Universidad de Chile: Parraguez, Dvoredsky, Galván". *Revista de arquitectura* 21, Universidad de Chile: 21.
- Ortúzar, Carlos (13 feb 1972). "No creo en los supermensajes; el papel del arte es directo y sencillo". *La Nación*, Santiago de Chile: 8.
- Osthoff, Simone (1997). "Lygia Clark and Hélio Oiticica: A legacy of interactivity and participation for a telematic future", *Leonardo* 30:4, MIT Press: Boston: 282.
- Poblete Catalán, Gustavo (oct-nov 1967). "Pinturas de la serie negra", *Catálogo de la exposición*, Galería Central de Arte, Santiago de Chile.
- "Santiago salta al futuro", *Corporación de Mejoramiento Urbano*, Chile: 1969. <<https://www.youtube.com/watch?v=rL0VjqWy6gY>> [9 sep 2016].
- Stein, Johanna María (29 nov 1979). "Carlos Ortúzar: Esculturas Cívicas", *Revista Qué Pasa* N° 450, (29 nov 1979): 68-69.
- Ulibarri, Luisa (21-27 nov 1979). "Carlos Ortúzar. Porque el arte está en la calle", *Revista Ercilla* 2312, Santiago de Chile: 42-43.