

Antonio Larrea
33 1/3 RPM
Santiago: Nunatak, 2008

Este libro tiene méritos diversos. Puede concitar variados intereses de lectura, desde disciplinas y generaciones distintas, hasta la curiosidad y la nostalgia. La misma decisión de que sea un libro es relevante. Es decir, está la opción por un soporte que permite hacer diseño sobre el diseño, privilegiar el lenguaje propio y ofrecer, con imágenes bidimensionales, la producción de una edición de excelencia gráfica; donde se potencian la experiencia adquirida en cuarenta años de profesión y los recursos que la tecnología de hoy posibilita. Sin ser un libro de intención literaria nos brinda un relato: una historia completa, hasta donde sus autores pueden dar cuenta de esa historia. Lo hacen recurriendo a la escritura, en un trabajo colectivo, para hilar recuerdos que están basados más en la imagen gráfica que en la palabra; en la sucesión de materiales y productos que han llegado a conformar la iconografía fundamental del llamado movimiento de la Nueva Canción Chilena.

Con la debida distancia, no es aventurado afirmar que la producción realizada en la oficina de diseño gráfico de los hermanos Larrea, a la que se integró Luis Albornoz, fue hecha sin mayores pretensiones de trascendencia en lo que se refiere al prestigio personal. Una parte de ella —algunos afiches y carátulas— funcionó en su contingencia, fue bien recibida de inmediato y se asimiló a la atmósfera de entonces. Otra parte, ya que no todo fue masivo o tuvo gran difusión en su momento, obtuvo un reconocimiento con posterioridad al golpe militar de 1973; especialmente en los exilios y —generalmente como meras ilustraciones— en las obras que analizan y recuerdan la vía chilena al socialismo, los días de la Unidad Popular y del Presidente Allende.

En esa línea, valga recordar que originalmente cada carátula fue realizada y se produjo profesionalmente por encargo de algún sello grabador. Especialmente Dicap, pero también por Odeón, RCA, IRT, Peña de los Parra, La Semilla y otros, en el contexto de un significativo aumento de la producción discográfica en general, donde la llamada Nueva Canción Chilena era aco-

gida por un segmento de los consumidores de discos que, en parte, también la identificaba por sus carátulas, es decir, el taller debía responder a un requerimiento muy concreto e inmediato: presentar atractivamente el producto en un mercado altamente competitivo. Y se cumplía con la demanda, sin ser el comité creativo de un partido político, sino una oficina profesional que asumía diversos pedidos, que reflejaban la diversidad de pensamientos y opciones estéticas que coexistían al interior de ese movimiento musical.

Aquí no están los análisis exhaustivos de cada carátula, pero está la preservación del patrimonio: el rescate, la recuperación, la compilación y la restauración digital de cada pieza; está el conjunto recopilado, la iconografía, el encadenamiento de imágenes, con cierto orden de aparición, y la anécdota tanto del requerimiento como del proceso en que surgieron las soluciones gráficas para su producción y cumplimiento del trabajo encargado. Este proceso también consigna, en algunos casos, la intervención de los propios cantantes con sugerencias que eran consideradas y, a veces, incluidas en el diseño final, como sucedió con el caballo japonés sugerido por Víctor Jara para el álbum *El derecho de vivir en paz*; o la fotografía a Payo Grondona posando ante la advertencia «No virar derecha». Esto en el contexto de la primacía de la libertad de creación, que era una de sus características más apreciadas en el taller. Concentrados en el tablero, buscando soluciones gráficas entre los límites del cuadro de 31 x 31 cm., los diseñadores aplicaron su arte utilitario al servicio de las protestas y las propuestas de la época. Respondiendo a las necesidades planteadas desde la cotidianidad, construyeron objetos que generaron y tradujeron un mundo simbólico en el cumplimiento de su función: fundas para guardar los últimos discos, sin siquiera haberlos escuchado; afiches con el último evento, que se pegaban en las paredes y que muy luego desaparecían bajo otros carteles o porque alguien los sacaba para lucirlos en su dormitorio. Objetos de vida efímera y producción veloz, que pudieron ser irre recuperables. Reunidos, se hace evidente que prevaleció una línea gráfica que perduró como un discurso visual memorable, contribuyendo así a la construcción del imaginario de la utopía.

Esta publicación concebida por Antonio Larrea es un libro de memorias, construido desde el pudor de quienes rehuyen la primera persona, pero saben que están vinculados a hechos ya considerados históricos y que pueden poner una pieza en el rompecabezas de la memoria que —desde distintas visiones— se está registrando y completando. Recoge la propia experiencia del editor junto a la de Vicente Larrea y Luis Albornoz, en cuanto protagonistas y testigos. Por ello el discurso es plural. Más expositores que analistas de sus propias obras, cuentan cómo las hicieron. Las reúnen conformando un corpus de imágenes, y un testimonio, que pone en valor un patrimonio cultural que estaba disperso y que merece una (re)lectura. Son creadores de objetos culturales reconocibles, que en el transcurrir del tiempo dan cuenta de la época durante la cual fueron construidos.

En todo tiempo, alguien —en algún momento— construyó una imagen que devino en ícono, en figura memorable, en síntesis de una circunstancia histórica. Ante un símbolo, pocos se preguntan por su autoría, pero siempre la hay. Todo anónimo, todo NN, alguna vez tuvo un nombre. Y todo tiene un inicio: existió un momento de borrador, de boceteo, de elección de la imagen; hay un momento en que se descubre y se elige ese color y se aplican las técnicas del diseño; o, en el caso de la fotografía, se toma —en la aparente oscuridad— la decisión crucial de rescatar la imagen latente de la bandeja maravillosa y fijarla en su punto. Hubo una mirada. En este caso, de quienes comparten una experiencia de trabajo notable e intentan, generosamente, reconstruir y compartir esa mirada.

Los hermanos Vicente y Antonio Larrea Mangiola nacieron en Linderos, localidad rural en la comuna de Buin, cerca de Santiago de Chile. Hijos de un matrimonio de inmigrantes de origen español e italiano que se radica muy luego frente al mar, en San Antonio. Luis Albornoz Riquelme nace en Talcahuano, otro puerto; en este caso próximo a Concepción, en el sur de Chile. No es extraño que se encuentren y hagan equipo. Los tres son hijos de la educación pública, crecieron en la provincia y desde niños tuvieron el privilegio de contemplar el campo y un puerto, todos los verdes y azules posibles, de alucinar con la naturaleza y observar la gran ciudad con la distancia del ojo afuerino que siempre está dispuesto al asombro. Cada uno se hizo cargo de la silenciosa vocación de mirar creativamente. De transformar lo observado en propuestas para nuevas miradas. Es como si tuvieran esa pajita en el ojo que le permitía a Gabriela Mistral descubrir la poesía, al ver siempre algo más allá de lo obvio (*un rayito de sol pegado a la vidriera*), gracias a la placentera distorsión que ofrece la mirada inconforme y juguetona producida por esa basurita —la pajita en el ojo de los artistas y los niños— que solamente se va con la última lágrima.

Al realizar estas carátulas, son universitarios de los años sesenta en una capital latinoamericana. La primera portada la hacen en 1968: hace cuarenta años. En los muros de sus talleres coexisten Carlitos Chaplin con los trabajos voluntarios y la guerrilla vietnamita; la paloma de la paz con los fusiles empuñados; los palafitos de Chiloé con Sófocles y la alegría pelusa del afiche de «Valparaíso mi amor». Es el 68 de los grafitis y la imaginación al poder, en una oficina que se les hacía chica a estos creativos armados de papel y tinta, plumones y letreset. Inspirados por el muralismo, la cultura pop y la influencia cercana de sus maestros. Con música de fondo. Vistos a la distancia, dignificaron sus materiales y técnicas, optimizando las posibilidades que en ese tiempo —en Chile— podían dar las precarias condiciones de una profesión y una industria que también eran jóvenes.

Más que los recuerdos de la vida personal de los autores, el libro comparte la historia de los objetos que construyeron en una época específica y de las imágenes captadas que utilizaron, a la vez, para construir nuevas

imágenes. Salvo la breve reseña biográfica del trío, acompañada del respectivo carnet de estudiante, es poco lo que sabemos de estos jóvenes de entonces. El humor del grupo se informa cuando lo vemos posando irreverentemente en la misma escenografía preparada para la foto de época —un retrato de familia— del álbum de la *Cantata Santa María de Iquique*. En la parodia están los Larrea y Albornoz más otros colegas, como Luis Salinas (Aetós) que luce un elegante reloj de utilería. La broma contrasta con la solemnidad que se imprimió a la imagen de Quilapayún, Luis Advis y los hermanos Duvauchelle. En la comparación, se cruzan fantasmales las preguntas sobre las historias personales de los fotografiados y sus respectivos destinos. La ironía se hace amarga si hubiese que ocupar el mismo teatro para una reconstitución: sin Héctor Duvauchelle, asesinado en el exilio en 1983; sin Luis Advis, fallecido en el 2004; con los Quila divididos con sus respectivas heridas de exilios y de retornos. Muchas historias en la historia. Y cada diseñador tiene la suya. Afortunadamente Vicente no vivió en Chile los meses previos y posteriores al golpe de Estado, ya que estuvo radicado un tiempo en Ecuador. Afortunadamente, también, Antonio pudo esconder los negativos de sus fotografías, y con Luis Albornoz sacar de las paredes del taller y ocultar los afiches más queridos y sentir con miedo esa inexplicable y absurda «culpa» por lo realizado. Y esperar, con Marycruz Larrea, ese allanamiento que nunca llegó. Increíblemente se hizo peligroso lucir el cartel «La felicidad de Chile comienza por los niños», como peligroso fue tocar la quena y el charango. Instintivamente la dictadura se cuidó de las imágenes que —por presencia— propagaban valores inconvenientes, e intentó deshacerse de ellas con reacciones salvajemente iconoclastas. Por ello hizo desaparecer los murales de la BRP, Morandé 80 y posteriormente los hornos de Lonquén.

Víctimas de esa lógica las carátulas que fueron quemadas o enterradas, y esos discos que fueron escondidos en fundas menos sospechosas, también tienen sus propias historias. Pero no sólo hubo que esconder papeles. También se vivió en silencio la noticia del asesinato de Víctor Jara, un absurdo que en el taller conmocionó especialmente a su amigo Antonio. Y Ángel Parra en el Estadio. Y los Quila y los Inti fuera de Chile. En fin. Son otras historias, que laten en estas imágenes, pero que están fuera del corte de tiempo y de la experiencia que se propuso abarcar Antonio Larrea, al proyectar esta obra.

¿Sus trabajos hablan por ellos? En parte. Y no es poco. Pero se trata principalmente de la memoria de un oficio, de cómo se hicieron aquellas piezas gráficas tan conocidas, reconocidas y reproducidas. Una reivindicación legítima de una obra colectiva que evidencia cómo ese taller constituye un hito y semillero en la evolución del diseño gráfico en Chile. Está la transmisión de una nostalgia por una atmósfera de trabajo colectivo y el descubrimiento en la experimentación. Es melancólica, porque el entusiasmo y los colo-

res son parte de una historia contradictoria. Cada símbolo tiene su reverso. Como un disco.

El título remite al objeto concreto que se enfunda en la carátula: un disco de 33 1/3 RPM. Un larga duración o *long play* o *elepé*. Hoy: un vinilo. Y la carátula es la funda o el estuche para ese objeto que, además de protegerlo, debe presentarlo: nombrarlo. Sin embargo, la ironía es inevitable y nos conecta con la inusitada velocidad de una época que no termina de ser analizada: aquella de las revoluciones por minuto. Demasiadas tal vez, entre 1968 y 1973. Fenómenos de una época convulsionada, de protagonismo juvenil y popular, donde la esperanza revolucionaria tuvo colores y sonidos que la sintetizaban. Para una generación que compartió los ideales —para «aquellos que cantaron», como dijo el Presidente Allende en su último discurso—, los íconos y la música que rememoran siguen despertando sentimientos de identidad y reconstruyendo imágenes sublimes que surgen de la experiencia compartida y la nostalgia común; entre otras cosas porque la gráfica de la utopía es el extremo idealizado que se opone al conjunto de imágenes del terror que representan las violaciones a los derechos humanos con que se frenó la llamada vía chilena al socialismo.

Tomando distancia del proceso de producción gráfica, cada carátula —como cada disco, cada canción, cada interpretación, cada vestuario— nos habla de su tiempo y contribuye a crear opinión sobre su época. Nos entrega información. Es un documento visual que nos ayuda a leer la sociedad desde la cual surge. Se independiza incluso de las intenciones de sus creadores y funciona como un objeto que tiene su propio discurso. Nos habla de su tiempo en su momento, pero también a la distancia nos da cuenta del contexto cultural de su época. Además de su propia materialidad y la propuesta gráfica representada en ella, la carátula nos informa sobre los músicos que acogió en su funda, sobre la diversidad de ritmos y los temas de los discos; sobre los títulos contingentes; sobre las grabaciones de poesía y canciones infantiles. También, algo significan y rememoran en quienes las rechazaban por sus connotaciones no compartidas. No todas las miradas son cómplices y cariñosas. Ahora, instaladas en la memoria colectiva y registradas en una obra consultable, cada cual podrá traducir estas imágenes de acuerdo a su propia experiencia, según la resonancia que tengan ellas en la respectiva memoria, como parte —o no— de su imaginario.

Sin grandilocuencia, y a pesar de la modestia de sus autores, debemos reconocer en estas carátulas documentos históricos. Tienen mucho qué decir y pueden ser leídas en distintas claves. No es un libro exclusivamente para diseñadores ni músicos ni estudiosos del imaginario, ni para nostálgicos ni políticos o historiadores. En todos ellos, sin embargo, debería despertar sus pasiones. Hecha y expuesta la recopilación, es un regalo para otros investigadores. Cada carátula es una imagen comercial, pero también es testimonial y es política. Es parte de la historia de la industria discográfica, del diseño

gráfico, de la Unidad Popular, de la historia de Chile. Ya independizada la obra de sus autores, son ellos mismos quienes —nuevamente— la dejan a la vista.

JORGE MONTEALEGRE ITURRA (jorgemontealegre@hotmail.com)
Estudiante de Doctorado en Estudios Americanos
Universidad de Santiago de Chile