

INTERCAMBIOS TRASANDINOS

Historias del arte entre Argentina y Chile

Silvia Dolinko
Ana María Risco
Sebastián Vidal Valenzuela

Editores

INTERCAMBIOS TRASANDINOS **Historias del arte entre Argentina y Chile**

Serie Discusiones

Silvia Dolinko, Ana María Risco, Sebastián Vidal Valenzuela (editores)

Revisión y corrección de textos: María José Verna

Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Alameda 1869 · Santiago de Chile

mgarciam@uahurtado.cl · 56-228897726

www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile, por C y C impresores

Octubre de 2022

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-369-5

ISBN libro digital: 978-956-357-370-1

Coordinador Colección Arte

Sebastián Vidal

Dirección editorial

Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva

Beatriz García-Huidobro

Diseño interior y portada

Alejandra Norambuena

Imagen de portada

AVNphotolab, iStock



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

Variaciones sobre lo popular. Imágenes argentinas en la pintura crítica de Eugenio Dittborn y Juan Domingo Dávila

Ana María Risco

Aunque las obras de la Avanzada chilena gestadas en dictadura opusieron diversos tipos de resistencia a los lenguajes oficiales de la política y el arte, no es extraño que sean restituidas a la visión presente bajo el filtro de ciertos rasgos generalizadores. Relatos que las han acompañado por décadas ponen de relieve cómo, sin estar sujetas a una articulación programática, estas obras tuvieron en común transgredir límites entre los géneros e inscribir nuevos temas, medios y procedimientos, inaugurando un lenguaje complejo que contrastaba con la nitidez violenta de los discursos oficiales. De este modo, ellas aparecen en la actualidad dotadas de un cierto aire de familia. Son obras que reconocemos como difíciles y serias, teñidas del tono estructuralista que dominaba el discurso de la intelectualidad disidente de su época.

Sin intención de discutir con esas visiones de alcance general, quisiera detenerme aquí en un rasgo que no suele cobrar relevancia en ellas. Se trata de un aspecto sobre cuyo interés creo haber tomado conciencia a partir de los diálogos trasandinos que este libro registra. Me refiero a la fascinación por la visualidad de masas

que se manifiesta en obras clave de la Avanzada y se traduce en la apelación insistente a un imaginario popular que no resulta fácil de definir al margen de la soterrada polémica que ellas sostuvieron con la cultura oficial en dictadura.

El fenómeno en el que pretendo centrarme afectó de manera prioritaria a la pintura, disciplina y tradición que, en este contexto, fue objeto de variados reajustes, revisiones y reacondicionamientos. Mientras la comunicación de masas comenzaba a quedar hegemonizada por la televisión y la publicidad al servicio del despliegue neoliberal —muy lejos de las esferas museales donde las políticas culturales de la dictadura querían sitiar el arte—¹, diversos artistas de la escena de Avanzada, y en particular quienes pintaban, optaron por mirar retrospectivamente hacia otros medios masivos, como si allí pudieran hallarse claves para sortear las filiaciones de su quehacer con la tradición pictórica local, reclamada como emblema y patrimonio nacional por la cultura castrense.

Como parte de ese proceso, las obras participaron de una discusión política acerca de qué podía considerarse popular en términos culturales y artísticos, en un momento de la historia del país dramáticamente marcado por la derrota del “pueblo” como figura épica del socialismo y por la emergencia de la masa consumidora como única representación posible de lo colectivo.

En este artículo intentaré enfocarme en este rasgo, aunque es claro que una revisión exhaustiva de los reajustes que pesaron sobre la representación de lo popular en el contexto del arte disidente en el Chile dictatorial exigiría considerar un amplio rango de objetos y propuestas, incluyendo, probablemente, obras de Gonzalo Díaz,

¹ Para una consideración más amplia de la situación de la pintura dentro del contexto de las políticas culturales de la dictadura, véase Katherine Ávalos y Lucy Quezada, “Reconstruir e itinerar: hacia una escena institucional del arte en dictadura militar”, *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, vol. 3, Santiago de Chile, Lom-Centro Cultural La Moneda, 2014, pp. 17-55, e Isabel Jara Hinojosa, “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2016. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68967>.

Francisco Smythe, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Paz Errázuriz, Diamela Eltit y de algunos artistas históricamente situados al margen de la escena, pese a su contemporaneidad con ella, como es el caso de Juan Pablo Langlois. Careciendo por el momento de esa mirada más abarcadora, seguiré la pista que me llevó a participar en los encuentros trasandinos: la que dirige la atención hacia algunos trabajos de Eugenio Dittborn y Juan Domingo Dávila, dos figuras relevantes en la definición del arte de aquella etapa.

Advertir la presencia de imágenes y avisos publicitarios de la célebre revista argentina de humor gráfico *Rico Tipo* en las aeropostales de Dittborn y la referencia a la pintura del costumbrista argentino Florencio Molina Campos en la serie *Rota*, de Dávila, me impulsó, en efecto, a estimar esta apelación a imágenes populares como una característica más o menos extendida del arte disidente chileno de los años setenta y ochenta. A pesar de lo acotado del corpus aquí comentado, propongo tomarlo como punto de partida, considerándolo indicio de la influencia ejercida por algunas obras señeras del período en la discusión transdisciplinar sobre cultura popular, que se desató a nivel latinoamericano hacia fines de la década de 1970.

En el contexto de esta discusión, lo popular no fue restituido como categoría subordinada a la “alta cultura”, sino como un tipo de producción de carácter híbrido y estratificado, consecuente con los procesos de mestizaje subyacentes en la historia de la región. Este posicionamiento, refrendado en estudios semiológicos y en ciertas variantes de la historia cultural europea², encontró eco en las discusiones posmodernas sobre la identidad latinoamericana, las que trajeron consigo un amplio interés por las culturas populares y masivas hacia fines del siglo XX³.

² Como ocurrió, por ejemplo, en los ya clásicos ensayos de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (1964), y de Michel de Certeau, *La cultura en plural* (1974), que implicaron una clara revisión de la producción cultural a la luz de criterios inclusivos.

³ Néstor García Canclini y Juan Acha teorizaron de manera paradigmática al respecto en los influyentes ensayos *Arte popular y sociedad en América Latina* (Canclini, 1977),

Chile y Argentina estuvieron entre los países que aportaron perspectivas y objetos concretos a ese debate. Diversos trabajos surgidos en ambos contextos abordaron expresiones centrales en la constitución de un imaginario de masas, como la historieta —analizada por autores como Oscar Masotta, en Argentina, y Ariel Dorfman y Armand Mattelart, en Chile—⁴, mientras que otras producciones populares dotadas de rasgos locales, como las letras de tango, el radioteatro o el habla y estilo de la prensa diaria, fueron puestas de relieve en las investigaciones de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano⁵, en Argentina, o en los trabajos del chileno Guillermo Sunkel, entre otros⁶.

Las obras a las que me referiré participaron, sin duda, de esta renovación conceptual que se proponía contrarrestar la comprensión

Las culturas populares en el capitalismo (Canclini, 1982) y *Arte y sociedad: Latinoamérica* (Acha, 1979).

- ⁴ A efecto de este análisis, de la producción teórica de Masotta destaco especialmente *La historieta en el mundo moderno* (1970), una historia razonada del género en clave psicoanalítica, con claros rendimientos para el desarrollo de un discurso de crítica cultural. El ensayo *Para leer al Pato Donald*, del escritor argentino-chileno Ariel Dorfman y el sociólogo belga Armand Mattelart, ofrece un análisis marxista de la literatura de masas, orientado a poner en evidencia los trasfondos ideológicos operantes en la estética y la narrativa de Walt Disney, particularmente influyente en los países llamados para entonces “subdesarrollados”. Escrito en el singular contexto histórico que generó el gobierno de Salvador Allende en Chile, se reconoce como un libro alineado con los principios revolucionarios “antiimperialistas”. Los autores se refirieron a esta obra, de hecho, como un manual de descolonización.
- ⁵ Estos tres autores, Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano, investigaron sobre un área en la que se entremezclaban la comunicación, la literatura y la filosofía, y produjeron lecturas de la cultura de masas, en trabajos individuales y conjuntos. Entre estos últimos, destaco *Medios de comunicación y cultura popular*, editado originalmente en 1985. Otros autores argentinos como Eliseo Verón, Oscar Traversa, Oscar Steimberg, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo contribuyeron también con enfoques y perspectivas sobre comunicación y cultura urbana y de masas en el período.
- ⁶ Este sociólogo chileno, doctorado en Birmingham, aportó desde los años ochenta una mirada focalizada en la producción y el consumo cultural en América Latina, que se configuró a partir de su fundamental ensayo *Razón y pasión en la prensa popular*, publicado en 1985. En ese libro revisó las diferentes visiones de lo popular promovidas por la prensa de izquierda y los diarios populares que existían en Chile antes del golpe militar.

de lo popular como un mero motivo o tema costumbrista o folclórico, para activar, en cambio, una visión problematizadora, donde lo popular surgía de un razonamiento técnico-político referido a la disputa por el espacio cultural y las definiciones de cultura establecidas, manipuladas y monopolizadas por las élites. La discusión generada en esta coyuntura interrogaba de diversas maneras la noción de lo popular y sus derivas tardocapitalistas, tomando en cuenta especialmente que casi todo lo que la palabra “popular” significaba para entonces estaba determinado por un aparato de producción industrial que los sectores proletarios y medios estaban lejos de controlar, menos aún, a favor de su autorrepresentación.

Desde luego, las formas en que las imágenes del arte respondieron al desafío de procesar estos problemas y debates intelectuales no fueron las mismas que emplearon las humanidades y las ciencias sociales. No obstante ello, quisiera proponer que las obras a las que haré referencia participaron de esta discusión promoviendo una reconsideración crítica de las fronteras que han separado históricamente la visualidad de masas de la historia del arte, así como también han distinguido de manera restrictiva y aséptica las culturas altas y bajas, maestras y menores. Revisaré, a continuación, las obras en las que pretendo concentrarme, proponiendo observarlas tanto en su remisión al escenario de discusión citado como en su relación con la cultura dictatorial que reguló el contexto donde se materializaron.

Dittborn y los naufragios de la alta cultura visual

El caso de Eugenio Dittborn nos sitúa frente a una obra que rehúsa toda consideración de la pintura en la clave academicista promovida por el oficialismo cultural. Su trabajo pictórico no solo se caracteriza por su singular sistema de circulación a través del correo normal, sino por estar constituido de marcas que nada tienen que ver con la manualidad del pintor de caballete. Se trata de marcas

automáticas y maquinales, la mayoría pasadas por procesos de transferencias y reimpresión fotoserigráfica. Su repertorio visual se aleja, por otra parte, de cualquier atención a géneros o motivos organizados dentro del régimen académico. Dittborn recicla y recombina desde temprano fotografías provenientes de inventarios policiales y gráficas industriales y populares que remiten al mundo de las revistas baratas y masivas de la década de 1940⁷. Fragmentos gráficos de las publicaciones chilenas *Okey*, *Rosita*, *Vea* o *Ecran* son trasladados habitualmente a la superficie pictórica de la aeropostalidad, en diálogo con ciertas estrategias del arte pop. *Rico Tipo*, la revista que se reveló como pieza clave del repertorio dittborniano a partir del intercambio trasandino que registra este libro, se encuentra también entre las referencias principales y tempranas que el artista incorporó a su abecedario visual, lo que lleva a preguntar por su cualidad como medio de comunicación y discurso cultural.

Rico Tipo fue, tal vez, la revista de humor gráfico más importante del continente entre los años cuarenta y cincuenta. Heredera de *Patoruzú*, se alimentó de la agudeza gráfica de su fundador y director, Guillermo Divito, que la convirtió rápidamente en un imperio comercial. Basada en lo que se ha llamado —para diferenciarlo del humor político— costumbrismo o humor sociológico argentino, contenía crónicas para la distracción, notas de vida social y varias tiras basadas en personajes con nombre propio que representaban arquetipos humanos, con intensos toques de color local porteño. Su público estaba compuesto por oficinistas, comerciantes,

⁷ El artista ha dado testimonio respecto a la atracción que le produjo el encuentro con estas publicaciones en su primera juventud, no tanto por sus contenidos, sino por sus modos de presentarlos: por la dinámica proliferante de formas, géneros, subgéneros, infragéneros literarios y visuales que ellas propagaban. Dittborn ha comentado también que, cuando de paso por Buenos Aires en 1966 visitó la muestra *11 artistas pop: la nueva imagen*, en el Instituto Di Tella, logró hacer consciente lo que su ojo había estado viendo en esos materiales por décadas. Véase, a este respecto: Ana María Risco, “La historia clisada. Eugenio Dittborn, 1976”, *Papel Máquina*, núm. 3, Santiago de Chile, 2009, pp. 15-25.

pequeños empleados, amas de casa, es decir, por los sectores medios que cobraron fuerza política y gravitación cultural con el ascenso peronista. Tenía su centro en las famosas “chicas Divito”, que se reconocían porque el dibujo frontal de sus rostros carecía de nariz y por estar dotadas de un cuerpo monumental que las hacía superar varias veces en estatura a cualquier otro personaje de las historietas, especialmente a los masculinos. Surgida para el entretenimiento de las masas en medio de tensiones entre el gobierno y la prensa opositora⁸, *Rico Tipo* era un producto estrella entre los que promovieron el desarrollo de la industria cultural latinoamericana, junto con el radioteatro, el cine hollywoodense y las compañías de revistas.

En 1974, antes incluso de sus series tempranas ya alineadas con las estrategias gráficas de la historieta (como *22 acontecimientos para Goya, pintor*; *Goya contra Brueghel* y *Delachilenapintura, historia*), Dittborn había realizado el conjunto de acrílicos sobre linoca *Por un solo pez*, donde la fotogenia como actitud del cuerpo modulada por la foto social, así como el color plano del cómic de impresión económica, pueden considerarse centrales⁹. En esta

⁸ Tales tensiones se debían al accionar de la comisión presidida por José Emilio Visca. “La comisión había sido fundada con el objetivo de investigar los usos de la tortura en los presos políticos, pero terminó funcionando como un órgano de presión y censura a la prensa. 1950 se había denominado ‘Año del Libertador General San Martín’ y con diversos pretextos relacionados con el irrespeto al prócer, la comisión cerró o presionó diarios tan diversos como *La Hora* (comunista), *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca y *Los Andes* de Mendoza. Además, mediante el manejo de la provisión de papel, obligó a otros diarios como *La Nación* y *Clarín* a reducir el número de sus páginas (Luna, 2001, pp. 18-19). *Rico Tipo* casi no sufrió modificaciones durante este año, lo cual nos lleva a arriesgar que Divito intercambié, pragmáticamente, algunas páginas de su publicación por la promesa de libertad en el resto de la revista”. Amadeo Gandolfo, “Lazos de familia: los vínculos estéticos y económicos transnacionales entre la historieta argentina, chilena y mexicana (1945-1968)”, en Mara Burkart, Damián Fraticelli y Tomás Várnagy (eds.), *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico en Brasil, Chile, Cuba y Argentina*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2021, pp. 513-538. Agradezco a Silvia Dolinko por esta reciente referencia y por sus muchos aportes a este artículo.

⁹ Esa serie preliminar, que imita la fotografía vacacional con fondo de balneario, se caracterizaría también por presentar aquellas tramas de líneas rectas y regulares que el ojo de Dittborn había asimilado observando el dibujo de Don Fausto, protagonista de la

serie es posible rastrear las primeras referencias a *Rico Tipo*, particularmente en la pintura *La sombra* (Fig. 1), que incluye una cara flotante emergiendo del vapor de un barco ubicado en el extremo superior izquierdo, sobre el personaje central de la escena: un hombre que parece posar para una foto mientras agarra, triunfal, la pierna de una mujer, a quien al mismo tiempo hunde en el agua. No parece aventurado considerar como modelo de esta cara flotante al freudiano Dr. Merengue, personaje clave de la revista, en cuya circunspecta y reprimida figura se ocultaba un “otro yo”, soez, traidor, envidioso y lascivo, el cual salía proyectado fuera de su cuerpo en el remate de cada chiste¹⁰.

Las obras de la serie *Por un solo pez*, y especialmente la pieza llamada *La sombra*, inauguran la referencia en la producción de Dittborn a esa zona de conflicto entre el ser y el parecer, que organiza el mundo representado por varias historietas argentinas de los años cincuenta¹¹ y que se manifiesta también en la pose fotogénica, en el régimen de la impostación de la identidad, problematizada en los primeros trabajos gráficos del artista. Al entrar en contacto

primera historieta comprada por el diario *El Mercurio* a los sindicatos de distribución estadounidenses, que tapizaron gran parte del mundo con humor *de tira* hacia las primeras décadas del siglo XX.

¹⁰ Este “otro yo” que se desprendía del cuerpo de Merengue era la marca del personaje, que llegó a transformarse en un fenómeno de multitudes probablemente por el modo en que canalizaba tensiones de una época de gran movilidad social, en que era necesario escalar posiciones, ocultando proveniencias, malos pasos y carencias que ponían a muchos lectores en la misma situación del protagonista. Respecto de la importancia gráfica y cultural del personaje dentro de la cultura popular argentina, véase María del Pilar Piñeiro, *La historia detrás de la historieta. Análisis de “El otro yo del Dr. Merengue” y su contexto histórico*, Universidad Abierta Interamericana, Buenos Aires, 2007, tesis inédita, disponible en: <https://studylib.es/doc/7540098/la-historia-detrs-de-la-historieta>.

¹¹ Sobre este punto y refiriéndose en particular a la revista *Rico Tipo*, señala Amadeo Gandolfo: “Es la imagen de una Buenos Aires en la cual todo el mundo es un trepador que está buscando la ventaja de manera continua, y, también, de personas en perpetua competencia, donde el placer de unos depende del fracaso de otros. Una sociedad fragmentada en donde el lazo social es piramidal y se sostiene en la competencia y en la envidia”. *Op. cit.*



Fig. 1. Eugenio Dittborn, *La sombra*, de la serie *Por un solo pez*, 1975, acrílico sobre linoca, 156 x 153 cm.

con la cultura represiva dictatorial del Chile de los años setenta, las referencias formales a los dibujos de la revista evocarán al mismo tiempo la desdibujada figura de las masas populares latinoamericanas lectoras de este tipo de publicaciones, y las ansias escaladoras y competitivas de las clases en ascenso, convertidas en agentes barbáricos por las culturas dictatoriales.

La cita de la revista ganará prestancia entre las marcas que aloja la pintura de Dittborn cuando el artista comience a transferirlas directamente a ella a través del procedimiento fotoserigráfico.



Fig. 2. Eugenio Dittborn, *Pintura aerpostal N° 74. A su diestra, mi Sitio (Lección de pintura I)*, 1989, pintura, hilván y fotoserigrafía en dos secciones de tela no tejida, 210 x 280 cm.

En el caso de la *Pintura aerpostal N° 74* (1989) (Fig. 2), la cita fotoserigráfica de *Rico Tipo* corresponde al fragmento de un aviso publicitario de las Escuelas Zier, incluido con insistencia en la revista. En los años cuarenta, estas escuelas ofrecían educación a distancia, por correo, en profesiones propias del dibujo técnico, artístico o comercial, alternativa promisoría para los inmigrantes del interior o para quienes optaban por primera vez a la educación superior. Las publicidades de Zier solían ir acompañadas de frases del tipo “asegúrese de ingresar en la fila de los que triunfan”, o bien, como en el aviso transferido a la obra, “aprender dibujo y pintura está de moda”. La figura de la mujer, ubicada en el centro del aviso, dialoga en la pintura de Dittborn con un pequeño grupo de dibujos encontrados en manuales pedagógicos, libros que, en cierta época, representaron un vehículo fascinante para la democratización del ejercicio gráfico, transformándolo incluso en una posibilidad para

el desarrollo profesional, en medio de una industria gráfica y publicitaria en auge¹².

Pese a que las aeropostales se organizan a través de un montaje claramente antinarrativo, que no apunta a contar una historia ni a armar un relato, sino más bien a disipar esa opción, puede decirse que ese momento histórico en que el dibujo había comenzado a ser una herramienta técnica con potenciales laborales queda documentado en esta obra, donde los elementos iconográficos se combinan para generar una suerte de fábula de la dispersión del conocimiento del dibujo, desde sus remotos orígenes en las academias de bellas artes (orden citado por el cuadro de caballete que vemos en la fotografía) hasta sus desarrollos aplicados, pasando incluso por las funciones de entretenimiento que promueven los libros con la consigna “todo el mundo puede aprender a dibujar”.

La recepción sostenida que la obra de Dittborn hace de la gráfica popular de la revista *Rico Tipo* cristaliza más tarde en una imagen crucial para la definición de la poética visual del artista, como es el dibujo del náufrago (Fig. 3), también extraído de la publicación, que suele reiterarse en la aeropostalidad. De pie, en una isla diminuta, bajo una palmera y acompañado por dos esqueletos de pescado, el náufrago mira con desolación algo que se pierde entre las aguas. Ajeno ya a los guiones del chiste, el personaje carece de significación temática y se comporta como un signo “a la deriva”¹³. En su patetismo, puede pensarse como una alusión metafórica al

¹² En concreto, los reproducidos en esta pintura son los dibujos instructivos del libro *El lenguaje de las líneas*, de Roberto Lambry, publicado en Argentina por la editorial Marcos Sastre en los años cuarenta.

¹³ La figura del personaje, conseguida con pocos trazos de precisión impresionante, es digna de ser pensada como fórmula de *pathos*: la del cuerpo suspendido en una ausencia total de futuro y, aun así, expectante. Su drama es alegórico y consiste en su angustiante pérdida de entorno; el mundo del náufrago “continúa su curso en alguna parte allá lejos: se modifica sin él”. Carlos Pérez V., “La dieta del náufrago”, *El revés de la trama. Escrituras sobre arte contemporáneo en Chile*. Recopilación y selección a cargo de Daniella González, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009, pp. 284-295.



Fig. 3. Dibujo del náufrago, reproducido en la revista *Rico Tipo*. Archivo del artista. Detalle de la *Pintura aerpostal* N° 160. Código de Aguas, 2004, tintura, polygal, satén, hilván y fotoserigrafía sobre un paño de loneta duck, 210 x 140 cm.

destino del dibujo en cuanto práctica basal de la alta cultura de las bellas artes que sobrevive y se renueva insistentemente en la gracia infinita del humor gráfico popular.

La recurrencia en la pintura de Dittborn de gráficas menores que remiten a una condición extrema y liminar de la propia práctica académica del dibujo pone de relieve un enfoque de lo popular atento a sus condiciones de producción más que a su carácter temático narrativo. Lo popular, visualizado por Dittborn, toma distancia de la estética de lo folclórico o pintoresco en la que se sustenta la mitología de un sujeto idiosincrático e identitario; más bien, se presenta como una operación: la del desmontaje de los valores y las normas que han alimentado la doctrina de las altas culturas, promovidas a sí mismas como hegemónicas, dominantes

y civilizatorias durante una larga historia de trayectos territoriales y culturales, transferencias, accidentes, naufragios e introducciones forzosas en territorios otros, incivilizados.

En este sentido, la insistente referencia a la visualidad de *Rico Tipo* en la pintura de Dittborn puede pensarse como una conmemoración de los flujos y movilidades culturales suscitados por la industrialización de la producción cultural tardomoderna, en virtud de los cuales los productos férreamente cultivados y conservados por las élites para el adoctrinamiento de las multitudes se bambolean y cambian de ruta, hasta arribar a las indómitas aguas de la visualidad masiva y popular.

Dávila y el sujeto de la rotura

Al igual que Dittborn, Juan Domingo Dávila irrumpió hacia la segunda mitad de la década del setenta con una obra no prevista dentro de los itinerarios de la pintura en Chile, influida por el pop, la historieta, el cine y la publicidad. La crudeza porno de sus primeros trabajos, inspirados en *Tom of Finland*, fue objeto de una lectura escandalizada en el medio dictatorial, que marcó de manera contundente la recepción de su producción en el país de origen, que terminó por abandonar.

La obra de la que me ocuparé no corresponde, sin embargo, a ese primer período, sino que fue producida hacia mediados de los años noventa, época álgida de la llamada transición a la democracia. Se presentó en Santiago, en 1996, e impulsó así una especie de reencuentro del artista con el campo local, en el que había repercutido mediáticamente poco tiempo antes, debido al polémico “caso Bolívar”¹⁴.

¹⁴ Polémica a propósito de la representación de Dávila de un Simón Bolívar andrógino y claramente mestizo haciendo un gesto soez con su dedo, que, dado el financiamiento estatal, llevó al gobierno chileno a ofrecer disculpas a las cancillerías de Colombia, Venezuela y Ecuador, países que pidieron explicaciones por el agravio.

No obstante ello, las obras de la serie *Rota* venían a reincidir en el propósito de revisar críticamente iconografías relacionadas con los discursos identitarios, en especial con relatos nacionalistas sobre patria y pertenencia. Exhibida en la galería Gabriela Mistral, el grupo estaba compuesto por varias piezas pintadas sobre muro o vinilo que tenían como iconografía rectora la caricatura de Verdejo, popularizada en los años treinta por la revista chilena de humor gráfico *Topaze*. Verdejo aludía al sujeto popular llamado de forma habitual “roto”, en una versión particularmente andrajosa y desdentada, que en su origen tenía como correlato un habla pícara, ladina y crítica del poder¹⁵.

En la serie de Dávila, el rostro de Verdejo (Fig. 4) se presentaba sobrepuesto a varias reproducciones de pinturas célebres, como *La Zamacueca*, *El Abrazo de Maipú* y *La Perla del Mercader*¹⁶, que citaban parte del repertorio emblemático de la galería de arte nacional, reproducidas con deslumbrante calidad copista por el propio Dávila. Ambos tipos de imágenes, académicas y populares, se disputaban el espacio visual de estas pinturas e interactuaban en la composición con patrones decorativos y representaciones de un interior doméstico burgués, por el que se hacía presente la figura de la masa consumidora neoliberal. En el contexto de la difícil transición chilena a la democracia, el montaje encendía los debates sobre desigualdad, racismo y minorías históricamente marginadas, que pronto reclamarían con fuerza su derecho a existencia y entrarían en confrontación con el discurso tradicional de la identidad

¹⁵ Juan Verdejo, a veces llamado Juan Machuca, fue un personaje inventado por el poeta Héctor Meléndez y dibujado por Jorge Délano (Coke) en las páginas de la revista de sátira política *Topaze*, que circuló entre 1931 y 1970. Presentaba el aspecto de un hombrecillo flaco, desdentado, con un sombrero de paño característico de la ruralidad chilena. Se expresaba en versos octosílabos, en el modo de la poesía popular, y hacía hilarante crítica de las actuaciones de la clase política. Sobre la importancia gráfica, literaria y cultural del personaje en el contexto de la cultura popular chilena, véase Maximiliano Salinas *et al.*, *El Chile de Juan Verdejo. El humor político de Topaze 1931-1970*, Santiago de Chile, Ediciones Usach, 2011.

¹⁶ Realizadas por Manuel Antonio Caro, Bernardo Subercaseaux y Alfredo Valenzuela Puelma, respectivamente.

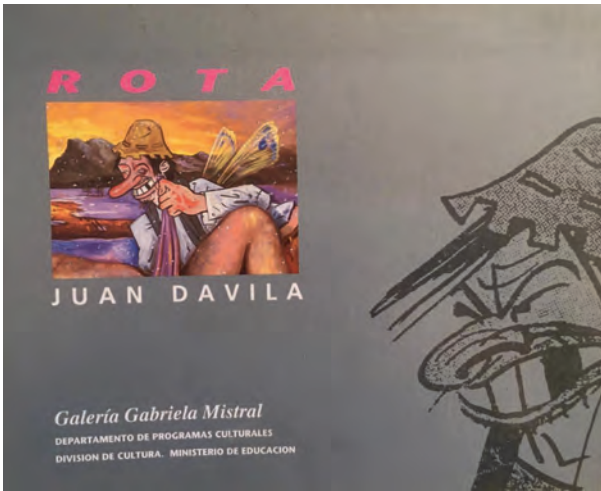


Fig. 4. Portada del catálogo de la muestra *Rota*, exhibida en la galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile en 1996. Gentileza de Juan Domingo Dávila.

unificada, tanto como con los nuevos eslóganes democráticos de la “imagen-país”.

En el repertorio iconográfico que Dávila utilizó para armar la serie, se destaca la referencia al imaginario del pintor y caricaturista argentino Florencio Molina Campos, una de cuyas escenas “gauchescas” es reproducida como fondo de uno de los vinilos, en el que se observa también, superpuesto, un dibujo del caricaturista y crítico cultural australiano Michael Leunig (Fig. 5). La caricatura de Leunig representa a dos australianos pobres que cocinan un canguro mientras comparan su destreza en el asado con el hábito del colonizador (“Geez, Des you’re a bloody nob the way you get it cooked through so evenly without overdoing the joey”)¹⁷, y colinda, sin solución de continuidad, con el dibujo de una pirámide de factura modernista y otros fragmentos de humor gráfico provenientes de la revista *Condorito*. Varias escrituras trazadas al

¹⁷ “Dios mío, eres un maldito experto en el modo en que lo cocinas parejamente, sin exagerar”.

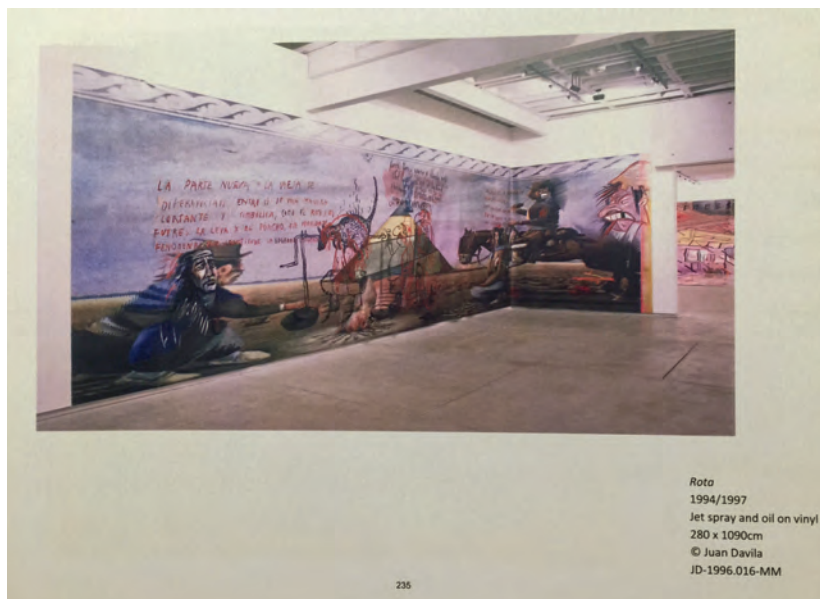


Fig. 5. Juan Domingo Dávila, Sin título, de la serie *Rota*, 1996, spray y óleo sobre vinilo, 280 x 1090 cm.

modo del rayado callejero¹⁸ se reparten sobre la imagen y nos llevan a confrontar, en primer plano, la leyenda “esta suciedad sórdida y sin remedio es nacional, la marca del roto”. Las palabras citan un pasaje de la novela *El roto*, del chileno Joaquín Edwards Bello (1922), de donde proviene también el otro fragmento de texto que gravita sobre la reproducción de Molina Campos: “la parte nueva y la vieja se diferencian entre sí de una manera cortante y simbólica, como el roto y el futre, la leva y el poncho, ese maridaje fenomenal que constituye la sociedad chilena”¹⁹.

¹⁸ Aunque podría hablarse de grafiti, en Chile, la expresión “rayado callejero” refleja mejor el furioso reclamo político implicado en esta práctica, ejercida en la actualidad por el movimiento social.

¹⁹ El pasaje describe el barrio Estación Central, donde transcurre la historia de Edwards Bello, zona pobre que rodeaba la gran estación de trenes de Santiago, donde edificios presuntuosos vueltos hacia la Alameda (la parte nueva) escondieron, en el pasado, conventillos inmundos y prostíbulos (la parte vieja).

La figura y mitología del roto chileno, como nudo de una historia sin resolver que presenta correlatos en Latinoamérica (al igual que en otros contextos colonizados, como puede ser el australiano), se transforma así en el concepto central de este trabajo de Dávila, compuesto de capas de visualidades que se superponen e interceptan aludiendo a un campo de negociaciones simbólicas de oscuro pasado republicano. Aunque según el propio Edwards Bello el linaje del roto chileno es colonial, otros lectores sitúan su emergencia en las luchas ideológicas de las clases dominantes y letradas, durante el siglo XIX, por establecer y poner bajo control la significación del componente étnico y mestizo en los relatos de identidad. Como el cholo peruano o boliviano o el gaucho argentino, la figura del roto habría sido la fórmula encontrada para validar dentro de tales relatos el componente mestizo de la población latinoamericana, haciéndola figurar en ellos de una manera velada e inofensiva²⁰.

Si los fragmentos extraídos de la novela *El roto*, una de las visiones más fatídicas y dramáticas del personaje que se encuentra en la literatura chilena, son claves en la retórica crítica de la imagen de Dávila, la reproducción ampliada de la pintura de Molina Campos que funciona como trasfondo no resulta menos determinante. La referencia a la producción de este artista intercepta la visión calamitosa y sin remedio del roto, formulada por el escritor chileno, con una imagen caricaturesca del personaje central de la leyenda folclórica argentina. Al ponerse al margen de toda preocupación por la historia efectiva de las comunidades mestizas, explotadas y perseguidas en diversos episodios de la vida republicana, Molina Campos ofreció, a lo largo de su extensa y comercialmente exitosa trayectoria de artista gráfico y pintor, una visión simplificada del gaucho. Con sus ojos saltones y su nariz eternamente colorada, el gaucho de Molina Campos tomaba su mate sobre caballos

²⁰ Véase, a este respecto, Horacio Gutiérrez, "Exaltación del mestizo: La invención del roto chileno", *Universum*, núm. 25, Talca, 2010, pp. 122-139.

huesudos y sonrientes mientras cabalgaba por atardeceres idílicos de pintura decimonónica, encarnando no solo la versión ideal para la cultura de almanaque, sino también una imagen perdida y añorada en la memoria infantil del estanciero²¹. Mientras Edwards Bello, reñido a muerte con su familia oligarca, proponía una visión culposa del sujeto sometido a la explotación de su clase, Molina Campos había llegado a reproducir, con exquisito celo documental, aspectos poéticos de la vida gauchesca capaces de encender la memoria nostálgica de su clan²². En este sentido, ambos discursos citados por Dávila se encuentran en la obra en un plano de identidad, en cuanto ofrecen una mirada del sujeto popular formulada desde la distancia por quienes no vivieron la experiencia de sus conflictos congénitos²³.

²¹ Pese a la voluntad rescatista de Molina Campos, en su caricatura documental o documentalismo caricaturesco, no había lugar alguno para la representación de la historia efectiva de aquellos sujetos cuyas costumbres se imponía resguardar, emigrados a la ciudad o reciclados como peones por la reforma industrial que, a fines del siglo XIX, transformó a Argentina en una nación exportadora de carnes y cereales. Para efectos de una recepción más documentada de la obra de Molina Campos citada por Dávila, es necesario tener en cuenta que, entre los años treinta y cuarenta, esta alcanzó un grado de difusión impresionante, no por su consagración en el mundo del arte, sino por el acuerdo firmado con la fábrica textil Alpargatas, que lo contrató para dibujar almanaques publicitarios. Su popularidad se consolidó cuando, hacia principios de los años cuarenta, Walt Disney lo contactó para participar en la famosa *Saludos amigos*, una serie de cortos animados que ficcionalizaba la visita de los personajes de Disney a Sudamérica y que terminó siendo instancia para actualizar en los Estados Unidos los estereotipos ya forjados sobre los habitantes de la región. Sobre la estética, temas y circulación de la obra de Molina Campos, véase María Isabel Baldassarre, “Florencio Molina Campos. Entre las bellas artes y la cultura visual”, en *Florencio Molina Campos*, Colección Pintores Argentinos, Buenos Aires, Aguilar, 2014, y Fabiana Serviddio, “Costumbrismo y propaganda latinoamericana: las caricaturas de Molina Campos, entre ética y espectáculo”, *Actas del IV Coloquio Internacional Literatura y Vida*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2016. Disponible en: <http://www.celarg.org/trabajos/serviddio.pdf>.

²² Respecto de este clan, señala Serviddio: “Molina Campos pertenecía a una familia acomodada, de padre y madre hijos de familias terratenientes, dueños de estancias en la provincia de Buenos Aires y en Entre Ríos”. *Op. cit.*, p. 2.

²³ Si Molina Campos descende de estancieros, Edwards se reconoce a sí mismo como “oveja negra” o pieza fallida de una poderosa y rica familia aristocrática, que consolidó su poder a través del influyente y ultraconservador diario *El Mercurio*.

Con todo, la crítica fundamental que propone esta obra en particular, así como el efecto de conjunto de la serie, podría radicar en la convivencia feliz de los fragmentos visuales que procesa por medio de una yuxtaposición que revierte todo el efecto predicativo, moralizante o políticamente comprometido que pudiera hallarse en las fuentes originales. Dialogando al mismo tiempo con la galería de la pintura académica nacional, con la industria de los mensajes masivos y con los rayados de la calle, este trabajo de Dávila remite a una cultura ambiguamente inclusiva, capaz de alojar variadas calidades de discurso, desde lo “alto” hasta lo “bajo”, de lo refinado a lo soez, bajo una apariencia de diversidad aplanada por el efecto de la copia y la reproducción. En este sentido, la obra hace memoria de un proceso histórico de amplia repercusión en la redefinición política de lo popular, como fue la expansión de la prensa capitalista y moderna, que autores como Eduardo Santa Cruz y Carlos Ossandón sitúan, para el caso de Chile, entre los años treinta y cincuenta del siglo XX²⁴. En esas décadas, la transformación de los medios en industrias noticiosas y de entretenimiento, además de la presencia de nuevos actores políticos entre los emisores de mensajes, provenientes de las clases medias alfabetizadas, amplió notoriamente la naturaleza y género de los textos y activó una diversificación de los temas y las imágenes, desbancando así el predominio de los lenguajes cultos y el tono ilustrado y doctrinario que había caracterizado a la prensa decimonónica. Al margen de las luchas populares y los triunfos fugaces de las izquierdas, esta nueva cultura mediática reconstruyó un destino para el sujeto popular, al extirpar de su definición toda identidad de clase (proletaria) o de proveniencia (campesina, étnica u otra) para configurarlo según las modas y los modos, los temas y las tramas, los gestos, las poses, los intereses y los sueños formulados por la industria del

²⁴ Véase la revisión crítica de este proceso en Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas*, Santiago de Chile, Lom, 2005.

entretenimiento, la información y la publicidad, donde curiosamente encontró un contexto incomparable de identificación.

En diálogo con la transición chilena, que propicia la máxima consolidación de la industria mediática y del espectáculo, la obra apela a las diversas ficciones de la identidad popular arrasadas por procesos históricos y llevadas a un plano uniforme, y a una pacífica convivencia, por la cultura de la reproducción y del mercado. Dávila convoca las pinturas de historia, las iconografías del roto y el gaucho, a Verdejo, a Condorito y al pandillero prostibulario de Edwards Bello para sancionar el vaciamiento de esas imágenes, su extenuación y transmutación en clichés o ficciones románticas, que bien pueden hablar de la historia de Chile o de otra, como de cualquier comunidad global devenida catastróficamente público y audiencia.

El factor trasandino

Las obras en las que me he centrado permiten visualizar la manera en que cierta noción de lo popular y su representación visual se reformulan en el ojo disidente de la pintura, al contacto con un nuevo orden político que impulsa también la debacle de la figura del “pueblo” en su sentido épico, a tal punto que incluso la expresión es reemplazada en el discurso de los nuevos actores políticos tras el fin de la dictadura chilena por la más desideologizada de “gente”. Los trabajos revisados dan cuenta de la paradoja que significa el hecho de que sea la temprana industria cultural latinoamericana y sus productos la que, tras largas luchas sociales y frentes populares en diversos países latinoamericanos y en Chile, resulte necesario exhumar como emblema sentimental de un sujeto popular que creyó ver en esas gráficas sus primeras vías de reconocimiento y existencia en el régimen simbólico.

A modo de cierre, quisiera al menos abrir la interrogación sobre el carácter “argentino” de las imágenes *destacadas* en las obras

que aquí comenté, ya que, al extremar la línea interpretativa que he intentado seguir, este detalle adquiere un relieve que no advertí al inicio de esta investigación. Al promediar el siglo XX, la producción impresa de objetos culturales de consumo masivo tuvo en Argentina, Brasil y México sus centros referenciales para la región. Tanto la variedad como la calidad y cantidad de impresos y las posibilidades de distribución convirtieron a estas naciones en proveedoras de verdaderos modelos comunicacionales para los países cercanos y referentes estéticos de alcance regional, en un momento previo a la segunda ola invasiva de productos de la industria estadounidense, cuyo efecto fue la declinación de muchas publicaciones de factura local. Cabe decir que, según datos consignados por Fabiana Serviddio, el éxito del almanaque que contenía las imágenes gauchescas de Molina Campos fue tal que, en todo el período de su producción, “se llegaron a imprimir 18 millones de ejemplares”. La revista *Rico Tipo*, que tuvo distribución internacional en Latinoamérica, según Ford y Rivera, “llegó a tirar más de 200.000 ejemplares” y fue “una de las cumbres del periodismo de crónica cotidiana”²⁵. Las referencias que encontramos en las obras pueden pensarse, entonces, como el resultado de una cuidadosa observación, selección y recuperación de elementos iconográficos considerados parte de una memoria colectiva de carácter transnacional, que resguarda el recuerdo de otras épocas cuando, pese a las amenazantes dictaduras, todavía se hallaba en pie la utopía de un gobierno de los pueblos que consolidara en la región los regímenes democráticos. Por eso mismo, estas referencias entran a las obras trayendo lo necesario para articular la imagen alegórica y no temática de lo popular que ellas buscan poner dentro del marco de la pintura.

²⁵ Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, p. 35.

Bibliografía

- Ávalos, Katherine y Lucy Quezada, “Reconstruir e itinerar: hacia una escena institucional del arte en dictadura militar”, *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, vol. 3, Santiago de Chile, Lom-Centro Cultural La Moneda, 2014.
- Baldasarre, María Isabel, “Floencia Molina Campos. Entre las bellas artes y la cultura visual”, en *Floencio Molina Campos*, Colección Pintores Argentinos, Buenos Aires, Aguilar, 2014.
- Brett, Guy y Roger Benjamin, *Juan Dávila*, Sidney, The Miegunyah Press, 2006.
- Dávila, Juan, *Rota*, Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, 1996.
- . *73/83 Fábula de la pintura chilena*, Santiago de Chile, Galería Sur, 1984.
- Dittborn, Eugenio, *Fugitiva: pinturas-dibujos-textos-pinturas aeropostales recientes*, Santiago de Chile, Fundación Gasco, 2005.
- . *Delachilenapintura, historia*, Santiago de Chile, Galería Época, 1976.
- . *Dittborn, dibujos: mayo 1976*, Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L./Galería Época, 1976.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, México, Siglo XXI, 1972.
- Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
- Gandolfo Amadeo, “Lazos de familia: los vínculos estéticos y económicos trasnacionales entre la historieta argentina, chilena y mexicana (1945-1968)”, en Mara Burkart, Damián Fraticelli y Tomás Várnagy (eds.), *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico en Brasil, Chile, Cuba y Argentina*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2021.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El campo argentino a través de la obra de Florencio Molina Campos”, en *Molina Campos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1996.

- Jara Hinojosa, Isabel, "Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68967>.
- Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1970.
- Morales, Leonidas, "Joaquín Edwards Bello: crónica y crítica de la vida cotidiana chilena", *Revista chilena de literatura*, núm. 74, Santiago de Chile, 2009, pp. 57-78.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas*, Santiago de Chile, Lom, 2005.
- Pérez V., Carlos, "La dieta del náufrago", en *El revés de la trama. Escrituras sobre arte contemporáneo en Chile*. Recopilación y selección a cargo de Daniella González, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Piñeiro, María del Pilar, *La historia detrás de la historieta. Análisis de "El otro yo del Dr. Merengue" y su contexto histórico*, tesis inédita, Buenos Aires, Universidad Abierta Interamericana, 2007. Disponible en: <https://studylib.es/doc/7540098/la-historia-detrs-de-la-historieta>.
- Retamoso, Julieta, "Estudios sobre comunicación y cultura popular en Argentina", *La Trama de la Comunicación*, vol. 16, Rosario, 2012. Disponible en: <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/24/20>.
- Risco, Ana María, "Disarmed and Equipped: Strategies, Politics and Poetics of the Image in Eugenio Dittborn's Airmail Paintings", *Afterall*, núm. 29, 2012, pp. 68-75.
- . "La historia clisada. Eugenio Dittborn, 1976", *Papel Máquina*, núm. 3, Santiago de Chile, 2009, pp. 15-25.
- Salinas, Maximiliano *et al.*, *El Chile de Juan Verdejo. El humor político de Topaze 1931-1970*, Santiago de Chile, Ediciones Usach, 2011.
- Serviddio, Fabiana, "Costumbrismo y propaganda latinoamericana: las caricaturas de Molina Campos, entre ética y espectáculo", *Actas del IV Coloquio Internacional Literatura y Vida*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2016. Disponible en: <http://www.celarg.org/trabajos/serviddio.pdf>.

Sunkel, Guillermo, “Modos de leer en sectores populares. Un caso de recepción”, *Nueva Sociedad*, núm. 175, Buenos Aires, 2001, pp. 143-154.

—. *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre la cultura popular de masas y cultura política*, Santiago de Chile, Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, 1985.

Vázquez Lucio, Oscar, *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina*, tomo 1, Buenos Aires, Eudeba, 1985.

Zubieta, Ana María (dir.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2000.