



**Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación**

**Facultad de Artes y Educación Física**

**Departamento de Artes Visuales**

**VINILO DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA:  
Una plataforma visual de resistencia y archivo histórico de la gráfica  
nacional**

**Memoria para optar al título de Profesora de Artes Visuales**

**Autor: Aruma Berru Peña**

**Profesor Guía: Ramón Espinoza**

**Santiago de Chile, 2020**

**2020, Aruma Berru**

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.



*Dedicado a Max Berrú, por el legado que me dejó,  
y por hacerme vivir la Nueva Canción Chilena desde la cuna.*

## **Agradecimientos.**

Agradecer primero que todo a Mónica Peña, mi madre, por acompañarme y apoyarme a lo largo de la vida.

A Horacio Zersi por apoyarme no solo en este proceso de investigación, sino también por impulsarme en el amor a la pedagogía.

A Oliveira Jara, por acompañarme en este proceso de Investigación dentro de las bibliotecas, y a todos mis amigos y amigas quienes me acompañaron y contuvieron durante esta carrera.

A mis profesores María Helena Retamal, Miguel Zamorano y Ramón Espinoza, por darle forma a esta investigación y guiarme en ella en sus distintas etapas.

A Antonio Larrea y a Vicky Acevedo, por acceder a conversar conmigo.

Y por último nombrar Julieta Tótoro, Luciana García, Miranda Jara, Emilio Hartard, Maite Camú, Verónica Tieffemberg, Vicky Acevedo, Olga Berrú y Max Berrú, quienes me abrieron las puertas de sus casas y me dieron acceso a las colecciones de vinilos familiares.

## Tabla de Contenidos

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Objetivos</b>	<b>2</b>
<b>Fundamentación</b>	<b>3</b>
<b>Marco Teórico</b>	<b>5</b>
• <b>Aspectos contextuales y conceptuales</b>	<b>5</b>
• <b>Capítulo I Tendencias estilísticas de la gráfica de la Nueva Canción Chilena</b>	<b>12</b>
○ <b>Parte I Gráfica producida en Chile, asociadas al cartel chileno</b>	<b>12</b>
○ <b>Parte II Gráfica producida en el extranjero y en exilio</b>	<b>103</b>
• <b>Capítulo II Globalización, redistribución y resistencia: el vinilo como archivo.</b>	<b>134</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>149</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>156</b>
<b>Anexos: Entrevistas</b>	<b>166</b>

## Resumen

Esta memoria presenta un compilado de vinilos de La Nueva Canción Chilena, producidos tanto en Chile como en el extranjero, cuyo objetivo principal ha sido caracterizarlos y categorizarlos según una propuesta de tendencias estilísticas estudiando su diseño gráfico e iconografía.

Esta memoria analiza el contexto social, político e histórico, en el que se genera La Nueva Canción Chilena, y también como opera la industria musical y gráfica tanto a nivel nacional como internacional en la producción del vinilo.

En la metodología utilizada para hacer esta memoria fue mediante un archivo fotográfico a distintas colecciones de vinilos, junto a entrevistas a personas involucradas en la realización de estos vinilos, y con revisión bibliográfica referente al tema.

Las principales conclusiones hablan de la importancia del vinilo como archivo histórico, además de la ruptura gráfica que implica la Nueva Canción Chilena, la fusión de referentes extranjeros y nacionales, para crear un nuevo diseño, y un imaginario que responde a un proyecto musical, artístico, político y social.

**Conceptos y palabras claves:** Arqueología visual, Carátula, Contexto político, Globalización, Nueva Canción Chilena, Tendencias estilísticas, Vinilo.

## Abstract

The following thesis is a compilation of “La Nueva Canción Chilena” vinyls, that are both produced in Chile, as produced overseas. It has been a main objective to characterize and to categorize them under a proposal of stylistic trends that has been studied regarding graphic design and iconography.

This thesis analyzes the social, political and historical context in which the “Nueva Cancion Chilena” was brought up, and also how the musical and graphic industry operates both nationally and internationally in vinyl production.

The methodology that was used to make this thesis was through a photographic file of various vinyl collections, as well as interviews of people who were involved in the creation of these, with a proper bibliographic review regarding the topic.

The main conclusions speak about the importance of the “Nueva Canción Chilena” as an historical file, and also the graphic rupture that it implies, such as the fusion of national and international referents to create a new design, and an imaginary (collective notion) that corresponds to a musical project which intertwines artistic, political and social aspects.

**Key concepts and keywords:** Visual archeology, Cover, Political context, Globalization,”Nueva canción Chilena”, Stylistic trends, Vinyl.



## Introducción

Esta memoria de título tiene como objeto de estudio los vinilos de la Nueva Canción Chilena, y con ello la historia que llevan detrás de su creación y diseño gráfico. Es una propuesta cuyo objetivo es caracterizarlos iconográficamente, organizarlos y clasificarlos según tendencias estilísticas presentes en ellos. Esta memoria se plantea dentro de la idea de un trabajo arqueológico visual, ya que el contexto de dictadura intenta desaparecer todo el imaginario relativo a la Nueva Canción Chilena y la ideología que esta conlleva.

Para ello parte del trabajo fue recolectar una muestra mediante la búsqueda de los coleccionistas, personas que mantuvieron los vinilos guardados y escondidos, otros que los obtuvieron en el extranjero, y por último el registro de los mismos diseñadores gráficos que crearon parte de esta colección.

En el primer capítulo se profundiza en la propuesta de organización y caracterización iconográfica: sus referencias dentro de la historia tanto nacional, como latinoamericana e internacional, los procesos de diseño gráfico, entre otros. Este capítulo se divide en dos partes, por un lado, el diseño gráfico creado dentro de Chile, y por otra parte el diseño gráfico realizado fuera del país durante el periodo de exilio. Abarcando de esta forma vinilos desde finales de los años 60 a mediados de los años 80.

El segundo capítulo explica la materialidad del vinilo en sí y su industria en masa tanto en el contexto local, y como opera de manera internacional, si es o no una industria globalizada. Veremos también como eso afecta los diseños gráficos en las distribuciones.

Todo esto para respondernos finalmente la pregunta, en la conclusión, de si el vinilo es o no una plataforma visual de resistencia y un archivo histórico de la gráfica nacional, y la importancia que tuvo la gráfica de los vinilos dentro de la historia del arte gráfico nacional.

Por último, pero que no deben ser dejados atrás, ya que nos ayudan a recopilar datos importantes, son los anexos: crónicas de quienes se nutre esta investigación para tener de primera fuente conversaciones con los encargados de darle la vida a los vinilos de la Nueva Canción Chilena.

## Objetivos

### OBJETIVOS GENERALES

Caracterizar iconográficamente el diseño de la Nueva Canción Chilena a través de los álbumes vinilos correspondientes a los años 60s, 70s y 80s.

### OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Reconocer las tendencias estilistas presentes en la Nueva Canción Chilena, asociadas al Cartel Chileno.
- Analizar el contexto sociohistórico de la dictadura y la desaparición y como se castiga el imaginario: entender el concepto de arqueología visual.
- Investigar sobre la globalización y medios de producción discográficos en los cuales se realizan las producciones en masa de los vinilos, su diseño gráfico, y su distribución.

## Fundamentación

*La Nueva Canción Chilena no sólo representó un momento relevante para la música nacional sino también para la comunicación visual chilena, pues músicos, productores y diseñadores trabaron estrechas relaciones y potenciarían notablemente los alcances del proyecto.*

(Cartel chileno 1963 – 1973)

En la historia del diseño y la gráfica chilena existe una iconografía propia del imaginario popular y perteneciente al contexto sociocultural histórico de los años 60s y 70s en Chile. Un contexto que representa los ideales de una izquierda y de movimientos sociales que buscan reivindicar al obrero, al agricultor, al folclore del país, y en base a estos proyectarse. El rescate de lo propio y la conformación de una identidad nacional surge como proyecto, esto va de la mano con el medio artístico.

La historia del grabado y la gráfica popular está siempre ligada a otros medios de difusión, si pensamos en retrospectiva, los primeros grabados en metal eran parte de cartografías e imprentas de documentación, luego se desplaza a los medios de imprenta: el diario y la lira popular, después vino el muro, el cartel y ahora, la música.

Este último medio de difusión es quizás, el más interesante. Aparentemente cumple solo una función de diseño comercial; la carátula de un disco del cual importa más el contenido de la música, sin embargo, se presenta como una plataforma de memoria, soporte de las ideas y gráficas que la acompañan.

Entre los 60s y los primeros años de los 70s se impulsa el movimiento de La Nueva Canción Chilena. Una mezcla entre la recuperación de la música folclórica, antecedida por folcloristas destacados como Violeta Parra, Margot Loyola y Héctor Pávez, entre otros; y los instrumentos y ritmos que recorrían el continente y los países vecinos.

La Nueva Canción Chilena se ve influenciada por el factor sociopolítico, y el folclor se vio ligado a las ideas de cambios sociales que se vivían en la época. Apoyando así el gobierno de la Unidad Popular, es La Nueva Canción Chilena un compromiso de militancia política.

La Discoteca del Cantar Popular *DICAP*, es fundada en 1967 por las Juventudes del Partido Comunista con fin de difundir a artistas independientes con pensamiento de izquierda. Impulsa así este sello al movimiento de Nueva Canción Chilena

En 1973, con el golpe de estado, *DICAP* se cierra en Chile y gran parte del material es destruido junto con sus oficinas. Esto debido a la persecución política que tuvo todo aquello relacionado con la ideología de izquierda, incluso en el medio de las artes.

Cabe preguntarse en la historia del arte chileno ¿Cómo sobrevive una gráfica de la cual se queman los archivos y se blanquean los muros? ¿Cómo sobrevive una iconografía ligada a las ideas sociales y de izquierda a una dictadura?

Para respondernos esto debemos entender el proceso de producción del en ese entonces, vinilo, sus componentes y su historia. Las memorias escritas sobre esta época son principalmente asociadas al Cartel Político y afiches de tocatas, en el área visual, y a la musicología de la Nueva Canción Chilena, sin embargo respecto al vinilo mismo y el diseño gráfico de este es poco lo que se ha investigado, muy poco material que recoge las carátulas del vinilo chileno, teniendo dos referentes, los cuales serían *Vinilo Chileno, 363 carátulas*, que muestra una variedad de carátulas de distintas épocas y estilos musicales, y *33 1/3 RPM*, que recoge algunas carátulas de la Nueva Canción Chilena, pero solo producidas en Chile antes del Golpe de Estado; sería este otro grano de arena para adentrarse al tema del vinilo y el diseño gráfico de un proyecto social-político y popular de una época.

## Marco Teórico y Conceptual

### Aspectos contextuales y conceptuales

Los estudios e investigaciones previos a este trabajo nos remontan a dos áreas, la del vinilo propiamente tal, en el cuál existe un texto recopilatorio, el cual se llama *Vinilo Chileno, 363 carátulas*, escrito por Álvaro Díaz, Daniela Lagos, David Ponce y Piedad Rivadeneira. Esta compilación, realizada en 2015 por las editoriales Hueders y Felicidad se plantea como una recopilación sin fines políticos, sino en su amplia variedad, dónde se evidencian vinilos tanto de Miguel Piñera, Patricia Maldonado, Buddy Richards, Los Prisioneros, La Floripondio, Cecilia, Inti Illimani, Los Jaivas y Quilapayún, entre otros. Rivadeneira explica “*el orden y la selección de las carátulas es arbitrario y caprichoso. Faltan algunas y otras están en mal estado (...) Este libro es un paseo sin mapas por la historia y la identidad visual de un pedazo de cultura popular chilena.*” (Díaz et al., 2015)

Este texto principalmente explica la industria discográfica y de producción del vinilo, y los aspectos técnicos que lo definen.

Esta recopilación reconoce la importancia de la visualidad de la imagen, desde la irrupción del rock y la imagen Ponce afirma que “*Aguaturbia consagró en Chile el efecto provocador de una carátula de LP*” (Díaz et al., 2015)

Es por ello que Ponce vuelve a mencionar la importancia de la carátula y el diseño gráfico, y nos plantea además el primer acercamiento a nuestra tesis del vinilo como memoria:

*“Los catálogos de sellos disqueros como Jota Jota, Peña de los Parra, Machitún, La Semilla y sobre todo DICAP en esta época son los ricos de la discografía chilena. Los méritos musicales de la Nueva Canción se desplegaron en amplias direcciones, entre la música de conservatorio, el folclore americano, la canción de protesta y militancia política, proyectados en músicos como la familia Parra en pleno, Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani y muchos más, y al mismo tiempo el diseño de la gráfica y la fotografía de los discos alcanzó cumbres inéditas en manos del equipo formado por Vicente y Antonio Larrea. La dictadura no consiguió silenciar esta música: también gracias a sus discos y carátulas quedó en registro la persistente actividad de muchos de estos artistas en el exilio. El disco seguía siendo cultura por encima de la adversidad”* (Díaz et al., 2015)

Por otro lado, en esta antología visual se plantea la primera gran problemática para llegar al concepto de arqueología visual, este concepto se extrae de *Un Grito en La Pared Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*, libro escrito por Mauricio Vico y Mario Osses, siendo este el vacío que se tiene de los registros, Lagos escribe acerca de esta problemática:

*“Lo primero que comprobamos al buscar material para este libro fue que los sellos discográficos no tenían archivo: no habían guardado nada de lo que hicieron en vinilo, y tampoco tienen un registro de los discos chilenos que lanzaron en la época de oro del formato. Las radios hace años desarmaron sus discotecas. Entonces apareció nuestra última y única opción: para hacer una recopilación de música chilena en vinilo, la alternativa era recurrir a los coleccionistas.”* (Díaz et al., 2015)

Dentro del texto ya mencionado de Vico y Osses, para entender aún más claramente el concepto de arqueología visual, podemos encontrar este concepto a manos de Patricio Rodríguez-Plaza, en el capítulo *“Carteles, recorrido y arqueología visual”*, dónde hallamos lo siguiente:

*“Una arqueología con respecto a toda una producción cartelística chilena realizada entre 1967 y 1988, tanto en Chile como en el extranjero. Ello, porque como lo explican “se ha tenido que indagar, buscar, reconstruir parte de la historia del cartel de aquellos años, debido a que gran parte de ellos desapareció por la quema de libros y otros impresos tanto por parte de los militares a partir del mismo 11 de septiembre de 1973, como por temor de la ciudadanía de aquella época poseedora de carteles identificados con el gobierno de la Unidad Popular. También por el carácter fungible y por el paso del tiempo que hizo que muchos se perdieran ya que en el momento no revistieron la importancia que hoy tienen” (...). Si bien toda la investigación puede ser resultado de un diálogo o de una arqueología, ésta que el lector tienen en sus manos lo es por antonomasia. Ello respectivamente por haberse arriesgado en una verdadera búsqueda de pares, de residuos. Sí, de residuos exquisitos que nos hablan, no de un pasado muerto y extinguido, sino de la prolongación de un pasado vuelto paradójicamente hacia adelante.”* (Rodríguez-Plaza, En Vico, M. y Osses, M., 2016.)

Vico y Osses se adentran en las ramas estilísticas del cartel chileno, proponiendo 3 capítulos de la historia de este y las influencias respectivas para cada uno de ellos:

- 1- La psicodelia en el cartel chileno; con la influencia del op art, hindú, art nouveau y la psicodelia y el rock de Estados Unidos. Vicente y Antonio Larrea en sus inicios, y las carátulas de los discos.
- 2- El cartel en la Unidad Popular, la visualidad inconclusa; con la escuela cubana, es estilo tipográfico internacional, los grabadores y muralistas.
- 3- El cartel del exilio; y una indagación por los formalismos e influencias en el cartel del exilio.

Es importante recalcar que este texto de Vico y Osses representa la culminación de un trabajo que comienza con Eduardo Castillo, en sus dos textos anteriores: *Cartel chileno 1963 – 1973. Un tiempo en la pared* (2004) y *Puño y Letra movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (2006).

Cartel chileno fue la primera propuesta de consagrar una memoria ante esta arqueología visual, presentando el tema del diseño gráfico desde la producción de los diseñadores de manera breve, y es en *Puño y Letra* en el cual se adentra en la historia de la gráfica popular nacional, y hace un recorrido histórico que va por los medios de comunicación, como la Lira Popular tallada en xilografía, el inicio de la propaganda en los muros con Pedro Aguirre Cerda y se consolida fuertemente con las brigadas muralistas como la Brigada Ramona Parra. Es este texto una reivindicación de la importancia de la gráfica en la historia política de Chile.

Sin embargo, el texto de Vico y Osses profundiza en las ramas estilísticas y la influencia global que aporta a la gráfica nacional. Es entonces puesto de manera implícita el concepto de la globalización, pero adaptado al contexto social y político de la época. Así nos lo expresa Pedro Álvarez Caselli, dentro del capítulo *Psicodelia militante*:

*“Un grito en la pared busca conectar una tendencia occidental desproblematizada y nihilista (Psicodelia) con una particular coyuntura histórica que marcó a una generación de chilenos en transición de la Unidad Popular a una férrea dictadura militar, instancia que significó un antes y un después para la zigzagueante historia del cartel chileno. Por tal razón llama la atención que el cartel psicodélico -originado en la costa oeste de Estados Unidos a partir del*

*reciclaje de los repertorios iconográficos del art nouveau, una tendencia diseñada para la burguesía occidental- se fusionara con un lenguaje de carteles que combatió el “imperialismo yanqui” abrazando el compromiso político como una condición casi imperativa.” (Álvarez Caselli, P, En Vico, M. y Osses, M., 2016.)*

¿Por qué se habla de una gráfica de cartel y de muro? Porque estas gráficas populares van de la mano con la industria discográfica y lo que es el proyecto de la Nueva Canción Chilena.

No se puede desligar el cartel de la carátula del vinilo, puesto que la iconografía presentada muchas veces es la misma. Son los medios serigráficos, la maquinaria de offset y la fotografía los que permiten la reproducción de la obra en las imprentas, la gráfica de los hermanos Larrea por ejemplo, es presentada tanto en afiche (cartel político) y en la misma carátula del vinilo. Sin embargo, el estudio de la presente investigación se basará solo en las carátulas.

## **Palabras y Conceptos Claves dentro de la investigación**

Las palabras y conceptos claves que aparecen en esta contextualización y que utilizaremos serán:

- **Arqueología visual**

Entendiéndola como un archivo histórico, la recolección y reconstrucción de aquello que intentó ser eliminado, mas sin embargo resistió, y de los cuales quedan vestigios en manos de coleccionistas u otros medios.

- **Cartel y Póster**

¿Cartel, afiche o póster? Vico y Osses realizan la diferencia, afiche y su origen etimológico proviene de Francia, póster de Estados Unidos y cartel de Italia.

El cartel tiene dos definiciones: por un lado es un sustantivo masculino que *“hace referencia a papel, pieza de tela o lámina de otra materia en que hay inscripciones o figuras y que se exhibe con fines noticiosos, de anuncio o de propaganda”*. Y la segunda se refiere a un

*“recurso didáctico que se emplea en las escuelas para enseñar a leer. Se trataba de un pedazo de cartón, madera u otra materia destinado a escribir o poner alguna cosa, o piezas heráldicas pequeñas y rectangulares situadas verticalmente en la parte superior del escudo. Lo que interesa de esta definición es el componente didáctico. Y de tal manera se obtiene la definición más apropiada para considerar lo que fue el afiche o cartel en Chile: pieza gráfica que compuesta con el rigor de las leyes del diseño (técnicas visuales o estéticas), cumple con la función de informar y educar al receptor.” (Vico y Osses, 2016)*

Una vez teniendo claro el concepto de cartel, es necesario diferenciarlo de poster, palabra que surge a mediados de los años sesenta, y que se utilizó para designar a las piezas gráficas que representaba el cartel

*“La irrupción del anglicismo poster, no fue un simple cambio de palabras. La palabra poster le dio el sentido de elemento decorativo al cartel. (...)*

*Se hablaba de posters principalmente cuando los carteles se comercializaban y tenían un estilo generalmente vinculado a la psicodelia, tendencia que ya se convertía en una moda, y se entretejía a través del diseño de una nueva mirada gráfica, que maduraría y culminaría su breve desarrollo a principio de los setenta, en tanto en los carteles como en las portadas de revistas, historietas y carátulas de disco. Los medios de izquierda fueron los más entusiastas.” (Vico y Osses, 2016)*

- **Carátula**

Nos quedamos con la definición de la RAE: *“Cubierta o portada de un libro o de los estuches de discos, casetes, cintas de video, etc.”*. La carátula es la imagen gráfica visible del disco de vinilo, impresa sobre cartón y que guarda el objeto vinilo.

- **Globalización**

Tenemos que entender este concepto desde el concepto del mercado del vinilo y su expansión discográfica y a su vez desde la gráfica, dadas las coincidencias de las corrientes estilísticas y las influencias que se apropian en el proyecto de izquierda, un ejemplo es cuando se habla

de psicodelia con un discurso coherente a la época, entonces la globalización también pasa a ser un sincretismo cultural gráfico, algo que se puede unir con las definiciones de RAE sobre el tema:

*1. f. Acción de globalizar (Integrar en un todo cosas diversas/. Universalizar, dar a algo carácter mundial.*

*3. f. Difusión mundial de modos, valores o tendencias que fomenta la uniformidad de gustos y costumbres.*

*4. f. Econ. Proceso por el que las economías y mercados, con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, adquieren una dimensión mundial, de modo que dependen cada vez más de los mercados externos y menos de la acción reguladora de los Gobiernos.*

- **Nueva Canción Chilena**

La Nueva Canción Chilena es un movimiento musical que se desarrolló desde la década de 1960, “consolidándose a fines de esos años y proyectándose hacia los primeros años de la década siguiente.” (Memoria chilena, 2018)

Es una corriente que como base tiene la recuperación de la música folclórica local y la exploración latinoamericana, desde ritmos e instrumentos del área hispanoamericana.

La Nueva Canción fue de la mano con las bases populares del programa de la Unidad Popular, levantándose como un neofolclor de izquierda, llevando consigo la visualidad del cartel y el diseño gráfico de la época.

- **Unidad Popular**

La mejor manera de definir la Unidad Popular como un proyecto de gobierno, arrastrando las ideas izquierdistas de la primera mitad del siglo XX, en el cual “en 1969 Se crea la Unidad Popular, coalición de partidos y agrupaciones de centro izquierda conformada por el Partido Socialista, el Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario

*(MAPU), la Acción Popular Independiente (API) y el Partido Social Demócrata (PSD).”*  
(Memoria chilena, 2018).

Se crea un programa básico con los partidos y movimientos que integraban la Unidad Popular, el texto presenta un diagnóstico que señala la profunda crisis que vivía el país, manifestada por el estancamiento económico, social y la pobreza generalizada que envolvía al país. *“Para combatir tal diagnóstico se crea el programa de la Unidad Popular, la constitución del poder popular y de un Estado Popular, la construcción de una nueva economía planificada y la definición de las tareas sociales, culturales e internacionales que debería abordar el nuevo gobierno.”* (Memoria chilena, 2018).

Su programa básico de gobierno contemplaba la construcción de un Estado Popular y una economía planificada, en gran parte estatizada.

En 1970 se ganan las elecciones democráticamente y se comienza a implementar el plan de la Unidad Popular, sin embargo, el proyecto se frena con el Golpe de Estado de 1973 a manos de los militares y la derecha chilena.

## Capítulo

### Tendencias estilísticas de la gráfica de la Nueva Canción Chilena.

#### Parte I Gráfica producida en Chile, asociadas al cartel chileno.

Para comenzar a organizar las tendencias estilísticas, debemos partir por clasificar la primera carátula producida por los hermanos Larrea, la que marcaría un antes y un después en el diseño gráfico producido en la industria musical chilena, y que daría un sello distintivo a la visualidad de La Nueva Canción Chilena.

*“Tras cuatro años en el Departamento de Extensión, y en un momento en el que el cartel ya tenía una amplia demanda, Larrea se instala en una pequeña oficina de la calle Huérfanos. Carlos Quezada, estudiante de cerámica y cercano a Larrea, le pide que diseñe la carátula del primer disco de un nuevo conjunto folklórico, Quilapayún. Es noviembre de 1967 y el disco se titula Víctor Jara + Quilapayún. Se trata de uno de los primeros emprendimientos de la Dicap (Discoteca del Cantar Popular), sello fundado el mismo año por la comisión de cultura de las Juventudes Comunistas de Chile para otorgar espacios de producción y difusión a agrupaciones o solistas, como alternativa a un mercado discográfico y una programación radial altamente restringidos. Aquel encargo lo desarrolló Vicente Larrea en colaboración con su hermano Antonio, quien se desempeñaba como fotógrafo y estudiaba en Artes Aplicadas. La gráfica musical era un ámbito del cual tenían escasas nociones, pero la cantidad de proyectos similares que desde entonces les tocó realizar supuso un valioso aprendizaje. Frente al uso simplista de la imagen del intérprete, los hermanos Larrea opusieron un concepto para cada álbum o canción, desplazando la fotografía hacia un papel meramente informativo o simplificándola por medio del alto contraste para acercarla a lenguajes en expansión durante el periodo, como el grabado, la serigrafía o el mural.*

*Por su parte, Vicente Larrea destaca el compromiso asumido por todos en tiempos en que ya existe una plena consciencia de los alcances de la comunicación masiva y “la intención de hacer bien el trabajo que habíamos elegido”, (...) Las aproximadamente 120 carátulas de discos y los cerca de 300 afiches de la oficina de los Larrea – en los que trabajó un equipo conformado además por Luis Albornoz, Ximena del Campo, Hernán Venegas, Mario Román y Maricruz Larrea- transformaron esa producción en uno de los referentes ineludibles del periodo.” (Castillo E. 2008)*

El encargo realizado por Carlos Quezada a Vicente se transforma en un diseño rupturista, el cual responde a los patrones de la psicodelia característica del fin de la década.

## PSICODELIA

La Psicodelia la vienen desarrollando desde finales de los años 60, y llega a Chile a través del cartel y las revistas extranjeras. Antonio Larrea menciona que estaban al tanto de lo que ocurría afuera a nivel gráfico y visual.

*“Patrones parecidos a un caleidoscopio, fractales o inspirados en los diseños persas conocidos en inglés como paisley pattern. Los colores brillantes y/o altamente contrastantes, extrema profundidad o estilización del detalle, mutación de objetos y/o patrones y algunas veces fusiones en montajes tipo collage, inclusión de movimientos cinéticos y otros fenómenos de distorsión óptica. Estas fueron algunas de las características formales del arte psicodélico vinculadas a las visualizaciones, cosas que pueden aparecer como si se movieran o respiraras, que se geometrizan o se ondulan con aparente aumento del campo visual, pensamientos no lineales, cíclicos o de reminiscencia. También fueron estas expresiones las que caracterizaron y le dieron una impronta al cartel psicodélico.” (Vico M y Osses M, 2016)*

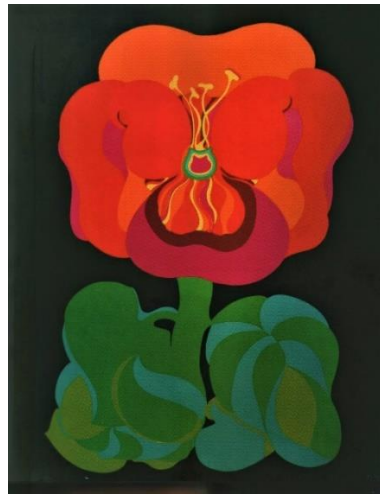
Milton Glaser genera en 1967 uno de los posters más característicos de este estilo, incorporado en el interior del disco recopilatorio de grandes éxitos de Bob Dylan, producido por Columbia Records, así el cartel se reproduce en masa.



Poster al Interior del LP de Bob Dylan

La Psicodelia tenía estrecha relación con el movimiento Hippie, ambas surgen en la década del 60, por ello representa, una serie de iconografías respecto a la naturaleza (proveniente de ondulaciones del Art Nouveau): flores, hojas, frutas, follaje, etc. Así se puede apreciar en el cartel hecho en serigrafía de la artista y grabadora Patricia Israel.

Por otra parte, Waldo González, maestro de Vicente Larrea, presenta influencias por este estilo, a través de los colores vibrantes y la iconografía de la naturaleza.



Patricia Israel, 1969



Waldo González, finales de los años 60.

Esta primera gráfica, se aprecia en una serie de carteles que viene desarrollando Vicente Larrea, como el cartel *Tentation*, realizado también en el año 1967, uno de sus primeros carteles, el cual responde los aspectos estilográficos propios de la psicodelia: movimiento ondulado, vibración de colores, y además juega con la tipografía, “*el uso de la tipografía distorsionada, con gran volumen, propio de un referente identificador de la psicodelia.*” (Vico M. y Osses M, 2016)

Esto se repite a través de los siguientes carteles realizados por el mismo autor, como lo son el cartel Seminario: Trabajo Social Universitario, realizado también en 1967, en el cual la línea curva general una flor. El movimiento ondulante se hace presente y los contrastes de amarillo – negro – lila.



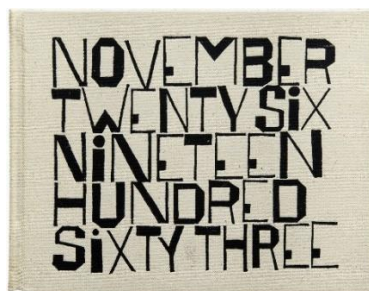
Vicente Larrea 1967

Por último, como prelude a la carátula que veremos a continuación, presentamos el cartel *To laught about everything...* de Vicente Larrea, el cual además de presentar los aspectos estilógrafos que hemos mencionado antes, suma la tipografía, esta tipografía está influenciada por el diseñador y tipógrafo Ben Schan en el uso de distintos grosores.

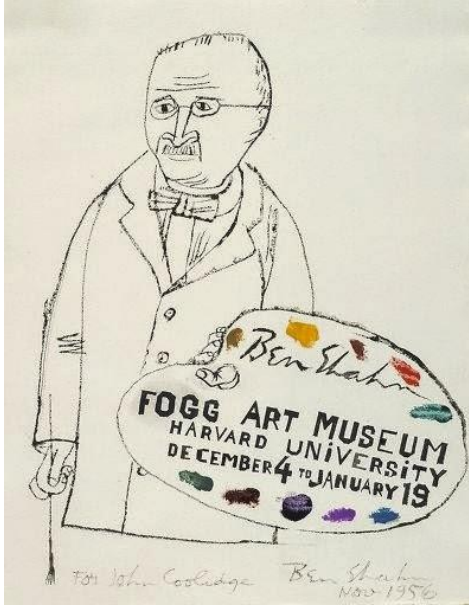


Vicente Larrea, año desconocido

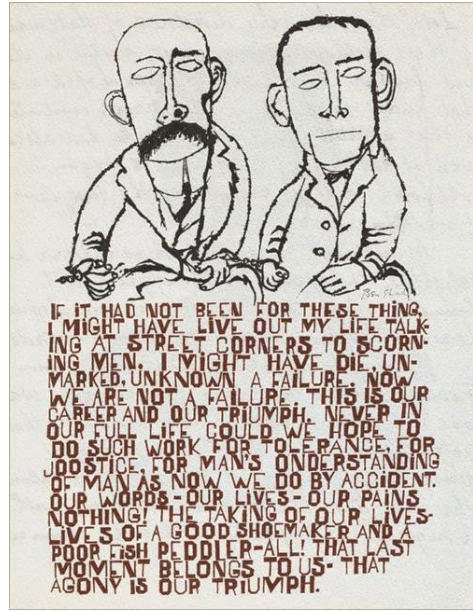
Posteriormente Larrea usaría la tipografía más cuadrada característica de Ben Schan.



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



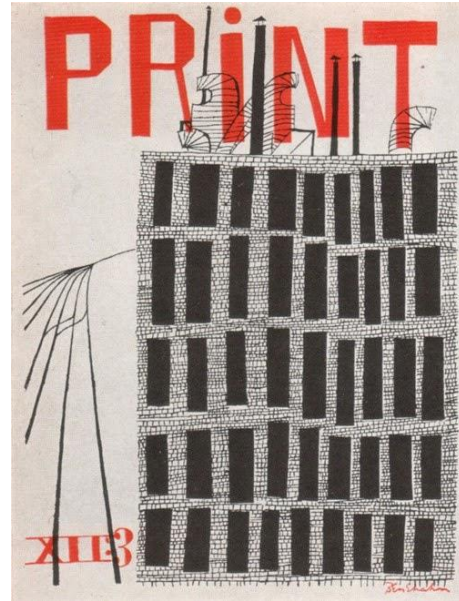
Ben Shahn. Autoretrato con paleta, 1956



Ben Shahn. Sacco & Vanzetti. Reproducción, 1958



Cover para Chicago Style Jazz. Columbia Records, 1955



Ben Shahn. Print, 1950

VICTOR JARA + QUILAPAYÚN 1967

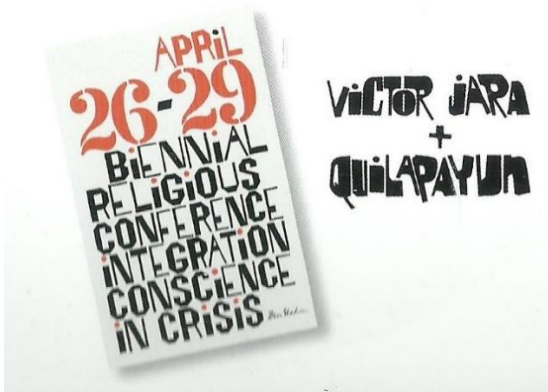


Esta carátula responde a las características del cartel psicodélico: *el movimiento ondulante, el exceso de ornamentos y la vibración de sus colores* (Vico M y Osses M, 2016)

Toda la vegetación se muestra con movimientos curvos y un exceso de ornamentación de las hojas de las plantas, una especie de horror vacui en la representación del follaje,

También la vibración entre el violeta y el rojo del pájaro en contraste con el verde de las hojas.

La tipografía también es inspirada en el tipógrafo Ben Schahn



Extraída de 33 1/3 RPM de Antonio Larrea, ejemplificando la tipografía de Ben Schahn.

## ANITA Y JOSÉ 1970



desde un amarillo al verde en bloques de color.

De contra carátula presenta una foto en blanco y negro del dúo con ponchos (Elemento representativo de conjuntos como Quilapayún e Inti-Illimani) y tocando dos instrumentos de cuerda.

El dúo conformado por Ana Praderas y José Seves (quien posteriormente se uniría a Inti-Illimani), provenientes de Valdivia, graba este único disco. La carátula representa una reja estilo colonial en la cual en el centro contiene el nombre del dúo. Este disco podemos catalogarlo como Psicodelia, ya que se inspira en el Art Nouveau, exagerando aún más las curvas sueltas del diseño de la reja, y el uso de colores vibrantes, que van degradando



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

CANTO DE PUEBLOS ANDINOS 1973



Bajo el sello de EMI Odeón, este es el último disco que Inti-Illimani grabó en Chile y lanzó en este país antes de partir al exilio.

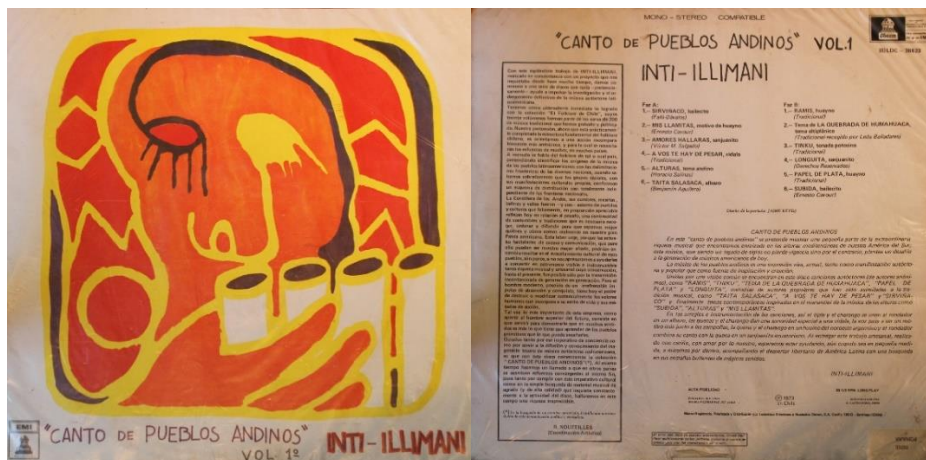
Este disco se caracteriza por su énfasis en el repertorio andino, a lo largo de casi toda la cordillera de Los Andes, tenemos ritmos variados como huaynos, san juanitos, albazos, entre otros.

Para representar esto el diseño está a cargo de Jaime Reyes, quien retrata,

con bastante abstracción, a una persona tocando zampoña, instrumento característico de las zonas andinas

Es el juego de colores, la vibración entre el fileteado amarillo, el anaranjado, el rojo de fondo con las montañas circulares y el blanco con de la zampoña lo que nos lleva a un movimiento y nos lleva a la idea de psicodelia que se vivía entre los años 60 y 70.

La contra carátula son solamente textos.



CARÁTULA

CONTRA CARÁTULA

## LIRA POPULAR

### CANTO PARA UNA SEMILLA 1972



Tomando las décimas de Violeta Parra esta obra, escrita por Luis Advis e Interpretada por Cecilia Bunster, Isabel Parra e Inti-Illimani, es una obra que narra la vida de la Cantautora Violeta Parra, y para ello el diseño gráfico es una cita a la lira popular.

*“Las liras o “pliegos de cordel”, como se denominó a este medio impreso por su forma de exhibición(...) pudieron dar cabida a un imaginario proveniente de la periferia urbana y en particular del mundo rural, donde acontecimientos inciertos reclamaban importancia desde lo que podía llamarse un “sensacionalismo mágico” (...) Los relatos de crímenes, dramas pasionales, apariciones, catástrofes, y distintos temas religiosos eran ilustrados mediante xilografías que ocupaban normalmente la parte superior del formato. Entre estos grabados y el texto en columnas ubicado en la parte inferior, los titulares tipográficos constituían el elemento articulador de relatos e imágenes. (...) Mientras la reproducción de medios tonos daba sus primeros pasos de la gráfica nacional, el alto contraste, los contornos irregulares, la estructuración en viñetas y la iconicidad de los personajes representados e estos pliegos mediante xilografía, significaban la interpretación local de una tradición gráfica introducida en Chile a mediados del siglo XIX por la prensa satírica.” (Castillo E. 2016)*



Este diseño gráfico, producido por Luis Albornoz, imita una serie de xilografías en verde, trabaja el alto contraste simple pero significativo, Albornoz plasma de manera iconográfica y evocativa a la lira campesina a través de una ilustración en ténpera que simula gubias, y nos muestra a Violeta a lo largo de todo el álbum.



CARÁTULA



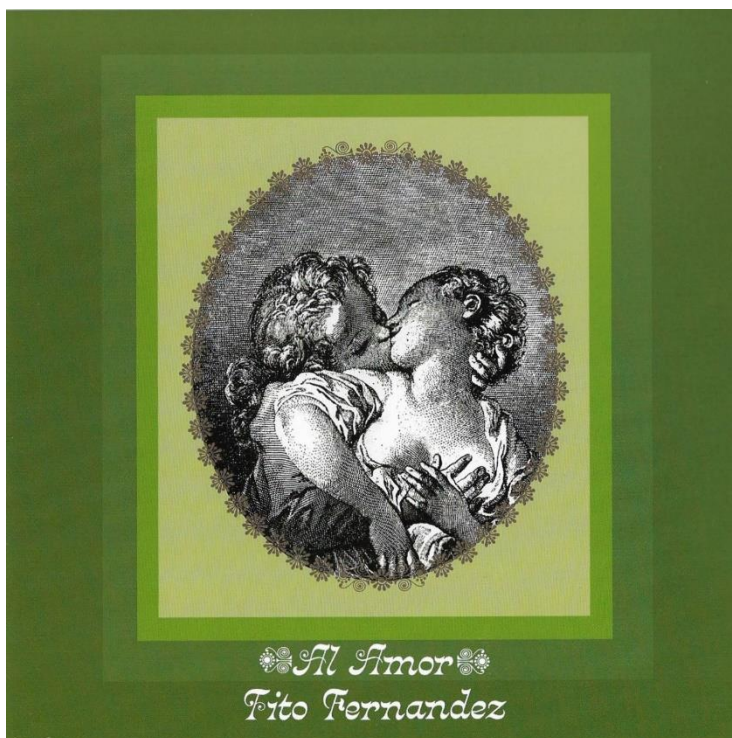
CONTRA CARÁTULA



INTERIOR

## GRABADO EN METAL

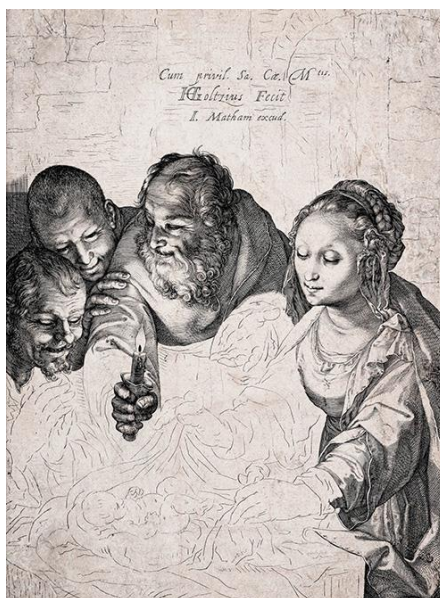
AL AMOR TITO FERNANDEZ 1972



Tito Fernandez, o mejor conocido como *El Temucano*, fue uno de los solistas y cantautores del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Graba en 1972 el disco *Al Amor*, en el cual el diseño gráfico de este disco también es realizado por los hermanos Larrea. Este Long Play presenta de carátula una ilustración de dos amantes, realizada como si fuera un grabado en metal, lo cual reconocemos por la textura y el dúo tono, que crea a través de los

achurados los grises.

Esta textura de punta seca o buril se puede reconocer en grabados desde el siglo XVI

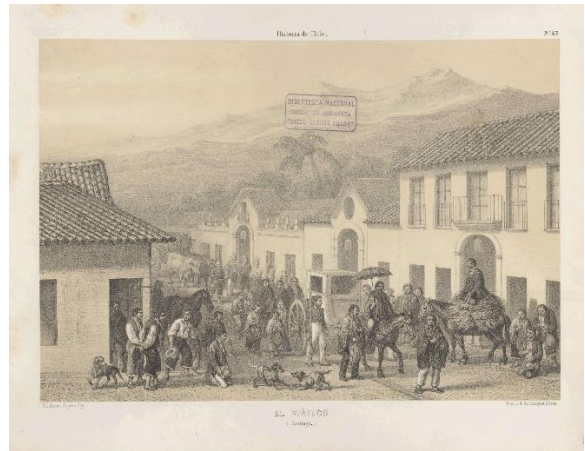


La adoración de los pastores Hendrick Goltzius, 1600, buril.

En Chile el grabado en metal se inserta desde hace siglos, con la obra ilustrativa del país realizada por Claudio Gay



Claudio Gay, Casa de moneda de Santiago y presos de la policía 1854



Claudio Gay, El Viatico Santiago 1854

De contra carátula podemos observar a dos niños, en blanco y negro, realizadas con la idea de aguatinata, aparentando una tinta china.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## MURAL

### CANTO AL PROGRAMA 1970



Este disco, escrito por Julio Rojas, con la música compuesta por Luis Advis y Sergio Ortega, e interpretado por Inti-Illimani y Alberto Sendra en el relato, pretende musicalizar la propuesta de reformas del candidato a la presidencia Salvador Allende.

Este disco es una decisión política. Son las Juventudes Comunistas, la central del

partido comunista, junto a las directivas de DICAP quienes proponen el disco como manera de difusión de las medidas del programa de Salvador Allende. La interpretación realizada por Inti-Illimani responde desde el lado musical interpretativo e instrumental, y por la militancia política que tenía el conjunto.

Vemos en esta carátula, diseñada por Vicente y Antonio Larrea, el imaginario y la gráfica de la Brigada Ramona Parra (BRP), esa es la primera interpretación.

*“La forma cerrada, el alto contraste, las tintas planas, los contornos irregulares y el trazado manual de caracteres son rasgos provenientes de expresiones como el grabado y el mural que extendieron su influencia a otros sistemas de producción como la serigrafía y la impresión offset. Al amarrar de la totalidad producido en el brigadismo por el espesor del fileteado, se sitúan paralelamente circunstancias técnicas en la industria gráfica del periodo: Larrea señala que en la pesadez tan característica de la gráfica chilena entre las décadas de 1960 y 1970, el negro —sobreimpreso a los colores restantes— era dispuesto en diseños de grosor considerable para evitar posibles descalces; los límites entre las zonas de colores*

planos eran también cubiertos en el trabajo brigadista por el negro del fileteado al final, que además valorizaba la línea para producir volumen.” (Castillo E. 2016)



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

La Carátula es la imagen del abrazo de una madre y su hijo, flores y la bandera de Chile contenida dentro de un pájaro. El pelo verde insinúa ser las hojas de las flores. Por un lado, responde al imaginario de la vegetación y la fauna del movimiento hippie, pero el ave también hace referencia al cartel, en el cual el uso de la bandera dentro de otra forma es usado, tal es el caso del afiche Nuevo rumbo a Chile: Socialismo y democracia, realizado en serigrafía en 1967 por Vicente Larrea, acá se comparte el uso de la línea negra “fileteada” para evitar los descalces serigráficos.

La contra carátula son tres cabezas de trabajadores: un agricultor, un minero y un constructor, también con la bandera de Chile al medio. La idea es la de unión de los trabajadores de distintos rubros.



Nuevo Rumbo a Chile, Vicente

Tenemos entonces representados en el mismo disco la idea de mujer, de hombre, de trabajo, de familia, y de naturaleza e industria.

Ambas responden a aspectos estilísticos: colores planos, fileteados negros, y la forma cerrada, todas representativas del mural y de las imágenes de la época dadas las necesidades de impresión y de evitar posibles descalces.

¿Qué fue primero, la iconografía de los Larrea o los murales? Para ello tenemos que tomar en cuenta la historia del muralismo en Chile.

En Chile comienza el mural a tomar peso en los años 50, impartándose como una asignatura impartida por la Universidad de Chile y tomando aún más fuerza con la visita de Orozco a Chile, busca formarse un muralismo de autor y de academia. Sin perder aquello que define al mural: la intención narrativa de fondo. Sin embargo, no es ese el mural al que relacionamos este país, sino que responde a un mural de trazados simples y rápidos, asociados a la política y que funcionan como un colectivo, para ello debemos detenernos en la historia del muralismo de brigada y entender todo su contexto, el que parte inicialmente desde la gráfica de letras y la consigna de estas:

*“Respecto a las vinculaciones del mural y la política en el medio nacional, hacia los primeros tiempos del movimiento obrero y con posterioridad a la formación del Frente Popular a fines de los años treinta, tuvieron lugar principalmente rayados, precedentes de lo que más tarde será la rapidez del trabajo brigadista (...)*

*En 1969, entre los días 6 y 11 de septiembre, las juventudes de izquierda realizan una Marcha por Vietnam desde Valparaíso a Santiago; Bahamondes, por entonces apodado “El Gitano”, tiene a cargo dejar testimonio visual de aquel acto; para tal propósito, consigue materiales e incorpora a un grupo de jóvenes -de los que el Liceo Gabriela Mistral aporta un número mayoritario-. La misión es ir delante de las dos mil personas que componen la marcha, produciendo sucesivas intervenciones gráficas en la ruta hacia Santiago Son aquellos los momentos de fundación de las Brigadas Ramona Parra. (...)*

*El nombre de las brigadas crece al alcanzar prontamente altos grados de coordinación y efectividad en su trabajo: a la camisa color amaranto se añade la insignia del puño alzando una brocha. Son muchos los jóvenes que desean incorporarse, llegando en números elevados desde liceos céntricos como el Miguel Luis Amunátegui; también adquieren importancia grupos como la BRP universitaria. Las brigadas son preparadas capacitando a los voluntarios para una tarea de la cual poseerían escasas nociones y en razón de las aptitudes mostradas para el trabajo, se les distribuye en grupos de aproximadamente seis a ocho*

*brigadistas compuestos por trazadores, a cargo de dibujar los caracteres; rellenadores, a cargo de pintar el interior de estos y fondeadores que pintan la superficie exterior a las letras. Las intervenciones en la capital aumentan considerablemente y se proyecta la creación de brigadas en todo el territorio nacional.” (Castillo E. 2016)*

Luego de 1970 tras el triunfo de Allende, se expande el uso de las letras y se incorpora el uso de una iconografía que ya estaba presente en el medio, a través de la propuesta de los hermanos Larrea, quienes intentan coordinar el muralismo y el diseño gráfico, planteándoles a las brigadas que se multipliquen las gráficas desarrolladas en los carteles con el imaginario de la Unidad Popular, pero en los muros.

*“Si el trabajo de las brigadas había operado bajo el paralelismo y la analogía respecto al titular de prensa, ahora se mostraba permeable a influencias como el cartel, que por entonces experimentaba un auge en el medio local gracias a la masificación de la serigrafía. Respecto a dichas variaciones del trabajo brigadista, Osvaldo Aguiló señala: “Lo que antes habían sido solo rayados de eslogan, ahora pasan a ser imágenes coloridas que grafican las principales consignas del programa de la unidad popular y que asumen la forma, al igual que antiguas leyendas de un trazado escritural que precisa así de la lectura lineal, que se va entrelazando y leyendo de izquierda a derecha”” (Castillo E. 2016)*

Posteriormente la Brigada Ramona Parra (BRP) reproduce los diseños de los hermanos Larrea, vemos en los muros amplificado el diseño de Vicente y Antonio Larrea el “*mural de las 3 cabezas*”, contraportada de Canto al Programa, esta vez plasmado en un muro en 1971 por la BRP.



*Ilustración 1 Mural de las tres cabezas, realizado por la BRP en RENCA en 1971 extraído de Puño y Letra.*

## FOTOGRAFÍA

La fotografía parece algo evidente, casi todos los conjuntos o solistas presentan fotografías de ellos, el estilo clásico de carátula de disco de vinilo era la fotografía de estudio del conjunto/cantante y la tipografía con el nombre y el título del álbum.



1. *Ginette Acevedo, Ginette, 1972, Phillips* / 2. *Palmenia Pizarro, Sus más grandes éxitos, 1970 Phillips* / 3. *Conjunto Cuncumén, El folklore de Chile Vol V, 1957 Odeón* / 4. *Los hermanos Campos, Show con los hermanos campos, 1966, RCA Victor* / 5. *Los Ángeles Negros, Porque te quiero, 1969 EMI Odeón* / 6. *Los ángeles negros, y volveré, 1969, EMI Odeón* / 7. *Los Perlas, Las mejores cuecas del mundo... (y sus alrededores), 1970, RCA Victor*

No hay que excluir que la Nueva Canción Chilena, también tuvo referentes que responden a este clásico estilo, como lo son Patricio Manns con el LP *El sueño americano*, en el año 1967 bajo el sello Arena.

E Inti Illimani con el LP *Cóndores del Sol*.



Carátula *El sueño americano*, 1967

### *INTI-ILLIMANI (CONDORES DEL SOL) 1970*



Grabado bajo el sello EMI Odeón en Chile realizado en 1970 con una fotografía clásica en la carátula, donde se presenta al conjunto en blanco y negro, y de contra carátula un mapa de América del Sur, diseño gráfico en manos de Patricio Guzmán Hervi.



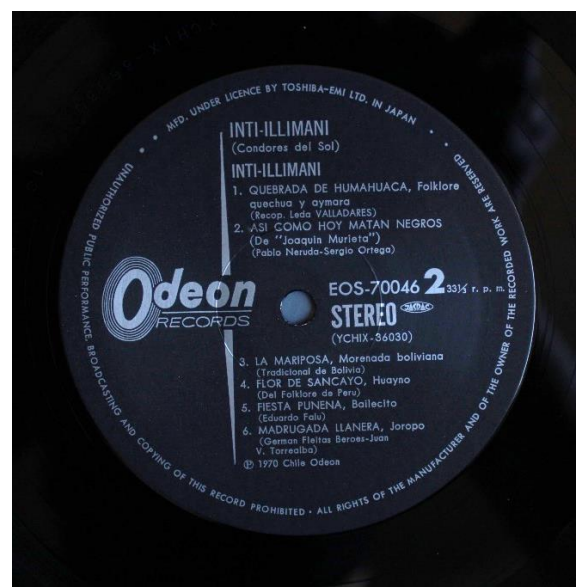
CARATULA



CONTRACARÁTULA



FOLLETO INTERIOR

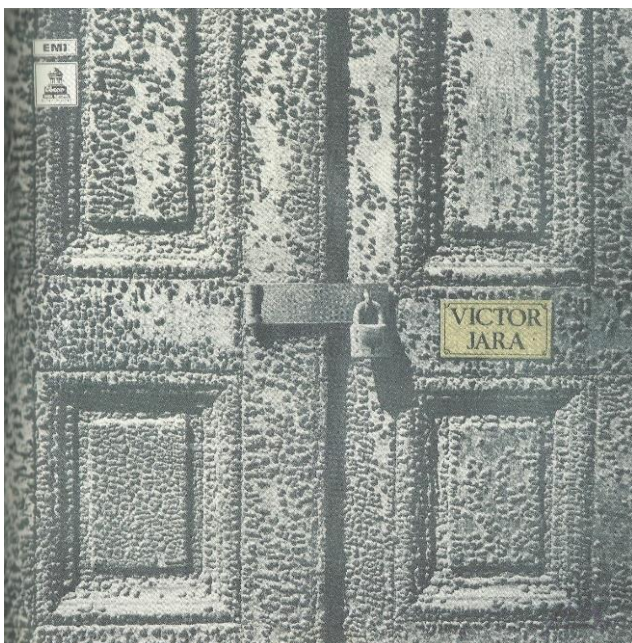


VINILO

Este disco es interesante de analizar, ya que se graba bajo el sello EMI Odeón, pero tiene una casa importante en Japón, la cual es EMI Odeón Toshiba y gran parte de la producción se realiza allí. Tal vez por ello y por estas grandes casas comerciales y de distribución es que la carátula responde a una fotografía más clásica.

Sin embargo, en la Nueva Canción Chilena en general se renueva de esta imagen clásica, y se busca innovar a través de una búsqueda y experimentación. Es gráfica, música y contenido en su totalidad lo que se une.

*“El proceso comprendido por la nueva canción chilena representará una oportunidad única en la historia de la comunicación visual chilena, pues la estrecha relación entre músicos, productores y diseñadores posibilitó los alcances del proyecto. Al álbum mencionado, sucedería prontamente el disco Pongo en tus manos abiertas de Víctor Jara, publicado en junio de 1969. Jara sería uno de los artistas más interesados en lo que estaba sucediendo entre la gráfica y la música; al respecto, el testimonio de Joan Turner:” Víctor siempre se preocupó por la presentación visual de sus discos. La funda tenía que reflejar lo que él quería transmitir con las canciones. En ocasiones encargaba a fotógrafos tomas especiales para lograrlo. Para ‘Pongo en tus manos abiertas’ escogió una foto de las manos estropeadas y cubiertas de tierra de un campesino; en el caso de ‘Canto Libre’ insistió que la carátula fuese el primer plano de una desvencijada puerta cerrada con candado, de modo que al abrirse la funda parecía salir volando del interior una paloma”.*” (Castillo E. 2016)



Carátula de Canto Libre, 1970, EMI Odeón

Es por ello por lo que las fotografías que acá presentaremos van más allá de la presentación clásica y clara del artista, las fotografías juegan un papel de experimentación e información. Luces y sombras, blanco y negro, y casos que ni siquiera presentan el cuerpo del artista.

*PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS 1969*



El Disco, producido en 1969, es el primero que Victor graba bajo el sello de Jota Jota (DICAP), lleva por nombre *Pongo en tus manos abiertas*, y la carátula presenta las manos abiertas, ya gastadas, y pesadas de un trabajador. Es una cita a la fotografía de Antonio Quintana, la cual fotografía las manos de un obrero de la salitrera María Elena



*Antonio Quintana, Manos de un obrero pampino, 1959*

Para entender cómo se generan estas imágenes, debemos irnos por dos vertientes.



*Pescadores, Arturo Gordon*

La primera es lo que ocurre en el arte en Chile, un arte principalmente elitista, eclesiástico o ligado a la descripción del paisaje de manera casi científica. Pero es con la llamada generación del 13, que a través de la pintura comienzan a visibilizarse los trabajadores y las clases sociales bajas y populares, sus oficios y sus costumbres.



*Campesinas en el crepúsculo, Enrique Lobos*

Por otro lado, está la Revolución Mexicana, la cual, a través del mural, visibiliza a los oficios, pero es en la fotografía dónde también se juega un rol fundamental de documentación. Si citamos la fotografía de Antonio Quintana, debemos citar la fotografía de las manos que realiza 30 años atrás Tina Modotti.



*Campesino con pala, Tina Modotti, México, 1927*



*Manos de lavandera, Tina Modotti, México, 1927*



*Hombre con viga, Tina Modotti, México 1928*



*Trabajadores, Tina Modotti, México 1926-1929*

Las manos no solo son retratadas con personas, sino que son un encuadre recurrente en la fotografía, eso se aprecia en las fotografías de los murales de Diego Rivera, en los cuales reencuadra haciendo énfasis en las manos de los trabajadores.

Son las manos las que representan la vida, el tipo de vida que se ha llevado y el trabajo. Cuentan una historia con solo mirarlas.



Figura 3. Diego Rivera, *Símbolos del nuevo orden*, Salón de Actos, Universidad Autónoma Chapingo. Colección Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



Figura 7. Diego Rivera, *La protesta*, detalle, *Corrido de la Revolución*, Secretaría de Educación Pública. Colección Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

En Chile existe una tendencia a la documentación fotográfica durante los años 50 y 60, lo vemos en el trabajo de Antonio Quintana, así como También de Sergio Larraín.



*Pirquineros, Antonio Quintana hacia 1960*



*Pescadores en una caleta, Antonio Quintana hacia 1960*



*Hombre con palas, Antonio Quintana hacia 1960*



*Redes de pesca, Antonio Quintana hacia 1960*



Niños de la calle, Santiago de Chile, Serio Larraín 1957



Granjeros, Chile, Sergio Larraín 1964

La Carátula como hemos mencionado es una cita a la fotografía de Antonio Quintana. Esta estuvo a cargo de Mario Guillard, quien en el libro 33 1/3 RPM cuenta como realizó la fotografía: “fui un domingo a la feria -cuenta- y le miré las manos a un viejo vendedor de papas. Las tenía gruesas y cubiertas de tierra. Le conté lo que tenía que hacer y le pregunté si podía fotografiar sus manos en el estudio de mi casa, muy cerca de allí. Accedió sin problemas” (Guillard, citado por Larrea, 2008)



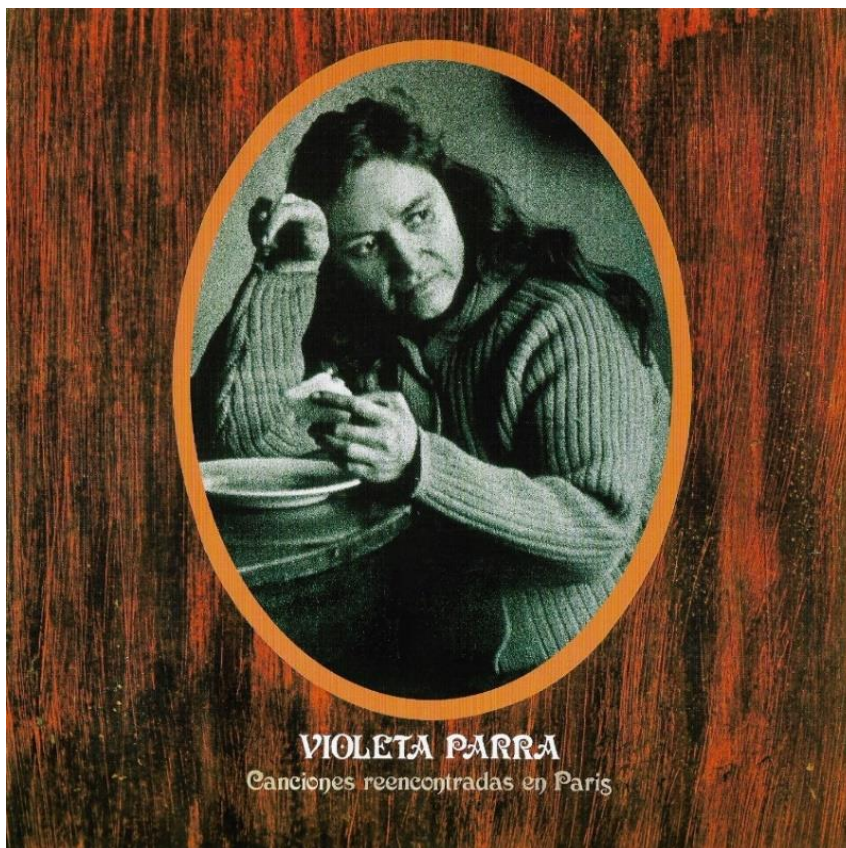
CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

La contra carátula está diseñada por Antonio Larrea, y es una fotografía en alto contraste, que presenta letras en distintos sentidos, por lo que para leerlo se debe girar el diseño. Esto demuestra la experimentación que se estaba desarrollando, y lo abierto que estaba Víctor a la imagen. Pero el proceso de Alto Contraste lo veremos más adelante.

## CANCIONES REENCONTRADAS EN PARIS 1971



Se dice que la precursora de la Nueva Canción Chilena fue Violeta Parra, quien muere en el año 1967. No en menos agrupaciones de este movimiento rinden homenaje a su folklore y a la tarea de recopilación y rescate de canciones del territorio. Entre 1961 y 1963 Violeta Parra viaja a Francia, ahí graba bajo el sello

Arion, pero no llegan a ser editadas. Isabel Parra las encuentra en 1971 y decide realizar el disco.

El diseño de la carátula es una fotografía de Violeta Parra, un retrato de medio plano realizada en 1960 por Fernando Krahn, este ilustrador recibe este encargo de parte de Nemesio Antúnez, quien buscaba obtener la foto para una exposición de artistas chilenos realizada en Brasil. Las fotografías son realizadas en la casa de Violeta Parra en La Reina.

Fernando Krahn le pasa los negativos a Antonio Larrea. Este utiliza el fotograma número 21, el cual amplía sobre una película Kodalith. Otra de estas fotografías -la de Violeta con el arpa- sería utilizada posteriormente en otra carátula producida por DICAP.



*Negativos por Fernando Krahn, extraído de 33 1/3 RPM*



*Fotograma 21*

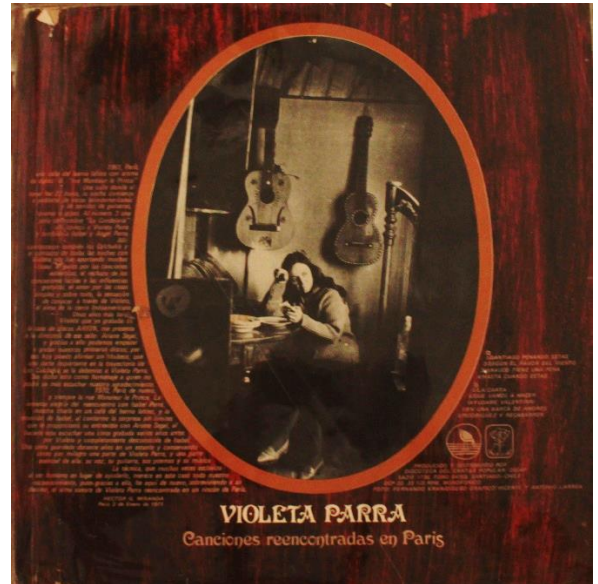


*Ampliación sobre Kodalith*

La contra carátula es la misma fotografía, es el fotograma y el encuadre original de Fernando Krahn. Ambas, carátula y contra carátula, presentan la fotografía con un marco ovalado y de fondo una textura de madera.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

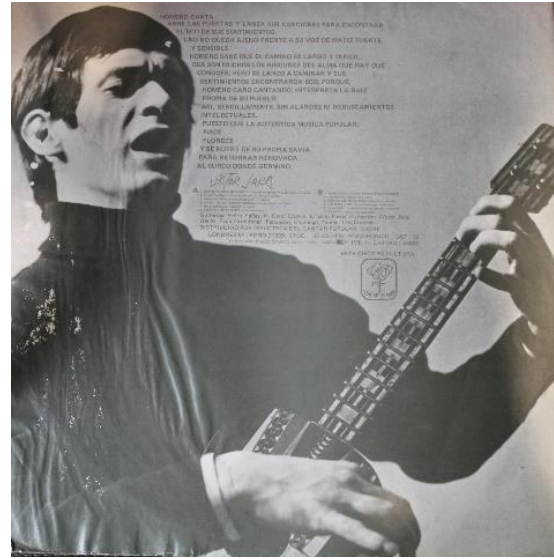
### *HOMERO CARO 1971*



Homero Caro presenta un solo LP grabado. Este está a cargo de DICAP, y en él participan acompañándolo Víctor Jara, Pedro Yañez, Ernesto Parra, Payo Grondona y Los Curacas.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

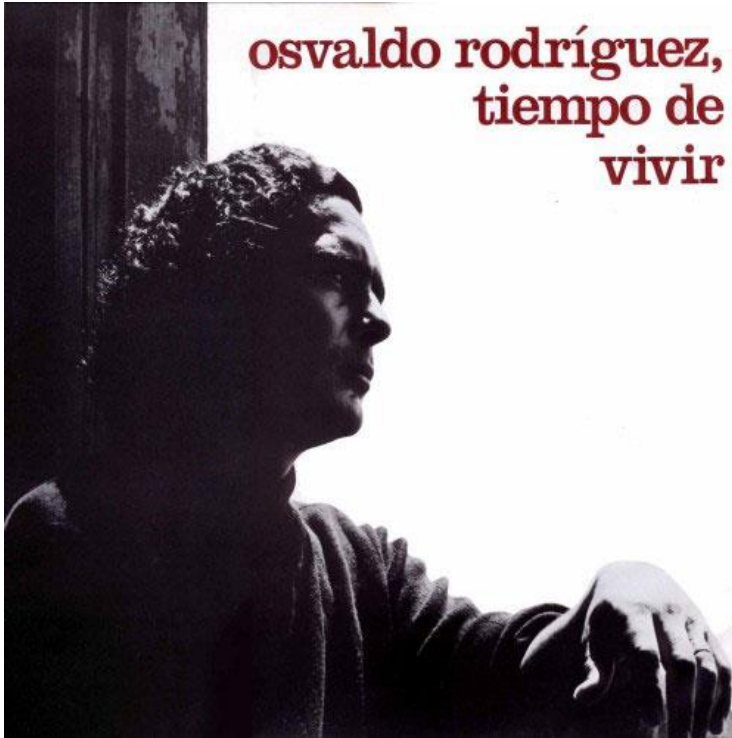


Vinilo Interior

La carátula está a cargo de Antonio Larrea, quien fotografía al cantor con su guitarra, y posteriormente hace un recorte de la fotografía, para presentar la figura sobre un fondo blanco, algunas ediciones presentan el nombre en la carátula con tipografía delgada, y otras sin embargo, no presentan estas letras ni el nombre en la carátula, sino solo en el vinilo se puede leer el nombre.

De contra carátula hay otra fotografía de Homero cantando, junto a una presentación escrita con por Víctor Jara la cual lleva su firma:

*“Homero canta, abre las puertas y lanza sus canciones para encontrar el eco de sus sentimientos. Uno no queda ajeno frente a su voz de matiz fuerte y sensible. Homero sabe que el camino es largo y difícil. Que son muchos los rincones del alma que hay que conocer, pero se lanzó a caminar y sus sentimientos encontraron eco, porque Homero Caro cantando interpreta la raíz de su propio pueblo” Víctor Jara.*



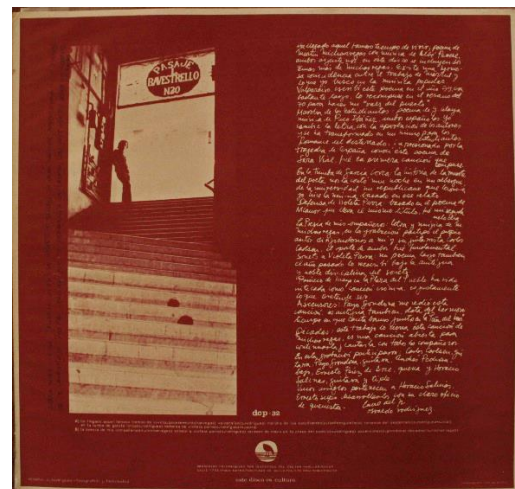
Oswaldo Rodríguez, mejor conocido como “el Gitano Rodríguez” graba este único LP en Chile antes de ser exiliado, bajo el sello DICAP en esta grabación participan Payo Grondona, Andrés Pedusa, Ernersto Pérez de Arce, Carlos Carlsen y Horacio Salinas. Esta canción incluye el conocido tema Valparaíso.

La carátula es un diseño realizado por A. Rodriguez y la fotografía, alto contrastada, pero

que aún nos deja ver medios tonos es realizada por J. Hernandez.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

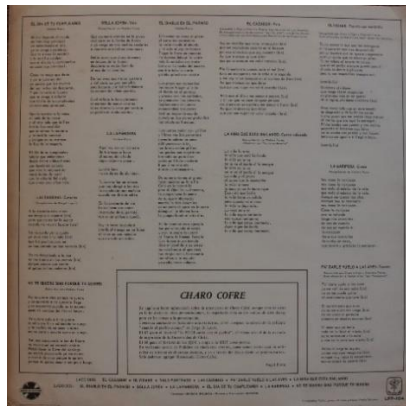
CHARO COFRE 1971



Charo Cofré, conocida cantante quien gana en 1973 la canción de Viña del Mar, graba unos años antes su primer LP, grabado en RCA Víctor y bajo el sello de la Peña de los Parra, el diseño gráfico es de Paula Sánchez y la fotografía de Antonio Larrea, la cual la presenta en un claroscuro retrato, el cual apenas nos deja ver la silueta de su rostro, pero en el cual resalta la guitarra.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA



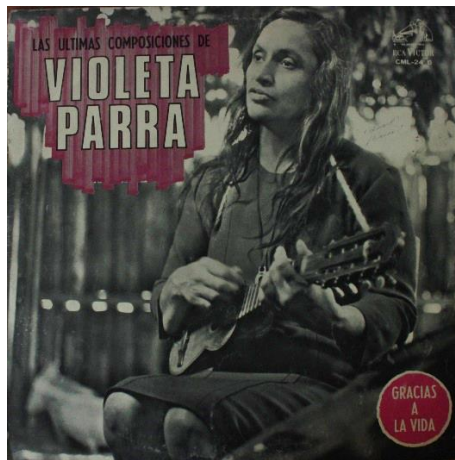
VINILO

## LAS ÚLTIMAS COMPOSICIONES DE VIOLETA PARRA 1966

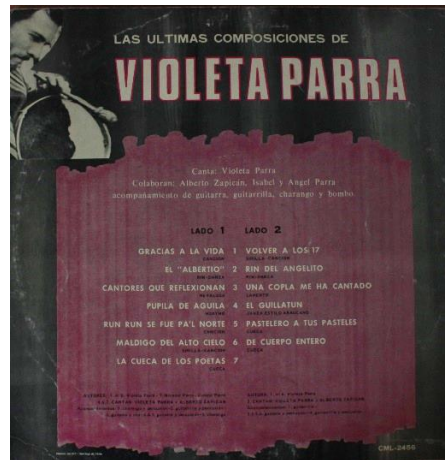


Este disco es realizado en 1966, después de volver de Francia Violeta, y sería el último disco grabado por la cantautora, quien se quita la vida en 1967. Este disco grabado bajo el sello RCA Víctor contiene las canciones más conocidas de su autoría, como lo son *Gracias a la vida*, *Run run se fue pa'l norte*, *Volver a los 17*, entre otras. La acompañan sus hijos Isabel y Ángel Parra y Alberto Zapicán.

En la carátula vemos a Violeta tocando casual sentada en el patio de lo que posiblemente haya sido su casa.

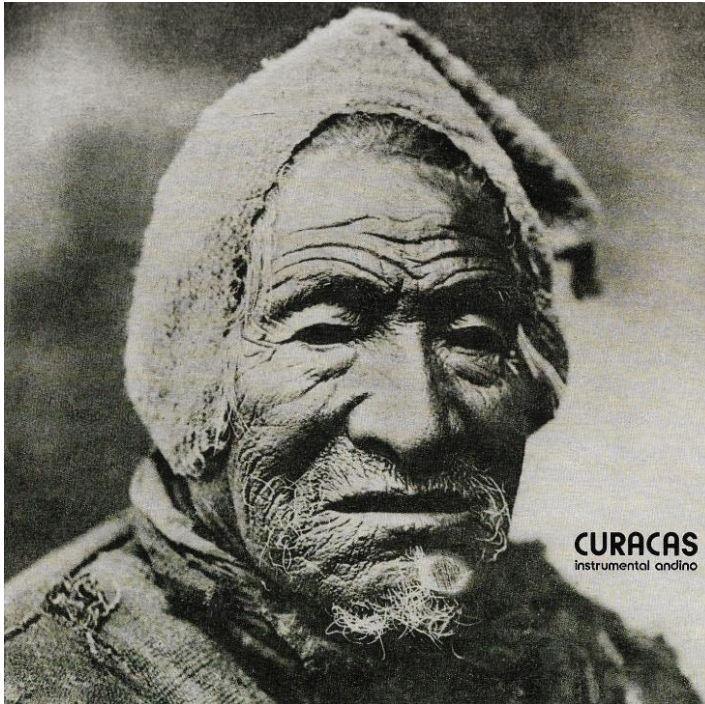


CARÁTULA

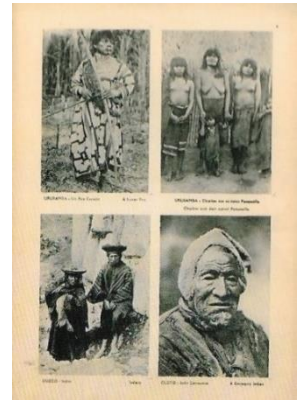


CONTRACARÁTULA

*CURACAS INSTRUMENTAL ANDINO 1972*



Este álbum, publicado bajo la Peña de Los Parra y DICAP, recoge repertorio del folklore andino de Ecuador, Perú, Bolivia y Chile, y la carátula a mano de los hermanos Larrea fue una fiel representante de aquello.



*Revista original, extraída de 33 1/3 RPM*

La fotografía corresponde a un hombre andino, encontrada en una revista de 1920.

La contra carátula es una fotografía en blanco y negro del conjunto.



CARÁTULA



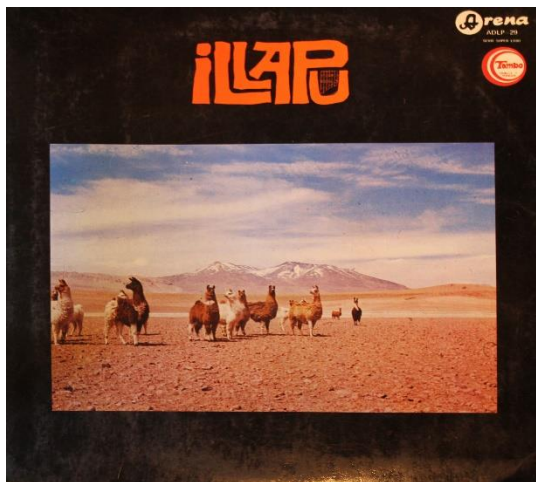
CONTRA CARÁTULA

ILLAPU 1975



Este LP es el primero del grupo, quienes provienen del norte del país, lanzado en el contexto de dictadura militar. Bajo el sello Arena (inicialmente Demon), tras el cierre de DICAP. Su carátula, tal como lo son los temas que contienen huaynos, trotes y lamentos; y el origen de los integrantes del grupo, es un paisaje norteño con la fauna propia del lugar. La contra

carátula es una fotografía del grupo en blanco y negro.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA



Es importante cerrar este estilo con un vinilo producido en este siglo, en esta década.

En 1973 Víctor Jara se encontraba en pleno proceso de grabación de un LP que llevaría por nombre *Tiempos que cambian*. El primer título que recibió fue *Tiempos nuevos*, pero procedió a cambiarlo.

En paralelo a las grabaciones diseñó con Antonio Larrea como sería el disco. Habían escogido

una fotografía del perfil de Víctor, la cual de contraportada sería el mismo perfil con el negativo de la fotografía.

Ese mismo año, meses después, Víctor Jara sería detenido en la Universidad Técnica del Estado y sería llevado al Estadio Chile, en dónde sería torturado y posteriormente asesinado.

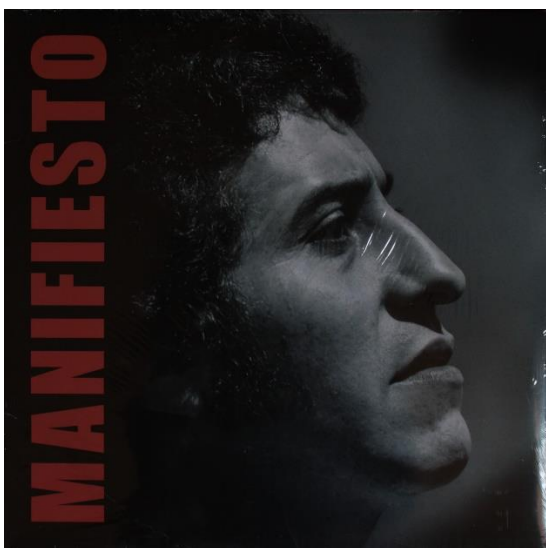


El diseño original de *Tiempos nuevos*, extraído de 33 1/3 RPM



Durante la dictadura DICAP se encontraba congelado y fue saqueado y el material original destruido, sin embargo, las grabaciones que realizó Víctor estaban guardadas con Joan Jara, su esposa.

Víctor se había llevado una copia de cada tema que grabó, es por ello por lo que se edita este disco en Estados Unidos primero, pero es en el año 2016, se vuelve un proyecto de la Fundación Víctor Jara y deciden trabajar con el diseño original que Víctor había decidido con Antonio Larrea, y este lleva por título *Manifiesto*, una de las canciones grabadas en el álbum.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## ALTO CONTRASTE

El alto contraste es una técnica que se origina de la fotografía, pero durante los años 60 se potencia esta técnica y se desarrolla a lo largo de afiches y obras de arte. En los vinilos de la nueva canción chilena no se queda atrás y usa este recurso de diversas maneras, por ello va más allá de una técnica fotográfica, y se convierte en una tendencia estilística en sí misma, y no una subcategoría dentro de la Fotografía.

El alto contraste lo encontramos previamente en la contra carátula del disco *Pongo en tus manos abiertas*. Sin embargo, ya se ha visto usada en el cartel chileno.

Esta técnica consiste en subir los niveles de luces de la fotografía, saturando los negros y exacerbando los blancos, esto mediante la sobre exposición de luces.

En 33 1/3 RPM se explica el procedimiento:



Contra carátula *Pongo en tus manos abiertas*

*“El trabajo se puede resumir en los siguientes pasos: el negativo original se copia sobre una película de alto contraste, logrando un positivo con tonos grises. Entre cada paso la película es retocada minuciosamente para eliminar detalles indeseables. Con negativo al final se copia en papel la imagen definitiva, con blancos y negros absolutos. Esta técnica es conocida como “contratipo”, “Fito endurecida”, “foto quemada” o “kodalith”” (Larrea A. 2008).*



Esta técnica llevada al extremo, más que para la fotografía en sí, es usada para otros medios tales como la serigrafía.

En los años 60 se utiliza principalmente el Pop Art, en el cuál Andy Warhol se encarga de definir una línea clara de contratipo serigráfico y bloques de color.

*Double Elvis, Andy Warhol, Serigrafía 1963*



*Birmingham Race Riot from X + X, Andy Warhol, Serigrafía, 1964*

*Race Riot* posteriormente es utilizada como una representación fiel de Estados Unidos y los movimientos sociales, la foto original es del Charles Moore, y fue extraída de la revista *Life*, esta pertenece a los enfrentamientos raciales que se dan en el año 1963 en el país. La intervención de los bloques de color azul, rojo y el fondo blanco representan la bandera estadounidense.

El uso de una imagen de la autoría de otro fotógrafo manifiesta lo que ocurriría dentro de los siguientes años en el arte contemporáneo, lo que sería la apropiación de los símbolos que se encuentran disponibles en el entorno y su resignificación.



*Race Riot. Andy Warhol, Pintura acrílica y serigráfica, 1964.*

Pero el color también es usado de manera aleatoria y buscando un atractivo visual, y así el contratipo, o alto contraste, puede volverse más lúdico.



*Self-Portrait, Andy Warhol, EE.UU., 1966*

El uso de colores planos, y fuertes, junto al negro en contratipo de un rostro, es la clásica referencia de este estilo llamado Pop Art y el sello de Andy Warhol.



*Portraits of the Artist from Ten from Leo Castelli, Andy Warhol, EE.UU., 1967*

Dentro del uso del contratipo o alto contraste existen dos vertientes internacionales. Por un lado, el pop art ya mencionado. Y por otro el uso de este en el cartel cubano.

Esta tendencia se explota en el cartel chileno, sin embargo, se van dando también mediante coincidencias.

*“Los acontecimientos que sobrevinieron con la “crisis de los misiles” provocaron en Cuba un cambio en el cartel, especialmente en el uso de la fotografía, lo que constituyó el hecho más significativo para su desarrollo estético, con la incorporación de recursos como foto con trama, alto contraste, color. Ello llevó a una imagen más dinámica, más concreta y de mayor impacto visual, con lo cual se dejó atrás el exceso y los detalles del dibujo del cartel publicitario, terminando de alejarse del modelo realista. En esta etapa se sentaron las bases y características del cartel político cubano: “integración entre texto e imagen visual, buen uso de la fotografía, economía de los manejos de recursos gráficos y verticalización del espacio compositivo con un valor simbólico y expresivo”. Tales elementos se repiten en el cartel chileno a partir de fines de la década de 1960 y fueron ampliamente utilizados en los trabajos de los hermanos Larrea, en soportes tan distintos como el cartel y las carátulas de disco.” (Vico M. y Osses M. 2016)*

Aún así, es el uso de la serigrafía como recurso de impresión y recurso gráfico lo que prima las coincidencias estéticas.

*“Algunas instituciones originadas a partir de la revolución cubana realizaron relevantes aportes a la evolución del cartel en la isla, como el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Su valor no solo estuvo en una apuesta estética, sino en el aporte significativo en la técnica de la serigrafía que se presentó de la mano del talentoso Eladio Rivadulla. Característica distintiva de esta técnica fue su bajo tiraje, viable para los carteles de películas ya que no se imprimieron más de doscientos ejemplares, y en algunos casos no más de quinientas reproducciones. La serigrafía comenzó a recuperar su valor estético. Se debía adaptar el*



Serigrafía. Eladio Rivadulla, Cuba, 1959

*original que venía en offset al sistema serigráfico. Tanto en Cuba como en Chile, el cartel y sus continuos cambios de códigos fueron más sensibles a las propuestas formales, lo que llevó a una economía de medios que, en vez de debilitar el cartel de la izquierda, lo fortaleció, transformándose en un potente recurso de estilo. Así, desde lo local se revitalizó el uso de la serigrafía para los carteles. En este sentido una vez más las comparaciones entre ciertos hechos puntuales entre el cartel cubano y el chileno se repetían, sin embargo, con una diferencia: gran parte los nacionales fueron realizados por técnicos que habían desarrollado una gran destreza en la impresión serigráfica, a diferencia de los cubanos que en la mayoría no solo creó los carteles sino también los imprimió.*

*De este modo el sello del cartel se consolidó, surgió la simplificación del mensaje textual, la aplicación de una gama de colores restringida, el uso del color plano, la reducción y estandarización de los formatos y la preeminencia del fondo blanco del papel; de hecho, el uso de fondos sin color permitió un ahorro importante de tinta. Fue así como la precariedad material generó similitudes estéticas, ya que en Chile se produjo idéntica carencia, algo sintomático en los países que pugnaban por salir del sub-desarrollo.” (...)*

*“Muchas veces el recurso de la serigrafía terminó procurándoles espontaneidad, frescura creativa y libertad al cartel, aspectos especialmente valorados por los diseñadores del momento. La serigrafía aportó igualmente facilidad de ejecución, y ahorro, porque solo se realizaba un número limitado acorde a las necesidades. Pero más importante fue el convencimiento de los autores, de la autenticidad, de la espontaneidad y del aporte formal e identitario que pedían las surgencias culturales y los circuitos intelectuales de la época, especialmente la cultura de la izquierda chilena, empeñada en ese gran proyecto cultural cuyo eje fue “la construcción de un hombre nuevo”. (...)*

*“El cartel estaba ya en plena forma para asumir el discurso de la vanguardia, el arte nuevo, la sociedad nueva, el “hombre nuevo”. Aquellos preceptos que conformaron parte de lo mejor del cartel cubano fueron asumidos casi al mismo tiempo por cartelistas chilenos. Las diferencias formales y de contenidos del momento, intercalaron disímiles representaciones enriquecidas por las superposiciones venidas directamente de la psicodelia como del pop art norteamericano. En el caso de las temáticas estas no estuvieron sujetas a las órdenes del partido, o de comités de censura, además Chile vivía uno de sus periodos más fecundos de democracia y libertad creadora. El cartel finalmente representó y practicó lo que en esencia proponía la revolución cubana: transformación y cambio.” (Vico M. y Osses M. 2016)*

Así el cartel chileno se consolida por una parte dentro de su heterogénea gama, con el uso del contratipo.

*“Se puede apreciar las influencias de las tendencias del pop art en el afiche de la Unidad Popular; foto en alto contraste de colores saturados y una tipografía de palo seco, dándole impacto y claridad al mensaje. Este estilo artístico fue de algún modo transfigurado en un sentido contestatario al establishment. En Chile los afichistas, y artistas lo transformaron en un discurso político partidista.” (Vico M. 2013)*

El establishment realiza la figura de los mandatarios sin producir empatía hacia ellos. Los vuelve héroes, con realismos característicos de la gráfica y la ilustración estadounidense de los años 50: representación realista que busca enaltecer la imagen poderosa del político.



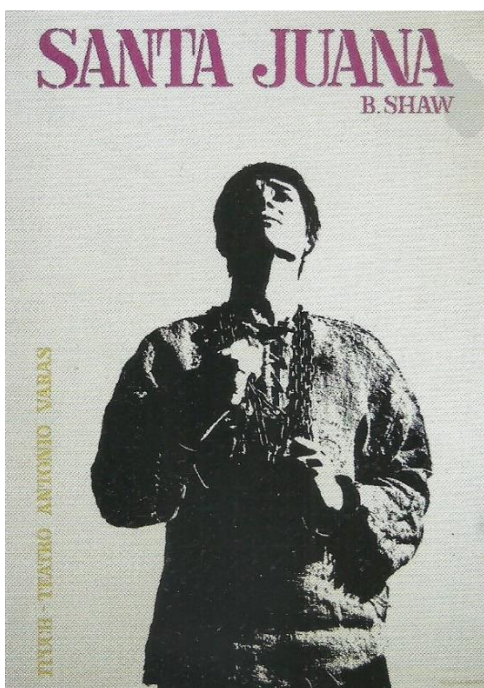
*Chile necesita..., Jorge Délano, "Coke", offset, 1970*



*Truinfo popular!. Autor desconocido, offset, 1970*

Uno de los primeros carteles que usan el contratipo en base a la serigrafía es el realizado en 1965, por los diseñadores Francisco Moreno y José Messina. Ellos realizan el *Cartel Santa*

*Juana*, para presentar una obra de teatro, en el cual el cartel consiste solo en el fondo blanco, y el uso de la fotografía en alto contraste de la protagonista.



*Santa Juana, 1965*

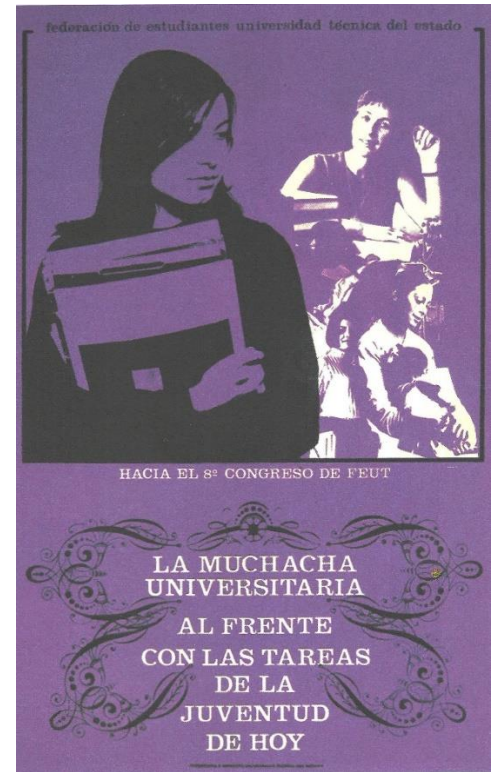
Otro elemento importante dentro del cartel chileno fue el uso de personas no conocidas para presentar la idea.

*“El cartel de la izquierda chilena no solo se caracterizó por el uso de un estilo pop de fotógrafo en estado de alto contrastado y con colores planos que llamaban la atención, sino también por la fusión de distintas tipografías, o tendencias junto a esta base estética pop y el uso de personas comunes lo que llamó la atención de la gente.”. (Vico M. y Osses M. 2016)*

Y aunque la idea del contratipo viene de la fotografía y de la serigrafía, aún así se llevó a cabo en las máquinas offset de la época, como los que veremos a continuación.



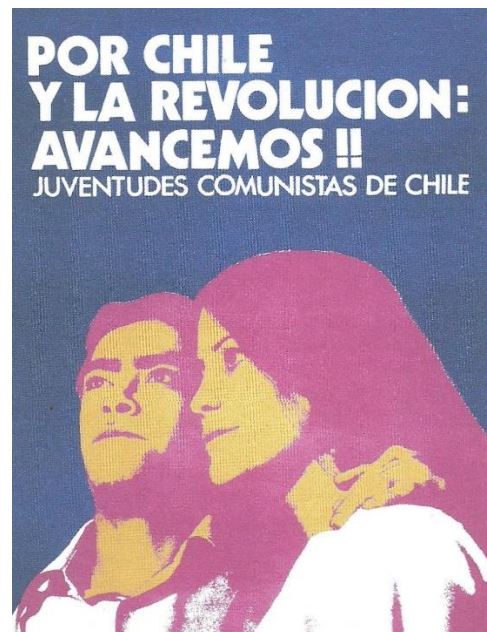
*A conquistar nuestro derecho a la educación, ahora!!, Hermanos Larrea, offset 1970*



*La muchacha universitaria, Enrique Muñoz, offset, 1971*

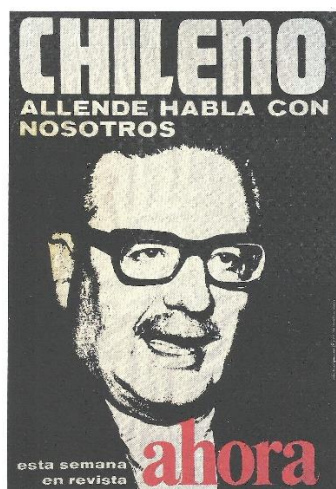


*1ª escuela de primavera, Enrique Villa, offset, 1971*

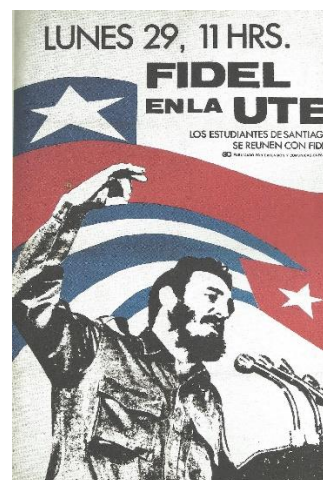


*Por Chile y la revolución: avancemos!!, Hermanos Larrea offset 1972*

Aún así existió el afiche político con personajes públicos del poder político



*Chileno Allende habla con nosotros, autor desconocido, offset 1972*



*Fidel en la UTE, Enrique Muñoz offset 1971*

Así como lo vimos en el cartel de teatro de *Santa Juana*, también el afiche se hace presente no solo en el tono más evidentemente político, sino también la estética de la síntesis, el contratipo, las fuentes de palo seco y el color brillante del pop art y la imagen que no hace referencia a un rostro conocido, al cartel musical, como lo es el caso del cartel *Recital Popular Quilapayún*, realizado por los hermanos Larrea y que sería un ícono dentro de esta estética.



*Afiche Recital Popular, Vicente y Antonio Larrea*

X VIETNAM 1968

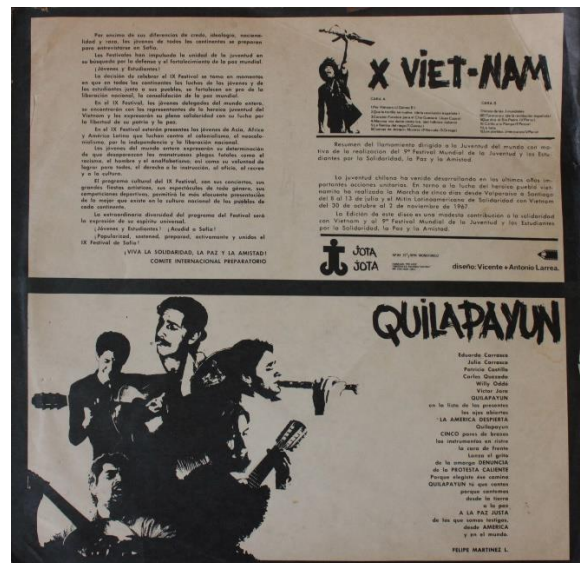


X Viet-Nam, leído como “Por Vietnam”, es de los primeros álbumes de conjunto Quilapayún, y responde al primero editado por el sello DICAP (en ese entonces Jota-Jota), y por un lado es un saludo para el IX Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad, realizada en 1968 en Bulgaria, y por otro responde con imagen y título

a un acto de solidaridad con el pueblo Vietnamita y la guerra liberada por el estado imperialista de Estados Unidos contra el pueblo de Ho Chi Min.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

Por un lado, la carátula muestra la imagen de un guerrero vietnamita levantando un fusil, esta imagen fue sacada de una revista. El origen de la fotografía era en Huecograbado, por lo que el proceso de positivo-negativo reiteradas veces se vuelve más fácil para generar el contratipo y la repetición de la imagen reiteradas veces.



Imagen original. Extraída de 33 1/3 RPM

Esta carátula es una de las más importantes en la historia del diseño gráfico, pues es pionera dentro de las tendencias estilísticas y rupturista.

*“Este trabajo fue precursor de los cambios que experimentará el cartel en los años sucesivos, ya que rompió con la tradición de la discografía nacional. Frente a la simplicidad de la imagen que se utilizaba de los cantautores, los hermanos Larrea opusieron un concepto para cada álbum, trasladando la fotografía hacia un papel conceptual y de fuerte carga simbólica, simplificándola por medio del alto contraste para llevar los lenguajes visuales del cartel a códigos contemporáneos. Al no poner sus integrantes sino un soldado vietnamita con sus manos en alto empuñando un fusil, con la intensidad dramática del color negro, los Larrea rompieron con la composición convencional. El mensaje de fondo fue poner de relieve el espíritu de lucha, dando cuenta del compromiso social de una juventud que exigía la liberación de los pueblos oprimidos, de los cuales Vietnam fue un caso emblemático*



Viet-Nam, afiche realizado por Antonio Larrea, serigrafía, 1969

*Respecto al uso de la fotografía en alto contraste sacada de una revista de circulación nacional, cuenta Antonio Larrea: “tomé la témpera blanca y recortó la figura para hacer un negativo y así poder ampliarlo”. Así se da origen a una de las carátulas y cartel que marcan un antes y un después en la obra de los Larrea, y del cartel chileno.” (Vico M. y Osses M. 2016)*

La carátula no lleva más letras que el sello, y se arriesgan a que toda la información est  en la contra carátula, algo no visto anteriormente, por su parte la contra caratula lleva una

fotografía en contratipo de los integrantes del conjunto y lleva escrito consigo un discurso acerca del acto de solidaridad:

*Por encima de sus diferencias de credo, ideología, nacionalidad y raza, los jóvenes de todos los continentes se preparan para entrevistarse en Sofía.*

*Los Festivales han impulsado la unidad de la juventud en su búsqueda por la defensa y el fortalecimiento de la paz mundial.*

*¡Jóvenes y Estudiantes!*

*La decisión de celebrar el IX Festival se toma en momentos en que en todos los continentes las luchas de los jóvenes y de los estudiantes junto a sus pueblos, se fortalecen en pro de la liberación nacional, la consolidación de la paz mundial.*

*En el IX Festival, los jóvenes delegados del mundo entero, se encontrarán con los representantes de la heroica juventud del Vietnam y les expresarán su plena solidaridad con su lucha por la libertad de su patria y la paz.*

*En el IX Festival estarán presentes los jóvenes de Asia, África y América Latina que luchan contra el colonialismo, el neocolonialismo, por la independencia y la liberación nacional.*

*Los jóvenes del mundo entero expresarán su determinación de que desaparezcan las monstruosas plagas fatales como el racismo, el hambre y el analfabetismo; así como su voluntad de lograr para todos, el derecho a la instrucción, al oficio, al recreo y a la cultura.*

*El programa cultural del IX Festival, con sus conciertos, sus grandes fiestas artísticas, sus espectáculos de todo género, sus competiciones deportivas, permitirá la más elocuente presentación de lo mejor que existe en la cultura nacional de los pueblos de cada continente.*

*La extraordinaria diversidad del programa del Festival será la expresión de su espíritu universal.*

*¡Jóvenes y Estudiantes! ¡Acudid a Sofía!*

*¡Popularizad, sostened, preparad, activamente y unidos el IX Festival de Sofía!*

*¡VIVA LA SOLIDARIDAD, LA PAZ Y LA AMISTAD!*

**COMITÉ INTERNACIONAL PREPARATORIO**

*Resumen del llamamiento dirigido a la Juventud del mundo con motivo de la realización del 9º Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad.*

*La juventud chilena ha venido desarrollando en los últimos años importantes acciones unitarias. En torno a la lucha del heroico pueblo vietnamita ha realizado la Marcha de cinco*

*días desde Valparaíso a Santiago del 8 al 13 de julio y el Mitin Latinoamericano de Solidaridad con Vietnam del 30 de octubre al 2 de noviembre de 1967.*

*La Edición de este disco es una modesta contribución a la solidaridad con Vietnam y al 9° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad.*

### *EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ 1971*



Lanzado en abril de 1971, es el sexto álbum como solista de Víctor Jara, bajo el sello de DICAP, participan Inti-Illimani, Los Blops, Ángel Parra y Patricio Castillo.

Esta corresponde a la primera edición, y la carátula responde a una imagen limpia, sin distracciones del rostro de Víctor Jara, no hay ni logo de la discográfica ni letras que interrumpiesen la imagen, una

imagen pura en blanco y negro alto contrastado.

La imagen corresponde a una fotografía tomada el año 1970, por Antonio Larrea en un campo de la precordillera de Santiago.

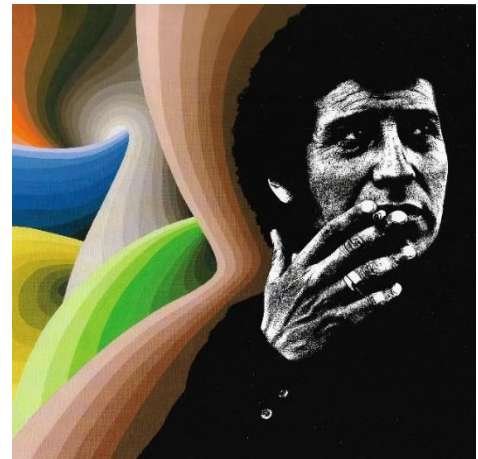
Esta toma posteriormente fue intervenida, cuenta Antonio que con arcilla roja que le permitió borrar el fondo arbolado, y así hasta llegar al alto contraste de la carátula.



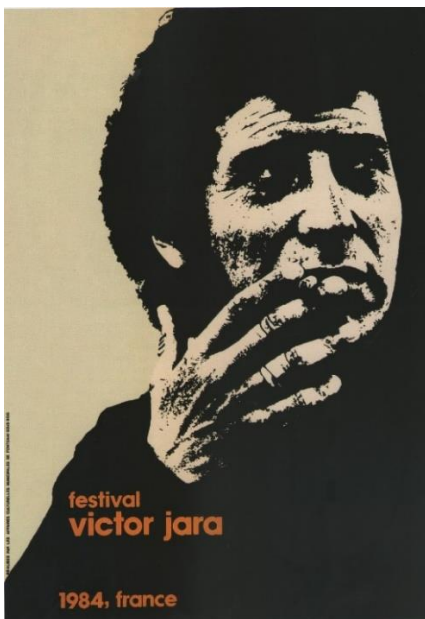
Proceso de alto contraste. Extraído de 33 1/3 RPM

Posteriormente se saca otra edición, la cual mezcla la psicodelia en manos de Vicente Larrea con la fotografía en alto contraste de Antonio Larrea.

Lo interesante de esta imagen, es como posteriormente es usada en las ediciones en el extranjero de el derecho de vivir en paz, así como también en afiches años más tarde.



Edición posterior



Afiche Festival Victor Jara, Francia, 1984



Carátula edición italiana por DICAP 1974



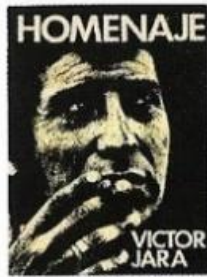
CD, USA y Berlin.



Artesanía, Is.Chiloé.



Letrero Estadio Víctor Jara, Santiago.



Libro de Poetas, Buenos Aires.



Recital, Barcelona.



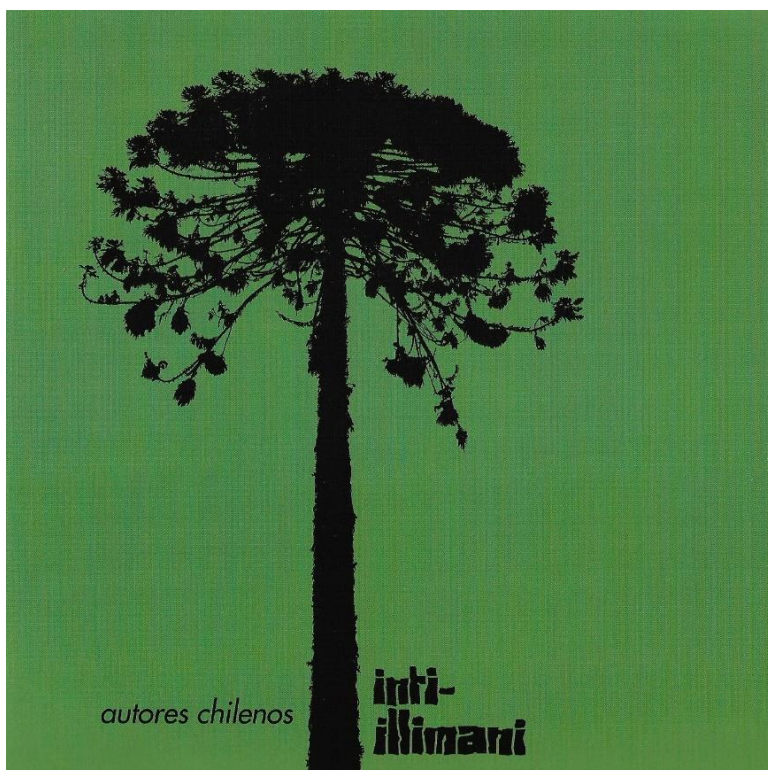
Recital, San Francisco.



Disco LP, Moscú.

*Réplicas de la carátula en distintos formatos. Extraídos de 33 1/3 RPM.*

## AUTORES CHILENOS 1971

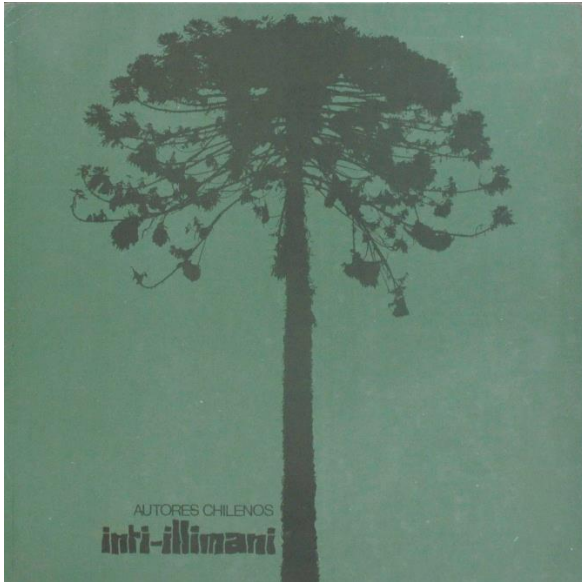


El sexto disco de Inti -Illimani es grabado bajo el sello DICAP, y es un homenaje con énfasis a Violeta Parra y a otros autores como Patricio Manns, Víctor Jara y Sergio Ortega. La dirección musical fue a cargo de Luis Advis, y es así como este álbum presenta los conocidos temas como *el Exiliado del Sur*, *Charagua*, *Lo que más quiero*, *Corazón maldito*, *El aparecido*, entre otros.

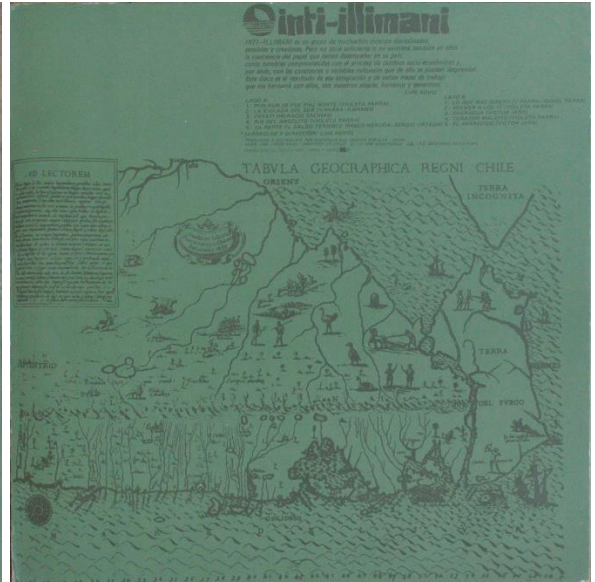
El diseño gráfico estuvo a cargo de Vicente y Antonio Larrea, y la carátula consiste en la silueta alto contrastada de una araucaria sobre un fondo verde. La araucaria es un símbolo identitario del país y por ello es tomada como imagen principal para envolver a todos los autores chilenos. Sin embargo, relata Antonio Larrea en su libro *33 1/3 RPM* que la fotografía de la araucaria no corresponde a una nativa del sur, sino a una tomada en la calle Portugal, con la que a punta de pincel, tuvo que borrar el fondo de la ciudad.



Fotografía original. Extraído de *33 1/3 RPM*



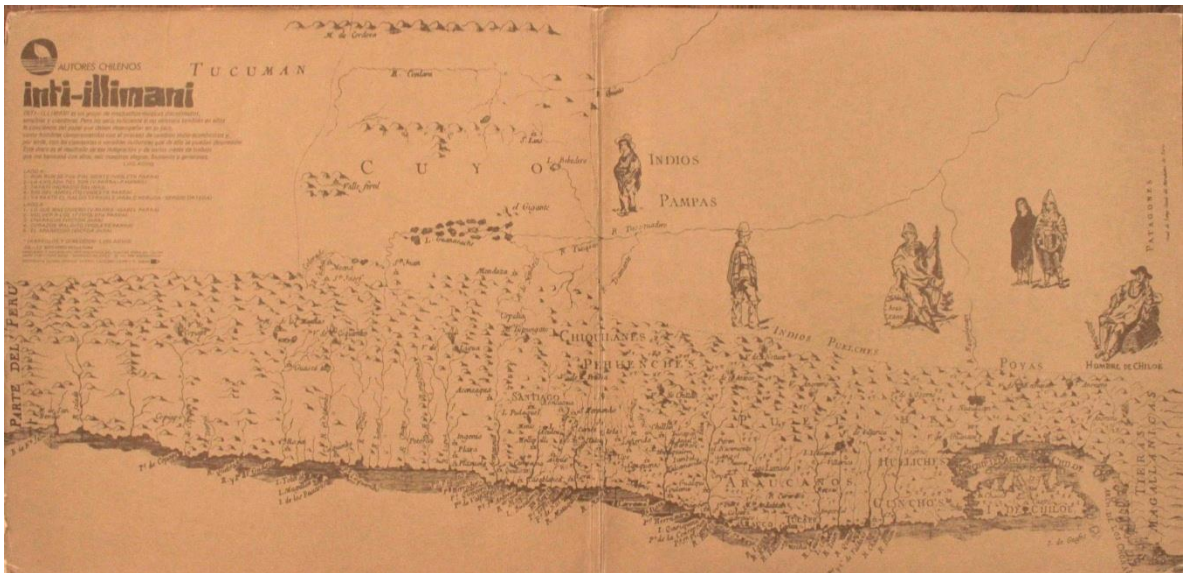
CARÁTULA



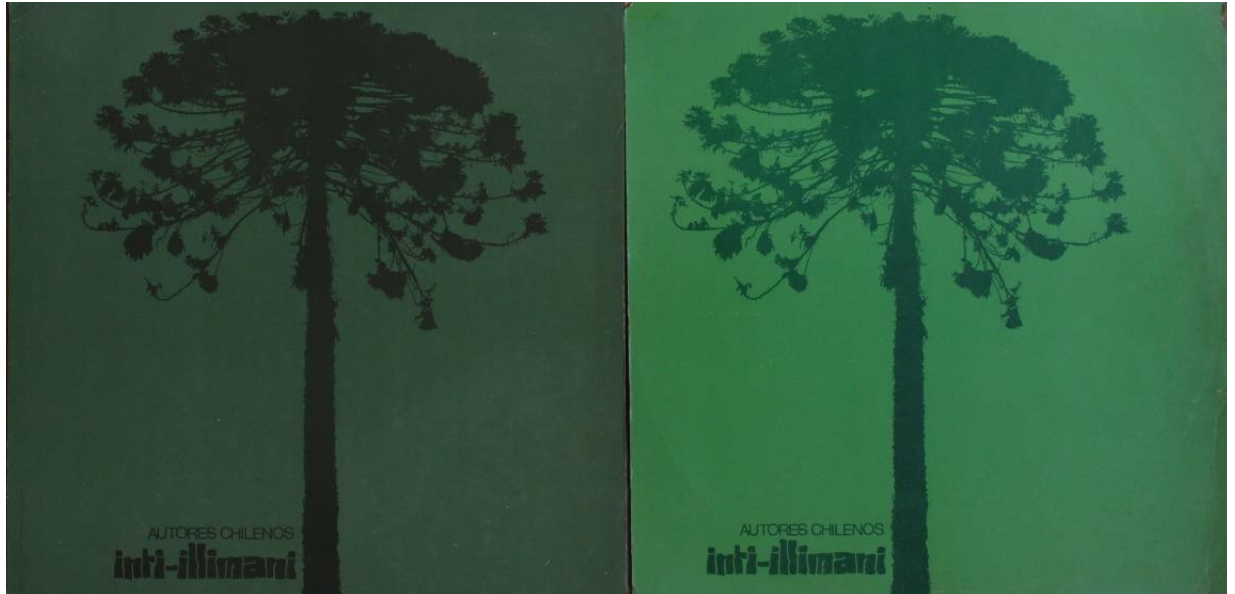
CONTRA CARÁTULA

La contra carátula es el mapa, diseñado como cartografía de los tiempos de expediciones, del extremo sur de Chile, en ella podemos leer el título de TABVLA GEOGRAPHICA REGNI CHILE.

Este LP presentará posteriormente variaciones con las tonalidades de verdes, y ediciones e impresiones en offset variarán según las ediciones, algunas más opacas, otras más claras, pero siempre se mantiene la Araucaria en alto contraste.



INTERIOR



Edición original junto a edición posterior

*DÉCIMAS VIOLETA PARRA 1976*



Este álbum fue publicado en 1976 por el sello Alerce, sello abierto durante dictadura en Chile, y que representa lo que en su momento fue DICAP, solo que la Nueva Canción Chilena con Alerce comienza a transformarse con lo que sería el Canto Nuevo. Aún así su sello es el de canta-autores y sonidos folklóricos y trova.

Este disco contiene material inédito del archivo de Violeta Parra, en el

cual ella interpreta parte de sus décimas autobiográficas, estas grabaciones se especulan serían para Odeón en Chile entre 1964 y 1965.

La carátula corresponde a una fotografía de Violeta alto-contrastada, la cual recorre toda la carátula, en negro sobre un fondo claro, tocando guitarra y la contra carátula son solamente los textos explicativos y la lista de canciones.



CARÁTULA



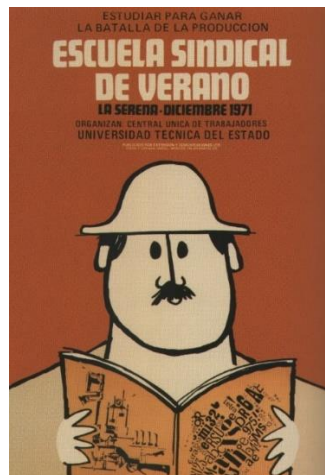
CONTRA CARÁTULA

## ILUSTRACIÓN Y CARICATURA

Hemos visto que el cartel chileno, al mismo tiempo que avanza con el vinilo, y al igual que el cubano se caracteriza por una heterogeneidad de estilos. Uno de ellos se crea ante la necesidad de oponerse y combatir la campaña del terror que genera Alessandri por sobre las ideologías y los partidos de izquierda.

*“Su objetivo fue contrarrestar la campaña del terror que fomentaba la publicidad del candidato de derecha Jorge Alessandri. Este método consistió en oponerle al temor el humor. Esta idea provino de un equipo de psiquiatras y psicólogos que asesoraron en su momento al comité de la campaña” (Vico M. y Osses M., 2016)*

El cartel *Escuela Sindical de Verano*, a manos de un equipo de publicistas de la Universidad Técnica del Estado, representa la idea de acercarse a la gente a través de elementos más lúdicos como las caricaturas.



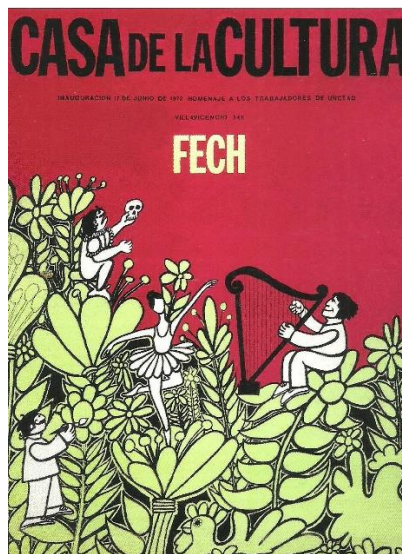
*Escuela Sindical de Verano, offset.*

El cartel *Los Estudiantes*, realizado en 1971 por Jorge Soto Veragua -mejor conocido como Veragua- los cuales muestra el diálogo y la unidad del minero chileno y el revolucionario cubano haciendo alusión a los mandatarios: Fidel Castro y Salvador Allende. Este mediante la caricatura y haciendo alusión al comic con globos de diálogo.



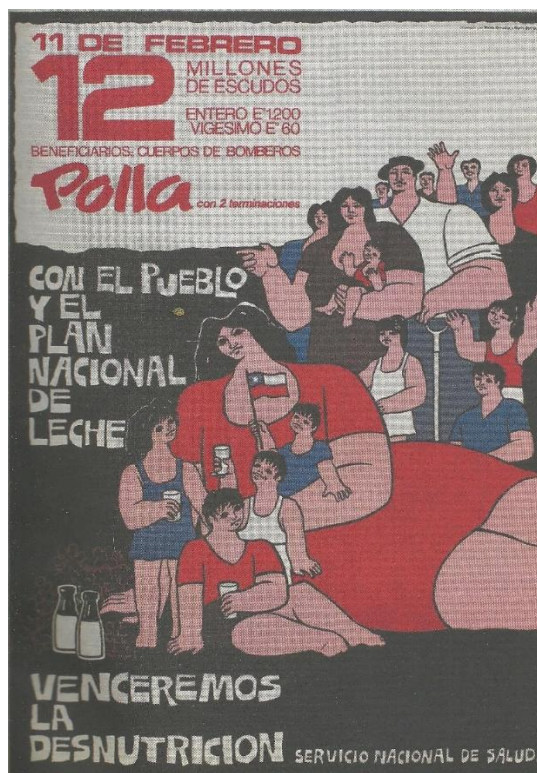
*Los Estudiantes, Jorge Soto Veragua, 1971*

Veragua diseña también en 1972 el cartel de la inauguración de *La Casa de la Cultura de la FECH*, mezclando la ilustración infantil con la vegetación y las formas provenientes de la psicodelia. Se nota una referencia a la Polla de Beneficencia.



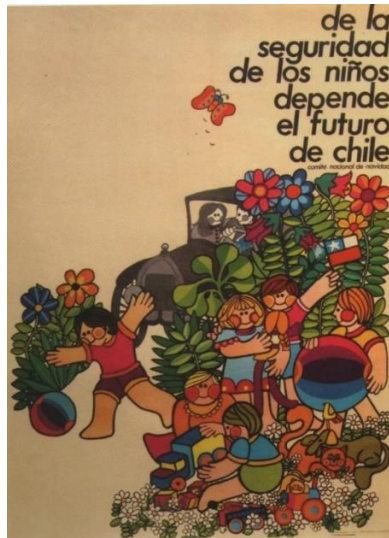
*La Casa de la Cultura, Jorge Soto Veragua, 1972*

La Polla de Beneficencia, creada en 1934, destina el 5% de su fondo a la beneficencia nacional, como lo son el Fondo Nacional de Salud, Cuerpo de Bomberos de Chile, entre otros, por lo cual durante la Unidad Popular se trabajó la propaganda del Fondo Nacional de Salud, por eso se generan afiches de la Polla, con el contenido de las medidas del estado. Estos están a cargo de Mario Quiroz y Waldo González, y en ellos se desarrolla una ilustración con personas con cabezas pequeñas y grandes brazos, las figuras tienden a ser curvas y desarrolla líneas simples y limpias, junto con restringir la paleta a 3 o 4 colores.



*Cartel de la Polla Nacional de Beneficencia*

Otro cartel es el realizado en 1971 por Ximena del Campo en el taller de los hermanos Larrea, el cual alude a la ilustración infantil, ya que su contenido tiene que ver con los niños.



*De la seguridad de los niños depende el futuro de Chile, Ximena del Campo, 1971*

En 1972 Los hermanos Larrea y Luis Albornoz crean el afiche conmemorativo por los dos años de la nacionalización del cobre, en él se muestran a diversas personas tales como campesinos, mineros, constructores, mujeres y niños, todos ellos como caricaturas.



*Cobre Chileno, Albornoz y Larrea, 1972*

Luis Albornoz junto a María Cristina Olivares en 1970 crean el afiche *La felicidad de Chile comienza por los niños*, utilizado para las campañas de la Unidad Popular. Realizado también en el taller de los hermanos Larrea, representa fielmente la idea de ilustración infantil.



*La felicidad de Chile comienza por los niños, Albornoz y Olivares, 1970*

Luis Albornoz es quien quizás mejor explota estas gráficas, y la ilustración puede ser variante, desde algo más infantil a un diseño más adulto.

En 1972 este mismo diseñador crear el cartel *A trabajar!*, sobre los trabajos voluntarios de verano del presente año, en el cual presenta a dos pájaros construyendo un nido, estos pájaros, junto a las hojas y ramas, remite un poco al movimiento hippie y psicodélico que influenciaba la época, aún así los pájaros se muestran como una caricatura.



*A trabajar!, Albornoz, 1972*

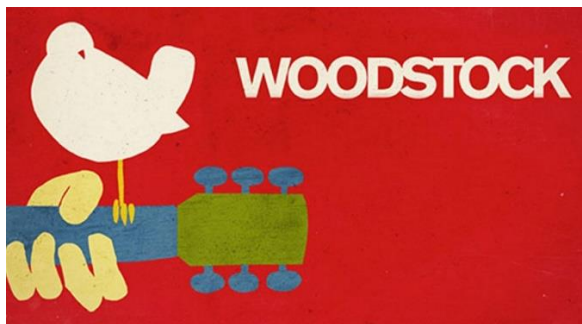
Y en 1973 este mismo diseñador realiza el cartel *Vías Férreas para Chile*, utiliza la ilustración, más relacionada con la de Yellow Submarine de Los Beatles.



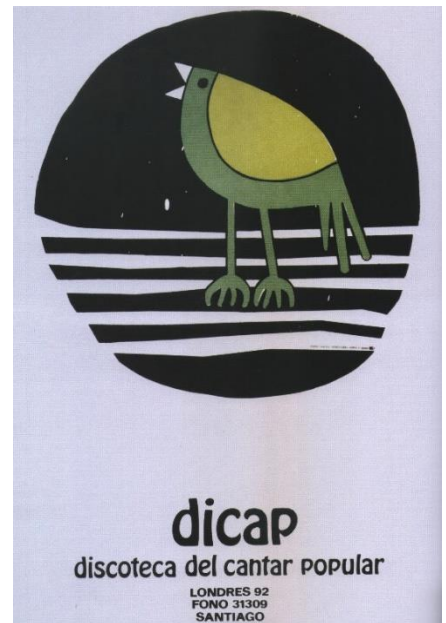
*Vías férreas para Chile, Albornoz, 1973*

Antes de comenzar a mencionar los vinilos que responden a esta categoría deberíamos referirnos a un elemento presente en la mayoría de los vinilos presentes, que es el logo de DICAP, el cual responde a la ilustración de un pajarito sobre cuerdas, realizado por Vicente Larrea.

Este pajarito fue inspirado en el presente en el cartel del festival Woodstock de 1969.



Afiche original de Woodstock



Diseño a color logo DICAP



Logo insertado en carátulas.



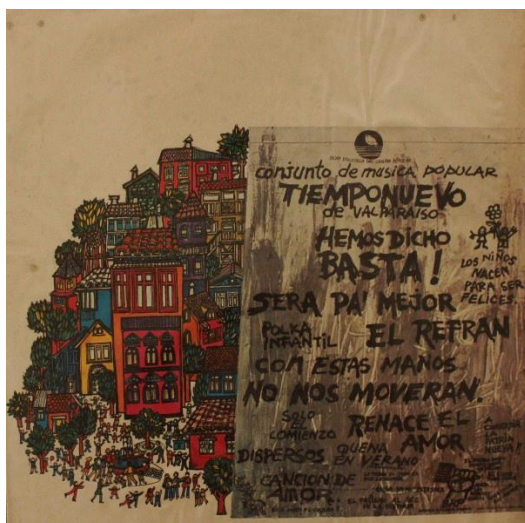
Logo dentro del vinilo.

HEMOS DICHO BASTA! 1971



Este LP, del conjunto Tiempnuevo, también es realizado por Vicente Larrea, y grafica a la ciudad de Valparaíso, de dónde es oriunda la agrupación. Los cerros con las casas se muestran coloridos, montadas una sobre otras, de manera lúdica.

La contra carátula es una fotografía de una de las casas.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## EL CANTAR TIENE SENTIDO 1971



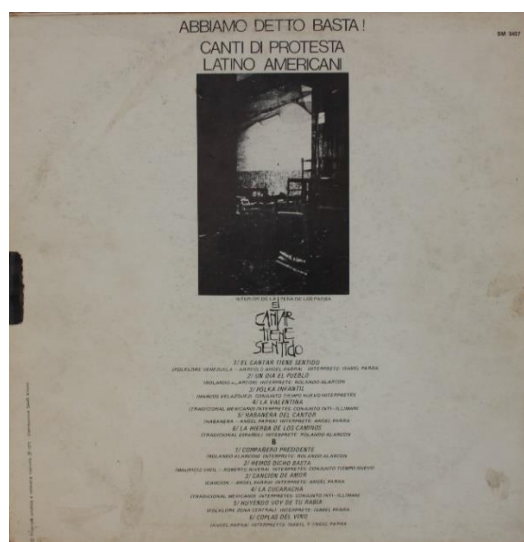
*El cantar tiene sentido* es un disco compilatorio de la Nueva Canción Chilena, interpretado por Isabel Parra, Inti-Illimani, Rolando Alarcón, Tiempnuevo, entre otros.

La inspiración de este disco es volver a la génesis de la Nueva Canción Chilena, en la Peña de los Parra, dónde comenzó a gestarse este movimiento.

Es por ello por lo que la carátula, realizada por Vicente Larrea, es una

ilustración de una silla de paja y madera, un pequeño banquito que estaba presente durante las jornadas de canto que se vivieron en la peña, escuchando cantautores como Patricio Manns, Violeta Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón, y acompañados de vino y empanadas.

La contra carátula es una fotografía de la misma peña, la cual enfoca las sillas en las cuales se sentaban.



CARÁTULA EDICIÓN ITALIANA    CONTRA CARÁTULA EDICIÓN ITALIANA





FOLLETO INTERIOR

CANCIONES DEL 900 1972



En 1972 bajo el sello DICAP Luis Advis recrea a través de la voz de Margot Loyola, los ritmos del principio del siglo XX. Este disco fue musicalizado a través de una orquesta de cámara.

La gráfica de este vinilo está a cargo de Vicente Larrea, y la carátula es una ilustración de estilo Art Nouveau de la interprete Margot Loyola. Ella se encuentra en blanco y negro sobre un fondo azul y

colores vibrantes como el morado y el amarillo le acompañan y le dan un toque moderno.

La contra carátula lleva una fotografía de ella tomada por Antonio Larrea, y una serie de imágenes publicitarias de principios del siglo XX. Todas ellas referentes a el “cuidado” y el aspecto de la mujer.



CARÁTULA

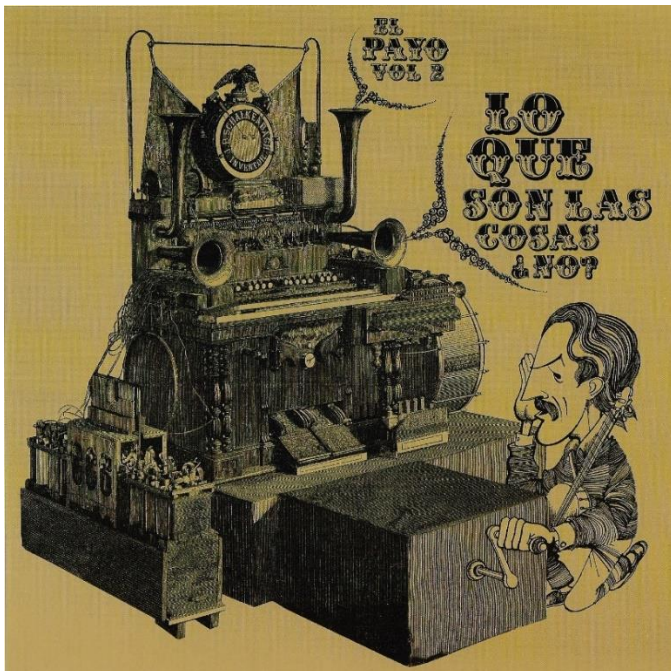


CONTRA CARÁTULA



DETALLE

## EL PAYO VOL 2. 1971



El particular sentido del humor de Gonzalo Grondona, mejor conocido como El Payo Grondona, queda graficado en este, su segundo disco. Grabado bajo el sello DICAP en 1971. Atravesando plena Unidad Popular, Grondona hace guiños a la época, desde la letra como en la fotografía de la contra carátula.

La contra carátula es una fotografía tomada por Antonio Larrea, muestra a El Payo Grondona con un cartel de

señalética que dice “no virar a la derecha”, haciendo alusión a su postura de izquierda y los movimientos sociales que existían contra Allende por parte de la oposición.

A su lado la presentación de las canciones, con ligereza y sentido del humor, El Payo describe y presenta de manera anecdótica cada una de ellas. Vale la pena rescatar los textos:

### *YO NO SE DECIR*

*Resulta que uno compone alcanzando algunos hitos, para mi éste es uno de ellos. Otros podrían ser “Los Pescaditos” (1966, dedicada a Andrés, grabada por Homero Caro) o “La muerte de mi hermano” (1965 y grabada por los Mac’s).*

*Debo apuntar que la hice en verano de 1969 con un guitarrón peruano que me regalara mi madre.*

*De pasada digo que la primera guitarra (1964) me la dió mi abuela. De este tema, uno de los tres de amor que he hecho, existe una versión anterior de “Tiemponuevo” con quienes canté hasta fines de 1969.*

### *LA NELLY Y EL NELSON*

*La música data de 1965, por lo menos. Originalmente iba a ser un tema sobre la “Piedra Feliz”, allá en Valparaíso. Mas, como uno es dueño de sus melodías y canciones hasta que las canta, o sea, las puede utilizar como le parezca, tan solo en el verano de 1971 le puse letra. Chillán, Temuco, Viña y Santiago la vieron nacer.*

### *ELEVAR LA PRODUCCIÓN ES TAMBIÉN REVOLUCIÓN*

*En la revista de información popular, “La Firme” n° 6 Pancho Moya improvisó esta canción para contrarrestar la “Música Alienante” que siguen tocando las radios. Yo la corregí y di vida musical. Moya es Alberto Vivanco.*

### *LOS AMIGOS QUE NO CAMBIAN*

*Nació el 3 de Agosto de 1971. Se incluyó en reemplazo de “La muerte de María Elena” (Versos de Arturo Ogas), un tema que narraba la muerte de la primera trasplantada chilena y que terminaba dando aliciente a Orellana (Q.E.P.D.).*

*Este tema de la “nueva canción chilena” trata de algo sumamente viejo, compuesta en el estilo más antiguo del país, el más popular y auténtico: décimas.*

### *ENTREVISTA A ARTEMIO ANTE SU EVENTUAL MATRIMONIO*

*Artemio es un personaje de Jorge Vivanco o Pepe Huinca, la entrevista “estaba en pauta”, como dicen los colegas, por lo que representa Artemio en nuestro país. Aquella, que, entre otras cosas, tiene la “casa puesta” antes de matrimoniarse. Fue terminada horas antes de grabarse, el 28 de Julio. Con esta canción se incorpora la prosa a la composición musical*

### *NO METEREMOS LAS MANOS QUIZÁS LOS PIES*

*El título es una idea expresada por el Compañero Presidente en más de una oportunidad.*

*Compuesta en el segundo trimestre de 1971. (Creo, como decía un compañero, que para protestar no se necesita tener ideología, para construir sí que es imprescindible.)*

*Además, hay que tener presente que una canción es revolucionaria en cuanto moviliza a las masas en prosecución de sus intereses de clase. Una canción es comprometida, de protesta — nombre que no inventamos los cantores sino los industriales de la música — si logra tomar conciencia de ciertas necesidades de clase. En suma, la canción es popular — óptima denominación — si es compuesta con él pueblo, a partir de la teoría proletaria y ya nunca más “para” o “al” pueblo.*

### *LOS ESPERO EN ZAPALLAR EN MI IMPALA*

*En el n° 48 de “La Chiva” viene una tira sobre el Festival de la Canción de Lo Chamullo (bajo, por supuesto) donde triunfa un tema de Joan Lorenzo Lonquimay. La idea fue convertida en esta sociocanción que tiene dos partes: una que trata del marco teórico de referencia y otra sobre la historieta-canción en sí.*

### *DÍA SÁBADO EN LA NOCHE*

*Esta canción sería de 1969. No es necesariamente autobiográfica, como la mayoría de este disco; ya que el cantor no sólo debe cantar lo suyo, de uno mismo, sino ser el portavoz —la mayoría de las veces.*

*Es una de las canciones que más me gusta de estos 10 temas, mucho más dramático que el primero, donde me siento más auténtico y con una evolución natural de búsqueda.*

#### NADIE TRANCARÁ EL PASO

*Melodía de cuando cantaba con los amigos de Playa Ancha algunas canciones de los Quincheros y otros próceras que recopilan “al interior de”. Echándose a perder se aprende. El estribillo corresponde a un slogan acuñado en Cautín ante un congreso de campesinos chilenos y mapuches.*

*Está dedicada a estos últimos: ñirumé catritulanéo ñi rupan.*

#### THE PATRIOT

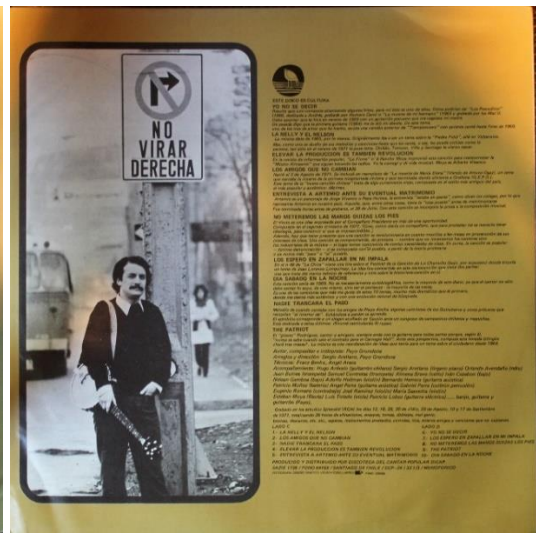
*El “gitano” Rodríguez, cantor y amigazo, siempre anda con la guitarra para todas partes porque, según él, “nunca se sabe cuándo sale el contrato para el Carnegie Hall”. Ante esta perspectiva, compuse esta tonada bilingüe ¿hará tres meses?. La música es una reordenación de ideas que tenía para un tema sobre el ciudadano desde 1964.*

La carátula también está llena de sentido del humor, pues vemos una caricatura de El Payo dibujada a manos de Hernán Vidal, la caricatura está haciendo girar una máquina de orquesta eléctrica. Esta máquina pretende recrear los sonidos de los instrumentos de forma artificial, esta máquina creada por J. B. Schalkenbach sería la precursora de los sintetizadores.

Es así como la máquina le habla al Payo y le dice “Lo que son las cosas ¿no?”

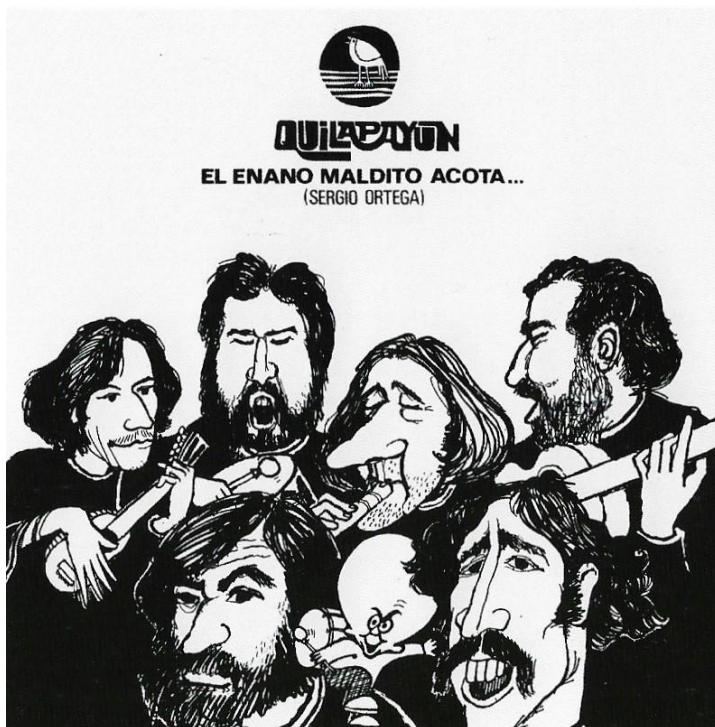


CARÁTULA



CONTRACARÁTULA

## EL ENANO MALDITO ACOTA 1971



Siguiendo la línea del humor, Quilapayún presenta bajo el sello DICAP en 1971 El disco de corta duración *El Enano Maldito Acota...*

Publicado en el diario Puro Chile, El Enano Maldito es un personaje creado por Jorge Mateluna, y encara a los opositores del gobierno de Allende. Sergio Ortega se inspira en el personaje y le escribe la canción *El Enano Maldito Acota...* y Quilapayún es

quien la interpreta

Luis Albornoz está a cargo del diseño y lo resuelve realizando una caricatura en blanco y negro de los integrantes del conjunto y al personaje de Mateluna al medio.

La contra carátula es la misma imagen, pero con el juego de que tanto la tipografía está inversa.

Dentro del vinilo también está presente el personaje junto al logo de la discográfica.



(Orsus, Puro Chile, septiembre, 1970)

*El enano maldito de Jorge Mateluna*



*Detalle del vinilo*



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

*SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO 1981*



Este primer LP, es producido durante dictadura bajo el sello Alerce en Chile. Abriendo paso al Canto Nuevo, la canción de protesta ante los sucesos cometidos durante la dictadura se suaviza a una interpretación metafórica, pero aún así su mensaje no deja de ser potente. En este disco encontramos canciones como *Simplemente*, o *A mi ciudad*.

El vinilo chileno dentro del país desde el 11 de Septiembre de 1973 tuvo una restricción de imágenes respecto a lo que era la gráfica. Se veían más fotografías de los artistas, o imágenes “neutras” respecto al contenido de la gráfica potente que representara al cartel de principios de los 60s y 70s.

En los vinilos de el Canto Nuevo -como se les denomina a las nuevas generaciones musicales que resistieron la dictadura dentro de Chile- se presentan más fotografías de los integrantes de los grupos, o ilustraciones, dibujos, pero más contenidos con respecto a visualizar las ideas políticas explícitas.

Este es el caso de la gráfica de este LP, a cargo de Jorge Salas Ampuero y Juan Carlos Berthelon. Jorge salas se encontraba residiendo en Madrid, y el contacto es vía Alerce, él envía en diseño para el disco.

La carátula es una ilustración con un arbol y una ciudad de fondo y sobre este flotan un auto, músicos, un árbol y una casa, y encima se impone un semáforo con una luz roja, en el cual se lee el nombre del conjunto.

La contra carátula es una selección de fotos de los integrantes y la descripción de su trabajo.

Se ve el sello alerce junto al pájaro característico del Canto Nuevo.



Detalle del logo del Canto nuevo a la izquierda y del sello alerce a la derecha



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## COLLAGE

Collage, del verbo *coller*, que en francés significa pegar, es el ensamble de distintos elementos dentro del plano gráfico, así se ven carátulas que mezclan diferentes elementos juntándolos, desde personajes, a texturas, o técnicas.

### *EL PAYO 1970*



Este es el primer LP de El Payo, con quien le da otro aire a la nueva canción chilena con su particular sentido del humor e ironía de sus canciones, además de un relato, entre anécdotas, humoradas y contenido político se abre paso este cantautor dentro de la Nueva Canción Chilena, quien grafica a través de su canto y sus letras un paisaje nacional y del cotidiano.

Lo otro que vuelve diferente al cantautor es el sonido del banjo,

un instrumento que se escuchaba en América del Norte, pero con un sonido ajeno al Sur Latinoamericano.

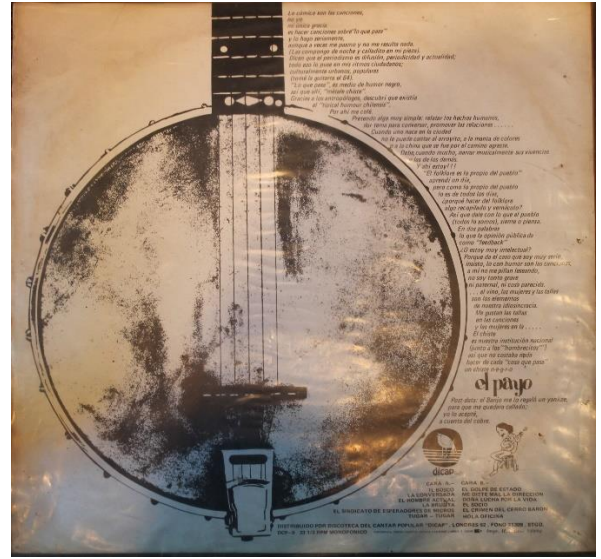
Es este instrumento se muestra en la carátula, en un collage que se compone por: una fotografía en blanco y negro del rostro del Payo en un extremo, el banjo con color al medio, ambas fotografías por Antonio Larrea, y en el otro extremo una ilustración con diversos personajes y elementos del paisaje Santiaguino, realizada por Luis Albornoz. La contra carátula es solamente el banjo en blanco y negro, y tiene una caricatura del cantautor.



*Detalle*



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

*LA NUEVA CANCIÓN CHILENA 1972*



Este es un LP recopilatorio que reúne canciones de Violeta, Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara, Tienponuevo, Quilapayún e Inti-Illimani.

Así como la cantidad de intérpretes y autores es diversa, la carátula es un collage de distintos personajes, una especie de fauna del medio nacional, entre ellos están los realizados en carátulas y

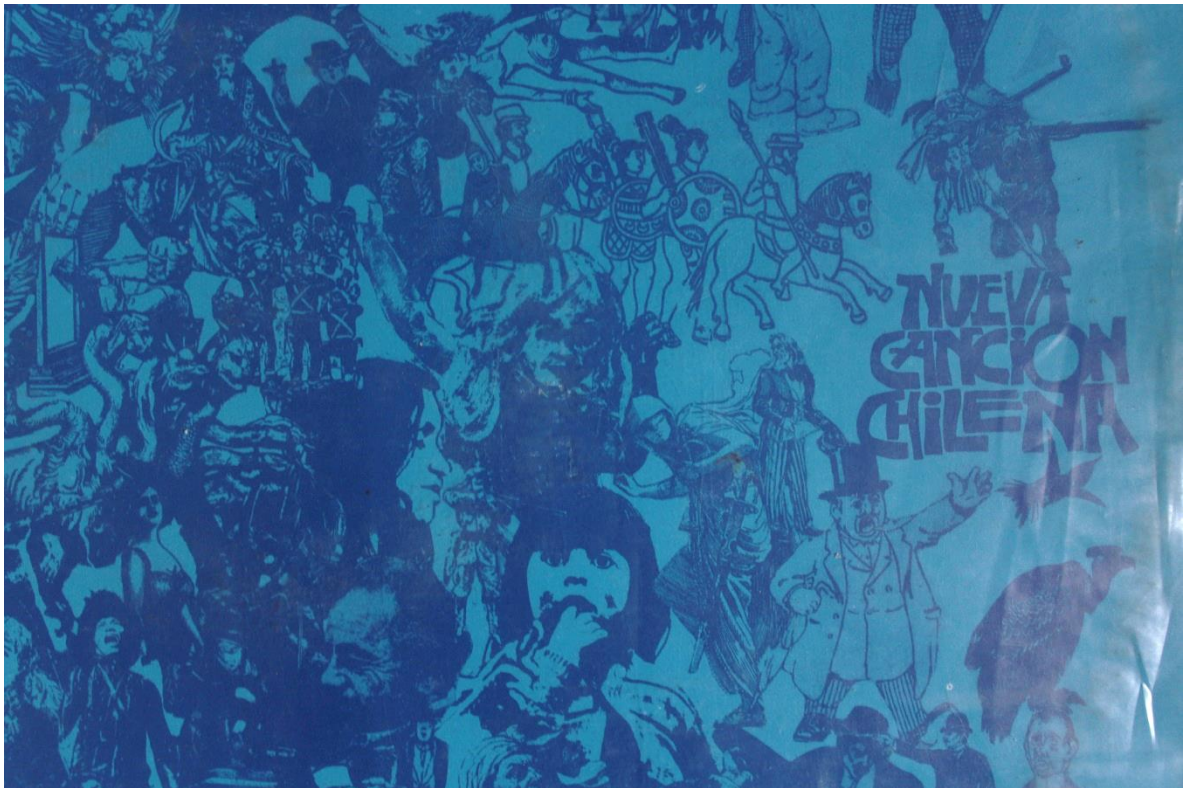
afiches anteriores, en manos de Vicente Larrea, este ensambla en la carátula y contra carátula.



CONTRA CARÁTULA



CARÁTULA

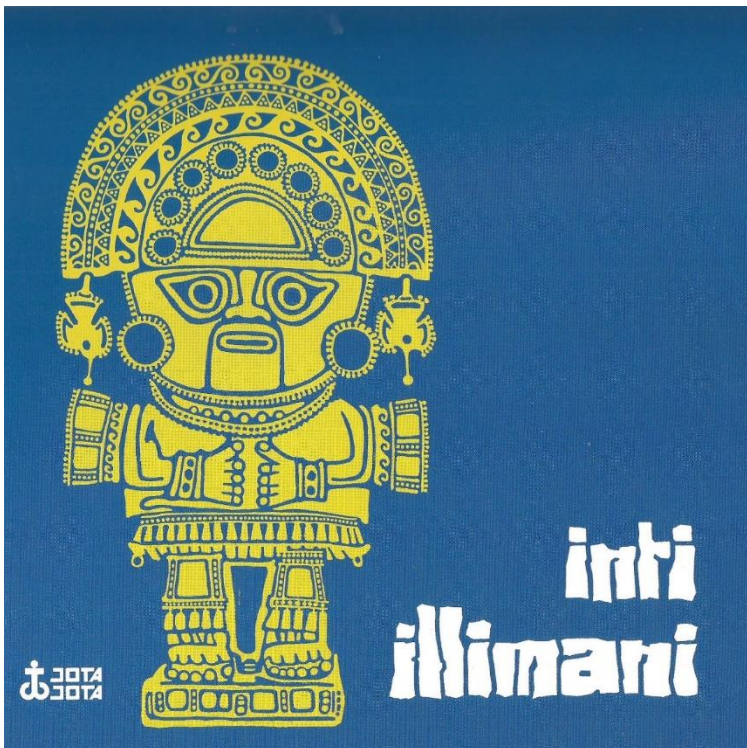


DETALLE

## ÉTNICO

La Nueva Canción Chilena se caracteriza por explorar los sonidos nacionales y latinoamericanos, la búsqueda de sonidos y rescate de instrumentos, ritmos y lenguas originarias. Por ello la gráfica y el diseño también deben estar acordes a aquellos, y los que fueron los grandes imperios de los cuales formamos parte antes de una sangrienta conquista.

### *INTI-ILLIMANI 1969*



El segundo LP del conjunto Inti-illimani. Bajo el sello Jota-Jota, distribuido por DICAP. Con un repertorio sumamente andino, con temas de Bolivia, Ecuador, Cuecas, entre otros, este disco es un homenaje al Tahuantinsuyo.

Dice en la contra carátula del LP:

*He aquí una manera de réplica.*

*Contra la presión alienatoria que se ejerce sobre nuestros pueblos, tendiente entre otras cosas a erradicar y suplantarse las culturas básicas y originarias de América Latina, he aquí una forma de ponerse en la barricada. En el Tercer Mundo de la canción.*

*El conjunto INTI-ILLIMANI está ubicado en su posición de lucha, desde el momento en que sus integrantes han tomado conciencia de que es preciso conservar los bienes culturales de este continente. No para relegarlos a los museos, sino para expresarlos a través de la canción folklórica.*

*Esta “América mestiza” —como la llamó Martí— corriendo en el pasado por entre dos cauces, uno español y otro nativo, acumuló un arte de extraordinaria riqueza, que mantiene plena vigencia en territorios como el altiplano, en Ecuador, en Cuba y Venezuela.*

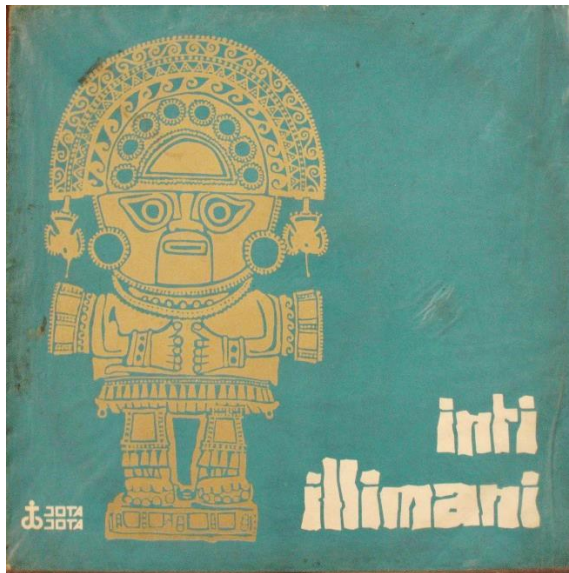
*En los últimos siglos, nuevas formas de colonialismo han penetrado en América, mucho más refinadas, y que amenazan con anular todo aquello que constituya un rasgo de la personalidad de nuestros pueblos.*

*Sin embargo, los esfuerzos desarrollados por países imperialistas han resultado infructuosos, por cuanto en las nuevas generaciones ha nacido un afán creciente por rescatar nuestras propias formas de expresión, así como una intención de conceder a la manifestación artística un contenido acorde con nuestra condición de naciones subdesarrolladas.*

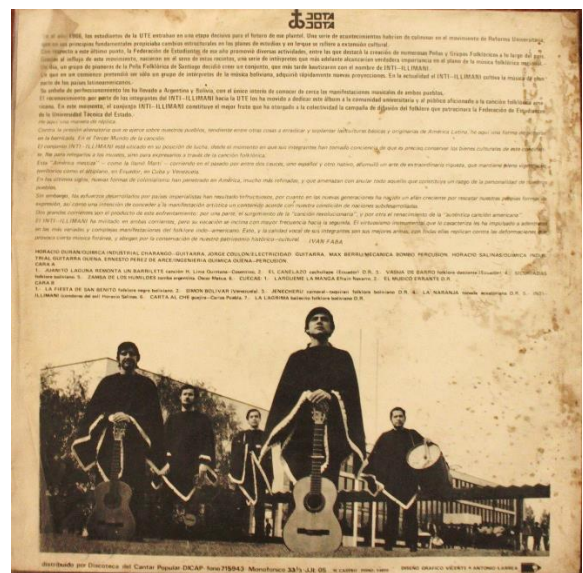
*Dos grandes corrientes son el producto de este enfrentamiento: por una parte, el surgimiento de la “canción revolucionaria”, y por otra el renacimiento de la “auténtica canción americana”.*

*El INTI-ILLIMANI ha militado en ambas corrientes, pero su vocación se inclina con mayor frecuencia hacia la segunda. El virtuosismo instrumental que lo caracteriza les ha impulsado a adentrarse en las más variadas y complejas manifestaciones del folklore indo-americano. Esto, y la calidad vocal de sus integrantes son sus mejores armas; con todas ellas replican contra las deformaciones que provoca cierta música foránea, y abogan por la conservación de nuestro patrimonio histórico-cultural.*

**IVÁN FABA**



**CARÁTULA**



**CONTRACARÁTULA**

El diseño está a mano de los hermanos Larrea, Vicente en la carátula y Antonio en la fotografía de la contra carátula.

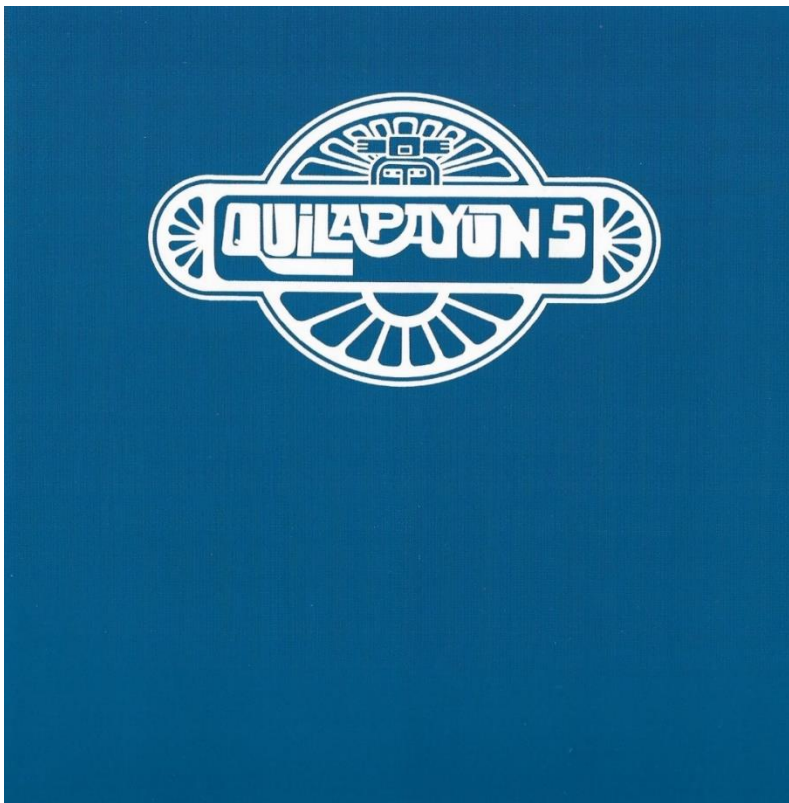
La carátula es un tumi, un cuchillo de oro ceremonial inca. Este va junto al nombre del conjunto, cuyo nombre significa Sol del Illimani, en quechua, y la tipografía hace alusión a las construcciones de piedras.

En la contra carátula se muestra una fotografía solemne en blanco y negro del conjunto con sus característicos ponchos amarantos, con cada uno sosteniendo los instrumentos y mirando hacia el frente. Llama la atención la disposición de los integrantes, dándole una mayor perspectiva a la fotografía con la distancia entre los músicos.



*Tumi*

### *QUIPALAYÚN 5 1972*



Este es el último disco que firma con Odeón el grupo Quilapayún.

La carátula es un fondo azul, y el logo de Quilapayún, con la tipografía insertada en un logo que hace reminiscencia a los incas y al sol. Este está a cargo de Vicente Larrea.

La contra carátula es el mismo logo y el tracklist.

Lo llamativo de este disco es su interior, en el cual hay

una ilustración de Luis Albornoz, el cual tiene un paisaje de fondo con un extenso cielo azul, que sigue la línea de la carátula, y la silueta en blanco de un árbol, en donde el follaje son

coloridos personajes, una mezcla entre la ilustración más infantil, la psicodelia y el movimiento hippie.



CARÁTULA



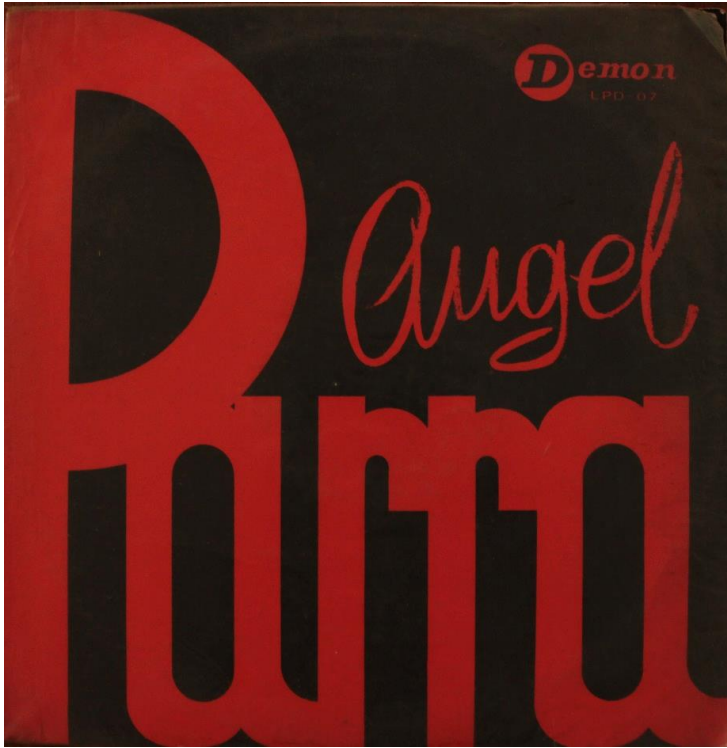
CONTRA CARÁTULA



INTERIOR

## TIPOGRAFÍA

### ANGEL PARRA Y SU GUITARRA 1965



Bajo el sello Demon, es el primer LP de Ángel Parra como solista, además de datar como uno de los discos de este movimiento más antiguos, junto a los de Violeta Parra y Patricio Manns, la particularidad de este disco es que no posee fotografías o gráficas más allá de las letras, de las cuales la carátula sobrepone letras rojas de dos estilos sobre un fondo negro.

La contra carátula es solamente

información escrita y un instructivo de como manipular el disco.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

Las letras siempre han estado en la calle, aunque la imagen es lo que primero se codifica, ya que la lectura es un lenguaje aprendido, podemos reconocer la importancia de las letras en el medio nacional.

Primero en los periódicos del siglo XIX como *El amigo del pueblo*, o *La barra*, sobre todo este último expone mensajes políticos en gran formato utilizando toda la plana y mezclando diversas tipografías

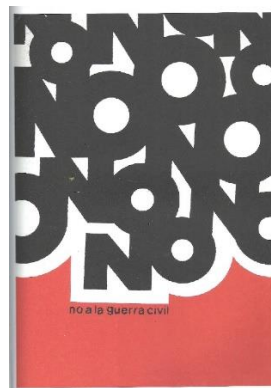
Desde el origen del mural como propaganda para las campañas de Pedro Aguirre Cerda, que se expanden con las brigadas para Allende, y posteriormente lo que ocurre en los afiches en los que solo existen caracteres tipográficos, algunos jugando a volverse la imagen y otros solo manteniendo el mensaje.



Periódico La Barra 1850, extraído de Puño y Letra.



Brigada Elmo Catalán, 1970, Fotografía de Alejandro Stuart extraída de Puño y Letra



Afiche No a la guerra civil, offset, 1973. Afiche La juventud saluda a su gobierno, por las juventudes comunistas, serigrafía, 1971

## FUSIONES

Para finalizar la primera parte de este capítulo, no se pueden obviar la movilidad que existió entre el diseño, y dentro de este proceso de experimentación hay tendencias que se cruzan con otras, así como observamos que a veces el diseño no coincidía un estilo de la carátula y de la contra carátula, o el interior mostraba otro tipo de estilo, en ocasiones los diversos estilos se presentan en la carátula, generando así las fusiones.

### Grabado en Metal y Étnico

*LA FRAGUA 1973*



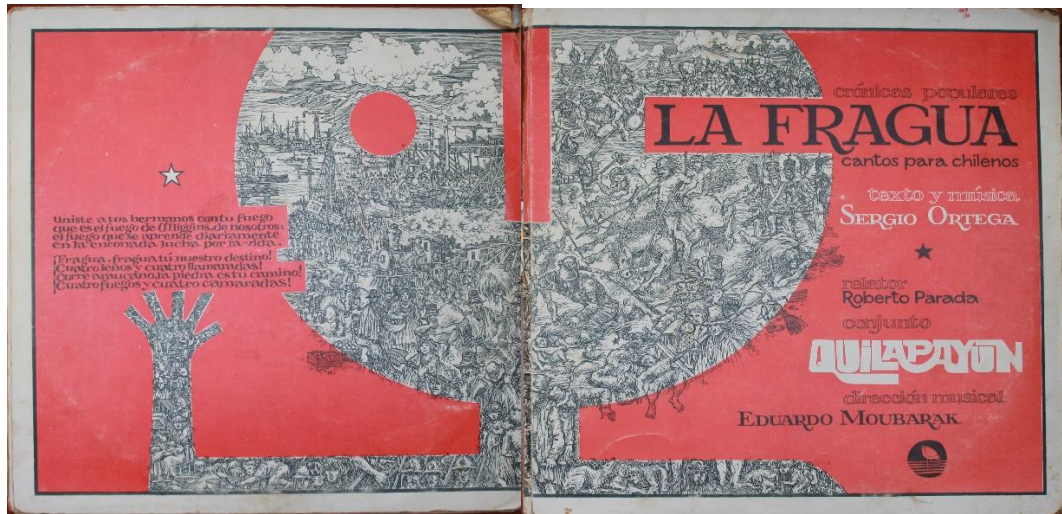
Escrita por Sergio Ortega, y estrenada en los teatros en 1972 junto a la Sinfónica de Chile, está a cargo de Quilapayún, con Roberto Parada como relator y Eduardo Moubarak de director musical. Este Long Play doble es la última cantata grabada en Chile el año 1973, bajo el sello DICAP

El diseño gráfico está a manos de Julio Palazuelo, grabador chileno que domina la técnica del dibujo y

los temas históricos.

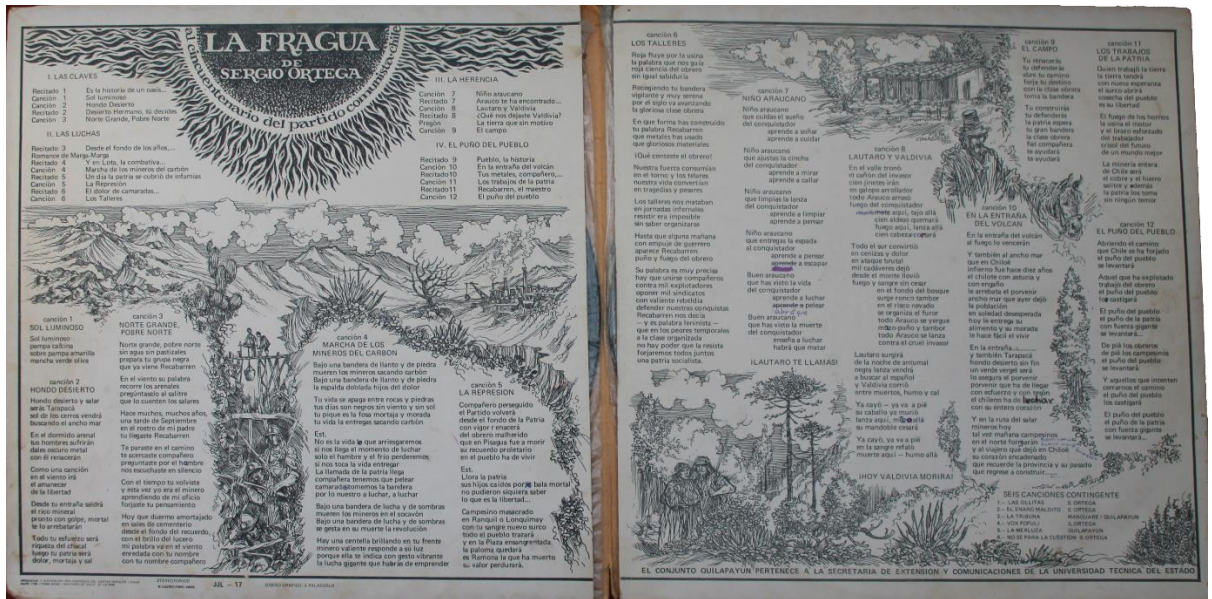
Así la carátula y contra carátula forman un perfil de una figura que nos hace guiños al arte precolombino, que en su interior tiene la gráfica de un grabado histórico.

En su interior la temática del paisaje chileno y sus habitantes, campesinos y trabajadores también se muestran en blanco y negro, representando el grabado en metal y el dibujo lineal.



CONTRA CARÁTULA

CARÁTULA



INTERIOR

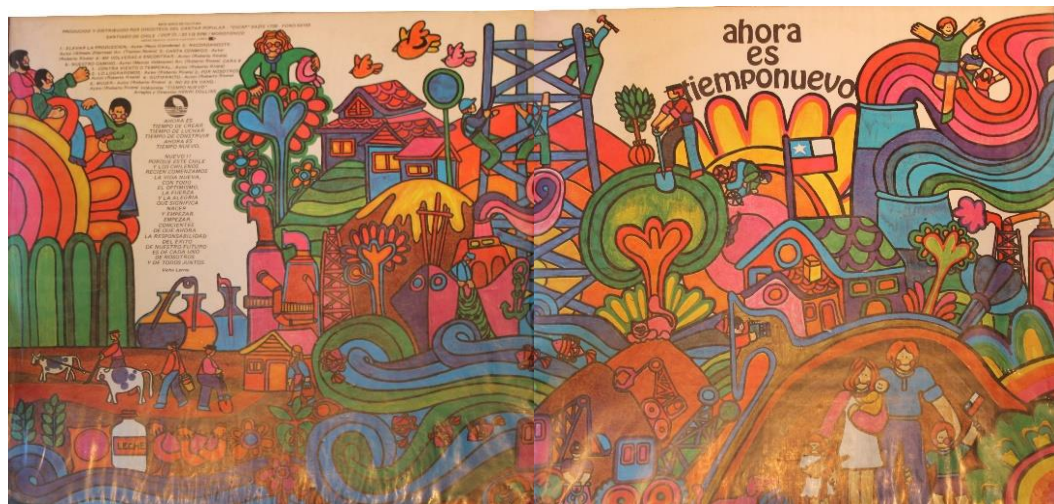
## Ilustración y Psicodelia

### AHORA ES TIEMPO NUEVO 1971



Del conjunto Tiempnuevo, producido bajo el sello de DICAP en 1971. El diseño gráfico de esta LP está a manos de Ximena del Campo, quien mezcla elementos de la psicodelia, como el uso de colores y las formas curvas y la ilustración infantil, con caricaturas de personajes.

La carátula y contra carátula son una continuación de la misma ilustración.



CONTRA CARÁTULA

CARÁTULA

## Alto contraste y psicodelia

AUCAMAN 1972



El Ballet Folklórico Nacional saca bajo el sello estatal IRT en 1972 este LP. Aucamán significa cóndor en mapudungun.

El Ballet Folklórico cuenta con un instrumental de la obra, y la danza, puesta en escena, y teatro también eran parte de un movimiento cultural.

La fotografía es de un ensayo del ballet, donde uno de los bailarines con un poncho imita

a un cóndor. Esta fotografía se la pasan a Antonio Larrea para que la edite. Él realiza un contratipo de la imagen y la repite tres veces en la carátula, dándole movimiento, dos de ellas con un tono claro y una en negro, la cual el poncho es rellenado con colores vibrantes. En ese entonces el color se agregaba directamente en la máquina offset. Esta es una característica de la psicodelia: el color vibrante y la idea del movimiento.

La contra carátula son fotografías del Ballet.



Fotografía original, extraída de 33 1/3 RPM



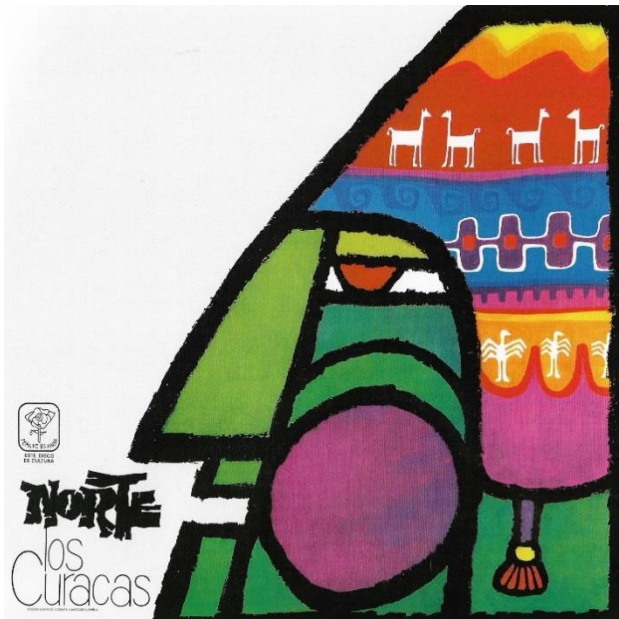
CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## Psicodelia, étnico y mural

NORTE 1970



La carátula la diseñó Vicente Larrea, los fuertes trazados negros que separan las partes del rostro hacen referencia a los trazados gruesos de las brigadas muralistas, que como vimos antes coinciden en los trazados negros. La paleta de colores es brillante y contraste, un elemento de la psicodelia, así como el rostro en verde, el gorro coincide en los colores clásicos del vestuario indumentario del altiplano, y se hacen presente los patrones andinos en blanco,

las llamas, los pájaros, y los patrones geométricos remiten a la gráfica andina.

La contraportada es una fotografía del grupo en blanco y negro.



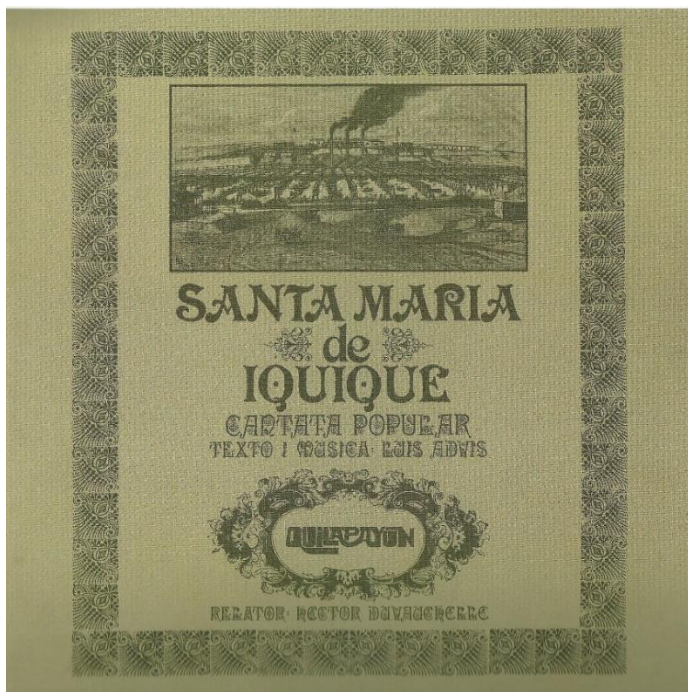
CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

### Grabado en metal y tipografía

#### *SANTA MARÍA DE IQUIQUE 1970*



No se puede finalizar esta primera parte sin mencionar uno de los discos claves dentro de la historia de la Nueva Canción Chilena. Escrita en 1969 por Luis Advis, abriendo paso a la Cantata Popular, y a un nuevo formato dentro de la música.

Interpretada por Quilapayún y con narraciones de Héctor Duvauchelle, narra a través de los relatos y el canto la historia de la matanza producida en 1907 en la Escuela Santa María de

Iquique, en la cual un 21 de diciembre centenares de obreros del salitre fueron asesinados por el gobierno de Montt y las fuerzas armadas tras una huelga.

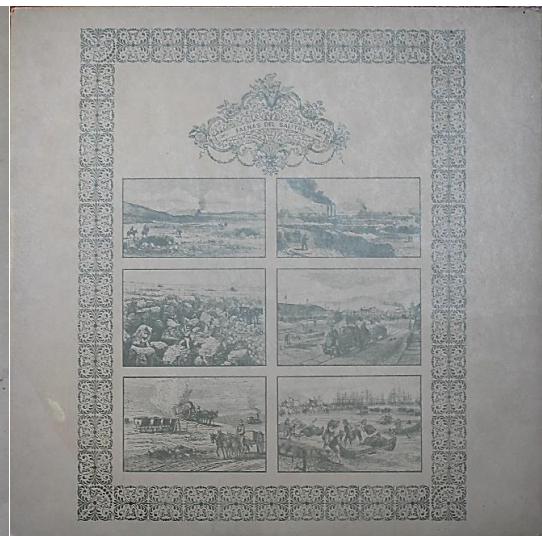
Es por ello que el diseño gráfico del disco se centra en la remembranza de la época, y la carátula lleva consigo un grabado de las salitreras y presenta el título con una serie de tipografías y viñetas que responden a los inicios del siglo XX.

Los grabados fueron sacados de la Biblioteca Nacional, y son usados también en la contra carátula del álbum.

Al interior está la información rodeada de viñetas junto a una fotografía del conjunto, Luis Advis y Héctor Duvauchelle, la cual está tratada de manera que se vea envejecida, con sepias, la misma paleta que acompaña todo el disco.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA



INTERIOR





VINILO

## **Parte II Gráfica producida en el extranjero y en exilio**

Durante la dictadura militar, la mayoría de las agrupaciones y los cantautores de la Nueva Canción Chilena fueron exiliados del país, al ser representantes públicos de ideologías de izquierda, algunas agrupaciones afrontaron el golpe militar estando fuera de Chile, y sin posibilidad de retorno, y otras vieron la posibilidad del asilo político que les ofrecían otros países. Esto ocurre no solo con las agrupaciones sino también con las disqueras. DICAP debe cerrar sus oficinas y puntos de venta y no volver nunca más a abrirlos en el territorio nacional, sino años después en España.

Otras grandes discográficas como EMI, al ser internacionales continúan el trabajo en distintos países, y los contratos con las agrupaciones siguen grabando con ellas. DICAP libera todos los derechos a las mismas agrupaciones, quienes tienen la opción de moverse entre disqueras y seguir difundiendo la música latinoamericana, y con ella una canción de protesta.

Aún póstumos grandes autores como Víctor Jara y Violeta Parra siguieron distribuyéndose en las casas discográficas.

Las tendencias estilísticas no varían mucho de las anteriores, algunas dejan de estar presentes, y solo se le agregará una categoría, pero en general se mantienen. También podemos ver entre las siguientes carátulas simbologías de un imaginario que representa la idea de la libertad al pueblo chileno, y la protesta contra la dictadura militar, las cuales se repiten, como lo son las banderas de Chile, los puños, los pájaros, entre otras.

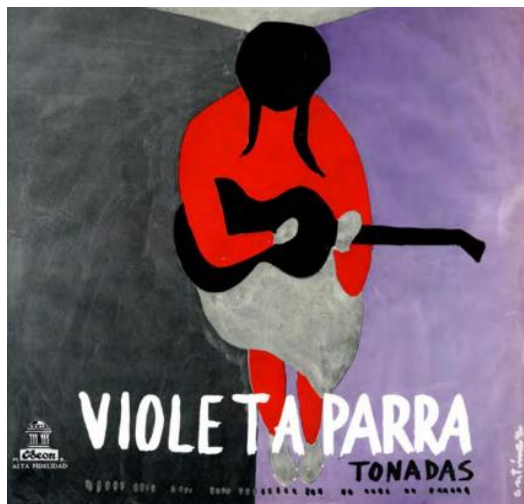
Partiremos por la categoría que se suma a las tendencias anteriormente vistas.

### **OBRAS DE ARTISTAS VISUALES**

Si bien, cada diseño gráfico del vinilo responde al reconocimiento y la autoría de un diseñador gráfico, esta categoría se abre dado el uso de obras realizadas no por los diseñadores gráficos, sino que responden en su mayoría a obras de artistas visuales y plásticos chilenos que se utilizan en el vinilo.

Si bien esto comienza en 1958 con la carátula de Violeta Parra “Tonadas”, grabada bajo el sello Odeón en Chile, ya que esta carátula es realizada por Nemesio Antúnez, ya en esos

años, un consagrado artista chileno. Sin embargo, es durante el exilio, en el que esta tendencia se hace más presente.



*VIOLETA PARRA PRESENTE... AUSENTE...1975*



Violeta Parra además de ser uno de los pilares de la Nueva Canción Chilena, como folklorista, recopilando los cantos del campo, y de cantautora; fue una artista visual, y en 1956 viaja a Francia a presentar una exposición en París.

Las obras visuales de Violeta Parra son principalmente mezclas de textiles: lanas y bordados, y por otra pinturas al óleo.



*La cueca, Tela de Yute con Lanigrafía, 1962*    *Velorio del angelito, Óleo,, 1964*

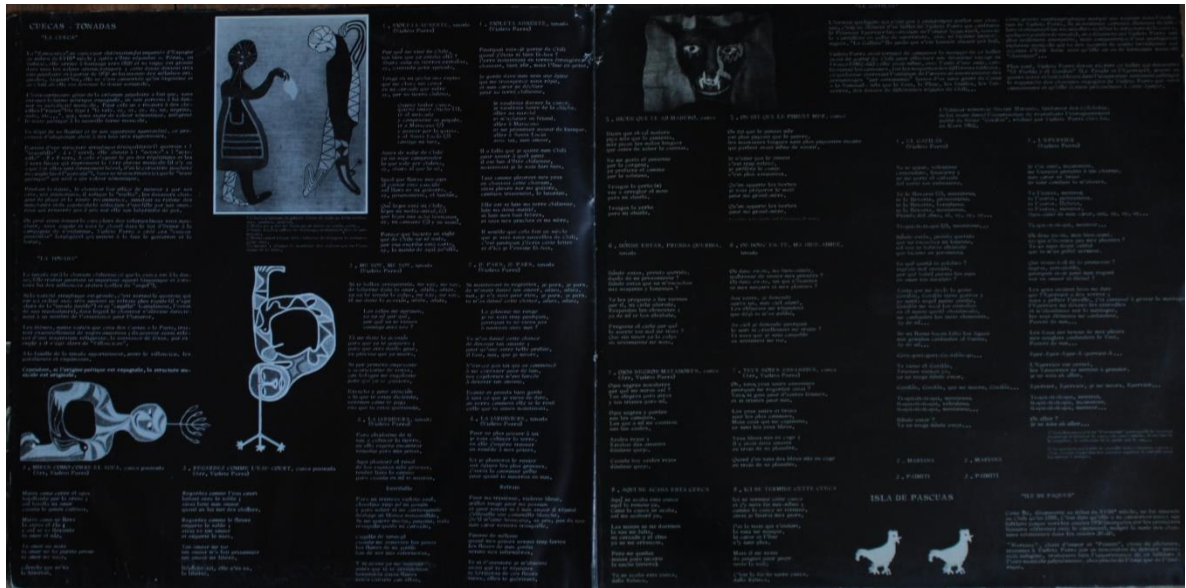
En esta edición francesa por Canto Libre y Le Chant du Monde, además de presentar un cuadro al óleo titulado “Fiesta en casa de Violeta” realizado en 1964 por Violeta Parra en su carátula, encontramos en su interior más de la obra visual de la cantora chilena, que van de la mano además con una descripción de su obra presentada en París el 26 de marzo de 1956. La contra carátula es una fotografía de la artista, con la vestimenta tradicional campesina.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

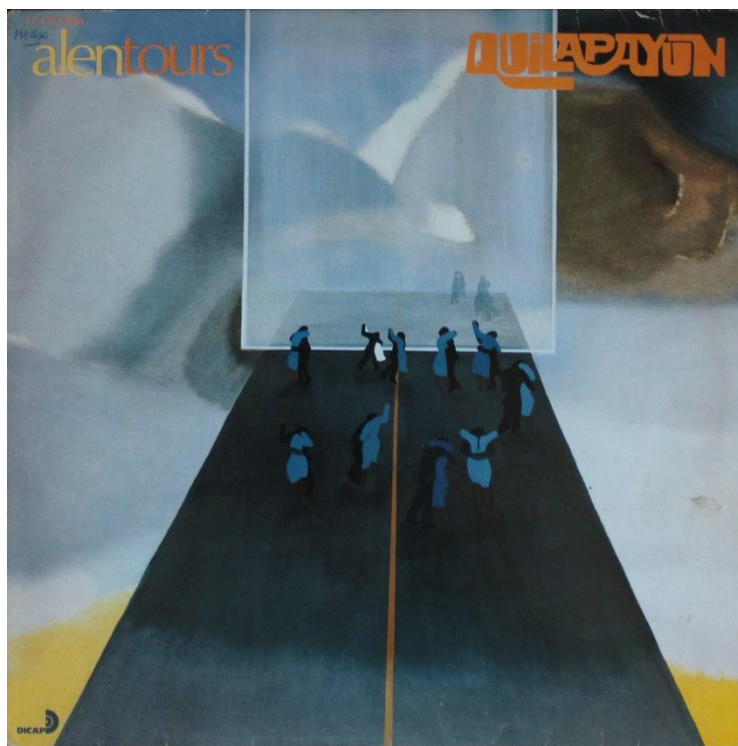


INTERIOR



INTERIOR DETALLE

## ALENTOURS 1980

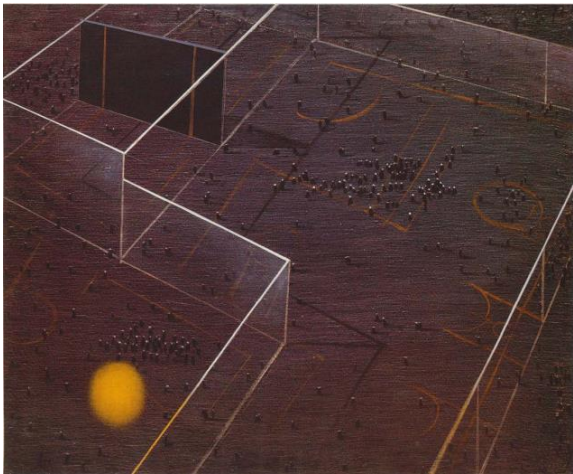


Bajo los sellos EMI y DICAP que abre en Europa, este LP es grabado en Francia, país que recibió durante el exilio a la agrupación Quilapayún. La traducción del título es “alrededores”, y contiene en el lado A canciones originales del conjunto y en el lado B covers de canciones de cuba, de Víctor Jara, de textos de Bertolt Brecht entre otros.

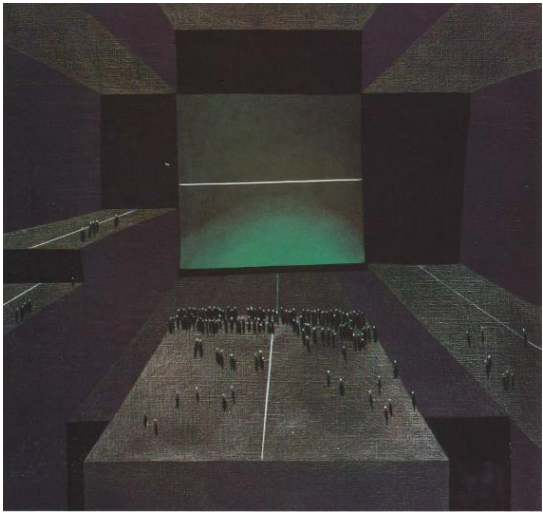
La carátula de este disco está realizada por Nemesio Antúnez, destacado artista chileno quien se caracterizó por series de pinturas que involucraban la mezcla de superficies espaciales, materialidades como la transparencia y los bloques de cemento, además de paisajes que mostraban la identidad chilena en sociedad. Esto debido a que primeramente la arquitectura fue su profesión, la que, si bien no ejerció mayoritariamente, fue la base de su estudio:

*“Todo iba bien, pero yo tenía que resolver primero el problema de la arquitectura. Quería recibirme, me gustaba estudiar y proyectar, hacer planos, presentar proyectos. Fueron años felices en arquitectura y lo que aprendí fue fundamental en pintura, no perdí el tiempo, al contrario, creo que el estudio del diseño espacial, la composición, el color, las texturas, me ayudaron enormemente a pintar. Me introduje en ella con una visión más amplia, más general que si hubiera ingresado a la escuela de Bellas Artes directamente; si yo hubiera estudiado pintura desde luego mi pintura no sería lo que es, sería diferente.” (Antúnez, N., 1988)*

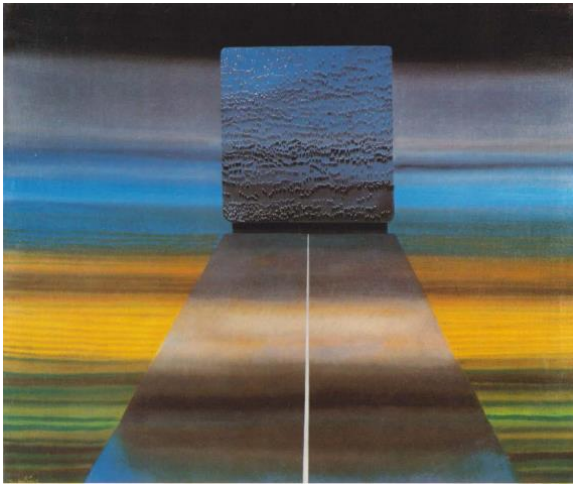
Por otra parte, su vida en un constante vaivén entre Chile y el extranjero, dónde vive en dos épocas diferentes en Nueva York, en dónde comienza una serie de pinturas características, con la que podemos relacionar la carátula del disco.



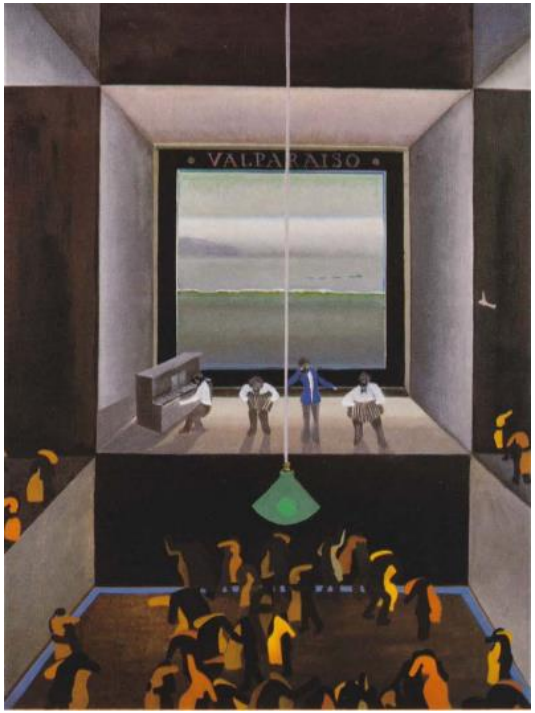
*El Muro Negro, 1966*



*N.Y.N.Y. 10040, 1968*



*Tikal, 1971*



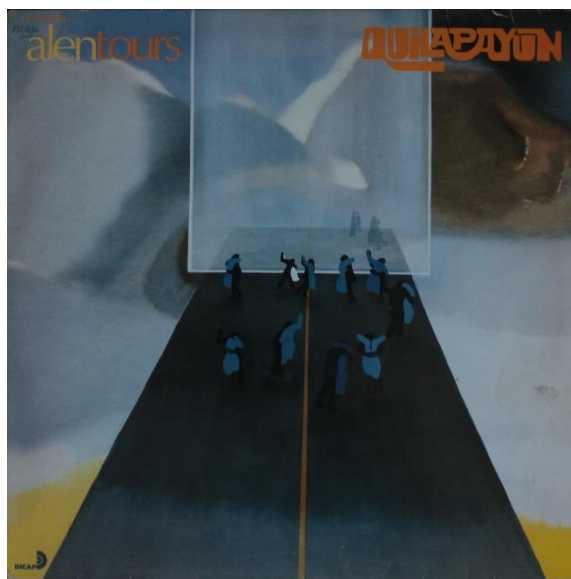
*Valparaíso, Tango Bar 1978-1982*

Antúnez, al igual que Quilapayún, debe partir exiliado, ya que este era el director del Museo del Bellas Artes, el cual fue allanado y atacado por disparos de tanquetas.

Es durante el exilio en el que produce la carátula de *Alentours*, la cual no solo es muy característica de su sello personal, sino que también nos hace alusión a su obra Valparaíso Tango Bar, la cual pinta entre los años 1978 y termina en 1982, con *Alentours* entre medio, pero como bien dice Nemesio Antúnez, las series y sus temáticas no son necesariamente lineales.

*“Soy un pintor de vivencias, de temas, de series, estas no se suceden una tras otra, se traslapan; no terminan en una fecha dada, reaparecen continuamente diez o veinte años después en otra forma, a veces se encuentran dos o tres temas en una misma tela, el repertorio va cambiando, y evolucionando con el artista. No se es arista si se queda en la inmovilidad, en lo estático, en lo eternamente reiterativo”* (Antúnez, N., 1988)

La contra carátula es una fotografía a color del conjunto.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

UMBRAL 1979

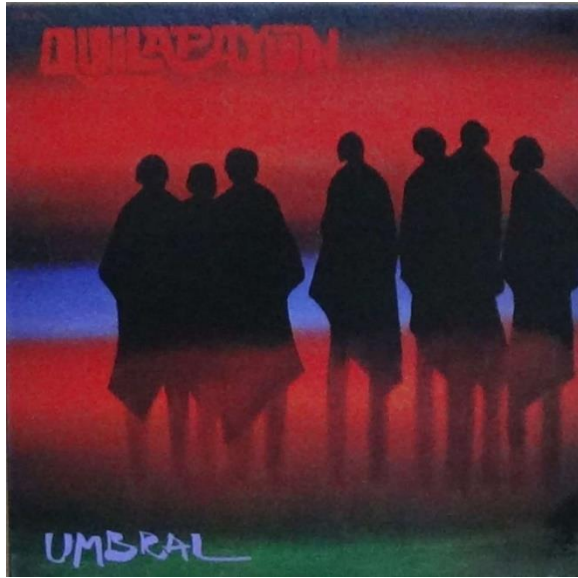


Primeramente, hay que mencionar que este vinilo posee dos ediciones, con dos diseños gráficos diferentes. Ambas carátulas son realizadas por el artista chileno Nemesio Antúnez.

Como vimos anteriormente, Nemesio Antúnez trabajó a finales de los años 50 para la carátula de Violeta Parra, y retoma esta labor de diseño gráfico para un vinilo el año 1979 para el grupo Quilapayún (ya anteriormente vimos el segundo trabajo con ellos: *Alentours*). Para esta ocasión el encargo se traduce en la ilustración de una imagen al óleo, de las figuras a contraluz de los integrantes, con un atardecer rojizo de fondo. Nemesio Antúnez lo titula “Siete Quilas en el crepúsculo”.



La contra carátula es una fotografía del conjunto en los mismos tonos de la ilustración.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

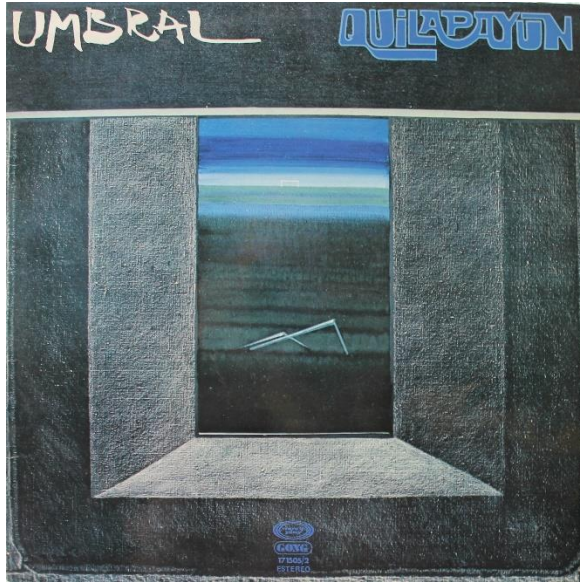
Si bien esta ilustración no es tan reconocible el sello del pintor, podemos relacionar la idea de “traslapar” las temáticas y las imágenes en su obra, la cual citamos anteriormente, y podemos ver en el cuadro *Los pobladores* realizado en 1986, algo del crepúsculo de la carátula.



*Los Pobladores, Nemesio Antúnez 1986*

La otra edición de *Umbral* es otro cuadro de Nemesio Antúnez, más distintivo de sus series de perspectivas, caminos y geometrías que señalamos anteriormente, y nos muestra una ventana de cemento, con un paisaje de fondo: un umbral

La contra carátula también es una fotografía del grupo.

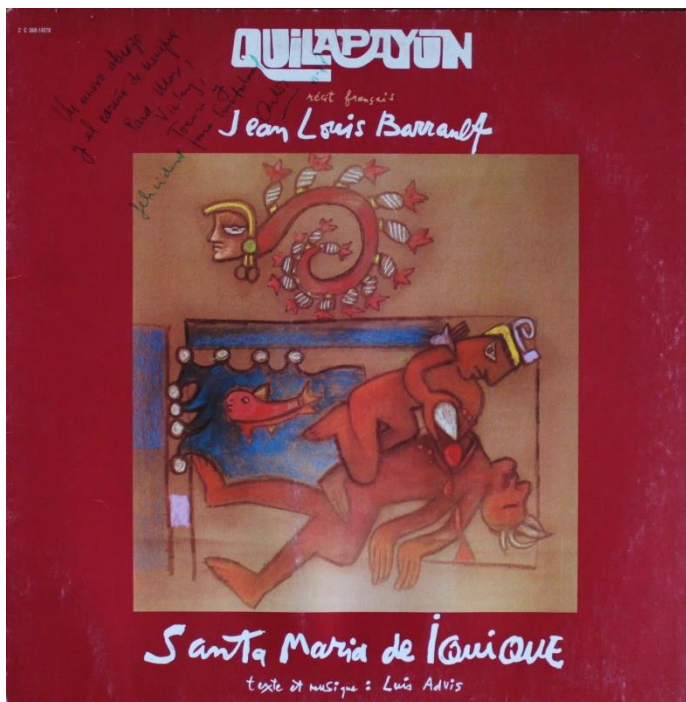


CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

### *SANTA MARÍA DE IQUIQUE 1978*

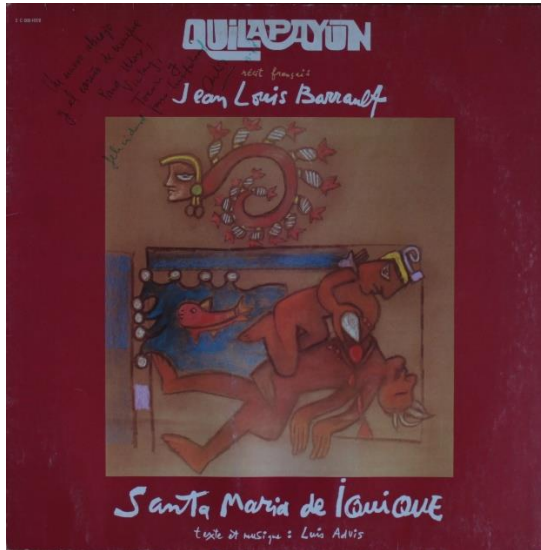


formato original.

Esta reedición de la *Cantata Santa María* se realiza en Francia, ya que el vinilo madre y las grabaciones originales fueron destruidas en Chile bajo la dictadura militar. Para esta edición primeramente se debe mencionar, que el relato fue modificado sin la consulta de Luis Advis, y estuvo a cargo del escritor argentino Julio Cortázar. Sin embargo, esto causó una problemática, y la agrupación volvió a interpretar la cantata con su

Lo otro que fue modificado en esta reedición fue el diseño gráfico: cuenta con ilustraciones pertenecientes al artista chileno Roberto Matta, quien mantuvo una relación de amistad con Eduardo Carrasco, perteneciente a la agrupación. El encargado de fotografiar estas ilustraciones fue Michael Thorpe.

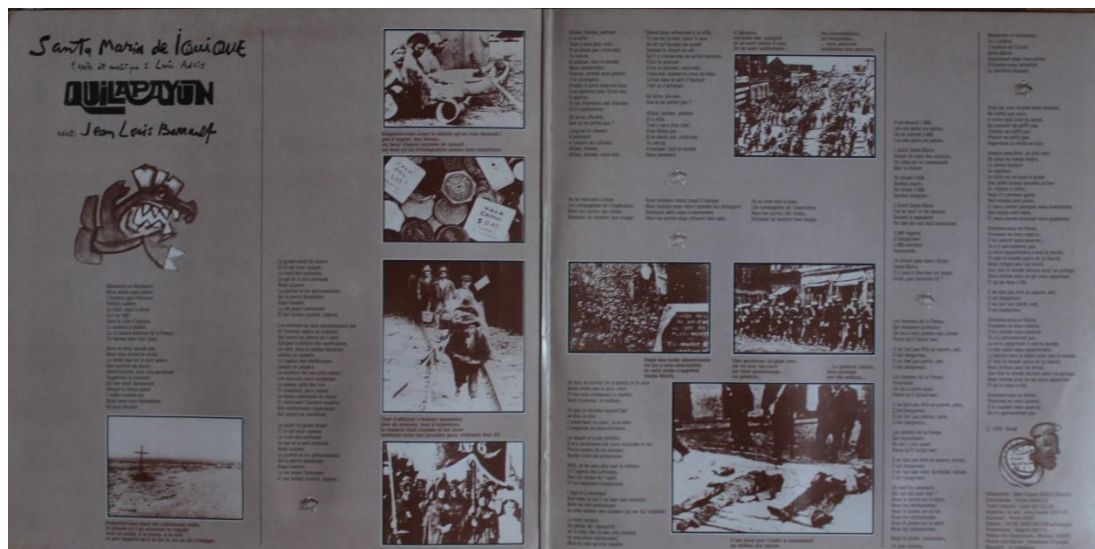
Las ilustraciones hacen alusión a las épocas precolombinas, principalmente a los sacrificios de los nativos de Mesoamérica.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA



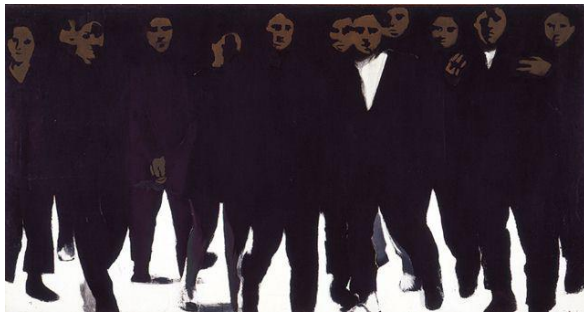
INTERIOR

## LA NUEVA CANCIÓN CHILENA 1974



La carátula es la bandera de Chile, intervenida con rostros unidos. Estos rostros responden a una cita a la obra de la artista chilena Gracia Barros, quien presenta una serie de trabajos políticos y sociales con la temática de América y la situación que se vivía en los años 70.

*“A inicios de los años 70 retomó un camino más figurativo que la vinculó de manera más directa con la contingencia histórica nacional. De este periodo destacan una serie de obras de gran formato en las que representa de manera sintética a multitudes anónimas, al pueblo chileno y latinoamericano, contribuyendo así a la creación de una identidad visual para la comunidad de la región. Posteriormente, su exilio estuvo marcado por la construcción de imágenes que denunciaban la represión vivida en el país. De regreso a Chile a mediados de los 80, sus lienzos continuaron representando preferentemente la figura humana, desde ese momento incorporó además signos gráficos hechos con carboncillo y pastel.”* (Museo Nacional de Bellas Artes, 2020)



*América no invoco tu nombre en vano 1970*



*Sin Título (América) 1971*

De contra carátula presenta una fotografía en blanco y negro de la agrupación por el fotógrafo Mauricio Fraschetti.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

*SELECCIÓN 1980*



Bajo el sello Gong, en 1980 se realiza una selección de temas de Quilapayún, las que llevan de carátula una serigrafía de José Balmes, realizada en 1977.

José Balmes es un destacado artista, que migra desde la guerra civil española a Chile, en dónde realiza su obra principalmente de carácter político. Contrae matrimonio con Gracia Barros, a quien mencionamos anteriormente.

En la Carátula podemos apreciar a un grupo de manifestantes llevando la bandera de Chile, y la bandera resaltándose por el color.

La obra original de Balmes fue donada al Museo de la Memoria ubicado en Santiago, Chile.



Ilustración 2 Obra original: Camino de Victoria, Serigrafía, José Balmes, 1976.

La contra carátula es una fotografía a color del conjunto.



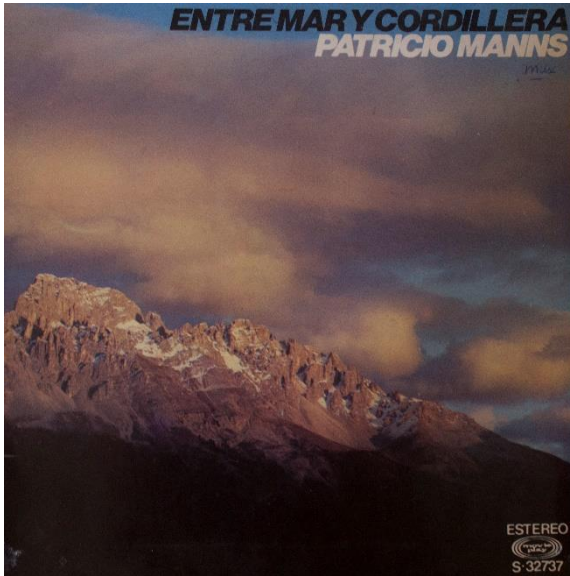
CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## FOTOGRAFÍA

### ENTRE MAR Y CORDILLERA 1975



Patricio Manns, también parte al exilio a Europa. En 1975 se vuelve a editar bajo la licencia de MoviePlay, su primer disco, titulado Entre Mar y Cordillera, el cual graba bajo el sello Demon (Arena) en 1965.

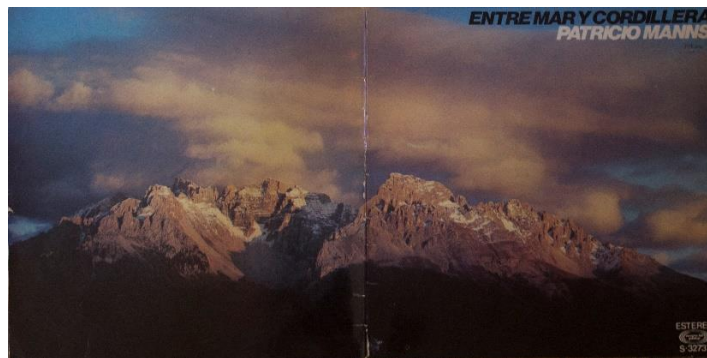
En España la carátula del disco es una fotografía de la cordillera de los Andes. Representativa no solo del título del disco, y del primer tema “*arriba en la cordillera*”, sino también del lugar geográfico de dónde provienen todos estos cantautores que migran

bajo el exilio a Europa, además de mostrar el límite geográfico que separa a Chile de sus países vecinos.

La primera grabación de este disco, la original de 1965 tenía una fotografía del cantante en todos rosados, como vimos anteriormente, esto era representativo de los discos producidos antes de 1967, y era común ver la fotografía de los cantantes realizada en un estudio, por ello es significativa la reedición de este disco con una fotografía del paisaje cordillerano.



Edición de 1965



CARÁTULA

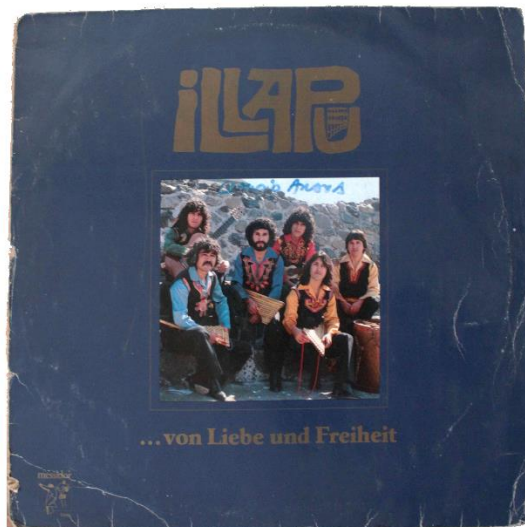
CONTRA CARÁTULA

DE LIBERTAD Y AMOR 1984



Illapa va al exilio primeramente en Europa, para después trasladarse a México. En su estancia en Europa, graban *De libertad y amor*, lanzado en Francia y Alemania, bajo los títulos de *De liberté et d'Amour* y *...von Liebe und Freiheit*.

La carátula es una fotografía del conjunto con sus ropas e instrumentales andinos, y la contra carátula son fotografías de los integrantes en blanco y negro



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

VICTOR JARA PRESENTE 1976



Víctor Jara Presente Chile Septiembre 1973, es un vinilo con canciones recopilatorias de Víctor Jara, bajo los sellos de DICAP (Canto libre) y Amiga, sello alemán de la república democrática (RDA), es un homenaje al cantautor quien fue asesinado en manos de los militares en septiembre de 1973.

La carátula es una fotografía a color del cantautor en primer plano, y la contra carátula es una

fotografía en blanco y negro de Víctor Jara junto a niños en la población.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

*LE CHILI DE VICTOR JARA - EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ / LE DROIT DE VIVRE EN PAIX 1974*



Realizado bajo los sellos de DICAP y EMI, este vinilo hecho en Francia posee el lado A, el cual coincide con el lado A de *El derecho de vivir en paz*, disco original de 1971, el lado B responde a seis temas del disco *Pongo en tus manos abiertas*, original de 1969, el cual mencionamos su importancia dentro de la fotografía en la gráfica de la Nueva Canción Chilena.

En este caso la carátula es una fotografía de Patricio Guzmán Campos, fotógrafo chileno quien se dedicó al trabajo de fotografía documental desde los años 50, al igual que Antonio Quintana, de quien fue ayudante, y Sergio Larraín.



Villarica, Patricio Guzmán, 1972



Temuco, Patricio Guzmán, 1972

La fotografía es una paloma blanca volando por los tejados, símbolo de paz, aludiendo al contexto de dictadura que vivía Chile.

Guzmán retrató a Víctor Jara en más de una ocasión durante la década del 60 y 70.



Fotografía a Víctor Jara por Patricio Guzmán, año desconocido.

La contra carátula es la misma imagen alto contrastada que realizó Antonio Larrea para *Pongo en tus manos abiertas*, solo que esta vez el fondo no es verde, sino rojo.



CARÁTULA

CONTRA CARÁTULA

## MURAL

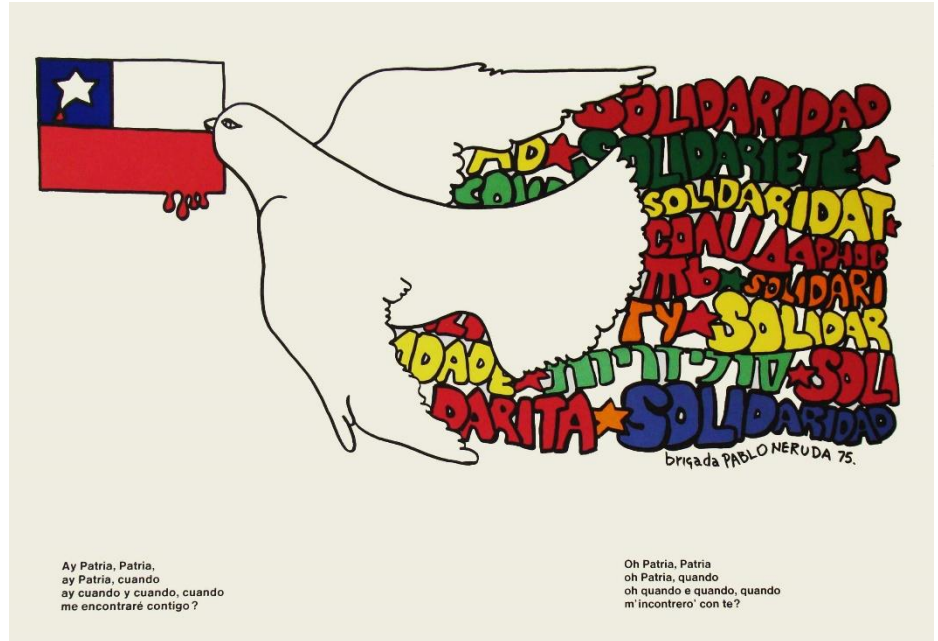
A continuación, veremos dos diseños que fueron extraídos de la Brigada Pablo Neruda en el año 1975, esta brigada, que primeramente se llamó Brigada Muralista “Luis Corvalán”, debido a la situación de preso político que vivió Luis Corvalán en Isla Dawson.

Esta brigada estaba conformada por José Balmes, Gracia Barros, Guillermo Nuñez, José García Ramos y José Martínez. Todos reencontrados en el exilio. Esta fue una iniciativa de José Balmes. La brigada pinta por los muros de Europa, al estilo de las brigadas ya conocidas en los tiempos de la Unidad Popular: colores planos, fileteado negro, líneas simples.

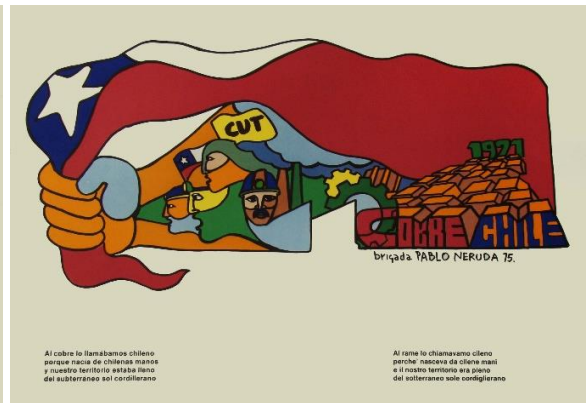


*Mural El Pueblo Unido Jamás Será Vencido, Italia, Brigada Pablo Neruda 1975*

"Solidaridad", Brigada Pablo Neruda, extraído del Museo de la Memoria



"Hienas", extraído del Museo de la Memoria



"El cobre", extraído del Museo de la Memoria

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA 1975



Esta edición corresponde al LP del mismo nombre grabado en Milán en 1974, con la carátula de Gracia Barros, pero en 1975 el Sello Ongaku Center, bajo los derechos de DICAP, lanza este vinilo para su distribución en Japón, como vimos anteriormente, otro LP de Inti-Illimani había sido lanzado bajo EMI en el país del sol naciente.

La carátula es el diseño de “Solidaridad”, con una paloma blanca, símbolo de la paz, sosteniendo una bandera de Chile que derrama sangre, y de fondo podemos leer en distintos idiomas la palabra “solidaridad” La contra carátula es la misma imagen, pero disminuida.

blanca, símbolo de la paz, sosteniendo una bandera de Chile que derrama sangre, y de fondo podemos leer en distintos idiomas la palabra “solidaridad” La contra carátula es la misma imagen, pero disminuida.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## HACIA LA LIBERTAD 1975



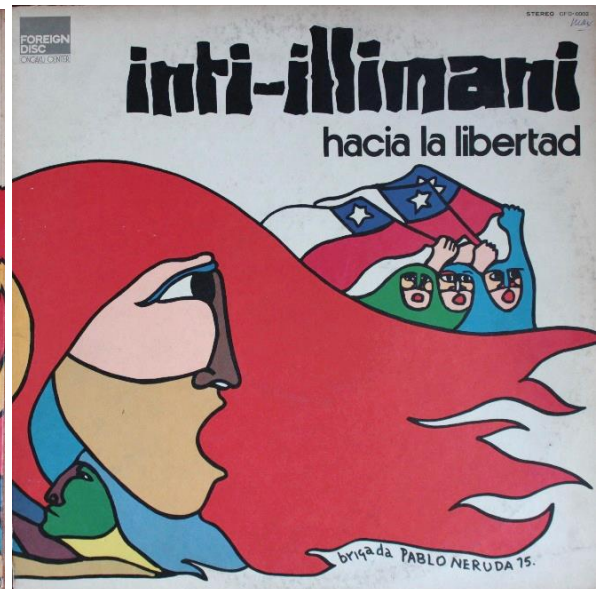
Este es la versión del LP que se reprodujo en Japón con el sello Ongaku Center, bajo la licencia de DICAP.

La Carátula es un mural, firmado por la brigada Pablo Neruda 75', muestra el rostro de una mujer gritando, y sobre su cabello a personas manifestándose y alzando banderas de Chile.

La contra carátula es la continuación de la imagen y muestra manos sosteniendo la hoz y el martillo, símbolo del partido comunista, además de una estrella roja que se alza.



CONTRA CARÁTULA



CARÁTULA

## ILUSTRACIÓN Y CARICATURA

CANTO DE PUEBLOS ANDINOS 1978



Si bien este LP fue el último grabado por el conjunto en Chile bajo el sello de EMI Odeón en 1973, este vuelve a lanzarse en el extranjero bajo el sello Gong (MoviePlay).

Ya conocimos con anterioridad a Jorge Salas con Santiago del Nuevo Extremo. Este diseñador, radicado en España, realiza una serie de trabajos para la Nueva Canción Chilena durante el exilio. Uno de

estos trabajos es el diseño gráfico para el LP Canto de Pueblos andinos, en el cual ilustra el paisaje típico de los Andes, con casas bajitas y una iglesia blanca sobre llanuras entre las montañas de la cordillera de los Andes.

La carátula muestra a un hombre andino, lo que reconocemos por sus vestimentas típicas, quien está cruzando los cielos volando con una llama que carga instrumentos típicos del folklor andino: un bombo legüero, una quena, una zampona y una guitarra.

Es curioso que este personaje andino se convertiría en un logo representativo para Inti-illimani en otros de sus discos.

La ilustración es a color, sobre el cielo morado podemos ver un gran sol rojo. Al interior hay una fotografía del conjunto a color, con los ponchos amarantos que usaban para representar su vínculo con el partido comunista.



CONTRA CARÁTULA



CARÁTULA



INTERIOR

Logo de Inti-Ilimani al interior de los vinilos.



## VIVA CHILE 1973

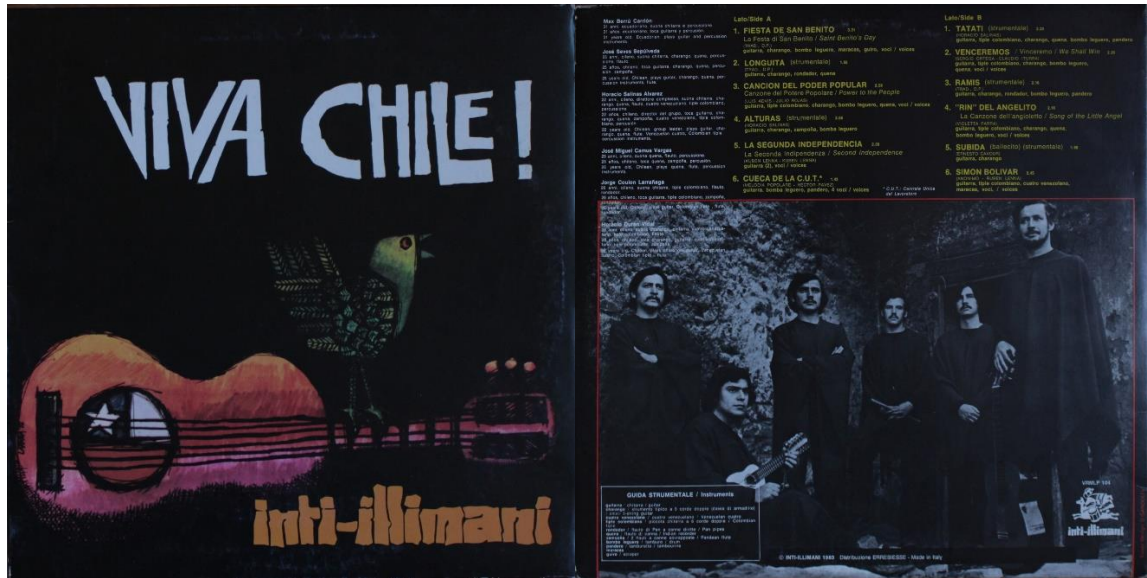


Este disco es el primero en ser grabado por el conjunto Inti-Illimani en el exilio, este disco fue grabado en Italia, país que los recibió y en dónde se quedaron hasta que 15 años después se les permitió volver. Este disco ha sido reeditado y redistribuido múltiples veces, pero el original es el del sello I Dischi Dello Zodiaco.

En la carátula podemos ver en un fondo negro un pájaro sobre una guitarra, la que lleva la bandera de Chile en su interior. La guitarra horizontal nos recuerda a la guitarra de la Peña de los Parra y el pájaro sobre las cuerdas al sello DICAP.

La guitarra tiene una firma con un nombre que hemos mencionado anteriormente muchas veces: Larrea '72. Este diseño pertenece a Vicente Larrea, sin embargo, quien se encarga de construir el diseño en la totalidad es D. Gandolfi.

La contra carátula es una fotografía en blanco y negro del conjunto. En esta contra carátula, del año 1989, podemos ver el logo de Inti-Illimani con la ilustración de Jorge Salas.



CARÁTULA

CONTRA CARÁTULA

*CANTO PARA UNA SEMILLA 1978*



Esta obra musical vuelve a ser grabada en el exilio, producida en España por MoviePlay, interpretada también por Isabel Parra e Inti Illimani, pasa a cambiar Cecilia Bunster por Mares González en español y por Edmonda Aldini en Italiano. El diseño está a cargo de Jorge Salas.

Si bien el diseño realizado en Chile hacía referencia a la Lira Popular, este se enmarca en la ilustración, casi infantil. Sin embargo, podemos encontrar algunas similitudes en ambos

diseños, como lo es la imagen de la niña volando por el cielo, el sol, la luna, las montañas y la flor.



Diseño Original 1972



Diseño reedición 1978

La contra carátula es una ilustración en alto contraste y a color de Violeta Parra tocando su guitarra, las líneas de las montañas le dan una continuidad y unen la contra carátula con la carátula.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

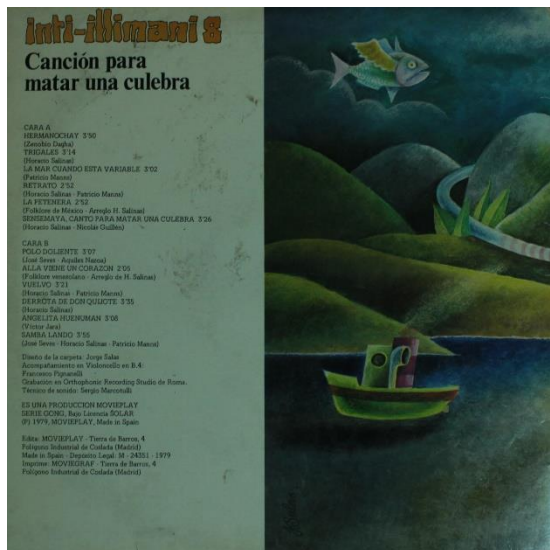
CANCIÓN PARA MATAR UNA CULEBRA 1979



Cerrando los diseños de Jorge Salas, presentamos este disco, grabado en 1979, en una faceta más latinoamericana del grupo, saliendo de las zonas andinas, con sonidos de Venezuela y países más tropicales.

El diseño gráfico busca adentrarse en esta idea y vemos a un viajero, un músico, con su guitarra y su maleta, contemplando un paisaje en dónde se adentrará; un paisaje con verdes montañas, pájaros,

peces y serpientes gigantes la foto de la amada, haciendo referencia a lo que está lejos, como lo es el exilio, vemos la figura de una malabarista, y un pueblo tras la embarcación. La idea del viaje está presente de una manera incluso onírica.

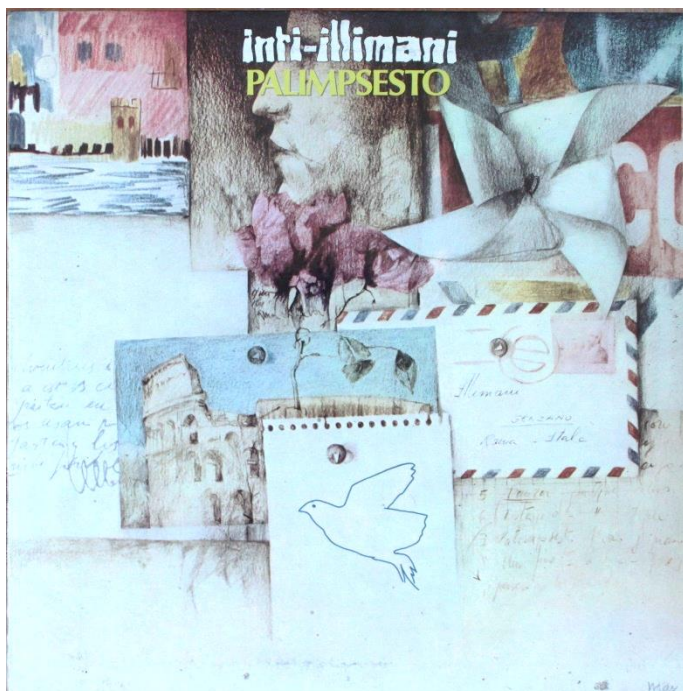


CONTRA CARÁTULA



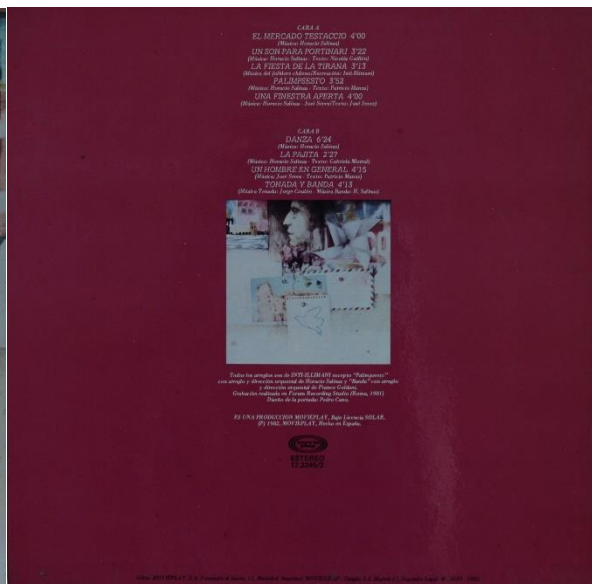
CARÁTULA

*PALIMPSESTO 1981*



Producido en 1981, una mezcla de instrumentales, letras de Patricio Manns, poemas de Gabriela Mistral musicalizados, orquestaciones y un sonido que cada vez se va puliendo más en el conjunto, este disco es una mezcla también de las vivencias en Italia, y del añoro por la vuelta a Chile. Esto se ve reflejado en su carátula, la cual es una ilustración realizada por Pedro Cano, quien asemeja un collage, con elementos tales como el dibujo de una paloma blanca que simboliza la paz, una imagen del coliseo romano, una carta dirigida a “Illimani”, haciendo alusión al tipo de comunicación no física ni presencial, un remolino y una “fotografía” del perfil de Víctor Jara, compañero y amigo que murió estando ellos en Italia.

blanca que simboliza la paz, una imagen del coliseo romano, una carta dirigida a “Illimani”, haciendo alusión al tipo de comunicación no física ni presencial, un remolino y una “fotografía” del perfil de Víctor Jara, compañero y amigo que murió estando ellos en Italia.



CARÁTULA

CONTRA CARÁTULA

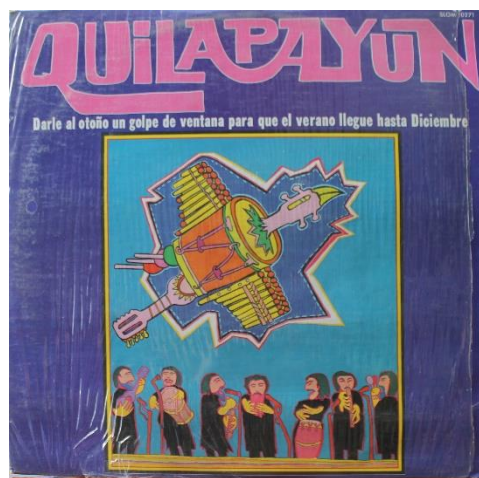
*DARLE AL OTOÑO UN GOLPE DE VENTANA PARA QUE EL VERANO LLEGUE HASTA DICIEMBRE 1980*



Entre textos de Pablo Neruda y Federico García Lorca, Sergio Ortega y otros, este disco es el décimo del conjunto, tiene una orquestación por Pierre Rabbah.

Esta edición, realizada en México, presenta la versión del vinilo con el diseño gráfico a manos de Trauco Murúa, quien realiza una caricatura de los integrantes de Quilapayún, y sobre ellos vuela un pájaro conformado por instrumentos latinoamericanos.

La contra carátula es la repetición de las caricaturas, pero contrastados en dos colores, siendo el rosado el color del negativo, volviendo la imagen vibrante y lúdica.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

## Capítulo

### **Globalización, redistribución y resistencia: el vinilo como archivo.**

Dentro de esta investigación se abren ciertas interrogantes con las que debemos responder el porque el vinilo se consagra como medio de difusión masiva.

Una de ellas es ¿En qué medida es el vinilo una plataforma global y archivo histórico para la gráfica chilena presente en la nueva canción chilena entre los años 60s y 80s? Para responder esta pregunta primero tenemos que entender y definir la plataforma sobre la cual nos estamos basando y para ello debemos indagar sobre el concepto de globalización y medios de producción discográficos en los cuales se realizan las producciones en masa de los vinilos y su diseño gráfico, y su distribución.

David Ponce en 2015 en el compilado *Vinilo Chileno 363 carátulas* explica muy bien qué es un vinilo, explicando la producción musical que se llevaba desde fines del siglo XIX y que se extendió rápidamente por todos los continentes, el vinilo es el sucesor del acetato los cuales datan de 1877 y 1887 en manos de Thomas Alba junto al fonógrafo y el gramófono, y Emile Berlines el tocadiscos junto al disco propiamente tal. El vinilo aparece a finales de los años cuarenta del siglo XX, antecesor de la cinta magnética.

Las placas de acetato, un material duro y rígido giraban a 78 revoluciones por minuto, se reproducían en primera instancia por aparatos acústicos, *“el principio mecánico de estos registros fue revolucionado por la grabación eléctrica en 1925 pero mejoró la fidelidad sonora por el uso de sistemas más complejos de micrófonos y parlantes”* (Díaz et al., 2015), e incluso en Chile podían encontrarse la industria del disco de acetato y grabaciones realizadas en el territorio nacional

*“Consigna el inventor y coleccionista chileno Juan Marino, creador además del célebre personaje radiofónico Doctor Mortis, que los años 10 del siglo pasado fueron fabricados en Santiago los primeros discos de este tipo, producidos por el inmigrante ruso Efraín Band. Pero fue la llegada de dos grandes sellos internacionales la que estableció las bases más sólidas de la industria discográfica chilena: Víctor y Odeón, más adelante RCA Víctor y EMI Odeón, ambas con preparaciones iniciadas en Chile en 1927 como establecen Juan Pablo*

*Gonzales y Claudio Rolle en su primer volumen de su historia social de la música popular en Chile 2005” (Díaz et al., 2015)*

Las placas de acetato no eran del todo confortables, por ello el vinilo fue una evolución exitosa dentro de la industria. En 1948 Columbia estrena un nuevo tipo de disco, esta vez de 12 pulgadas y que gira a 33-1/3 revoluciones por minuto. Por lo que pasó a ser un registro de larga duración, este fue bautizado como Long Play (LP). Lo otro innovador fue el material con el que estaba realizado: ya no era el duro y pesado acetato, sino de un material más ligero, flexible y menos propenso a quebrarse, este correspondía a un tipo de plástico llamado vinilo. De los LP después vinieron los Extended Play, que podían recopilar hasta 4 canciones, y un año después se dio origen a un nuevo formato de vinilo: el Single o disco sencillo, el cual se caracterizaba por no ser de 12 pulgadas sino de 7, y por girar ya no a 33-1/3 sino a 45 revoluciones por minuto, dejando la larga duración para dar paso a un disco sencillo con una o dos canciones por lado, algo práctico que se masificó rápidamente.

Por supuesto la historia nacional no puede quedar de lado:

*“Gonzales y Rolle datan entre 1951 y 1953 la producción de los primeros discos de vinilo en Chile por cuenta de RCA Victor y EMI Odeón, en ese orden. “no fue una cosa de 24 horas, fue con cuentagotas” ha comentado al respecto Rubén Nouselles, director artístico de Odeón en la época dorada del sello. Entre 1955 y mediados de los años 70 “Chile era un país pobre pero la gente en proporción gastaba más en disco que hoy. Era muy importante tener un disquito Eso hizo que durante mucho tiempo el LP coincidiera con el disco del 78” (Díaz et al., 2015).*

Posteriormente La Discoteca del Cantar Popular DICAP, es fundada en 1967 por las Juventudes del Partido Comunista con fin de difundir a artistas independientes con pensamiento de izquierda. Impulsa así este sello al movimiento de Nueva Canción Chilena.

Sin embargo DICAP no manufactura el primer vinilo, este sello se encarga de que se realicen las grabaciones las que se hacen arrendando los estudios de grabación de los grandes sellos como RCA Víctor y EMI Odeón, de dónde salen las matrices de los vinilos que se pueden reproducir ya en masa, DICAP trabaja con los artistas gráficos, acompaña al proceso de impresión de las carátulas mayoritariamente realizadas con impresoras offset o serigrafía,

empaqueta los vinilos, los distribuye y los difunde a través de la radio y teniendo sucursales fijas y oficinas dónde venden los vinilos, y consiguiendo espacios donde las agrupaciones y los cantautores puedan tocar en vivo y vender los vinilos.

En 1973, con el golpe de estado, DICAP se cierra en Chile y gran parte del material es destruido, sin embargo, este gracias a las distribuciones comerciales y, reabriendo así en España hasta 1982, sin embargo, quedan resistencias dentro del país:

*“Otra vez la historia musical y la actualidad de una época iban a ir de la mano. Con el Golpe de Estado de 1973 la industria discográfica empezó a marchar a un nuevo paso. IRT que había sido nacionalizada por el presidente Allende en 1971 fue intervenida a su vez por los militares y dio origen a etiquetas como Alba, mientras en 1976 surgía la más importante casa grabadora de los últimos 40 años, Alerce, con una coherencia editorial en su catálogo marcada por la canción de resistencia a la dictadura. Al mismo tiempo, buena parte del repertorio popular se alineaba en el sello Sol de América, una de la música ranchera “cebolla” y “tropical”.” (Díaz et al., 2015)*

Ya explicando la realidad nacional hay un factor clave para la masificación y globalización de este material, más allá de la industria discquera, entendiendo la disquera como una forma de difusión mundial de modos, valores (líneas de izquierda en el caso de DICAP y el Canto al Programa, por ejemplo), o tendencias musicales y gráficas, como el caso que analizamos principalmente en esta investigación.

La disquera cabe dentro de nuestra definición de globalización recordemos la definición de la RAE: *Proceso por el que las economías y mercados, con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, adquieren una dimensión mundial, de modo que dependen cada vez más de los mercados externos y menos de la acción regulada ora de los Gobiernos.*

Para llegar a esta masificación tienen que explicarse como los vinilos viajan de un país a otro.

Por un lado, DICAP gestiona recitales fuera de Chile, dentro de Sur América y son las mismas agrupaciones y cantautores quienes viajan a Venezuela, Argentina, Ecuador, entre otros países, quienes llevan un stock de los vinilos originales producidos en Chile.

Por otro lado, con disqueras más grandes como EMI, tienen sucursales con distintos países de Latinoamérica, teniendo acuerdos de distribución con Odeón en Argentina, y posteriormente comprando Odeón y creando así el sello EMI Odeón, donde están registros y grabaciones de Quilapayún, Víctor Jara, Inti-Illimani entre otras agrupaciones. EMI tiene el derecho de autor y puede redistribuir sus productos, sin mayores complicaciones con los acuerdos o convenios de distribución entre disqueras.

¿A qué se refiere con convenios de distribuciones con la industria disquera?

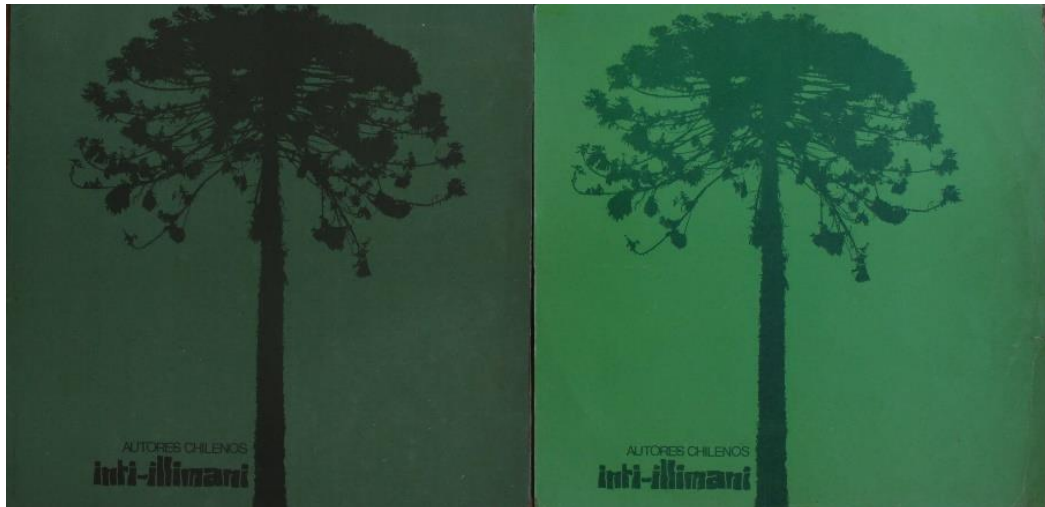
Ellos graban en Chile, pero hacen convenios con disqueras extranjeras, ya que es caro importar discos, por los que el modus operandi es mandar una copia y se negocian los porcentajes, es decir “*por tal cantidad de discos reproducidos y vendidos tal porcentaje se devuelve...*”.

Para la gráfica era algo similar, desde las disqueras copiaban el diseño original sin las letras, y estas son impresas en el idioma correspondiente con la traducción, o se les agregaban las letras de canciones, o un discurso, o una reseña dependiendo de la intención comercial y política de fondo.

Con medios como la serigrafía, fotografía y el avance de la imprenta offset es posible reproducir el diseño dentro de la misma industria discográfica.

A continuación, vamos a mostrar unos ejemplos de reproducción de imagen.

Primero analizaremos el caso de *Autores Chilenos*, de Inti-Illimani, el cual presenta dos impresiones en Chile, la original a la izquierda corresponde a un verde oliva más opaco, y la segunda reimpresión a la derecha es un verde más brillante, esas dos impresiones fueron realizadas bajo el sello DICAP, y ejemplifican como hay ligeras modificaciones entre una tirada de discos y otra, pero que sin embargo la imagen y la idea gráfica sigue manteniéndose.



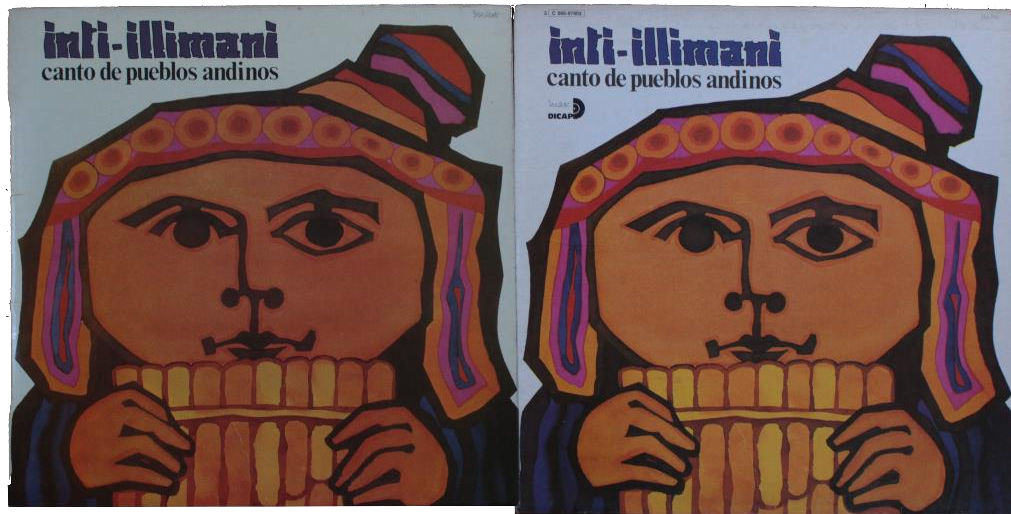
Un ejemplo de mantener la gráfica y mantener las tipografías, pero modificar el texto se puede ver con el caso de Canto al Programa, en su edición original a la izquierda realizada en Chile bajo el sello DICAP, y una versión comercializada en España bajo el sello MoviePlay Gong a la izquierda.



Otro ejemplo de esto, pero con las gráficas creadas en el extranjero durante el exilio y que se mantienen el diseño central, pero cambia la tipografía debido a la movilidad entre países y distintos idiomas se da con *Canto de Pueblos Andinos* de Inti-Ilimani, y su edición,

recordemos que este disco fue el último que sacó Inti-Ilimani bajo el sello EMI en Chile, pero vuelven a sacar una edición con DICAP -con los permisos de EMI- cuando la Discoteca del Cantar Popular abre en España.

A la izquierda podemos ver una edición de Movie Play en español, y a la derecha la edición de DICAP y EMI con la contra carátula en Francés.



Otro ejemplo de mantener el diseño y solo variar en la tipografía para traducir a otro idioma se da en *Canto para una semilla*, en su segunda versión grabada en 1978 en Europa. A la izquierda la edición en italiano por Vedette Records y a la derecha la edición en español por el sello MoviePlay.



A continuación, veremos un caso dónde solo parte del diseño gráfico se mantiene, como lo que ocurre con los vinilos de Víctor Jara, como hemos visto en el capítulo anterior. En el cual las carátulas responden a una fotografía y la contra carátula es la imagen alto-contrastada realizada por Antonio Larrea, en la cual varía el color de fondo.

contra carátula de la edición original lanzada por el sello Jota Jota en Chile, y a la derecha un Vinilo bajo el sello EMI en Italia.

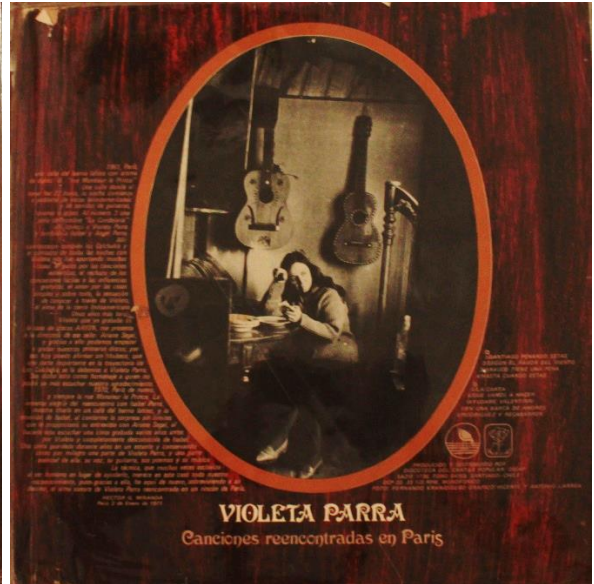


Para Finalizar con estos ejemplos tenemos uno de los casos más curiosos de alteraciones a la imagen, pero que mantienen el diseño central. Esto ocurre con la imagen de Violeta Parra, la imagen original tomada por Fernando Krahn, y que fue ampliada por Antonio Larrea, generando así una carátula realizada bajo el taller de los hermanos Larrea para el disco *Canciones Reencontradas en Paris*, bajo el sello de DICAP y La Peña de los Parra.

A continuación, veremos nuevamente el diseño original.

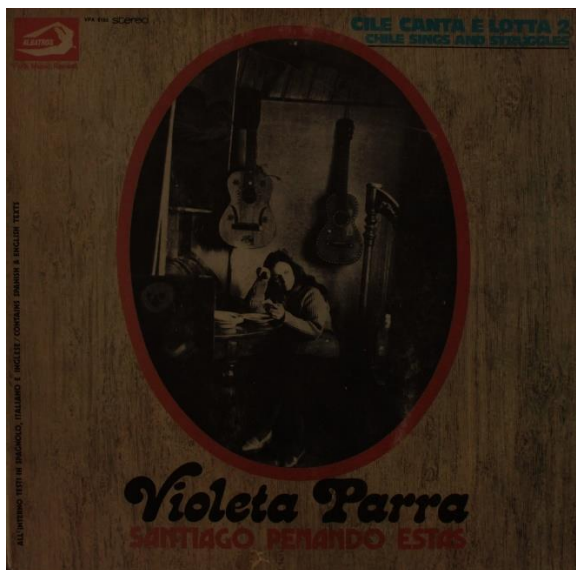


CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

Ahora veremos La carátula de Santiago Penando estás, bajo el sello de Albatros Folk Music Revival, lanzado en 1973, el cual cuenta con la distribución en inglés bajo el mismo sello y en italiano por Vedette Records.



CARÁTULA



CONTRA CARÁTULA

Este vinilo usa la fotografía de la contra carátula de *Canciones reencontradas en Paris*, como carátula, e imita el diseño de madera, pero sin llegar a ser el mismo, siento esta una madera más clara, y el ovalo que encierra la imagen de Violeta es de un color naranja más rojizo y oscuro que el naranja del disco original.

Lo mismo ocurre con otra edición de *Santiago penando estas*, también bajo el sello de Albatros Folk Music, pero distribuido en Colombia por Discos Orbe Ltda. Bajo la licencia de DICAP. En este caso la madera de fondo cambia de dirección y es aún más clara, y el color del ovalo que enmarca la imagen del Violeta es rojo.



CARÁTULA

CONTRA CARÁTULA

Podemos comparar las tres imágenes y ver como se dan las pequeñas alteraciones como lo son la madera de fondo, y el color del ovalo que usa de marco la imagen, pero la fotografía sigue siendo la misma, es decir el archivo del registro fotográfico sigue reproduciéndose.



La segunda interrogante que debemos responder es ¿De qué manera contribuye el diseño de carátulas del vinilo de la Nueva Canción Chilena a la arqueología visual del imaginario gráfico de Chile entre los años 60s y 80s?

Como ya mencionamos antes la gráfica chilena de izquierda de los años 60s y 70s se presenta de manera arqueológica, ya sea por el deterioro del material o por la labor prohibitiva que tuvieron estas gráficas durante la dictadura de Augusto Pinochet.

Gran parte del material gráfico fue quemado junto a libros, o tuvo que ser destruido o escondido. La oficina de ventas de DICAP fue allanada durante la dictadura.

Para analizar de manera ordenada los acontecimientos podemos hacer una línea cronológica de los hechos políticos que definieron los finales de los 60s e inicios de los 70s, poniendo en paralelo los acontecimientos importantes de la Unidad Popular, en una línea de tiempo extraída del archivo en línea de la Biblioteca Nacional de Chile, y para la Nueva Canción Chilena vamos a usar la línea temporal extraída por una parte también del archivo en línea de la Biblioteca Nacional de Chile, uniendo también los datos extraídos de los vinilos en sus folletos interiores y contra carátulas, y por otra parte, de la entrevista número 2 de anexo, a DICAP. Es interesante hacer un paralelo del contexto político y el musical.

Unidad Popular	Nueva Canción Chilena
	<p>1955 Se crea el conjunto Cuncumén, escuela de muchos integrantes de la Nueva Canción Chilena</p> <p>1963 Se crea el conjunto Queleentaro</p> <p>1965 Julio. Nace la Peña de los Parra, en calle Carmen N° 340</p> <p>1965 Agosto. Se funda la peña de la escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, en Valparaíso</p> <p>1965 Se crea el conjunto Quilapayún.</p> <p>1966 Diciembre. Patricio Manns presenta su disco El sueño americano</p> <p>1967 se crea el conjunto Inti-Illimani</p> <p>1967 Muere Violeta Parra</p>

<p>1969 Se crea la Unidad Popular, coalición de partidos y agrupaciones de centro izquierda conformada por el Partido Socialista, el Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU), la Acción Popular Independiente (API) y el Partido Social Demócrata (PSD).</p> <p>1970 4 de septiembre. Salvador Allende obtiene la primera mayoría relativa (36,3 por ciento) en la elección presidencial</p> <p>1970 diciembre. Se inicia la nacionalización de la industria textil</p> <p>1970 26 de octubre. El Congreso Nacional ratifica a Salvador Allende como Presidente de la República, previa firma de un Estatuto de Garantías Democráticas</p> <p>1970 4 de noviembre. Salvador Allende asume la Presidencia de la República.</p> <p>1971 enero. Se inicia la nacionalización de los bancos y principales empresas.</p> <p>1971 1 de abril. Se funda el grupo de ultraderecha Patria y Libertad.</p> <p>1971 8 de junio. Edmundo Pérez Zújovic, ex ministro demócratacristiano, es asesinado por la Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP), grupo de ultra izquierda.</p> <p>1971 11 de julio. El Congreso Nacional aprueba por unanimidad la nacionalización del cobre.</p> <p>1971 agosto. El Presidente de la República Salvador Allende visita Ecuador, Colombia y Argentina.</p>	<p>1967 Se hace la primera carátula para Víctor Jara y Quilapayún en la oficina de los Larrea.</p> <p>1968 Nace el sello grabador Discoteca del Cantar popular, DICAP</p> <p>1969 Agosto. Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile.</p> <p>1970 Febrero. Rolando Alarcón gana el Festival de Viña con la canción "El hombre"</p> <p>1970 Julio Se lanza <i>Canto al Programa</i></p> <p>1970 Agosto. Se estrena la "Cantata Popular Santa María de Iquique"</p> <p>1971 Se nacionaliza RCA Víctor, pasando a ser Industria de Radio y Televisión, IRT.</p> <p>1971 Se forma el conjunto Illapu.</p>
--	---

<p>1971 octubre. El gobierno presenta un proyecto de ley que establece tres áreas en la economía: social, mixta y privada.</p> <p>1971 noviembre. Fidel Castro llega a Chile en visita oficial y permanece por más de tres semanas.</p> <p>1971 1 de diciembre. Marcha de las cacerolas vacías organizada por la oposición al gobierno.</p> <p>1972 julio. El MIR, el MAPU y el PS exigen la formación de una Asamblea del Pueblo.</p> <p>1972 agosto. El Partido Nacional y la Democracia Cristiana forman la Confederación Democrática (CODE).</p> <p>1972 septiembre. Se inicia la huelga de los camioneros.</p> <p>1972 octubre. El país se paraliza por varias semanas y el gobierno decreta estado de emergencia.</p> <p>1972 2 de noviembre. Salvador Allende nombra un "gabinete de paz social", integrado por militares y representantes de la CUT y encabezado por el general Carlos Prats, comandante en jefe del Ejército, como ministro del Interior</p> <p>1972 diciembre. Salvador Allende visita Perú, México, Argelia, Unión Soviética, Cuba y Venezuela, además de Naciones Unidas.</p> <p>1973 marzo. La Unidad Popular obtiene el 43,4 por ciento de los votos en las elecciones parlamentarias.</p> <p>1973 abril. Se inicia la huelga de los mineros de El Teniente.</p> <p>1973 29 de junio. Fallido intento de golpe de estado por parte del regimiento blindado N° 2 de tanques al mando del coronel Souper, conocido como "tanquetazo".</p> <p>1973 27 de julio. El comandante Arturo Araya, edecán naval del Presidente Salvador Allende, es asesinado por un comando de ultraderecha.</p>	<p>1972 Agosto. Visitan Chile los principales exponentes de la nueva Trova Cubana</p> <p>1972 Nace la Nueva Trova Cubana</p> <p>1973 Febrero. Muere Rolando Alarcón</p> <p>1973 Febrero. Gran polémica por actuación de Quilapayún en el Festival de la Canción de Viña del Mar</p>
---	---

<p>1973 agosto. Se reinicia la huelga de los camioneros. El Presidente Salvador Allende incorpora a su gabinete a los jefes de las fuerzas armadas.</p> <p>1973 23 de agosto. El Presidente Salvador Allende nombra al general Augusto Pinochet como nuevo comandante en jefe del Ejército, en reemplazo del renunciado general Carlos Prats.</p> <p>1973 11 de septiembre. El gobierno de la Unidad Popular es derrocado por un golpe de estado liderado por el general Augusto Pinochet.</p>	<p>1973 Septiembre. Golpe de Estado en Chile. Represión y exilio de la Nueva Canción Chilena</p> <p>1973 Septiembre. Muere asesinado Víctor Jara</p> <p>1973 Septiembre La oficina de DICAP es destruida.</p> <p>1975 se abre DICAP en Europa con los directores exiliados.</p> <p>1975 Ricardo García fundó el sello Alerce, como una forma de reeditar la Nueva Canción Chilena</p> <p>1978 Aparece el disco de larga duración Canto Nuevo, editado por el sello Alerce</p> <p>1982. Cierra DICAP en el extranjero y Ricardo Valenzuela cede los derechos a las agrupaciones.</p>
--	---

Entonces, retomando la pregunta ¿En qué medida es el vinilo una plataforma global y archivo histórico para la gráfica chilena presente en la nueva canción chilena entre los años 60s y 80s?

Primero tengamos en cuenta el archivo como espacio que guarda documentos de manera ordenada y clasificada, estos documentos pueden contener información, imágenes, testimonios, entre otros. El archivo suele estar asociado a la cultura objetual y a una lógica de sistemas materiales, así como también puede ser virtual.

En el caso del vinilo, este es un objeto que primeramente guarda sonidos grabados en él que pueden reproducirse, es decir, primeramente, es un archivo sonoro, pero a su vez este está contenido dentro de una carpeta de cartón impresa, la cual contiene la carátula y contra carátula como base.

El Vinilo, dado su formato de unos 30 cm de diámetro, permite llevar una gran cantidad de información legible al ojo humano. Una carátula lleva consigo el logo de los sellos disqueros, la imagen junto al nombre, y la contra carátula lleva generalmente la descripción del diseñador gráfico, de los ingenieros en sonido, los integrantes del conjunto, el *tracklist* o lista de temas, y las licencias, el lugar dónde fue grabado, y desde dónde se hace la copia, además de descripciones del conjunto o el contexto histórico que viven. Algunos llevan en su interior un folleto con la letra de las canciones, los autores, fotografías y sus descripciones; estos folletos interiores pueden ahondar en el diseño gráfico, generalmente si un vinilo no da la autoría del diseño gráfico en la contra carátula, es porque está dado en el interior del folleto y más explicitado. Por último, el mismo vinilo lleva un sticker en el cual lleva el año de publicación, las licencias, el logo del sello y el tracklist.

El vinilo es una plataforma global en la medida que se masificó el archivo sonoro, y en la medida en que existen los acuerdos de distribuciones entre las disqueras. Además, estos mismos convenios de distribuciones aportaron a la mantención de las matrices y el imaginario de la Nueva Canción. La gráfica nacional cruzó fronteras y continentes y se presentó en cada sello disquero a medida en que estos se interesaban por el nuevo sonido que provenía del país, es por ello por lo que a su vez el vinilo representa un archivo histórico en medida que este esté en manos de sellos discográficos en el extranjero, o en manos de coleccionistas ya que resguardan una memoria.

## Conclusiones

### **Mezcla de lo nacional y lo extranjero: un estilo propio y rupturista.**

Esta investigación propone una categorización ligada principalmente a tendencias estilísticas, influenciadas por el medio nacional e internacional. Este orden incluye doce categorías: *Psicodelia, Lira Popular, Grabado en Metal, Mural, Fotografía, Alto Contraste, Étnico, Collage, Tipografía, Ilustración y Caricatura, Obras de Artistas Visuales y Fusiones*, esta última permite la mezcla entre ellas, ya que los diseños de la Nueva Canción Chilena fueron una experimentación y con un dinamismo constante.

Sin embargo, estas doce categorías no cierran la posibilidad de un orden distinto, o que la categorización en manos de otros sea más corta o extensa, estas doce categorías son una propuesta para clasificarlos de manera tal que se conectarán con referentes asociados a las gráficas nacionales, como lo son, por ejemplo, *Canto para una semilla* que rescata la gráfica de las liras populares del siglo XIX, o *La Cantata de Santa María* que usa los periódicos antiguos, al igual que *Canciones del 900*, por nombrar algunos ejemplos.

Aún así, a lo largo de la investigación se muestra la influencia no solo nacional, sino también extranjera, como ocurre con la psicodelia o el alto contraste.

A lo largo de esta investigación me di cuenta de que los diseños no correspondían puramente a influencias nacionales, ni puramente a influencias extranjeras, sino que se unían, en *Autores Chilenos* se da el rescate de la cartografía chilena que se usó siglos atrás en su contra carátula, y el alto contraste de una araucaria, símbolo representativo del sur del país, con una técnica que viene de afuera, usando los bloques de color que presentaba el pop art, este es un ejemplo de como los referentes tanto externos como internos conviven y crean un lenguaje gráfico dinámico, novedoso, rupturista y característico de este movimiento musical.

¿Qué hace a los vinilos de La Nueva Canción Chilena rupturistas?

La ruptura en el diseño gráfico se manifiesta cuando se dejan de lado las clásicas carátulas que retrataban a las agrupaciones y cantautores nacionales con una fotografía de estudio y las letras rococó, vimos a lo largo de esta investigación un montón de carátulas que juegan con tipografías, con ilustraciones, e imitan los murales, entre otras.

Es interesante hacer el ejercicio de imaginar como sujeto a fines de los años 60, al entrar a una disquera entre clásicas fotografías de artistas nacionales e internacionales, aparezcan ilustraciones psicodélicas, llenas de movimiento ondulante y colores, como las gráficas de Vicente Larrea, o gráficas mezcladas con ilustraciones infantiles, como los diseños de Luis Albornoz, distintas tipografías, o una fotografía de las manos gastadas de una persona, como lo es el LP de Víctor Jara *Pongo en tus manos abiertas*, por nombrar algunos ejemplos.

Para generar esta ruptura en el diseño de las carátulas es fundamental entender el dinamismo que existió en la oficina de los hermanos Larrea, ya que si bien, son estos hermanos Vicente y Antonio los principales diseñadores, por esa oficina pasaron muchos diseñadores gráficos, que enriquecieron las ideas e hicieron posible una variedad tan grande de carátulas.

A su vez la ruptura dentro del diseño gráfico del vinilo en Chile se da ya que el proyecto de La Nueva Canción Chilena tiene un plan de difusión que busca llegar al público y difundir ideas políticas, sociales, y realidades tanto nacionales como latinoamericanas: a través de cantatas sobre un hecho histórico contra los obreros como *La Cantata de Santa María*, dar a conocer una propuesta de gobierno socialista con *Canto al programa*, mostrar los sonidos andinos como lo hace Illapu e Inti-Illimani, entre algunos ejemplos.

El diseño gráfico del vinilo cumple más que una función comercial, al sostener un proyecto que abarcaba una ideología, el trabajo en conjunto de un proyecto. DICAP, la oficina de los Larrea, el gobierno de la Unidad Popular, el proyecto social de fondo, y todos los conjuntos y cantautores que rescataban el folclore nacional y latinoamericano, generando una cultura propia y representativa.

Estas propuestas son parte de un imaginario perteneciente a un contexto histórico, y a un proyecto que abarca ideas folclóricas y de izquierda.

Es por ello por lo que las carátulas dejan de lado la representación del artista como el centro de atención, y se enfoca en atraer al público, y representar estas ideas y llegar con una propuesta novedosa, es por ello por lo que se puede afirmar que el diseño gráfico de La Nueva Canción Chilena generó una ruptura y marcó un antes y un después en el diseño gráfico musical.

Podemos hacer diferencias entre la gráfica producida en Chile previa a la dictadura militar, y al diseño que se produce en el extranjero durante el Exilio: siendo la primera una gráfica más experimental, que buscó llamar la atención de un público que experimentaba los cambios de los finales de los años 60.

Y la gráfica producida en el Exilio como una referencia al territorio que se debió abandonar, como lo son las fotografías con paisajes de Illapu y de Patricio Manns, así como la intencionalidad de referentes chilenos como lo son los artistas visuales: Nemesio Antúnez, Gracia Barros, José Balmes, y el rescate de las obras visuales de Violeta Parra. Así como un mensaje directo de oposición a un régimen militar como en *Hacia la Libertad*.

Sin embargo, ambas se concilian en la caricatura y la ilustración, permitiendo mostrar los viajes musicales que presentaban los Longs Plays.

### **El vinilo como objeto-archivo en un mundo globalizado.**

La intención inicial al hacer la investigación consistió en demostrar que el vinilo es una plataforma de archivo que mantiene la gráfica tal cual, sin embargo, a lo largo de la investigación y registrando vinilos, me di cuenta de que esto, si bien se cumplía en la mayoría de los casos, también podía variar según las disqueras, y que sufría modificaciones en la tipografía al ser traducidos. Sin embargo, queda demostrado como los vinilos reproducen gráficas, y estas pueden expandirse a través de las fronteras. Tal como se demuestra en el segundo capítulo.

El vinilo es una plataforma global, así como llega a producirse a nivel nacional la industria discográfica, la producción a nivel global se da con las grandes casas disqueras como lo son EMI, empresa internacional con sedes alrededor del mundo, tanto en América, Europa y Asia, y también se vuelve global al salir del país mediante, por una parte, por los acuerdos de redistribución, y por otra, al salir los vinilos originales y ser comercializados por las mismas agrupaciones.

Dentro de la idea de levantar al vinilo como una plataforma de archivo, esto si queda demostrado, al ser este un contenedor de información, no solo dentro de las placas, las cuales reproducen el sonido, sino que su funda es el que contiene una gran cantidad de información.

Como vimos: listado de temas, licencias, los lugares dónde fueron grabados e impresos, los sellos disqueros involucrados, los logos, las licencias y las redistribuciones, la información de los intérpretes, la autoría del contenido, fotografías, y los datos de las personas involucradas, tantos diseñadores gráficos, músicos e ingenieros de sonido. Toda esta información va de la mano con el diseño gráfico, y las imágenes que acompañan el Long Play.

Es además el vinilo un objeto de colección artístico, no solo por su contenido musical, sino que también por su contenido visual.

Así como al adquirir un disco de Quilapayún en Chile podíamos tener y observar un diseño psicodélico de Vicente Larrea, al adquirir un disco de Víctor Jara podíamos tener una fotografía de Antonio Larrea, o al adquirir un disco de Tiempo Nuevo accedíamos a una ilustración de Luis Albornoz, en el exterior en el exilio al comprar un disco de Quilapayún podíamos tener en nuestras manos un diseño original de Nemesio Antúnez.

El vinilo de la Nueva Canción Chilena es parte del imaginario gráfico y visual nacional, entre finales de los años 60 y 70. Extendiéndose aún en los 80 durante el exilio, utilizando símbolos y referencias directas de lo que era el imaginario en Chile, como lo que hace la Brigada Pablo Neruda pintando en Europa, y siendo reproducida su gráfica en discos de Inti-Illimani; o como lo son las imágenes de Víctor Jara, quien fue asesinado en Septiembre de 1973, pero cuyo legado musical, su mensaje, y su imagen siguió reproduciéndose en el extranjero.

El vinilo es un medio de difusión que está al alcance de la mano de un porcentaje grande de la población, no es objeto lujoso y exclusivo, sino más bien popular y accesible, es por ello por lo que su reproducción es en masa. *La Cantata de Santa María* tendría más de 1.000 copias. Un tiraje que se permite al ser el vinilo madre de un material lo suficientemente resistente, y al ser máquina de offset capaz de realizar tirajes de hasta 1.500 copias. Eso sumado que lo que contiene al vinilo es un cartón, Material si bien no es tan resistente, si es barato, lo que vuelve rentable la producción y la venta del vinilo.

Al inicio de la investigación planteo las siguientes interrogantes: cabe preguntarse en la historia del arte chileno ¿Cómo sobrevive una gráfica de la cual se quemaron los archivos y se

blanquean los muros? ¿Cómo sobrevive una iconografía ligada a las ideas sociales y de izquierda una dictadura?

Si bien la gráfica es castigada y hay una persecución política detrás, la gráfica no desaparece por completo, ya que, por un lado, hay un trabajo de fondo de las brigadas muralistas y de propaganda, las cuales arriesgan su vida para recrear la ideología de la resistencia a la dictadura, y por otro lado también en el exilio se resguarda la gráfica con los artistas y diseñadores reproduciéndola en el extranjero. Para quienes se quedaron en Chile está el ejemplo del libro 33 1/3 RPM, el que es posible gracias a que Antonio Larrea esconde los negativos con los registros de las carátulas.

Por otra parte, no se pueden eliminar la totalidad de los vinilos. Si bien se destruyen, otros son escondidos y guardados, y podemos encontrarlos décadas después en ferias libres, tiendas de colección y de segunda mano, y casas de las personas que aún los conservan, como parte de una colección o un recuerdo.

Otro ejemplo de como se conserva parte de la imagen es el caso de Víctor Jara, cuya imagen originaria de los vinilos se reproduce en distintos formatos y soportes, en distintas partes del mundo, en distintas fechas, y mutando respecto a los colores y al texto que la acompaña, pero la esencia de la imagen resiste y sigue plasmada.

No planteo proponer al vinilo como un archivo que es el salvador de la totalidad de las gráficas relacionadas con La Nueva Canción Chilena, su relación con la Unidad Popular, y las ideas de izquierda, ya que estas también se reproducen en los muros, en los afiches, y en otros soportes de archivo histórico, como lo son los museos, pero si planteo proponer al vinilo como un aporte a que esta gráfica esté aún presente. Es posible encontrarla en casas, así como compilado parte del trabajo de la oficina de los Larrea en un libro, pero principalmente me interesa el trabajo de la recolección de imágenes en manos de personas que vivieron la explosión gráfica y musical de los años 70.

En este sentido, esta investigación y el registro de los vinilos aporta a la idea de arqueología visual, y la reconstrucción de una época, que no pudo ser destruida en su totalidad.

Puedo afirmar al final de esta investigación por lo anteriormente planteado que es el vinilo un archivo histórico y de resistencia.

## **El aprendizaje personal y las posibles proyecciones de esta investigación**

Como profesora y persona ligada a las artes visuales, esta investigación me permitió primero que todo conocer sobre el diseño gráfico chileno, sobre sus escuelas, y sobre lo que pasaba a nivel nacional e internacional dentro del mundo visual, y así ver como cada tendencia se desarrolla de distinta manera en cada lugar. Creo que es un ejercicio de interconexión interesante para enseñar, y un ejemplo para mostrar como la creatividad no es necesariamente espontánea, y la inspiración puede ser local o internacional, siendo importante como se transforman y apropian las gráficas para generar una expresión nueva y con sentido.

Es necesario hoy en día conocer referentes nacionales ya sean diseñadores, fotógrafos, muralistas y pintores, saber que podemos encontrar muros de brigadas a lo largo de Chile, exposiciones de Maturana, de Balmes, de Gracia Barros, de Sergio Larraín en los museos, y también es importante reconocer a los diseñadores gráficos nacionales, en este caso, con su trabajo dentro del afiche y los vinilos, a los cuales podemos acceder a estos dentro de colecciones personales y familiares, o podemos encontrarlos en las ferias libres, o tiendas de segunda mano.

Un punto importante y para finalizar en el área de la pedagogía, es la visión interdisciplinar que se tiene al momento de mostrar el proyecto de la Nueva Canción Chilena y como abordo el área artística, tanto musical como gráfica, también respondió a un contexto histórico y político, y fue un trabajo colectivo de músicos, sellos discográficos y diseñadores gráficos quienes lo hicieron posible. El estudio de La Nueva Canción Chilena si bien puede separarse y estudiarse exclusivamente la gráfica en las áreas visuales, es un proyecto sumamente interesante de abordar en conjunto, trabajando paralelamente con otras asignaturas, abordando el proyecto desde estas diferentes áreas: como un objeto y el proyecto dentro de Tecnología, el diseño gráfico en Artes Visuales, las canciones en Música y todo el contexto histórico de finales de los años sesenta y lo que posteriormente sería la Unidad Popular en Historia.

Ahora en un sentido más personal, puedo resumir lo que significó para mí el realizar esta investigación: me permitió entender distintas miradas, y como ellas se unen, contrastándose

entre sí y complementando una historia. Para mí fue armar un puzzle con distintas piezas, porque por una parte crecí con los músicos de la Nueva Canción Chilena, fueron mi familia sanguínea y política, compartiendo desde la intimidad, y empapándome de sus historias y su música, desde un padre que pasó de trabajar en la música, al trabajo administrativo y de gestión y de oficina con uno de los conjuntos, y con quienes pude ver como ellos operaban con toda la parte legal con las disqueras, lo que me permitió estar familiarizada con el lenguaje que manejaba mi entrevistada de DICAP.

La versión de DICAP me permitió ahondar en aspectos más técnicos, repasar lo legal, y conocer también a quienes fueron responsables de impulsar este proyecto y cómo fue que funcionó el proyecto de la Nueva Canción Chilena.

Tuve la oportunidad de hablar con el lado gráfico, primero con Vicente Larrea por teléfono quien finalmente me deriva a su hermano Antonio, quien me recibe y me regala sus libros, los cuales ya no quedaban más ediciones a la venta para escribir esta tesis, y con esto poder especificar la investigación en el aspecto visual.

Este puzzle lo terminé de juntar con lo que fue tan importante y significativo y con quienes esta investigación no hubiera sido posible: los oyentes y coleccionistas de la Nueva Canción Chilena, dónde vi como los vinilos formaban parte de la intimidad de los hogares, para recolectarlos el trabajo fue ir a las casas dónde estaban guardados, escuchando a veces las historias de quienes los coleccionaron y guardaron escondidos, o que trajeron desde el exilio, y también de personas más jóvenes quienes tenían estos vinilos de herencia, que comenzaban a observar detenidamente las carátulas, y a dar la apreciación sin saber el contexto detrás de ellas. Fueron más de 200 vinilos fotografiados, repetidos, otros con diferentes ediciones lo que me permitió darme cuenta de como se movía la imagen en el plano más internacional.

Pude ver el objeto del vinilo desde una mirada mucho más completa, y tomarle el peso del impacto y entenderlo como un proyecto completo, más allá de la idea de emisor-receptor musical, sino de como un objeto sonoro, gráfico, físico y político, que generó un impacto y una red de trabajo grande.

## Bibliografía

### Referencias Bibliográficas.

Álvarez Caselli , P. (2016) Psicodelia Militante. En Vico, M. y Osses, M. (Ed) *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. (8-9). Santiago, Chile: Editorial Ocholibros.

Antúnez, N. (1988) *Carta Aérea*, Santiago, Chile: Editorial Los Andes.

Castillo Espinoza, E. (2008). *Cartel chileno 1963 – 1973. Un tiempo en la pared* (3° Edición) Santiago, Chile: Ediciones B Chile.

Castillo Espinoza, E. (2016). *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. (4° Edición) Santiago, Chile: Editorial Ocholibros.

Díaz A., Lagos D., Ponce D. y Rivadeneira P. (2015) *Vinilo Chileno, 363 carátulas*. Santiago, Chile: Editorial Felicidad.

Larrea, A. (2008). *33 1/3 RPM*. Santiago, Chile: Nunatak Ediciones.

Rodriguez-Plaza, P. (2016) Carteles, recorrido y arqueología visual. En Vico, M. y Osses, M. (Ed) *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. (10-11). Santiago, Chile: Editorial Ocholibros.

Vico, M. (2013) *El afiche político en Chile 1970 – 2013*, Santiago, Chile: Editorial Ocholibros.

Vico, M. y Osses, M. (2016) *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago, Chile: Editorial Ocholibros.

Diccionario en línea. Real Academia Española. (2018) *Carátula*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 25 de septiembre de 2018 de

<https://dle.rae.es/car%C3%A1tula>

Diccionario en línea. Real Academia Española. (2018) *Globalización*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 25 de septiembre de 2018 de

<https://dle.rae.es/globalizaci%C3%B3n>

Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (2018). *El Gobierno de la Unidad Popular (1970 – 1973)*. Recuperado el 27 de septiembre de 2018 de

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html#presentacion>

Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (2018). *El Gobierno de la Unidad Popular (1970 – 1973)*. Recuperado el 27 de septiembre de 2018 de

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html#cronologia>

Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile (2018). *La Nueva Canción Chilena*. Recuperado el 27 de septiembre de 2018 de

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html>

Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile (2018). *La Nueva Canción Chilena*. Recuperado el 27 de septiembre de 2018 de

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html#cronologia>

Museo Nacional de Bellas Artes, Artistas Visuales Chilenos, (2020). *Gracia Barros*. Recuperado el 04 de enero de 2020 de

<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40247.html>

## **Citas.**

Castillo, 2008, página 6.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 5.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 10.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 10.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 5.

Rodriguez-Plaza, En Vico. y Osses, 2016, páginas 10 y 11.

Álvarez, En Vico. y Osses, 2016, página 8.

Vico y Osses, 2016, página 17.

Vico y Osses, 2016, página 18.

RAE, 2018, Carátula.

RAE, 2018, Globalización.

Memoria chilena, 2018, La Nueva Canción Chilena.

Memoria chilena, 2018, El Gobierno de la Unidad Popular (1970 – 1973).

Castillo, 2008, página 6.

Vico y Osses, 2016, página 24.

Vico y Osses, 2016, página 27.

Vico y Osses, 2016, página 2.

Castillo, 2016, página 33.

Castillo, 2016, página 113.

Castillo, 2016, páginas 75-79.

Castillo, 2016, páginas 92-94.

Castillo, 2016, página 112.

Guillard, citado por Larrea, 2008, página 22.

Larrea, 2008, página 69.

Vico y Osses, 2016, páginas 105 - 109.

Vico, 2013, página 41.

Vico y Osses, 2016, página 101.

Vico y Osses, 2016, página 71.

Vico y Osses, 2016, página 103.

Antúnez, 1988, página 15.

Antúnez, 1988, página 42.

MNBA, 2020, Gracia Barros.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 12.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 12.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 12.

Díaz, Lagos, Ponce y Rivadeneira , 2015, página 15.

Memoria chilena, 2018, La Nueva Canción Chilena.

Memoria chilena, 2018, El Gobierno de la Unidad Popular (1970 – 1973).

### **Otras referencias.**

Castillo A. en Atlas Revista Fotografía e Imagen. (2016, 03, 18) *La Imagen -Inclinada*. Recuperado el 17 de febrero de 2019 de

<https://atlasiv.com/2016/03/18/la-imagen-inclinada/>

Cultura Verdadera (27, 03, 2017) *Vicente Larrea entregó datos inéditos de la gráfica de la Nueva Canción Chilena*. Chile: La Red. Recuperado el 1 de marzo de 2019 de

<https://www.lared.cl/2017/programas/cultura-verdadera/vicente-larrea-entrego-datos-ineditos-de-la-grafica-de-la-nueva-cancion-chilena>

Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares : Universitaria : DIBAM : Departamento de extensión Cultural. (1999) *La Lira Popular. Poesía popular impresa del siglo XIX. Colección Alamiro de Ávila*. Santiago de Chile: Universitaria. Recuperado el 11 de febrero de 2019 de

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000634.pdf>

Archivo Visual Universidad Católica (2011) *Claudio Gay*. Recuperado el 14 de febrero de 2019 de

<http://www.archivovisual.cl/category/autor/g/claudio-gay>

Ars Latino (2019). “*De hombres y caballos*” obra gráfica de Julio Palazuelos, Santiago CHILE. Recuperado el 21 de enero de 2020 de:

<https://arslatino.com/actualidad/201910-de-caballos-y-hombres-chile/>

Claudio Gay (1854) *Atlas de la historia física y política de Chile: Tomo 1 por Claudio Gay*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado el 14 de febrero de 2019 de

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8000>

Colección y Archivo de Fundación Televisa (2017) *Tina Modotti. Colección Manuel Álvarez Bravo*. Recuperado el 16 de febrero de 2019 de

<http://fotografica.mx/fotografos/tina-modotti/>

Colección Furió. (2012) *Trabajo*. Recuperado el 13 de febrero de 2019 de

<http://www.coleccionfurio.com/obras01.php>

Colección Furió. (2012) *Hendrick Goltzius La adoración de los pastores*. Recuperado el 13 de febrero de 2019 de

<http://www.coleccionfurio.com/obras1137.php>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017) *Violeta Parra 100 años, Cuadernos Pedagógico*. (páginas 55 - 58). Recuperado el 26 de febrero de 2020 de

<https://issuu.com/consejodelacultura/docs/cuaderno-violeta-parra>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2019) *Nemesio Antúnez 100 años, Cuadernos Pedagógico*. 2da Edición. Recuperado el 27 de febrero de 2020 de

[https://issuu.com/consejodelacultura/docs/cuaderno\\_pedagogiconemesioantunez](https://issuu.com/consejodelacultura/docs/cuaderno_pedagogiconemesioantunez)

Cooperativa (2002, 11, 25). *Fundador de Quilpayún dijo el objetivo de Matta era abrir los ojos de la gente*. Recuperado el 03 de marzo de 2020 de:

<https://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/fundador-de-quilapayun-dijo-el-objetivo-de-matta-era-abrir-los-ojos-de/2002-11-25/163600.html>

El Mercurio (2018, 07, 20). *Exponen la desconocida faceta de ilustrador de Nemesio Antúnez*. Recuperado el 10 de febrero de 2020 de:

<https://www.taller99.cl/exponen-la-desconocida-faceta-de-ilustrador-de-nemesio-antunez/>

El País. (2017, 12, 21) *Sergio Larraín, el fotógrafo invisible*. Recuperado el 17 de febrero de 2019 de

[https://elpais.com/cultura/2017/12/21/actualidad/1513860891\\_113690.html](https://elpais.com/cultura/2017/12/21/actualidad/1513860891_113690.html)

EMOL. (2007, 01, 11) *Retrospectiva fotográfica de Antonio Quintana*. Recuperado el 17 de febrero de 2019 de

<https://www.emol.com/fotos/2161/#490050/Fotograf%C3%ADa-de-Antonio-Quintana>

Ergocomics (2008, 03, 26) *El enano maldito*. Recuperado el 09 de febrero de 2019 de

<http://ergocomics.cl/wp/2008/03/26/el-enano-maldito-2/>

Galán M. (2018, 10, 18). *José García y Guillermo Nuñez: El reencuentro de los brigadistas*. Recuperado el 05 de marzo de 2020 de:

<https://www.hogardecristo.cl/parentesis/jose-garcia-y-guillermo-nunez-el-reencuentro-de-los-brigadistas/>

González Cruz M. (2001) *Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común*. En Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Vol. 23 no.78 Recuperado el 16 de febrero de 2019 de

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762001000100011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762001000100011)

González de Cunco H. (2015, 06, 04) *Patricio Guzman Campos, Fotógrafo (1935-2014)*. Recuperado el 03 de febrero de 2020 en

<http://patricioguzmancampos.blogspot.com/>

Havers R. (2019, 08, 15) *Woodstock Festival: How We Got To “Three Days Of Peace And Music”*. Recuperado el 15 de diciembre de 2029 de

<https://www.udiscovermusic.com/stories/by-the-time-we-got-to-woodstock/>

Imaginario A. (2019). *7 obras emblemáticas de Andy Warhol*. Recuperado el 22 de febrero de 2019 de:

<https://www.culturagenial.com/es/obras-andy-warhol/>

Kirby, R. y Muñiz, I. (2013) *Tina Modotti la fotógrafa revolucionaria*. China: Ocean Press y Ocean Sur.

Los amigos de Cervantes (2014, 01, 30). *Los artistas chilenos que cantaron historia*. Recuperado el 07 de marzo de 2020 de:

<https://losamigosdecervantes.com/2014/01/30/los-artistas-chilenos-que-cantaron-la-historia/>

Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile (2018). *Antonio Quinata*. Recuperado el 17 de febrero de 2019 de

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-552.html#imagenes>

Méndez S. (2016, 10, 27). *Eladio Rivadulla y su cartel precursor de la esperanza*.

Recuperado el 06 de marzo de 2019 de:

<http://cinereverso.org/eladio-rivadulla-y-su-cartel-precursor-de-la-esperanza-por-susana-mendez-munoz/>

MoMA. *Ben Schan Passion of Sacco and Vanzetti*. Recuperado el 23 de enero de 2019 de:

<https://www.moma.org/collection/works/64565>

MoMA. *Andy Warhol Double Elvis*. Recuperado el 22 de febrero de 2019 de:

[https://www.moma.org/collection/works/82343?artist\\_id=6246&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/82343?artist_id=6246&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)

MoMA. *Andy Warhol Portraits of the Artist from Ten from Leo Castelli*. Recuperado el 22 de febrero de 2019 de:

[https://www.moma.org/collection/works/78143?artist\\_id=6246&locale=es&page=2&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/78143?artist_id=6246&locale=es&page=2&sov_referrer=artist)

MoMA. *Andy Warhol Self-Portrait*. Recuperado el 22 de febrero de 2019 de:

[https://www.moma.org/collection/works/79889?artist\\_id=6246&locale=es&page=2&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/79889?artist_id=6246&locale=es&page=2&sov_referrer=artist)

MoMA. *Andy Warhol Self-Portrait*. Recuperado el 22 de febrero de 2019 de:

[https://www.moma.org/collection/works/68671?artist\\_id=6246&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/68671?artist_id=6246&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)

MoMA. *Andy Warhol Birmingham Race Riot from X + X (Ten Works by Ten Painters)*. Recuperado el 22 de febrero de 2019 de:

[https://www.moma.org/collection/works/62796?artist\\_id=6246&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/62796?artist_id=6246&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)

Mutual Art (2017) *Farmers, Chile 1964*. Recuperado el 17 de febrero de 2019 de

<https://www.mutualart.com/Artwork/Farmers--Chile-1964/9BC30B2EB120AEAD>

Museo de la Memoria (2012, 06, 13). *Brigada Pablo Neruda*. Recuperado el 05 de marzo de 2020 de:

<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/116006;isaar>

Museo de la Memoria (fecha no clara). *Camino de Victoria*. Recuperado el 06 de marzo de 2020 de:

<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/177674;isad>

Museo de la Memoria (fecha no clara). *El cobre*. Recuperado el 07 de marzo de 2020 de:

<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/116481;isad>

Museo de la Memoria (fecha no clara). *Hienas*. Recuperado el 07 de marzo de 2020 de:

<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/116404;isad>

Museo de la Memoria (fecha no clara). *Solidaridad*. Recuperado el 07 de marzo de 2020 de:

<http://www.archivomuseodelamemoria.cl:8080/index.php/116007;isad>

Museo Nacional de Bellas Artes, Artistas Visuales Chilenos, (2019). *Enrique Lobos*. Recuperado el 18 de febrero de 2019 de

<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40047.html>

Museo Nacional de Bellas Artes, Artistas Visuales Chilenos, (2019). *Arturo Gordon*. Recuperado el 18 de febrero de 2019 de

<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40039.html>

Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2017, 12, 06). *Conferencia las brigadas anti-fascistas y el movimiento de solidaridad internacional de los años 70*. Recuperado el 05 de marzo de 2020 de:

<https://mssa.cl/events/event/conferencia-las-brigadas-anti-fascistas-y-el-movimiento-de-solidaridad-internacional-de-los-anos-70/>

Ngraphics (2014). *Bob Dylan Since\*: BOB DYLAN POR MILTON GLASER EN 1967 en Schan*. Recuperado el 05 de febrero de 2019 de:

<http://nfgraphics.com/bob-dylan-milton-glaser/>

Olivera L. (2017, 04, 20) *The Tumi or ceremonial knife*. Recuperado el 08 de febrero de 2019 de

<http://cuzcoeats.com/el-tumi-o-cuchillo-ceremonial/?lang=es>

Pequeña Ciudad (2014). *Ben Schan*. Recuperado el 04 de febrero de 2020 de:

<https://pequenhaciudad.blogspot.com/2014/06/ben-shahn-dibujos-con-compromiso.html>

Revelando Chile (2007, 11, 15) *Grandes Maestros de la Fotografía Documental*. Recuperado el 17 de febrero de 2019 de

<http://revelandochile.blogspot.com/2007/11/grandes-maestros-de-la-fotografa.html>

Teatro Nescafé de las Artes (2018, 08, 06). *7 obras fundamentales de Andy Warhol.*

Recuperado el 22 de febrero de 2019 de:

<https://teatro-nescafe-delasartes.cl/andy-warhol-principales-creaciones/>

## Anexos

### Entrevista a Antonio Larrea

**Martes 13 de noviembre de 2018.**

Toco el timbre de un edificio en Providencia, espero, toco otra vez. Me abre un señor de ojos claros y pelo blanco, es Antonio Larrea. Su hermano, Vicente, por teléfono el día anterior me había enviado a visitarlo. Dijo que su hermano había escrito dos textos que me ayudarían mucho en mi tesis: *Rostros/Rastros de un Canto* en 1995 y *33 1/3 RPM* en 2008. He buscado por todas las librerías este último y está fuera de circulación. Mi esperanza es poder registrarlo.

Me ofrece un té, yo le llevé galletitas, porque es una hora temprana en la mañana. En la cocina me pregunta bien por mí, ya que no entendió mucho por teléfono el día anterior, me pregunta bien qué estudio, para cuándo es la tesis y no entendía si yo era la menor de mis hermanos. Me dice que me veo menor.

Prepara el té y nos sentamos a hablar.

Me muestra *Rostros/Rastros de un Canto*, explica que fue de los primeros libros que se escriben del tema post dictadura en Chile, y que fue de los primeros FONDART. Que aún se cuadraba a mano, pero que había ya impresoras, así que hacer los textos no era tan complejo, pero sí que tuvo que imprimirlos, recortarlos y cuadrarlos a mano, ya que no había tanta tecnología, y que tiene los originales guardados.

*Rostros/Rastros de un Canto* es un libro que describe a las agrupaciones del momento de la Nueva Canción Chilena, están escritos como si fueran del momento, en los proyectos que quedaron antes del Golpe de Estado de 1973.

*Rostros/Rastros de un Canto* es un libro dedicado a Víctor Jara, gran amigo de los hermanos Larrea y de las agrupaciones como Quilapayún o Inti-Illimani.

Me explica entonces que pone una cita de la *Cantata de Santa María*, porque termina en que todo puede regresar, y efectivamente regresó. Entonces sigue el mes de septiembre pone una gran foto de su amigo Víctor, y en una esquina un avión proyectil que bombardeó la moneda. La foto del avión la sacó él, presenció cómo fue el bombardeo y lo registro. En las páginas siguientes hay una foto de la moneda destruida, y en la final, una paloma, con las mismas características que el proyectil, pero en paloma que vuela libre, y con ella finaliza el libro,

Entonces me muestra *33 1/3 RPM*, el cual comienza con la misma paloma. Ambos libros están unidos. En el fondo también va dedicado a su amigo Víctor Jara.

Comenzamos a abrir y analizar el libro y sus componentes. Al principio muestra la oficina de los Larrea. Aunque los principales en estos libros son Vicente Larrea, Luis Albornoz y Antonio Larrea, pasaron muchas personas por la oficina. Estos libros recopilan solo el trabajo de los 3.

Junto a la oficina están los materiales que usaban en la época. Rapidograph, témperas alemanas, una cámara 50mm. Debo mencionar que en su living en un estante tiene esa cámara y otra más, una eso sí de 120, de 6 x 9. Dice que con esas dos sacó todas las fotos de las portadas.

Luego me explica que las carátulas están en el lado derecho y en la página izquierda parte de la historia y los bocetos, hay excepciones que muestran los procesos más largos, como en los discos de Víctor Jara.

Hablamos de *Manifiesto*, disco que se lanza post mortem primero en el exilio. Eso fue porque cuándo se estaban grabando, Víctor se llevó una copia de cada tema y se los pasó a Joan, su esposa. Me comenta que él había guardado las fotos para originalmente, hacer el disco *Tiempos que Cambian*, y que nunca pudo realizar la carátula de aquel disco, hasta hace poco, con la Fundación Víctor Jara decidieron volver a lanzarlo en formato Vinilo, pero como *Manifiesto*. Le comento que yo supe de aquello por mi hermano y mi papá. Tocori tocó con el Bloque Depresivo en esa jornada y recibió uno. Cada uno de los músicos recibió uno. Max, quien solo estaba de público sentado junto a Joan Jara también, por ser parte de la historia.

Tocori recuerda aquel día, dice que estaba ya encandilado por la iluminación del estadio Víctor Jara, y que comenzó a ver todo en negro, el público iba apagándose y al final quedaban

Max y Joan, mientras tocaban *Pequeña Serenata Diurna* de Silvio Rodríguez, y que al terminar ellos también se van a negro.

El negro que alto contrasta en las carátulas. Me muestra otras carátulas de Víctor, como *Pongo en tus manos abiertas* y las fotografías de perfil, pone especial énfasis en *El Derecho de Vivir en Paz*, y me explica el proceso del alto contraste. Las tiras de prueba, y que él usaba arcilla roja que en el film blanco y negro pasaba como negro, y como las fotos quedan de negativo a positivo, así crea el blanco y el negro con el que borró el fondo de un árbol.

Comenta que le encanta recopilar más trabajos de otras personas con esa imagen de Víctor Jara. Los colecciona y es feliz de que su imagen sea tan usada, que para él es importante que la imagen de su amigo siga viva y presente, tanto musical como gráfica y visual.

Como anécdota, me habla de los recitales junto a Víctor, en dónde experimentaban con imágenes de fondo proyectadas.

Analizamos más carátulas. Yo le muestro mi carátula favorita, además de uno de mis discos favoritos: *Canto para una Semilla*, de Isabel Parra con Inti-Illimani. Le pregunto si acaso es una xilografía, porque a mí me recuerda una xilografía de la Lira Popular. Me dice que no, que es un dibujo de Luis Albornoz, que Luis Albornoz tenía la capacidad de adoptar muchos estilos. Que el original era un boceto chiquito, con un verde fuerte y que lo hizo sobre una cartulina verde dibujando con blanco, imitando las xilografías de la Lira Popular. En la página izquierda se ve el boceto original, y otras dos opciones más que hicieron Vicente y Antonio, pero que finalmente el conjunto decidía cuál les gustaba más. En este caso quedó el de Albornoz, quien después completo el diseño en formato real.

Me explica que así funcionaba: que daban bocetos, los grupos elegían; y la prueba final tenía que hacerse en el formato que correspondía: de 30 x 30 cm - o más bien 31 x 31 ya que después recortaban el borde - esto debido a que las impresiones se hacían en Offset, y esas máquinas funcionaban tomando una fotografía a tamaño real.

El Offset funciona por cuatricromías, por lo que se pintaban las carátulas en la misma máquina. Los diseños llegaban en blanco y negro, y con los colores y las órdenes en la mente.

*La Nueva Canción Chilena*, un volumen compilatorio por DICAP en 1972, me comenta, son todas ilustraciones a mano y a tamaño real.

Las maquinarias de las imprentas eran sumamente específicas, formados en las escuelas gráficas, había una persona encargada en cada área y una persona se encargaba del color, con el cual se imprimía primero una copia, y se si se daba el visto bueno procedían a las siguientes copias, las que varían de 300 a 1.500. Se imprimían 300 si era un conjunto nuevo, y 1.500 si era ya conocido, como por ejemplo la *Cantata de Santa María*.

Le comento que es interesante el control en la mente que se tiene, que es como cuando se esmalta una cerámica en el horno, que uno tiene la idea de un color pero que no sabe si quedará igual, me dice que era así, que ellos tenían una idea pero que también dependía de la máquina, al igual que la foto, que él tenía una idea mental de cuándo hizo una buena captura, pero que no era hasta que revelaba y las tenía en la mano que no sabía si el resultado había sido exitoso o no, y que si no había que hacer todo el proceso de nuevo.

Hicimos un paralelo con la inmediatez de hoy en día, y la posibilidad en photoshot de probar todos los colores inmediatamente. Me comentaba que con la gran posibilidad inmediata de photoshop se hacía más confuso y difícil el trabajo. Es interesante porque cuando se analiza el libro al final, después de la paloma finaliza con un ratón de computador, un mouse, la nueva herramienta que desplazó los materiales a manos y el trabajo de imprentas Offset.

Acá la imprenta tenía una camisa de colores, que adaptaban a las ideas que ellos mantenían. En el caso de *Canto para una semilla* fueron solo dos colores: gris y un verde oscuro.

Me muestra la carátula de *Basta*, de Quilapayún, me explica que acá no le gustó el control de impresión y cómo funcionaba la foto en su totalidad, la original tenía la sombra del pájaro muerto, pero algo hizo que entre la sombra para darle el dramatismo y el color amarillo no funcionaran, paró la primera prueba y fue a editarlo al estudio, dónde recortó la sombra y quitó el amarillo, y dice que quedó mejor y más potente.

El trabajo de realización de las carátulas y el diseño del vinilo incluía las letras, toda la tipografía tenían que escribirla ellos mismos, y lo que hacían era cuadrar las letras, calculando las dimensiones y contando los caracteres. Mandaban a imprimir en imprentas con papeles muy delgados y luego los cortaban y pegaban en el diseño final a tamaño real Trabajaban con IBM, un sistema de tipografías creado a mediados de los años 50 y que va de la mano con el offset.

Yo le pregunto si acaso trabajaban en silkscreen (serigrafía), me dijo que una o dos carátulas fueron en silkscreen, o que en los carteles solo algunos fueron hechos así, los que se sacaban en menor número, como máximo 100, pero que ellos trabajaban para multitudes siempre con Offset.

Procede a mostrar dos discos más graficados por Luis Albornoz *Tangos en el Puerto* de Fabián Rey y Trío, cuya contraportada es el puerto de Valparaíso, hecho con tiralíneas, ad hoc a un trabajo sumamente lineal y limpio, monótono y la carátula de adelante, también realizada por él, la cual es una ilustración que parece ser realizada con acuarelas. Luego me muestra el disco de Cachenchó, una ilustración infantil llena de colores. Luis Albornoz, le comento, es un camaleón gráfico, él asiente, y que le encanta la capacidad de adaptarse a distintos estilos que tiene su compañero.

Me cuenta que después del control de imprenta las originales son destruidas, así que él registra en foto. Me dice que así salvó mucho material. En dictadura con el miedo de que allanaran el estudio destruyó todas las tiras de prueba, y que escondió los negativos, y los fue moviendo de casa en casa. Por eso hoy en día pudo reeditar *Manifiesto*.

Me muestra *Combo Xingú*, carátula que presenta tiras de prueba de soluciones de tintas en placa, me dice que ese negativo no lo tiene, así que el registro para el libro es de una carátula. Me confiesa que nunca le gustó el dibujo de su hermano en el centro.

Le pregunto si no les había pasado eso antes, de que el producto final no le gustara a los grupos. Me dice que no, que por eso ellos hacían opciones de prueba y se las mostraban y los grupos escogían, así sabían del trabajo que significaba y no se ponían mañosos. Además de que lo que ellos proponían era algo novedoso y una experimentación, que salían de lo clásico que se conocía. “¿Cómo las carátulas de Cecilia?” Le pregunto, y él me dice que sí, que salían de la clásica foto de estudio del cantante, pintada a mano y con letras rococó

Además de que el trabajo de diseño era finalmente un trabajo colectivo, de inspiraciones colectivas, por ejemplo, ellos se inspiraban en las temáticas de los grupos, pero que, a su vez, estas estaban inspiradas en un poema, en una lira del campo, etc.

Un ejemplo de la experimentación en la misma foto es el disco de Tito Fernández *Boleros*, en el cual el retrato tiene una capa de granito, me dice que usó un vidrio para darle esa textura granulada.

Me muestra el disco de Amerindios, el cual es un dibujo de gran colorido y de inspiración en las figuras Mexicanas, y tiene un alto contraste de los integrantes, en el cual las guitarras funcionan como metralleras, la idea del poder de la música.

Me dice que su gran fuerte fue la foto, con pocos colores sólidos, como en *Tu canto Doliente* de Chagual, ese es un claro ejemplo de su línea, o en *Las Cuecas Choros del Hombre Nuevo*, en el que recortó los altos contrastes y agregó dos colores para dar la idea de la bandera de Chile, pero que hay algunas excepciones en las que se pone más “colorinche” como es *Saludo Cubano*, o el de Orquesta Riverside. Le comento que en ahí se nota la psicodelia en el dibujo del cabello. Entramos a ese tema: la influencia.

Estaban atentos a lo que pasaba afuera, a lo que pasaba en Inglaterra con Los Beatles, en Estados Unidos con la psicodelia y en Cuba. Me cuenta que para ellos una revista *Life* era un tesoro, y que de todo lo que llegaba de afuera sacaban ideas o inspiraciones también.

Un ejemplo de aquello es *Música Andina* de Illapu, la carátula es una foto sacada de la revista *The Family of Man*, siempre manteniendo la autoría me comenta, era algo que se permitían en un principio, pero que después con el tiempo no fue necesario. Me comenta, fue una fotografía también intervenida a colores con el offset.

Vemos el disco de *El Payo*, la carátula me explica, es un collage de una foto y una ilustración, son dos tonos, el negro y el color mostaza, dice que lo interesante de este disco son las ilustraciones que van por dentro, cada una relacionada con las letras de las canciones.

Me cuenta que no todas las fotos son suyas, que por ejemplo con el disco del Ballet Folclórico Nacional de Chile Aucamay le pasaron la foto y él la fue repitiendo con la ampliadora con un papel abajo donde dibujaba y calzaba la imagen, así solo iluminaba dónde iba a calzar, por ello se repite tres veces el mismo bailarín.

Otro ejemplo es el disco de Violeta Parra *Canciones Reencontradas en Paris* fue de unos rollos que le pasaron y DICAP quería hacer una portada con otras fotos las había guardado para otro disco. Yo le comento que sí, que efectivamente usaron otras de un instrumento, que

no se si son las de Violeta con el arpa o con la guitarra, pero que están en la edición de 1978 de *Canto para una Semilla*.

También ocurre con algunas ilustraciones, por ejemplo, para *Canciones de Patria Nueva* de Ángel Parra, la ilustración fue sacada de un mural de la Peña de los Parra.

En *Coplas Libertarias a la Historia de Chile 2*, de Quelentaro, usan un grabado de Claudio Gay “Costumbres de los Araucanos”, pero ellos deciden la repetición del grabado y el color.

*El Gran Desafío Chile y América Libre* son realizadas por un profesor de Antonio, Rafael Vega el gran desafío le preguntó si es una aguada me dice que no que son lápices, pero a la inversa, su profesor iluminaba y por eso daba el efecto.

Me quedo contemplando la página izquierda, donde se muestra *América Libre* le digo que me encanta me parece potente y que las cadenas salgan fuera del texto y el rojo que rompe el espacio, y dice que su profesor era un visionario que él aprendió mucho de él y que lo fue a dejar al aeropuerto para que se exiliara y después nunca más lo vio.

Hablamos de la destrucción que hubo en dictadura, que en Chilefilms se pierde todo el material, y quedan vestigios, una presentación de Víctor Jara en Perú y una que otra. El miedo del allanamiento, de cómo tras quemar las tiras de prueba de la oficina y de esconder los negativos de casa en casa, tuvieron el freno de los proyectos, y la oficina de los Larrea se dedicó a publicidad comercial, y él indagó en la fotografía bióloga y marina.

En resumen, todo el proceso del diseño de la carátula que manejaban en la oficina Larrea llegaba hasta el control de imprenta que ellos hacían y luego se entregaban a las disqueras. Pero esto ya es otro capítulo y otra entrevista.

---

Transcripción: Problemas con el audio, este empieza a grabar después de una hora de entrevista revisando su segundo libro. En total se graban los 21 minutos finales. **Negrta** yo, *cursiva* Antonio.

- **Y este libro 33 1/3 RPM ¿cómo aparte de verlo acá, cómo lo puedo conseguir?**
- *Solo lo tengo yo (risa) sí, por encargo, solo te puedo regalar este, pero me da lata cobrártelo, exceptuando que te llevaras este.*
- **O sea, lo voy a devolver, es como para registrarlo.**
- *¿Pero lo quieres tener?*
- **Sí -risas- para la tesis me sirve muchísimo.**
- *Mucho, ya, te lo puedo regalar este.*
- **¿En serio? ¡Muchas gracias!**
- *Toma te lo dejo (risas) y acuérdame de darte el afiche. Y este (refiriéndose a Rostros/Rastros de un Canto), bueno este te va a dar idea de los grupos, y están todos los grupos adentro*
- **Ya.**
- *Esos son los dos complementarios, este (refiriéndose Rostros/Rastros de un Canto) son fotos de los conjuntos con sus historias y este (refiriéndose a 33 1/3 RPM) son la historia de las carátulas, ahí la historia de las carátulas.*
- **Esta es la foto (ojeando el libro Rostros/Rastros de un Canto)**
- *Esa es la foto. Aquí la puse*
- **Esa también es una foto en alto contraste**
- *Sí esa lo puse ahí por poner algo relacionado*
- **(risas)**
- *Son los cuentos propios, uno los aplicas, son las pertenencias, las libertades que uno puede tener*
- **Cuando hace un libro**
- *Cuando hace un diseño, claro*
- **(risas)**
- *Y eso quizás es algo más interno, pero también los demás la pueden leer como le de la gana, o sea, como les llegue. Pero va un poquito relacionado con el texto que está al lado. También tiene su cuento.*
- **Uhum.**
- *Y este libro está dedicado también a él. Y esto dedicado en el... piensa en el 95, también es entonces es como lo primero que se le dedica a Víctor (Jara). Entonces el*

*final termina con la Isabel, y hay una canción que la dejamos ahí al final, pero es una canción que la escribe dentro de lo que viene, o sea, como antes del golpe, días antes del golpe y va como diciendo, sin saberlo, que es como lo que viene en adelante. Y ahí termina. Por eso se selecciona esa canción, pero nosotros siempre lo hicimos con la intención de que no había golpe*

- **Uhum.**
- *Que se seguía creando, y todos hablan así: “próximo proyecto tal...” “esto, lo otro es tal...” Pero al final cayeron todos juntos, es por eso por lo que le di un final así. Lo quise crear así, que se entienda el mes de los volantines, y todo el cuento, y ahí hice la foto, de volantín, pero que se transforma. Y ahí hago un cuento en estas páginas y tomo una letra de la cantata, pero ahí aplico ya un avión.*
- **¿Un avión?**
- *Que es un Hawker Hunter, que la saqué yo, yo vi el bombardeo directo (a la moneda), entonces alcancé a sacar una foto del avión que iba, eh... es como la última pasada que bombardean la moneda, iba para allá. Y ahí está la moneda bombardeada. Entonces es como, La cantata termina así, la realidad termina, cuentan toda la historia de lo que pasó en Iquique, y la matanza en la escuela Santa María, y después hay una parte final que dice “todo esto puede volver... y volvió con el bombardeo, y va a volver cada vez que sea, vuelve. Entonces ahí se le dedica esta foto al Víctor. Este recuerdo, en el fondo no le pusimos “te recuerdo Víctor”, sino “te recuerdo” y lo dejamos abierto, está Víctor aquí.*
- **Sí.**
- *Pero sin ponerlo así.*
- **Y la paloma.**
- *Y ahí la paloma, que empieza ahí y después lo apliqué acá (muestra el libro 33 ½ RPM).*
- **En el 33.**
- *Ahí aparece de nuevo, la dejé como un símbolo entre los dos (libros).*
- **Y una continuidad igual, porque este fue el primero (Rostros/Rastros de un Canto).**
- *Sí y ahí termina la paloma y acá aparece como un detalle. (Risas)*

- **Pero es un detalle importante. (Risas)**
- *Que conecta los dos libros.*
- **(Ojeando el libro 33 ½ RPM) Y ahí termina con un ratón de computador.**
- *Un lápiz y un ratón. (Risas)*
- **Como a lo que avanzó.**
- *Lo que avanzó*
- **Bonito porque también como parte acá con los materiales.**
- *Claro, parte con los materiales, y termina con un ratón que hizo el libro, lo hizo en computación. Este lo hice, este el libro de acá atrás (Rostros/Rastros de un Canto) lo hice todavía con originales planos, lo último que yo hago con originales planos. Y guardé todo eso, en una maleta están todos, todas las páginas del libro las 300 están hechas a doble, se hace a doble página. Están diseñadas las fotos, está pegado el texto, como yo te explicaba.*
- **Como se pegaba antes en las carátulas.**
- *Y ese lo guardé porque es lo último que yo hago así.*
- **Y ese cuando lo hizo también tuvo que mandar, o ya no se mandaba con las columnas.**
- *No lo hice, tenía una impresora...*
- **Ah ya (risas).**
- *Y entonces imprimía los textos, y encontré un papel perfecto y me salía negrito el texto, por eso está pegado encima, pero eso ya lo hacía yo.*
- **Ah ya.**
- *Tenía entonces un poco de mezcla de algo.*
- **Ya no se mandaba al tipógrafo.**
- *No ya no, ya existía por lo menos la impresora, que me sacaba mejores los textos, y los podía sacar más grandes, más chicos, por que el otro, yo estaba los primeros años, tuve que marcar, claro porque este es del 95, y lo otro el 70, y ahí la diferencia es enorme entre tecnología.*
- **Midiendo líneas.**
- *Y ahí teníamos que mediar, calculábamos, contábamos los caracteres, pa saber cuántos caracteres nos daba una columna más o menos. Entonces, todo eso también*

*era parte del estudio del diseño. Había un curso que te ensañaba a diseñar tipografía y a calcular tipografía.*

- **Que entretenido igual como el diseño cambia a través de los años. Hoy en día mis compañeros manejan otras cosas.**
- *Sí, manejan otras cosas. Si tú no sabías técnicas de diseño, no sabías manejar témpera, colores, diseñar, dibujar, no era diseño, no podía ser diseño, porque no podías llevar a fin tu arte.*
- **Sí.**
- *Mientras que ahora no po, el computador te da la torta casi hecha, o sea prácticamente te la da echa.*
- **(Risas)**
- *Entonces no hay esfuerzo, porque ahí nosotros no teníamos marcha atrás cuando ya empezábamos a hacer el original final, se iba no más y como te quedaba te quedaba. Entonces tu tenías la seguridad de que lo que estabas haciendo era lo final. No tenías para “paaa voy a hacer otro...” no. Porque te demorabai un mes en cada carátula.*
- **O sea, había mucha experimentación previa, pero el final era...**
- *El boceto te mandaba.*
- **Claro. Pero el final era la concentración al 1.000%**
- *La concentración total. Entonces el boceto te mandaba, y de echo a veces el boceto quedaba tan proporcionado que yo le sacaba una foto y la ponía en la ampliadora, y lo tiraba en 30 y lo dibujaba más o menos y ahí empezaba a hacer cosas. Pero si el boceto ya te quedaba como proporcionado era fácil dibujar en ese tamaño porque veía las proporciones bien, más grande, nosotros estábamos como acostumbrados a usar un tamaño así, y ahí veíamos las proporciones, y eso lo proyectábamos ya después, ya si estaba bien lo proyectábamos con proyector fotográfico. Y ahí las proporciones te salían perfectas, peor había que hacer todo el original bien. Si había una falla, salía una falla, por eso también los cantantes no tenían opción, o sea los que nos encargaban las carátulas, los diseños, no tenían opción.*
- **No podían decir oye no me gustó.**
- *No, olvídate po.*
- **Ahí ya estaban las mil impresas.**

- *No incluso aunque sea antes de la imprenta, ósea, “no te voy a hacer otro diseño, llevamos ya un mes en esto”. Entonces también tenían conciencia interna de que eso no se podía hacer.*
- **¿Y nunca fueron regodeones?**
- *No fueron regodeones por un lado por eso, y por otro porque también era una ruptura en el diseño, entonces lo que les estábamos entregando era todo novedoso, porque estabas rompiendo con los diseños clásicos de carátulas antiguas, entonces era una novedad.*
- **Que también los clásicos eran como Cecilia...**
- *Claro, que era el retrato de la Cecilia con la foto de estudio normalmente, con color, y la tipografía rococó...*
- **¿Esos también siempre fueron offset?**
- *Eso es todo offset, sí. Eso era offset: cuatricromía, sí. Entonces en el fondo era todo novedad. Incluso yo veo varias que... hubiera hecho varios cambios...*
- **(Risas)**
- *Pero bueno, el momento y las circunstancias del momento, y lo que imaginaba uno en el momento.*
- **Sí.**
- *Y esa libertad, también te dio la diversidad, a lo mejor uno saldría, incluso como más... yo creo que esto tiene su gracia al ser las primeras. Ahora uno estaría más preocupado, y sería más como decirte... más fino... le darías más vueltas, como tienes la posibilidad de hacer 10.000 bocetos harías 10.000 bocetos, después estarías mareado, no sabrías cual es el que te gusta*
- **(Risas)**
- *Eso me está pasando un poco ahora, que tienen tanta posibilidad, y aplicarle tantos colores, que al final no sabes cual es el mejor que el otro, porque ya se te mezclaron todos.*
- **Me imagino. Y acá, por ejemplo, por lo que pasó con el Basta (vinilo de Quilapayún), ahí primero se veía una impresión bien, me imagino cuando era el proceso de control de imprenta, porque me imagino que o imprimieron las 1000 y se dieron cuenta de que....**

- *No, esa era una prueba.*
- **Ah ya... (risas)**
- *Se hacía una prueba al principio para ver los colores, si había que arreglar colores, entonces quedaba una pre-prueba, y con eso uno veía, y corregía el color y después se mandaban a imprimir. Y en esa prueba...*
- **...Se dieron cuenta que no....**
- *De que estaba realmente fea la cuestión... Y ahí tiré pa atrás, y tenía la foto en blanco y negro, se recortó, yo también tengo ese original guardado.*
- **¿Y eso se hizo ahí mismo en la misma imprenta?**
- *No, no... se vuelve a hacer un original nuevo. Se rescatan las letras, se rescata el pájaro, pero se le aplica blanco. Entonces la idea que originalmente se veía bien en el papel, en la impresión como tampoco era tanta calidad, a lo mejor el amarillo era suave y se manchó, quedó la escoba... eso visualmente era horrible. Entonces se rectificó y se hizo con fondo blanco, que además el blanco le dio pureza, y menos problemas, si también uno también evitaba los problemas de prensa, sabiendo que habían eh...*
- **Limitaciones**
- *Limitantes, tenías que llegar hasta el límite no más, si te querías pasar y pasaba era vuelta pa atrás. Entonces te asegurabas de que con eso salía bien impreso lo que te habías imaginado, o lo que iba resultando en el camino también. Hay veces que uno imagina y en el camino se va cambiando.*
- **¿Y pasó eso, por ejemplo, que alteraron hartas veces en imprenta?**
- *No tanto... Ese (refiriéndose a Basta) es el ejemplo más claro de lo que pasó. Entonces lo puse, además tenía guardada la carátula. Los otros se me olvidaron, si no quedan impresos, de todo lo que hicimos es difícil retener todo.*
- **Sí, es que aparte fue mucho material, mucho...**
- *Fueron los afiches, fueron las carátulas, todos los afiches, hacíamos trabajo comercial, si la oficina era abierta, no era una oficina de DICAP ni del partido.*
- **Entonces reciben encargos igual.**
- *De todo. Paralelamente estábamos haciendo diseños comerciales: etiquetas de vino, productos comerciales; logotipos para empresas, todo eso se seguía haciendo.*

*Entonces también hay después muchos afiches de cine, afiches incluso al Chacal de Nahueltoro, yo diseñé la presentación de la película, lo que aparece como titulado.*

- **¿Titulaje es...?**

- *La presentación de la película. El inicio.*

- **¿El inicio, cuándo empiezan las letras de quién protagoniza...?**

- *“Chacal del Nahueltoro”, “Director Miguel Littin” todo eso también lo hice yo. Y ahí lo loco es que llegaron con el afiche y diseñamos eso, peor el afiche al final lo hizo otro diseñador, no me acuerdo de la historia de eso, pero algo pasó que al final el afiche no lo hicimos nosotros.*

- **Hicieron el titulaje**

- *Quedó el titulaje no más. Por eso te decía, después yo empecé a hacer con Víctor presentaciones de los discos, lanzamientos de discos en los conciertos, hacíamos diaporamas, proyectábamos diapositivas, a medida que iba a verme me pasaba el repertorio y con el repertorio yo me imaginaba y empezaba a buscar imágenes pa poderlas proyectar cuando él cantara.*

- **Que entretenido**

- *Entonces hicimos como los primeros diaporamas, así como los primeros audiovisuales. También un experimento.*

- **¡Sí!**

- *Y hacíamos experimentos, desenfocábamos, todo a mano en el momento que el actuaba y uno se las daba no más... nadie se daba cuenta, pero de repente me quedaba un chorizo por ahí (risas), y nadie se dio cuenta y pasaban... (risas).*

- **Pero era entretenido.**

- *Era entretenido.*

- **Porque era una totalidad.**

- *Claro, y te atrevías. No había miedo, ahora no, todo tiene que ser probado, perfecto, y re-probado. Y lo mismo que grabar, bueno ahora ajusto leí que Mon Laferte que grabó su último disco de una, en el estudio que se grabó de una, y máximo si había un fallo muy grande se repetía la canción completa, peor no creo que más de 3 veces.*

- **O sea se podía dar en discográficas mucho más como EMI, que ya se podía... eso me contaba Max, que en el fondo ellos también al principio era una toma, y de ahí ya con estas grandes había un poco más de flexibilidad pa grabar.**
- *Pa grabar de nuevo, si es que, porque se podía escuchar y si había algo muy evidente, grababan de nuevo.*
- **Sí.**
- *Claro, pero ahora no, hace años que hice un trabajo con una chica, y fui al estudio y ¡Uff! Repetían pista por pista, sonido sobre sonido, cantaba un pedacito y al final no. Pierde el toque espontaneidad y de alma.*
- **Si, a mí me pasó ahora, que mi hermano, el mayor de nosotros, el Tocori toca con el Bloque Depresivo y yo siempre yendo a los ensayos a cuidarle al hijo, escuché el disco cuando no estaba masterizado, cuando lo grabaron el original y sonaba mucho mejor y más potente que...**
- *Que el final...*
- **Entonces habiendo tanto, se mete tanto que al final pierde la...**
- *Sí, la esencia del momento, así como cuando entraste al recital y lo que les sale, y te llena po, porque hay emotividad colectiva. Y no de hecho iba a grabar uno primero, y después el otro, se escuchaban por un audífono...*
- **Y se separan...**
- *Y se separan y no se están viendo.*
- **No acá pasó lo mismo, entre los arreglos que metieron después... no no fue... era mejor el original.**
- *El original con fallitas y cosas*
- **Sí**
- *Todo eso es el total, que le da más emoción y más espíritu.*
- **Que a la larga creo que también es un poco esto, como el trabajo manual que hay, que se nota igual, el dibujo, la mano.**
- *Es lo que te decía, si quedaba con falla, queda con fallas, pero también tenías la seguridad de lo que estabas haciendo, si te quedaba mal sabías que podías retocar encima y rehacerlo también encima, pero ya el contexto general, se llegaba a eso no más. Y eso po.*

- **Muchas gracias y a cuidarlos mucho (los libros).**
- *Ya po.*
- **Voy a provechar mucho también, aparte que es un tema igual que yo que voy a ser profe también me interesa después ver que hago con esto, como se lleva a un aula, sobre todo con niños que todo es digital ahora, no tienen ni un formato tangible.**
- *Ah, si po, ahí tenís que traspasarle un poco lo que te conté, y tanto lo que con tu papá conocerá, porque había mucho espíritu, mucha imaginación, el cuento de la imaginación es que se ha perdido.*
- **Igual me he dado cuenta con los niños, que haciendo estos talleres que disfrutan mucho el papel, como un hacer algo y tenerlo en papel.**
- *¿Ah sí?*
- **Cada vez que imprimen o pasan por la prensa es algo que no les pasa con otros ramos o cuando hacen trabajos digitales.**
- *Ah, sí.*
- **Entonces creo que igual es todo eso, la ciencia de la manufactura.**
- *Bueno, otro cuento, que cuando uno iba a las imprentas aprendía mucho más, y veía todos esos talleres y como la gente trabajaba en un grupo grande...*

(Suenan el teléfono, Antonio contesta, debe salir. La entrevista debe terminar).

## **Entrevista a María Victoria Acevedo “Vicky” Acevedo.**

**Viernes 23 de Noviembre de 2018.**

San Miguel, calle Última Esperanza, toco el timbre y me reciben 3 perros, 2 niños y una mujer de pelo blanco y corto, María Victoria Acevedo Cabezas, alias la Vicky, quien fue funcionaria del sello discográfico que impulsó la Nueva Canción Chilena.

Me sienta en una mesa con damascos. Me pregunta acerca de mi entrevista con Antonio Larrea. Comenta que los que podrían ayudarme mucho en mi tesis uno vive en Europa y el otro, Juan Carvajal, está muerto. Le digo que lo sé, que cuando llamé por teléfono a Vicente Larrea me dijo que Juan Carvajal era clave y poco se habla de él, pero que falleció hace unos años.

Me comenta de una entrevista a Juan realizada por un señor llamado Marcos Castañeda Días, yo le dijo que no me chuttee la pelota que a mí igual me interesa entrevistarla a ella.

Desvía nuevamente el tema diciéndome que esta casa era de Horacio Salinas, que cuando la familia de él vendió tuvieron suerte que pudieron comprarla. Las cosas de la vida. Una de las tantas anécdotas que se vendrían durante esta entrevista.

Comienzo a preguntarle:

- **¿Cuál era tu función en DICAP?**
- *Pasé por muchas. Las primeras barríamos, y salíamos a vender con los discos debajo del brazo a los sindicatos.*

Otro de los trabajos era envolver los discos, en la funda transparente y luego empaquetarlos en las carátulas. Y que para el tema de las carátulas tenían que ir a la imprenta con el Antonio y el Vicho (los hermanos Larrea), y que ese era un trabajo primero de diseño de ellos y luego de impresión, y de la impresión pasaban a sus manos que empaquetaban.

Me cuenta que eran dos, y que con su compañero Hernán Briones salían a vender porque en un principio no tenían local, que vendían primero dentro del partido de la Jota, pero que después ella fue a los sindicatos y a las federaciones, como la federación del cobre, o de la construcción. Ofrecían recitales en los mismos sindicatos. Pero que eran mini recitales, que al principio no tenían ni amplificación, y que después con Raúl Gómez (Worren) se consiguieron a un chico de la facultad de música de la Universidad de Chile y sacaban los equipos escondidos, y que muchas personas eran cómplices, incluyendo al portero. Pero que dentro de todas estas anécdotas eran estos recitales los que les permitían vender discos, cuando ya tenían unos 4 o 5 de material para vender.

En un principio tenían solo dos discos: *X Vietnam*, del Quilapayún, y *Por la CUT*, del Inti-Ilumani, después vino el de Víctor Jara, después uno cubano y después el del Inti calipso con un sol atrás.

Los primeros discos nunca se hicieron con el afán de hacer un sello, si no era parte de difundir la ideología. Con poquitos discos empiezan a tratar de vender, y de ahí comienza lo que sería DICAP.

- **¿El estudio era de ustedes, o se los prestaban?**
- *No, el estudio lo tuvimos recién antes del golpe. El estudio se grababa en la RCA, quizás algunos en la Odeón, Frente a la Catedral estaban estos estudios de grabación de la RCA, que era una empresa grandísima en todo caso en ese tiempo, así que ahí se grababa.*

Toda la experiencia vendiendo los discos en los sindicatos les sirvió para darse cuenta de que necesitaban un local.

Se arrendó un local por la calle Londres; un puro local de venta con una oficinita al lado.

Se los arrendó Marina Latorre, una poetisa. Las paredes eran blancas y como cuenta Vicky, fue medio Chile y visitas del extranjero y firmaban estas paredes, y cuando se fueron porque el local les quedó chico, la dueña no pintó encima de las firmas, porque era historia, y eso llevó a que pasaron realmente mal cuando ocurrió el golpe.

Después se mudaron a la Sazié 1738 y en Sazié fue donde hubo estudio de grabación el último año, a finales del 72 comenzó a montarse y en el 73 ya estaba terminado y la FACH lo hizo tira, las matrices las hicieron tiras, todo.

- **¿Quiénes alcanzaron a grabar en Chile con el estudio propio?**
- *Los Illapu me acuerdo que alcanzaron a grabar.*
- **¿Con cantos andinos?**
- *No me acuerdo, porque quedó inconcluso y es más, el día del golpe los instrumentos de Illapu estaban ahí y los tiraron por la ventana pa afuera, los bombos guitarras, todo, todo, todo. El Roberto Márquez el año pasado me mandó a preguntar si yo tenía alguna idea si era posible que alguien hubiera recogido hojas con letras de canciones de ellos que quedaron ahí.*

Después del golpe, recién a la semana, ellos fueron y los compañeros que trabajaban en la bodega, el clan bodega como les decían, tenían unos amigos vecinos de una casa de al frente que era de 3 pisos, fueron a mirar, muertos de susto, como dice Vicky, y estaban todavía las cosas tiradas, y pudieron mirar de la otra casa las cosas.

- *Pero no. nadie se atrevió a recoger nada. Se habrían dado cuenta inmediatamente de que era lo que estábamos haciendo. Y bueno, en ese local de Sazié fue donde nosotros más difusión tuvimos. Dónde tu papá trabajó también.*

Me entero que Max trabajó como funcionario en DICAP, que no solo fue un compañerismo de militancia o de estar cantando con los Inti, sino que fue compañero de trabajo del mismo sello. Que trabajó hartito en toda esta cosa de enlazar a los artistas, me dice medio en broma que los artistas eran jodidos, y que él siempre tuvo paciencia y buena voluntad, me pone de ejemplo al Quila y a Carrasco, que hasta el día de hoy no se tranquiliza. *-Tiene como 90 años pero todavía burrea.-* dice en tono de broma.

Entendí que parte del trabajo que hizo fue de relaciones públicas, y mantenerlos tranquilos y complacidos, además que sabía lo que se iba a necesitar en una grabación o en un recital.

Ellos se dieron cuenta ahí que había que “*separar todo lo que era recital de lo que era la producción discográfica propiamente tal*”, porque ya eran muchos en un solo lugar y era distinto el trabajo.

Pasó de DICAP a ONAE (Organización Nacional del Espectáculo), ahí pasó junto a Raúl Gómez, alias Worren, y Carlos “Negro” Álvarez, quien se encargaba de todo lo que tenía que ver con la producción de un recital, y giras; y junto con eso logran entrar en televisión con René Schneider hijo, hijo del general Schneider que asesinaron. Cuenta que Raúl tenía muy buena llegada, y que entonces a través de Schneider hace contactos con el Canal Nacional y el Canal de la Universidad de Chile.

Gran parte de ese material audiovisual los tenía Chilefilms y se destruyó, tal como lo mencionó Antonio Larrea hace unos días. Me cuenta que quizás podría quedar algo en el Canal 13, ya que lograron grabar algunos programas. Me dice en broma que fueron de corte casi que romántico.

La ONAE trajo a artistas internacionales como el Ballet Folklórico Ucraniano, el Ballet Nacional de Ecuador, y una embajada cubana -inmensa, en las palabras de Vicky- con Carlos Puebla, Los Papines, Adela Calvo, y una orquesta completa.

En el Estadio Chile se hizo la despedida de la embajada cubana. Después me diría que en la contraportada, aquella psicodélica que Antonio me dijo que era de las pocas carátulas que hizo a color, estaba en Worren, y que el señor de la tercera edad con quien sale la cantante casi se murió cuando ella fue a cantarle.

Vicky era responsable, cuando formaron ONAE de todo lo que eran las entradas: imprimirlas, llevarlas a impuestos internos, timbrarlas y hacer que se vendieran en el teatro. Se vendían tan bien que el día del espectáculo no habían entradas.

ONAE creció tanto y tuvo tanto éxito que según cuenta ella, les creció el pelo “*y un día cualquiera al Juan y al Worren se nos ocurrió: ¿y por qué no vamos al municipal?*”. Los Huasos Quincheros anunciaron que iban a estar en el Teatro Municipal, y que ahí partió todo.

Que les costó conseguir el teatro pero se pudo, y ahí tuvieron dos recitales, llenando el lugar, y que los Quincheros, que tocaron en los días que venían después no pudieron llenar el teatro.

Tuvieron varias presentaciones también en el Gran Palace, y cerca de ese cine tuvieron otra oficina. Comenzaron a salir de lo ordinario: del escenario con el micrófono solos, pasaron a proyectar imágenes, tal como me lo comentó Antonio Larrea, él era el encargado de preparar las imágenes.

- *Se tiraban las imágenes atrás y cuando lo empezamos a ver se veía precioso, y con muchos efectos de luces, qué se yo...realmente hicimos historia.*

Cerca del Gran Palace tuvieron otro local, solo de ventas, en ese momento ya tenían más de 30-40 vinilos, Long Plays y en el formato chico.

Es un salto de anécdota en anécdota, entre viajes a Venezuela que gestaron, y como se fueron tomando decisiones que hicieron historia.

- *Una de las cosas que a nosotros nos marcó harto, que a mí y a todos los compañeros nos marcó mucho fue previo a la elección del año 70, nosotros sacamos UP Venceremos, y pa variar como yo estaba pa la patá y el combo “Vicky anda a dejarlo” porque andaban todos corriendo, “Vicky anda a dejar una muestra del disco” y estaba toda esta gente, que era el comando de la Unidad Popular ahí en Agustinas con San Martín. Me acuerdo yo que era un departamento y estaba toda esta gente. La cuestión es que yo ahí llevé el disco y salía la cara de Luchín, del del Luchín de Víctor Jara, y ese disco era tremendo, y después sacamos el canto al programa que lo interpretó Inti-Illimani.*
- **Y esa decisión de que lo interpretara Inti-Illimani...**
- *Fue una decisión política.*
- **¿Pero también de Juan Carvajal?**
- *Fue una decisión entre Juan y la dirección que teníamos: el compañero Ricardo Valenzuela, que era nuestro “gerente” y Víctor Canto, y se converso harto con el*

*departamento de cultura del partido de la Jota, y era así como instrumentalmente el Inti-illimani era mucho más conjunto de lo que era Quilapayún. A lo mejor en voces en ese entonces era el Quilapayún, pero comprometidos también políticamente era el Inti-Illimani.*

- **Si po, si todos tenían su militancia.**

Me cuenta que la mandan a Concepción a una casa discográfica.

En los tiempos de DICAP habían muchas tiendas de discos, como la Feria del disco.

*Me mandaron porque el compañero pedía y pedía discos y no mandaba la plata. Y era que no sabía como cobrar. Así que se puso a cobrar. Y se le ocurrió ponerse en un puesto de navidad en la plaza de Concepción.*

En el 68-69 se habían puesto en ahumada, con Hernán Briones se pusieron un puesto, frente al Café Brasil. Con la efervescencia política, muchos dirigentes políticos se reunían ahí preguntaban y preguntaban y ella no se sentía preparada, así que gente del comité central de la Jota fue no a ayudarla a vender, sino a discutir. Así que fueron personas del comité central de la Jota a ayudarla a discutir mientras ella vendía.

- **Estas ferias navideñas, por ejemplo, la redistribución que ustedes hacen en Concepción igual es con un pago a la casa, o sea la casa igual compra, pero para ellos ganar, pero acá en cambio ¿las ferias la ganancia era total para ustedes?**

- *Si las ferias eran 100% para nosotros.*

Lo otro eran las concentraciones, en la Alameda, ahí vendían, en plena calle. Pero más que la plata, me asegura, la ganancia era la difusión de las ideas que ellos presentaban.

- **Y acá, por ejemplo, esto pasa en Chile, en distintos lugares que llegan los discos, pero por ejemplo, llegan a Argentina, trasandino en el fondo?**

- *Sí, sí, sí*

- **¿Y esos quién se encargaba de aquellos?**
- *No a Argentina fueron porque queríamos me acuerdo, no sé si llegaron antes los discos allá, pero sí viajó Raúl, y creo que viajó con Juan, no estoy segura si viajó con Juan, pero Raúl si viajó porque querían traer a la Mercedes Sosa a cantar.*

Mercedes Sosa no vino, no aceptó sin una suma grande de dinero, y ellos no tenían esa plata para pagarle a ella y los gastos de hotel y transporte.

- *A todo esto, nosotros siempre, el compromiso de DICAP con los artistas, o los artistas mejor dicho, el compromiso con nosotros, era se grababan discos, se hacían recitales, porque los artistas no vivían del aire, cosa que todavía la gente cree, que los artistas viven del aire. No sé porque la gente cree eso. Entonces esto de los recitales y los discos permitía ofrecerle una entrada de dinero a ellos, ya. Pero también el compromiso era que ellos estuvieran para concentraciones. Eso es la verdad de las cosas, e iban, iban.*

Poblaciones como la Bandera, pero también a través de todo Chile, con Carlos Puebla fueron desde Santiago a Punta Arenas, ciudad por ciudad, en Valparaíso en los astilleros del estado. En plazas, y llegaron a Tierra del Fuego a la ENAP, y fueron a los campamentos.

Habla de los locales a lo largo de Chile: tenían local en Antofagasta, en Valparaíso, en Concepción y abren finalmente en la calle San Diego, al llegar a la Alameda. En un Caracol. Esta Galería daba a Centeno que daba al ministerio de defensa. Y ese local tenía algo de oficina pero era principalmente ventas.

- *Y eso fue terrible, pero ¿quién iba a ir ahí después del Golpe? estuvo 2 años el local cerrado y con los discos adentro.*
- **¿Pero esos no se pudieron quemar entonces?**

- *No, esos no se quemaron, pero ¿quién los sacó? alguien los sacó, pero ese alguien es un misterio. Porque el local no era comprado nuestro, era arrendado. Supongo que los dueños del local cuando se les terminó de pasar el susto lo abrieron y no sé qué fueron a hacer con los discos... después yo pasé por ahí a los años y había una paquetería y yo entré a preguntar qué desde cuándo arrendaban. que antes habían discos si sabían de eso, haciéndome la loca...ellos le respondieron que cuando llegaron el local estaba vacío.*

Pero a pesar del golpe y todo se empezaron a juntar desde el año 81 como ex trabajadores de DICAP una vez al año, porque el paseo era lo menos sospechoso, para saber de ellos y de los compañeros que estaban afuera, en el exilio.

En DICAP eran una gran familia, los días sábado ellos trabajaban porque sí, y la gran distracción era comprar empanadas, y todos se reunían en Sazié. Le tocó comprar las empanadas, y siempre había un invitado que llegaba. Por ejemplo Osvaldo “El Gitano” Rodríguez sabía que el sábado en la tarde el local estaba cerrado pero seguían adentro. Y trabajaban en meter los discos en carátulas. El empaque. De capitán a paje. Y los artistas con su guitarra al hombro tocaban. Cuando alguien se enfermó, cuándo alguien le pasó algo DICAP como DICAP siempre estuvo.

Recuerda también a Max antes de casarse, y como en una Citroneta con un cajón amarrado llevaba la guitarra y el bombo, y como siempre los acarrea a todos de un lado a otro.

Creció la familia, llegaron las guaguas y empezaron a hacer 2 navidades, para los niños. Recuerda a Amanda Jara en estas navidades para niños.

Cuenta como anécdota que siempre tuvieron uruguayos trabajando en DICAP; y cuenta que tuvieron una mujer uruguaya infiltrada, que les sacó fotos a todos.

Empezaron a hacer conferencias de prensa, y llegó Miguel Davañinos. Ya casi a una hora de entrevista me dice:

- *Eso... ¿Qué más te cuento?*
- **Yo igual quiero saber un poco como salen de Chile los vinilos, pero no en el exilio, sino en estos festivales que van.**
- *Los llevan los mismos artistas.*
- **¿Los mismos artistas llevan sus discos llevan un número fijo?**
- *Era estimativo, porque tampoco podían llevar tanto peso, pero generalmente eran unas cajas cuadradas y llevaban 2 o 3 cajas.*
- **¿Cuántos cabían más o menos?**
- *Cabían como una docena porque son gruesos los vinilos, más las carátulas, que eran todas lindas, preciosas.*
- **Me contaba el Antonio que produjeron toda la cantidad las que habían, por ejemplo, si era la cantata se produjeron 1500 y eran solo 1500 porque después se destruían en la imprenta.**
- *Sí. y para empezar por Vietnam, se hicieron mucho menos al principio, porque era llevar discos al festival afuera que se hizo en los países del este. pero sin ningún afán comercial, era un saludo que iba, nada más. y luego fue el disco junto con la cantata que más se vendieron. La cantata primero iba con un folleto adentro con toda la canción completa.*
- **¿Después ya no?**
- *Después ya no, iba el disco solo, era demasiado.*

Pasa a otra anécdota en relación con las cantatas y cantos.

- *Yo me acuerdo cuando se estrenó el canto al programa se hizo en Lota frente a los mineros del carbón. fue súper significativo. yo estaba allá y los chiquillos cantaron acapella.*
- **¿Y cómo consiguieron ir a Lota?**
- *Al revés, los compañeros de Lota, de la ENACAR se llamaba, la empresa nacional del carbón, que estaba en manos del estado, de los trabajadores. Y ellos habían pedido*

*mucho que fueran los Intis, y qué mejor que estrenar el canto al programa allá con los mineros. Fue hermosísimo.*

- **¿Y después ya empieza a difundirse en radios?**

- *Sí.*

- **Eso también tenían convenios con radios amigas me imagino.**

- *No eran convenios, nos costó mucho al principio, mucho, mucho mucho que pusieran nuestra música. Siempre con el estigma de... pero después los comerciantes que siempre van a ser comerciantes se dieron cuenta del peso que empezamos a tener, del arrastre, la gente que cantaba y que pedía, entonces tuvieron que empezar a difundir también.*

- **¿Y ahí se les daba un Long Play a la emisora para que los reprodujera?**

- *Sí, se les entregaba. Ahora las radios que nosotros más hacíamos hincapié eran la Corporación, la radio Portales y la radio Magallanes, y la radio de la CUT. Esas eran nuestro fuerte, pero también las radios universitarias, la radio de Chile y la Técnica.*

- **¿Y alguna otra radio?**

- *La agricultura jamás nos iba a tocar (Risas).*

Le pregunto si había una radio que le llamó la atención, y cuenta que no fue una radio, sino que fue Canal 13. Cuenta que fue en el programa de Don Francisco, que había llegado un tanguero a la discográfica, Fabián Rey -cuya carátula y contra carátula es realizada por Luis Albornoz-. A Don Francisco le gustaba mucho el tango e invitó al artista a participar, pero este no cantaba si no estaba Warren presente, y Warren se negaba a asistir a un programa de Don Francisco y en el Canal 13. Hasta que lo convencieron, y ahí Fabián Torres promociona el sello DICAP al aire.

Me habla de lo aburrido que era para ellos ir a Sábado Gigante, y la escenografía de rueda de carreta de fondo, de la cual se reían, ya que ellos estaban explorando otros efectos visuales, tal como me los había descrito Antonio Larrea. Así como sus carátulas eran experimentaciones.

Hablamos de las carátulas lindas, la de Fabian Rey y la de Tiempo Nuevo eran sus favoritas. Curiosamente ambas por Luis Albornoz.

Me comenta que el disco de Los Blops, quienes llegan gracias al Ángel Parra, era el más entretenido, ya que era el único que fue por serigrafía y constaba de un alto contraste en blanco y negro y una parte psicodélica a color, y que toda esa parte a color eran distintas unas de otras, que toda esa impresión fue hecha a mano. Recuerdo la entrevista con Antonio, esta debe ser la carátula de la cual me hablaba que fue por silkscreen. Lamenta no haberse quedado con una.

Retomamos las preguntas.

- **Entonces los Vinilos que hay fuera en esto tiempo, son porque los llevan los músicos solamente ¿o también hay convenios de redistribución con casa con otras disqueras?.**
- *Tuvimos con Venezuela y con Argentina, pero lo demás iba por mano.*
- **Y por ejemplo los que tuvieron en Venezuela y en Argentina, porque igual es pesado mandar no sé, 300 vinilos en un avión ¿se mandaba uno y los copiaban allá?**
- *Eso no lo sé.*
- **A mí eso me alcanzo a decir Max, que los convenios de redistribución hacían que hubiera una sola copia, y ellos se encargaban de copiarlo.**
- *Tiene que haber sido así.*
- **También le pregunté a Antonio y me dijo que ellos solo manejan la producción en Chile, me dijo que no sabía cómo funcionaba la operación afuera.**
- *Tienes toda la razón. Debe haber sido así.*

Hablamos de lo que esto implica que algunas imágenes se copian tal cual, y que otras son aleatorias las carátulas, ponemos de ejemplo algunas que son iguales pero con distintas letras y otras que ella vio que jamás reconoció. Le pasó con uno de los Inti y otro de los Quila, en Venezuela.

- **Pero las que hay originales en otras partes entonces funcionan porque los grupos las llevaron.**
- *Sí.*
- **Se llevaron mínimo 48 copias libradas en otros países.**
- *Piensa y cuando se fue el inti y el Quila en el 73 antes del golpe igual se llevaron material.*
- **Y ahí los volvieron a reproducir.**
- *Sí.*

Hablamos sobre el armar este puzle llamado nueva canción chilena, y de lo global que fue.

- **La nueva canción chilena fue un proyecto totalmente global.**
- *Nosotros yo creo que nunca sospechamos el alcance que iba a tener... y en algún momento que nos juntamos nosotros dijimos: de verdad nosotros hicimos historia. Hicimos historia, porque la música que se grabó en ese tiempo, los conjuntos que estuvieron en ese tiempo, no solamente de canto, de baile incluso, de teatro, de tanta cosa, y se hizo historia. La cultura era algo normal, algo que todos nos acostumbramos rápidamente. Dentro de toda esta explosión de cultura, que llegara a todas partes, también los libros, de la mano de Quimantú. Yo te digo todas las semanas, tú, no como ahora que hay un kiosko a las perdidas, en ese tiempo habían kioskos en todas partes, kioskos de diario, y todas las semanas habían mínimo dos o tres libros que había editado Quimantú a un precio pero irrisorio, y venían en formato chiquito, que se yo, y uno lo agarraba al pasar, pagaba en plata de ahora 500 pesos, lo más caro era 1000 pesos, daba gusto la gente como leyó en ese tiempo, se leyó mucho. Todavía quedan algunos libros de Quimantú en el persa dando vuelta. Se editaron obras mundiales, de la literatura clásica, pero también mucho de escritores nuevos, latinoamericanos, europeos, chilenos... Se respiraba cultura en todas partes, cosa tan difícil ahora, todo se complica, todo es difícil, todo es caro. Uno quiere ir al ballet, quiere ver un concierto, y es muy caro Sin embargo cuando*

*hay algo gratis la gente va, tiene ganas de escuchar la gente, tiene ganas de ver... el problema son los medios.*

- **Es que también está lo que ustedes decían, por ejemplo, la producción de obra tiene el fin capital, ustedes tenían un fin...**
- *Social.*
- **Ayudar al artista, que le diera la dignidad al artista, pero también de llevarlo a la gente.**
- *Exactamente.*
- **Y por eso también, en esa visión dónde no prima tanto el dinero, sino más bien la llegada, también la gente se da cuenta, y al llegar también tiene el éxito que tiene, porque o si no, no habría pasado.**
- *No, no habría pasado.*

Esa es la diferencia entre un fin social, y un fin capital, y en la llegada, el atreverse a llegar y a difundir se tiene el éxito que se tiene, porque sin ese fin social no habría ocurrido la Nueva Canción Chilena. Si no se llevaban los recitales a las poblaciones no tenía sentido.

A veces la necesidad era tan grande, que en la Jota tenían un coloso que lo prestaban, y ahí lo llevaban como escenario. Y todos quedaban felices.

- *Y era porque te nacía de aquí (el corazón).*

Habla de la vocación y la consecuencia.

- *Yo estoy muy contenta y orgullosa de haber sido parte de esa generación, que aunque nos sacaron la cresta después, lo comido y lo bailado no me lo quita nadie, la sonrisa en la cara no nos pudieron quitar, a pesar de todo lo malo que lo pasamos después. Pero cuando uno ve que han pasado tantos años, y así como tú han habido muchas personas que quieren contactarse con nosotros y saber, yo digo, que increíble.*

Salta a otra anécdota:

Juan Mallea se fue Antofagasta, y descubre a Illapu en la universidad. Y los trae, y ONAE como departamento estaba en Moneda con Ahumada, por Matías Cousiño, y llegó Juan con ellos, y de ahí se fueron a Sazié, y fueron educando la voz con el Juan Carvajal. Juan era pesado y exigente. Y ahí Mallea se fue a Valparaíso, y el Elías se fue a Antofagasta. Y vino el golpe y el siguió vendiendo por tres días con el local abierto, y lo agarraron y se fue preso. Y se perdió todo lo que había en ese local.

Habla de Alejandra, quien trabaja en el Gran Palace, en la galería, y fue el día del golpe, y después se fue a su casa, y a la semana siguiente fue, y los locatarios de ahí le dijeron que se fuera, que ni entrara, pero igual la agarraron, y después se exilió en Argentina. Y el material de ahí también se perdió.

- *Y todo lo que teníamos ahí, porque teníamos el local con discos y allá arriba teníamos un pequeño espacio dónde también la gente de la galería guarda cosas. Nosotros también teníamos material ahí... Todo se perdió. Lo que más lamentamos fueron los royalty dónde estaba grabada la música. Y eso fue lo terrible porque se perdió. Se perdió de ahí de Sazié.*
- **Claro, porque ahí ustedes ya tenían la discográfica, porque el resto ¿quedó en RCA o en Odeón?**
- *Claro, pero nosotros teníamos la mayor cantidad.*

Ya estaba DICAP con su propio estudio. Illapu estaba grabando. Solo se salvó lo de Víctor, lo que contaba Antonio Larrea, que se salvó porque mientras graba le dio una copia a Joan, quien después la distribuye en Estados Unidos.

Me cuenta de un proyecto que tuvieron:

- *Cuando murió Sergio Ortega, nosotros estamos intentando volver a armar DICAP.*

Hubo una actividad en el GAM y se dan cuenta de que su música estaba muy presente, y que la gente estaba a la deriva.

Vimos la parte legal y ahí pierde muchos discos.

Hicieron un poster con Vicente Larrea y Luis Albornoz. Y con ese afiche comienzan a llegar a un montón de partes. Y en eso se muere Sergio Ortega, y se les ocurre hacer un CD en homenaje a Sergio Ortega, con los temas de los propios discos de DICAP. Este proyecto lo sacan adelante con Nelly Carrasco y sacan la grabación, con la idea no de venderlo, sino de entregarlo a la familia y amigos como regalos, porque iban a traer el cuerpo a Chile. Y la carátula fue hecha por Vicente Larrea y Luis Albornoz.

Carrasco se entera y quiere demandar a Vicente y a la Vicky, y al partido comunista, todo aquello por teléfono.

Vicky le responde que no es con afán económico, sino como homenaje, también le recuerda que fue DICAP en su vida. En cambio, en el al aeropuerto, esperando el cuerpo de Sergio, ve al Horacio Salinas y le muestra el disco, le dice que es muy bonito y le dice que lo hizo DICAP y se puso super contento.

Cuando velaron a Sergio Ortega, y Carrasco hace un discurso y habla del homenaje en el disco.

Pasamos a hablar de las grabaciones y de lo que me comentaba Antonio en su entrevista, acerca de la manera de grabar que había en los años 70. De un solo corte, máximo dos, versus el que ahora se graba casi que por cada instrumento por separado. Ella me cuenta que antes tenían que grabar de noche, porque ahí los estudios de grabación cobraban menos.

- **Ahí entonces el estudio se los daba de noche RCA, y ¿cómo funcionaban las discográficas a nivel nacional en este tiempo? Porque antes estaba Jota Jota, y después nace DICAP.**
- *Lo que pasa es que nacimos como Jota Jota, y después cuando nos dimos cuenta de que nos estaba yendo bien y que la gente pedía el disco, y que se sacaron 1000 copias*

*más, y se fueron así... entonces nos dimos cuenta de que era un medio que teníamos en la mano para llegar con cultura a más partes y era político, fundamentalmente, y de ahí después nació DICAP.*

- **Pero parte Jota Jota.**
- *Parte Jota Jota, y de hecho nosotros teníamos una cantidad de discos que eran todos Jota Jota L, y los otros eran DCP, las siglas eran DCP, porque ponte tú, los discos que se grababan con los Parra eran DCP porque todos los derechos eran de ellos. Nosotros actuábamos como ente grabador y distribuidor, pero ellos eran los dueños de su producción.*
- **Pero ahí lo que se hacía en el fondo como ente grabador y distribuidor es hacer a gestión para con la imprenta, para con el estudio...**
- *Todo nosotros, siempre nosotros.*
- **Todo lo gestionaban, ¿Y cuáles eran las otras disqueras que estaban en ese tiempo?**
- *La misma RCA, Odeón, y había una de Agustín Fernández... no, no era el cucho... era Camilo Fernández, el Camilo Fernández, Arena, creo que se llamaba. Esas son las que recuerdo, pero la más grandes siempre fueron RCA y Odeón.*
- **Esas son las que abren la industria acá en Chile del vinilo.**
- *Sí. Los otros eran más chiquitos pero tenían bastante producción también.*
- **Y después cierra DICAP, o sea, abre en el extranjero, en Europa, y acá se abre Alerce.**
- *Alerce, sí, con Ricardo García.*
- **¿Y ustedes trabajan con Alerce, o no?**
- *No. Ellos hicieron una gran labor, hay que decirlo.*
- **Con el Canto Nuevo.**
- *Sí. Con gente nueva y recogiendo cosas de nosotros. Porque le dieron los derechos. Poique en Europa Ricardo le entregó los derechos a todos, los derechos que tenía DICAP se los entregó a todos.*
- **¿A todos los grupos?**
- *A todos los grupos. Sí, a todos los grupos...*
- **¿Ricardo?**

- *Ricardo, que era nuestro gerente.*
- **Y por eso después ellos manejaban compilados por ejemplo con EMI...**
- *Exacto. Ricardo Valenzuela le entregó los derechos en Europa cuando se terminó DICAP, quedó cada uno con sus derechos.*

Me cuenta que hay algunos discos que no, porque no había con quien entregárselos. Como *Danay Canta a Neruda*, porque perdieron el contacto con la cantante griega, pero que el resto fue entregado.

- *Claro y los derechos de Víctor pasaron a la Joan, y los del Inti pasaron al Inti como Inti completo.*

Hablamos un poco de la problemática legal de Inti-Illimani, y si es que hay o no un sentido en la pelea legal si ya están muriendo todos, hablamos de la vejez de quienes trabajaron en este proyecto. Me dice que quienes más podrían haberme ayudado en esta investigación son Juan Carvajal y Worren, y ambos están muertos.

- *Y bueno y como dice el Vicho, que fue el más astuto y que hizo su libro, entonces ahí quedó plasmada la parte gráfica, pero el Antonio es el que debe tener uff... miles de fotos también.*
- **Sí, él me dijo que lo que hizo fue que quemó todas las tiras de pruebas, pero escondió siempre los negativos, entonces por eso tiene tanto registro de tantas cosas, porque el también registraba... prueba que hacía la registraba. Por eso también pudo sacar el libro.**
- *Fue es que... fue terrible.*

Salta nuevamente a más anécdotas, entre las peripecias del contador auditor Alfredo Contreras para hacer cuadrar los almuerzos, y para cuadrar 50 personas, cuando DICAP ya creció como discográfica.

- *La otra vez en el partido me preguntaban ¿y ustedes en dónde militaban? Nosotros militábamos en nuestra misma empresa, porque éramos tantos que teníamos una célula nosotros mismos.*
- **La célula DICAP.**
- *Claro, claro. Nosotros no íbamos a ni una parte a reuniones. Venían compañeros del comité regional y hacíamos la reunión en el mismo DICAP... ¡es que éramos muchos!*

Finaliza con la última anécdota con los trabajos voluntarios que hicieron como DICAP en la huelga del paro de los camineros el 72, Vicky, Max, Víctor Jara y Miguel Davañinos, y el castigo a este último, a quien dejaron cesante por apoyar las ideas de izquierda.

Le agradezco por esta entrevista. Me dice que espera haberme sido de ayuda, le digo que sí, gracias a que se reconstruye el puzle. Vicky me ha dado la perspectiva de DICAP y de la venta y creación de los Vinilos a través de dos horas llenas de anécdotas.

**Micro entrevista a Max Berrú, fundador de Inti-Illimani, posteriormente administrador del conjunto.**

**Diciembre 2017.**

Para mi último optativo en cuarto año tomé Arte Chileno, me acuerdo que me senté a conversar con Max, pidiéndole que desempolvase sus vinilos, me los mostré y si podía hacerle unas preguntas, era para que me diera luces de un ensayo, algo informal. Le pregunté por qué había discos iguales pero con sutiles diferencias. Un ejemplo era Canto de Pueblos Andinos. Me explicó sobre los acuerdos de distribución.

Anoté en un cuaderno lo que él me decía.

- **¿A qué se refiere con convenios de distribuciones con la industria disquera?**
- *Ellos graban en Chile pero hacen convenios con disqueras extranjeras, ya que es caro importar discos, por los que el modus operandi es mandar una copia y se negocian los porcentajes, por tal cantidad de discos reproducidos y vendidos tal porcentaje se devuelve.... Etc. Yo me imagino que lo mismo ocurre con las carátulas. Se envía el diseño original, sin las letras, y son estas empresas de producción disquera las que se encargan de copiar y reproducir el original, y traducir, agregar le letra de las canciones o citar discursos dependiendo de la intención comercial/política de fondo.*
- **Gracias papá.**

