Mujeres en RESISTENCIA

ACTIVISMO EN LA DICTADURA CÍVICO MILITAR CHILENA



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO
UNIVERSIDAD DE CHILE

Proyecto para optar al título
profesional de diseñadora gráfica
Cristina Grandón Illanes.

Profesor guía
Eduardo Castillo.

Santiago de Chile, 2021.

FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO
UNIVERSIDAD DE CHILE

Mujeres en RESISTENCIA

ACTIVISMO EN LA DICTADURA CÍVICO MILITAR CHILENA

Proyecto para optar al título profesional de diseñadora gráfica

Cristina Grandón Illanes

Profesor guía

Eduardo Castillo

Santiago de Chile, 2021

Agradecimientos

Para todas aquellas mujeres y el reconocimiento de nuestra lucha.

Quiero comenzar agradeciendo a Eduardo Castillo por su constante paciencia, comprensión y apoyo en la guía de este proyecto. De la misma manera, agradezco la guía de todas las profesoras y profesores que han instruido mi camino.

A todes mis amigues, les agradezco cada conversación compartida, marcha asistida e intervenciones realizadas que generaron nuevos aprendizajes, su apañe y aportes fueron esenciales para seguir adelante con este proyecto.

Finalmente a mi familia, por la paciencia y apoyo incondicional en todos estos años, especialmente a mi madre a quien le debo todo.

Índice

8 **Presentación**

9 Resumen
11 Introducción
13 Fundamentación
15 Oportunidad de diseño
19 Metodología

22 **Marco teórico**

23 La dictadura cívico-militar y el neoliberalismo
32 La mujer como sujeto histórico
44 La imagen y sus contextos
52 La latencia de la memoria

58 **Caso de estudio**

59 Levantamiento de información
74 Archivo visual

90 **Análisis**

92 Matriz de Análisis
100 Desarrollo
105 Conclusiones preliminares

106 **Proyecto**

108 Objetivos
109 Comunidades y contexto
116 Determinaciones técnicas
132 Procesos de producción
138 Materialización de la propuesta
198 Intervención
216 Gastos asociados

218 **Conclusiones**

221 Comentarios finales

222 **Bibliografía**

223 Libros
229 Revistas
230 Otros
230 Fuentes visuales

Presentación



Fig. 1. Manifestación de mujeres en Santiago durante la dictadura cívico militar.

Resumen

El proyecto “Mujeres en Resistencia” consta de la manufactura de afiches y un fanzine sobre el movimiento de mujeres en Chile durante la dictadura cívico militar ocurrida entre los años 1973 y 1989. La necesidad de relevar esta historia, nace desde la inquietud que provoca la escasa apreciación a la labor realizada por las mujeres a lo largo de este ciclo, quienes cumplieron un importante rol en la lucha contra el autoritarismo y la articulación de sus demandas específicas.

La materialización de este trabajo se logró por medio de la investigación de las organizaciones que surgieron en aquel período, así como también, del activismo gráfico que exploraron las mujeres de manera colectiva. Es por esto, que se realiza un estudio del archivo visual de las distintas agrupaciones para descubrir los aspectos distintivos de esta visualidad y así, reconstruir un relato conciso de este movimiento desde el quehacer gráfico y la manufactura autogestionada.

El proyecto tiene como finalidad activar la memoria visual de aquel período, buscando ser un aporte en torno al acervo gráfico del movimiento de mujeres en Chile, que ha sido vagamente reconocido a pesar de su largo recorrido.

Palabras clave: movimiento de mujeres, movimiento feminista, dictadura, memoria, visualidad.

"Y comprendimos
cuán invisible es la historia
de la rebeldía de la mujeres;
la historia de las luchas
que hemos sostenido
en contra de nuestra
opresión
social y cultural".

Julieta Kirkwood

Introducción

El rol de la mujer como sujeto histórico dentro de las culturas occidentales ha sido discutido y desafiado constantemente por las distintas generaciones de mujeres que cuestionan las normas patriarcales de las sociedades. La privación de derechos que las relegan a los ámbitos privados lejos de la esfera pública y sin opinión, el sufrimiento de violencia física, psicológica, simbólica e institucional y la falta de equidad en el trato frente a sus pares hombres, han sido algunas de las principales razones de la movilización colectiva que perdura hasta el día de hoy.

La labor inagotable de los movimientos de mujeres para intentar cambiar el paradigma que las oprime, ha recorrido por décadas la historia de las sociedades de manera casi imperceptible, la invisibilización constante de su quehacer político, social y cultural las ha alejado de la crónica tradicional dominada por los visiones dominantes. Pese a esto, la persistencia de este movimiento resurge cada vez en distintas etapas como "la fuerza contestataria y reivindicativa de luchas sociales destinadas a corregir los efectos de la discriminación sexual tanto en las estructuras públicas como en los mundos privados"[1].

En territorio nacional, la movilización de mujeres ha tenido olas significativas que se sitúan en distintos contextos políticos a lo largo de todos estos años. El primer brote de este movimiento ocurrió durante 1913 y 1949, en donde se manifestaron principalmente para obtener el derecho a voto, pero también comenzaron a gestarse desde ese momento otras discusiones en torno a la condición de la mujer. El período de estudio de esta investigación, comprende la segunda ola del movi-

1 RICHARD, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago: Palidonia, 2008, p. 7.

miento de mujeres en Chile que se posicionó durante la dictadura cívico-militar, contexto marcado por la represión política y la violación de los derechos humanos, además de las crisis económicas que dejaron a poblaciones y familias enteras sin ingresos. El motor de la organización de las mujeres desde los comienzos de la dictadura fue el dolor y la necesidad de subsistir, en el transcurso de este período, además de coordinarse en torno a este objetivo, también se comienza a reflexionar alrededor del papel que cumplen las mujeres en la sociedad:

> "A partir de ese momento no era sólo la necesidad de manifestarse contra la dictadura, sino también la necesidad de instalar visiblemente las demandas específicas de las mujeres y su sometimiento histórico, lo que lleva a construir el Movimiento Feminista"[2].

Tras la constante censura política y cultural alrededor de la oposición, el movimiento de mujeres exploró distintas formas de comunicación por medio de la visualidad. Como menciona Karen Cordero "la manifestación se volvió un espacio de creatividad plástica y ejercicio de una voz que comenzaba a configurarse"[3], ocupando por ejemplo la performatividad del cuerpo como soporte de protesta y la calle como escenario de resistencia. Las producciones realizadas durante esta etapa por los distintos grupos de mujeres, tienen en su repertorio diversas formas de expresión gráfica que abarcan desde fotografías, afiches, folletos hasta panfletos llenos de elementos visuales reflejando una panorámica histórica y visual del activismo de las mujeres en Chile durante la segunda ola del feminismo, pero que ha sido vagamente reconocida.

2 NOVOA, Soledad & ROSA, María Luisa. *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago: Metales Pesados, 2017, p. 161.

3 CORDERO, Karen. Narrando desde nuestras cuerpas: futuros posibles de una historia del arte feminista en América Latina. En: *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021, p. 16.

Fundamentación

Junto a la invisibilización de la lucha de los movimientos de mujeres, también existe una invisibilización de la expresión estética de aquellas mujeres que a través de sus obras manifiestan sus visiones, posturas y experiencias. Por años, esta alienación ha dificultado la visión más compacta de un estilo gráfico del movimiento de mujeres que ha existido durante los distintos períodos históricos en los cuales se sitúan. Un ejemplo de aquello, es el trabajo de la artista visual Laura Rodig, creadora del reconocido afiche para el primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres en 1937, cuya imagen luego sería utilizada como referente e ícono citado tanto por Mujeres por la Vida en los años ochenta, como por otras colectividades feministas hasta el día de hoy[4].

En este sentido, es importante mencionar aquel referente gráfico que permaneció constantemente en el imaginario de las mujeres activistas de la época, inspirando el desarrollo de otros imaginarios a través de distintos soportes visuales como el afiche, que "permitió situar la figura de la mujer en el centro de las representaciones, por medio de la fotografía e ilustración"[5]. Estas nuevas articulaciones ocasionan nuevas formas de resistencia a través del cruce entre activismo y arte, que responden a la urgencia de una acción directa capaz de esquivar ingeniosamente los bordes de la censura:

> "Las imágenes funcionaban como un archivo simbólico del lugar del cuerpo durante las dictaduras latinoamericanas de la violencia específica que los torturadores habían instrumentado hacia los cuerpos de las mujeres. Funcionaban también como un archivo de

4 Actualmente, las pañoletas a favor del aborto contienen una ilustración inspirada en el dibujo original de Laura Rodig.

5 COLECCIÓN DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Movimientos sociales: Mujeres, trabajadores y estudiantes. En: *Afiches: Resistencia, cultura y solidaridad internacional. 1973-1990.* Santiago: Ocho libros, 2021, p. 122.

las investigaciones que estas artistas habían desarrollado sobre los estereotipos sociales, la sexualidad, el erotismo o lo doméstico, recurriendo en muchos casos, al humor o a las imágenes altamente confrontativas"[6].

La documentación de actos de resistencia y del archivo visual de las mujeres en el período de dictadura, se encuentra esparcido en los distintos espacios que habitaron tras la represión de la época, muchos archivos siguen en manos de sus autoras que guardan cuidadosamente las muestras o se encuentran resguardados en distintos establecimientos dedicados a la memoria. En este sentido, también influye la fragmentación del movimiento durante el proceso de transición a la democracia, momento en el cual se comienza a desarticular la organización y las manifestaciones públicas disminuyen en relación al período anterior, por lo que desaparece progresivamente esa fuerza multitudinaria y junto con ello, los espacios creativos y de comunicación.

Desde estos distintos quiebres, surge la necesidad de recuperar y observar estos archivos visuales relevantes en torno a la historia cultural[7], esto para poner en evidencia el trabajo político y social de las mujeres en la época y la existencia de un marcado caudal gráfico. Este ejercicio finalmente desencadenará en la reconstrucción de un metarrelato que aborda las referencias visuales y relevantes de este movimiento social.

6 GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2018, p. 21.

7 GUASCH, Ana María. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y de recordar. *Materia.* Barcelona: Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2005, núm. 5, p. 157.

Oportunidad de diseño

Durante la etapa de investigación se observa la escasez de campos dedicados a la gráfica de mujeres y feministas en espacios específicos[8], así como también, la poca relevancia de su acción directa. A partir de estas premisas, se comienza a hilar esta historia con la ayuda del archivo visual de la época, convirtiéndose en un elemento clave para comprender este proceso coyuntural. La mirada de aquella panorámica visual entrega la posibilidad de reconstruir este relato colectivo y el trabajo colaborativo de aquellas mujeres que han pasado desapercibidas.

Teniendo en cuenta este eje como el propulsor del proyecto, se realiza un estudio transversal de las distintas muestras para ahondar en las formas de discursividad y expresión gráfica. A partir de esta observación, se decide utilizar la creación de imagen como herramienta creativa para comunicar y democratizar esta parte de la historia de un movimiento con muchas aristas, rescatando esa visualidad que surge desde la conexión de redes, saberes y voluntades. Es por ello, que se realiza un trabajo autogestionado y el uso de técnicas mixtas para la coherencia con el caso de estudio, se indagan las posibilidades y se intenta sacar máximo provecho a los conocimientos desde la disciplina del diseño como la manufactura de archivos para impresión en offset, diagramación e identidad visual entre otros.

En este proceso, además de rescatar habilidades propias, también se intentó adquirir nuevos conocimientos aprovechando el ejercicio experimentación-error-resultado, se proyecta la manufactura del proyecto como un espacio de estudio, aprendizaje y práctica.

8 Si bien existe el Archivo de Mujeres y Género del Archivo Nacional, la documentación se encuentra disponible sólo de forma presencial y con criterios específicos de búsqueda.

Motivación personal

Durante los últimos años se ha observado el crecimiento exponencial del feminismo y su expansión transversal en torno a la población, el interés personal en torno a la temática se da principalmente por el inminente cambio de paradigma que este pensamiento produjo y produce en la comunidad, sobre todo en la época abordada. La admiración sobre aquellas mujeres que contra todo pronóstico cuestionaron la norma tradicional es destacable, ya que son las responsables del avance y reflexión de la posición de la mujer en la sociedad el día de hoy; así como también, son las referentes principales del devenir del movimiento feminista contemporáneo. En relación a esto, es importante destacar que la recuperación de esta memoria no se aborda tan sólo como un ejercicio de conmemoración, sino que también, como plantea Andreas Huyssen, como el acto necesario de rememorar el pasado para construir y expandir nuestras identidades, además de nutrir nuestra visión del futuro como individuos y sociedades[9].

A través de los primeros esbozos de esta investigación/proyecto, se abrió camino al conocimiento de esta historia vagamente reconocida debido a la falta de socialización, es por ello que se destaca la motivación creciente de dar a conocer esta ardua lucha. Asimismo, fue parte esencial de este proyecto la latente intención creativa de llevar la información obtenida al quehacer gráfico, la posibilidad de comunicar a través de imágenes y formatos no tradicionales se conforma como uno de los espacios que se desean indagar desde la perspectiva de diseñadora y también, como un rol activista.

9 HUYSSEN, Andreas. Monument and Memory in a Postmodern Age. *The Yale Journal of Criticism*. 1993, núm. 6, p. 249.



Fig. 2-3. Fotografías tomadas en la marcha del ocho de marzo, 2019.







Fig. 4-5. Encargo de lettering para el curso de Taller de Diseño Gráfico III, 2018.

Fig. 6. Trabajo final para el curso de Seminario Gráfico II, 2019.

Metodología

La primera parte de este proyecto contiene una investigación en sus variables teóricas y contextuales, con el objeto de indagar de manera más profunda el recorrido de este movimiento social. El enfoque de esta investigación se realiza a través la mirada feminista que excluye necesariamente el sexismo y andropocentrismo[10]. Mediante esta perspectiva se busca comprender de mejor manera la condición histórica de la mujer en el país, su posicionamiento y los desafíos propios de los contextos:

> "El método feminista sirve, entonces, para desarrollar conocimientos nuevos y distintos sobre cualquier aspecto de la realidad, que no podemos obtener con otro método. Es un punto de vista que sirve para crear un conocimiento con menos falsificaciones al tomar en consideración cuestiones hasta ahora marginadas o ignoradas"[11].

Es crucial delimitar el enfoque utilizado porque plantea una forma no tradicional de indagar en la historia y en distintos campos disciplinares. Lo anterior se ve reflejado claramente en la data bibliográfica utilizada durante el proceso de la investigación, considerándose reciente en relación a otros planteamientos teóricos.

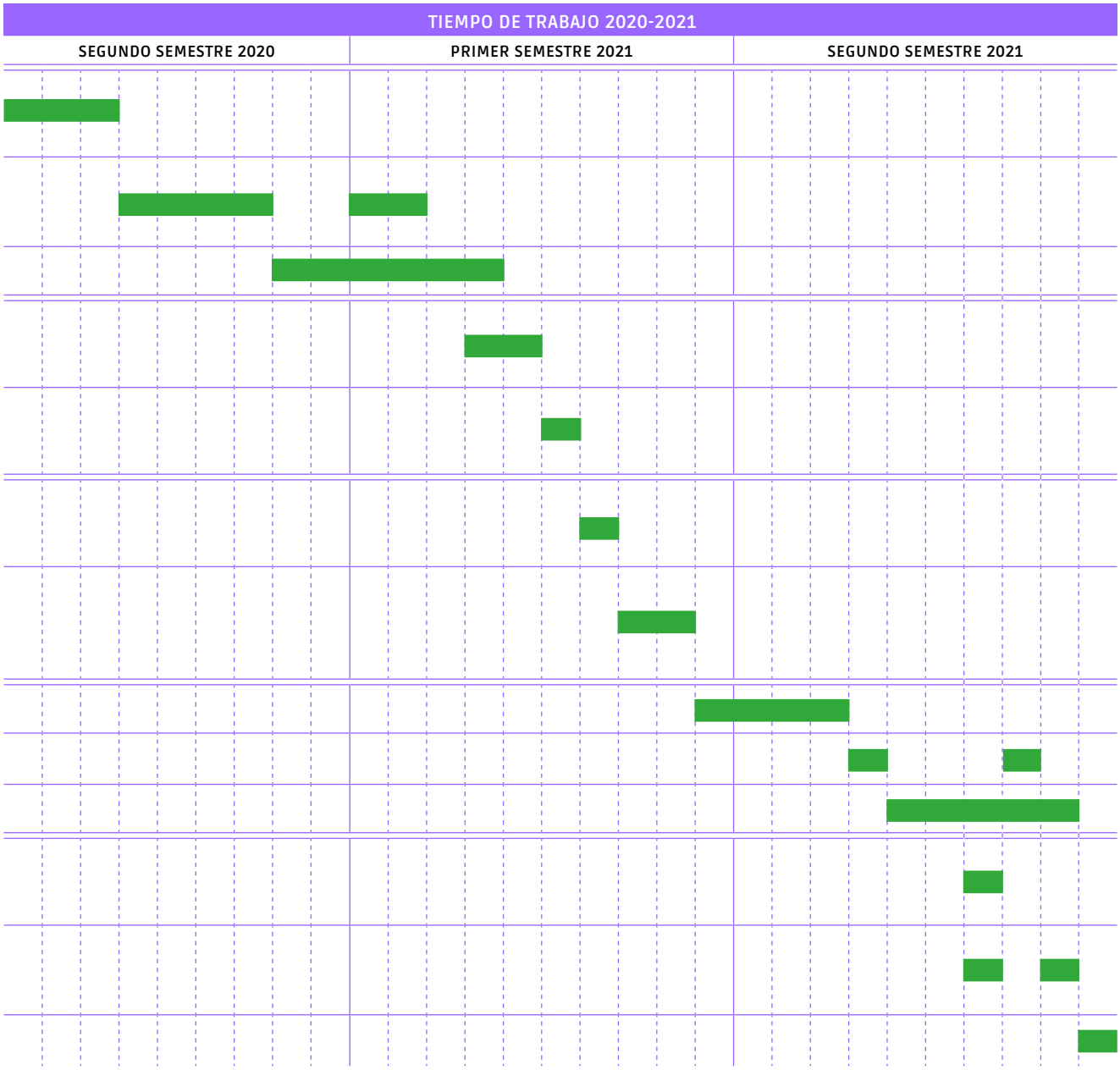
La segunda parte de este documento, contiene el proyecto en sí mismo, en él se proyecta la visualidad y el imaginario de la época rescatados de toda la investigación. En este sentido, se enfatizó el desarrollo de la materialización de la propuesta, que engloba gran parte de los procesos de diseño y la importancia que considera esta etapa.

10 BARTRA, Eli. Acerca de la Investigación y metodología feminista. En: BLASQUEZ, Norma. *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 68.

11 Ibíd., p. 75.

Planificación

ETAPA	ACTIVIDADES	TAREAS
INVESTIGACIÓN	Definición del tema	· Delimitación del marco temporal · Búsqueda y lectura de bibliografía
	Estudio del caso	· Lectura de autoras sobre el activismo de la época · Ver documentales en torno a la temática
	Marco Teórico	· Lectura de ejes temáticos y escritura de marco teórico
CASTASTRO	Recopilación de archivo	· Revisión del material disponible en catálogos digitales · Solicitud de información
	Orden de archivos	· Identificación de aspectos técnicos de los archivos · Creación de catálogo de muestras para análisis
ANÁLISIS	Matriz de análisis	· Organización de información y elementos de matriz · Relleno de matriz con información de cada muestra
	Análisis	· Resultados de matriz · Línea temporal · Relación entre contenido, forma y contexto
CREACIÓN	Definiciones	· Creación de contenido y línea gráfica
	Pre-producción	· Preparación de archivos, máquinas y materiales
	Producción	· Realización de fanzine y afiches
INTERVENCIÓN	Preparación	· Definición de lugares a intervenir · Elección de fechas para convocatorias
	Puesta en escena	· Intervención en espacio público · Registro
	Conclusiones	· Análisis de jornadas y evaluaciones futuras


TIEMPO DE TRABAJO 2020-2021
SEGUNDO SEMESTRE 2020
PRIMER SEMESTRE 2021
SEGUNDO SEMESTRE 2021

Marco teórico



Fig. 7. Manifestación de mujeres en Santiago.

La dictadura cívico militar y el neoliberalismo

La hegemonía política

Durante la dictadura cívico-militar ocurrida en Chile desde el año 1973 hasta el año 1989, se instauró un nuevo modelo que afectó la configuración de la sociedad no tan sólo en el área de las reformas económicas, sino también, en lo político, ideológico, social y cultural, modificando las prácticas individuales y colectivas de los individuos insertos en ella. A causa de la serie de cambios que ocurrieron en el país debido a ello, se produjo entre sus habitantes un cambio en el imaginario colectivo, afectado por la instauración de valores y normas que marcarían ese momento histórico y sobre todo, la estructuración política y social a futuro. Si bien, la imposición de este modelo fue realizada bajo el alero de las fuerzas armadas, como indican Manuel Delano y Hugo Traslaviña, la orquestación de las políticas y reformas ocurridas en el país estuvieron dadas por agentes extranjeros que buscaban instaurar un nuevo modelo económico bajo la consigna del libre mercado. Este sistema, estimula el reforzamiento de los mercados internacionales y reniega de la participación del Estado en materias económicas, generando riquezas en el sector privado y externo, a costas del empobrecimiento del territorio y las clases de bajo estrato socioeconómico[12].

Los Chicago Boys[13], impulsores del nuevo modelo al que bautizaron como neoliberal, además de alentar prácticas capitalistas -las cuales generaron una desigualdad creciente en la sociedad chilena hasta el día de hoy- también instalaron una serie de elementos ideológicos que

12 DELANO, Manuel & TRASLAVIÑA, Hugo. *La herencia de los Chicago Boys*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1989, p. 179.

13 Grupo de economistas chilenos quienes luego de egresar, siguieron sus estudios de posgrado en la Universidad de Chicago, Estados Unidos. Ibíd., p. 13.

ayudaron a perpetuar el sistema en los años venideros. Esta estructura, fue amparada por las autoridades y los grupos líderes del país quienes aseguraban con esto su inamovilidad en la línea jerárquica de poder y riqueza. Estas clases líderes también podrían considerarse como la clase hegemónica, quienes según postula el teórico Antonio Gramsci, son los responsables de la dirección económica, política e intelectual de un país y no sólo de la clase dominante, sino también, de las clases subordinadas[14]. De esta forma, la instauración del modelo además de apoyarse en el uso de la fuerza desmedida por parte de agentes del Estado, también sucedió gracias a la configuración del grupo dominante y la inserción de elementos ideológicos capaces de modificar los comportamientos de la sociedad.

Uno de los postulados sobre la clase hegemónica según Gramsci, es la cualidad que tiene de articular los intereses propios en razón a los intereses del grupo subordinado, esto para configurar la sociedad a su discurso generando una visión universal de comportamiento[15]. Este punto, también puede entenderse desde la perspectiva de Michel Foucault, quien señala que esta relación social tiene un carácter dominante que: "impone obligaciones y derechos; constituye cuidadosos procedimientos. Establece marcas, graba recuerdos en las cosas e incluso en los cuerpos"[16]. La trascendencia de la inserción de elementos ideológicos de forma abrupta por parte de la entidad dominante, radica en la particularidad de ser formadora de los sujetos insertos en ella, configurando las prácticas sociales de los individuos de acuerdo al interés y beneficio del grupo dominante:

14 GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. TOMO I.* México: Ediciones Era, 1981, p. 104

15 GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. TOMO II.* México: Ediciones Era, 1981, p. 170.

16 FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder.* Madrid: Ediciones La Piqueta, 1979, p. 17.

"El Estado-gobierno -es concebido como organismo propio de un agrupamiento para crear el terreno favorable a la máxima expansión de este mismo agrupamiento, pero también esta evolución y esta expansión son vistas concretamente como universales, es decir, vinculadas a los intereses de los agrupamientos subordinados, como un desarrollo de equilibrios inestables entre los intereses del grupo fundamental"[17].

Estos intereses, vistos como universales, abarcan áreas vinculadas a los conjuntos de valores, estilos de vida, formas de comportarse o maneras de pensar. Esto último, es crucial ya que, apunta a la integración de los discursos circulantes que finalmente son aceptados como legítimos dentro de la población, es decir, cada sociedad puede acoger distintos tipos de discursos que hace funcionar como verdaderos:

"Estamos sometidos a la verdad en el sentido en que la verdad hace ley, elabora el discurso verdadero que, al menos en parte, decide, transmite, empuja efectos de poder. Después de todo somos juzgados, condenados, clasificados, obligados a competir, destinados a vivir de un cierto modo o a morir en función de discursos verdaderos que conllevan efectos específicos de poder"[18].

El poder de la clase hegemónica como hemos mencionado, tiene efectos directos en los grupos subordinados y en la sociedad sobre la cual ejerce su dominación a través de la imposición de distintos elementos. En este marco, Pierre Bourdieu junto a Jean Claude Passeron postulan el concepto de violencia simbólica como "todo poder que logra imponer

17 GRAMSCI, Antonio. (...) TOMO II. Op. cit., p. 107.

18 FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 104.

significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza"[19]. Este acto de imposición, que se presenta en el campo de las ideas, se conforma como un acto de violencia que logra situarse gracias a las relaciones de poder y fuerzas asimétricas de los involucrados.

Para mantener la hegemonía que adquirió la clase hegemónica a través de la fuerza durante el golpe de Estado en 1973, también se planteó una guerra en el plano ideológico por el poder político. El conglomerado extranjero que intervino en las políticas nacionales, se encontraba en una pugna histórica contra el bloque socialista, por lo que, a través de la Doctrina de Seguridad Nacional[20], el Estado amparó la militarización del territorio y comenzó una campaña contra el gobierno anterior y los partidos políticos de izquierda. Es por esto, que durante este período se tomaron medidas coercitivas para quienes se encontraban comprometidos con ideologías de izquierda y por sobre todo, quienes estaban relacionados al programa y gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). La persecución de dirigentes junto a las amenazas a los familiares y la determinación del Estado de Sitio, fueron medidas que reafirmaron el carácter dominante de este grupo, absorbiendo a sus clases enemigas y acarreando la impotencia de sus ideales"[21]. La práctica de dominación desde el plano ideológico, se reafirmó a través de la dominación en otros campos de la vida social extendiéndose por todo el territorio nacional, permitiendo que el ahora, Estado, vejara a las identidades subordinadas a causa de la adquisición arbitraria de poder que le confirió la fuerza.

19 BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean Claude. *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza.* México: Editorial Laia, 1996, p. 44.

20 Doctrina proveniente de Estados Unidos adoptada por varios países latinoamericanos luego de la Revolución Cubana. Postula la legítima ocupación militar en el plano político, en busca del orden y estabilidad nacional ante la amenaza de los bloques marxistas, que derivó en la persecución política general de la izquierda. TAPIA, Jorge. *El terrorismo de Estado. La doctrina de la Seguridad Nacional en el Cono Sur.* D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980. p. 52.

21 GRAMSCI, Antonio. (...) TOMO I. Op. cit., p. 107.

Contexto social

Como se mencionó anteriormente, el país se sometió abruptamente a un modelo que reformuló la incidencia del Estado en los ámbitos económicos y también, su papel dentro de las problemáticas sociales teniendo un gran impacto en el bienestar de la población. Durante la crisis de 1975, la tasa de empleos aumentó abruptamente cuadruplicando sus cifras desde 1973, esto a causa de la recesión económica que el Estado aplicó en el sector público[22]. Los masivos despidos de trabajadores produjeron un creciente descontento que, debido a la fuerte represión de los aparatos de seguridad durante los primeros años (como la Dirección de Inteligencia Nacional), no pudo ser contrarrestada con movilizaciones sindicales. Lo anterior, junto al control de las comunicaciones que atribuyó la crisis al gobierno de la Unidad Popular, hizo que la dictadura evadiera constantemente su responsabilidad frente al contexto social.

No es hasta 1981-1982 que el sistema comienza a tener evidentes fracturas enfrentando una grave crisis económica internacional, ésta se vio reflejada en las altas tasas de desempleo, en la disminución del consumo por persona, produciendo una baja en los ingresos de los trabajadores y también, en el deterioro de sus condiciones de vida. Esta crisis afectó nuevamente a los sectores populares[23], quienes se vieron afectados por factores como el difícil acceso a bienes básicos entre ellos la electricidad, agua potable y gas; la razón fue la privatización de las empresas y el rol subsidiario del Estado que sólo interviene en situaciones de extrema urgencia como terremotos y temporales. Estos factores, aumentaron la precariedad de las poblaciones más pobres de

22 DELANO, Manuel & TRASLAVIÑA, Hugo. Op. cit., p. 48.

23 SCHKOLNIK, Mariana & TEITELBOIM, Berta. *Pobreza y desempleo en poblaciones: la otra cara del modelo neoliberal.* Santiago: Programa de Economía del Trabajo. Academia de Humanismo Cristiano, 1988 , p. 20-21.

la sociedad, quienes debían ingeniárselas para mantenerse a través de los canales de ayudas vecinales como ollas comunes o la solidaridad de instituciones no gubernamentales, etc[24]. El notorio aumento de los trabajos informales, junto al surgimiento de nuevos empleos ante las necesidades monetarias también fueron algunas de las nuevas modalidades para solventar esta crisis económica.

Existió también durante esta etapa, un quiebre en las estructuras valóricas de la sociedad debido al creciente ingreso de la mujer al mercado laboral, quien, según las normas sociales debía mantenerse en el hogar. En esos momentos, la mujer pasaría a ser parte del sustento económico de su círculo familiar, en un principio no por elección, sino como medida desesperada frente a la falta de recursos. Mientras que los sectores más pobres de la sociedad continuaban desamparados, la economía nacional se vería tardíamente recuperada por la focalización de recursos en el sector privado, es por ello, que desde 1983 se comenzaron a elevar una serie de protestas nacionales[25] que demostraban el descontento popular no tan sólo por el comportamiento del Estado frente a la crisis, sino que también por descontento contra la dictadura. Esta oleada de manifestaciones, marcó de ahí en adelante el apogeo de la acción opositora: "a través de la expresión concertada del descontento -bajo diversas formas- ésta demostró ser un camino eficaz para incidir sobre el acontecer político"[26]. Durante este proceso de movilizaciones destaca el movimiento de mujeres consolidándose como principales denunciantes de los crímenes de lesa humanidad.

24 Ibíd., p. 22.

25 La primera convocada principalmente por los trabajadores del cobre (CTC).

26 DE LA MAZA, Gonzalo & GARCÉS, Mario. *La explosión de las mayorías: protesta Nacional 1983-1984*. Santiago: Gráficas Andes, 1985, p. 118.

Cultura patriarcal

Uno de los pilares valóricos que ratificó la ideología neoliberal y el régimen dictatorial para perpetuar su calidad de dominación, fue la consagración de la familia como piedra angular de la sociedad[27], amparada por la Iglesia Católica y sus preceptos ideológicos insertados desde la época de colonización, el matrimonio como norma social permaneció en el imaginario cultural sentando valores, costumbres y papeles que separan a los hombres de las mujeres de acuerdo a las labores que cumplen dentro de la misma unión conyugal. Históricamente, la diferencia entre los roles asignados a cada sexo está condicionada por medio de la naturaleza biológica de los sujetos, como plantea Nelly Richard, "para justificar -sustancialistamente- la fijeza de los rasgos que separan lo masculino de lo femenino"[28], estas características definen la posición de cada individuo en el mundo social[29]. En este sentido, la asimetría de las relaciones entre hombres y mujeres además de estar determinadas por sus diferencias anatómicas, también están fijadas por la división sexual del trabajo:

> "La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológico y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos"[30].

En la conformación normada de la familia, se observa claramente esta división que posiciona al hombre como la cabeza del grupo familiar y por tanto, el encargado de la producción de los ingresos económicos

27 CHILE. JUNTA NACIONAL DE GOBIERNO (1973-1974). *República de Chile, 1974: primer año de la reconstrucción nacional*. Santiago: Gabriela Mistral, 1974. p. 195.

28 RICHARD, Nelly. *Feminismo (...)*. Op. cit., p. 25.

29 El hombre es percibido como un ser fuerte, racional, independiente y poderoso, mientras que la mujer es vista como sumisa, vulnerable, emocional y dependiente.

30 BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. España: Editorial Anagrama, 2000, p. 49.

para el hogar, por otro lado la mujer es la responsable de la reproducción, crianza y mantención del hogar en todas sus aristas. La división de las labores de producción y reproducción bajo la premisa del matrimonio y familia, reflejan la marcada presencia del hombre en la esfera pública, otorgándole libertades y participación que le permiten legitimar la sociedad a su beneficio, y también, el dominio que obtiene por sobre la mujer, ya que su supervivencia está sujeta a los deseo de su cónyuge.

La subordinación de la mujer y su sometimiento a la explotación doméstica y sexual en la esfera privada, se encuentra determinada bajo la configuración patriarcal del constructo sociocultural[31] que restringe su autonomía e ingreso al sistema productivo, esto se ve reflejado en la privación del acceso a la educación y por consecuencia, al campo laboral y la independencia económica, así como también, al ingreso a la política y la adquisición de poder. Esta relación de dominación ejercida por parte del hombre sobre la mujer, queda mitigada a los deberes recíprocos y obligaciones mutuas implícitas en las matrices sociales, en donde se intercambia trabajo no remunerado por manutención, y sumisión por protección[32].

De tal manera, podemos decir que la ideología patriarcal obtuvo su hegemonía por medio de la acepción de significados universales que se impusieron como legítimos, confiriéndole la asimetría de los vínculos entre sexos y su asimilación como lo *natural*[33]. El uso de la violencia simbólica en este vínculo sólo es posible a medida que el grupo dominado adhiera a esta interacción, la cooperación de las mujeres en el

31 Entendiendo patriarcado como "la manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia y la ampliación de ese dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general". LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado.* Barcelona: Editorial Crítica, 1990, p. 341.

32 Ibíd., p. 316.

33 BOURDIEU, Pierre, Op. cit., p. 51.

funcionamiento de este tipo de relaciones además de estar condicionado por la discriminación en el acceso a bienes económicos y políticos, también lo está por el moldeamiento psicológico sociocultural que le permite interiorizar la idea de su propia inferioridad[34]. Dichos elementos en su conjunto, facilitan el empleamiento y naturalización de la violencia física como herramienta de dominio, en especial en la unidad doméstica en donde un sujeto obtiene el poder sólo a través de la sumisión de la otra. La normalización este tipo de violencia también se ve reflejada en las esferas públicas y macrosistémicas del orden social, puesto que la cultura patriarcal también observa a los cuerpos como terreno de dominación, es decir, el cuerpo femenino es un terreno de conquista para la virilidad del hombre:

> "Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y el ese principio crea, organiza, expresa y dirige deseo, el deseo masculino como deseo de posesión"[35].

Es por esto, que en el caso de las distintas vejaciones que sufre la mujer y que son expuestas públicamente, la sociedad emite su juicio culpando a la víctima más que sentenciar la conducta del agresor. El Estado en este marco, se convierte también en cómplice de esta violencia, dada la inexistencia de políticas legislativas que protejan el bienestar íntegro de la mujer, reafirmando su calidad de subordinada a través de los llamados públicos para cumplir su rol de madre y la devoción a su familia durante la dictadura cívico-militar.

34 LERNER, Gerda. Op. cit., p. 317.

35 BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 35.

La mujer como sujeto histórico

Movimiento de mujeres

El conflicto en torno a la subordinación de la mujer y a la división sexual del trabajo tiene data histórica y ancestral, las agitaciones alrededor de las demandas sociales en torno a este conflicto se remontan hacia mediados del siglo XIX en Europa, junto con las revoluciones que comenzaron a erigirse en aquel contexto social, también comenzaron las reflexiones y revueltas hacia la igualdad de los sexos. En el transcurso de aquellos años, comenzó a desarrollarse con más fuerza el estudio del rol de la mujer en la sociedad occidental, seguido del crecimiento del número de intelectuales que aportaron a nuevas teorías sobre la subordinación y condición de la mujer, pero no es hasta finales del siglo XX que surgen las primeras bases teóricas del feminismo como movimiento social, cuyo objetivo radica en la lucha por la "emancipación de la mujer en su sentido pleno"[36].

El desarrollo teórico de los movimientos de mujeres, junto al accionar colectivo ya sea autodenominado feminista o no[37], nace en torno a las demandas por la emancipación y los derechos de las mujeres, esto producto de la serie de desigualdades y violencias en los muchos ámbitos de la cotidianidad. Dentro de este movimiento, es importante aclarar que, aunque se persiguen objetivos afines existe una variedad de teorías que se ven reflejadas en las distintas ramas del feminismo, estos objetivos responden a las necesidades específicas de cada grupo. Judith Butler bien describe esta situación postulando que, "si una «es» una mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es"[38], la

36 Entendiendo el feminismo como una corriente amplia y con muchas ramas cuyos objetivos universales son la lucha por la emancipación y los derechos de la mujer, cuestionando el papel normado en el que la sociedad patriarcal la inserta; es también, un movimiento social y político que lucha a través de la acción social y protesta por la igualdad de los sexos en todos los aspectos de la sociedad. LERNER, G. Op. cit., p. 339-340.

37 Si bien, las mujeres en conjunto luchaban por una misma causa, la autodenominación feminista no estaba tan aceptada en sus primeros años, por lo que algunas mujeres hasta el día de hoy, remarcan la diferencia del feminismo y la movilización por los derechos de la mujeres. (Punto aclarado por Margarita Iglesias Saldaña, académica especializada en la Historia de la Mujeres, entrevista personal para el curso de Seminario de Diseño Gráfico, año 2019).

38 BUTLER, Judith. *El género en disputa.* Barcelona: Paidós, 1990, p. 48.

mujer como sujeto del feminismo no puede universalizarse porque en ella, además de esta categoría de género, conviven también otros contextos como la clase, etnia, variante sexual y regional, constituyendo su identidad de manera discursiva[39].

Si bien, la lucha en torno a la condición de la mujer se ha desplegado en varios territorios, su desarrollo ha tomado virajes distintos de acuerdo a los grupos en los cuales se sitúa. Respecto a esto, Bruno Latour con la teoría del actor-red, indica que la pertenencia de los sujetos a los grupos "es un proceso continuo hecho de vínculos inciertos, frágiles, controversiales y, sin embargo, permanente"[40], estos lazos frágiles que menciona el autor, permiten a los individuos identificarse en ciertos lugares y agrupaciones, sin embargo, esta permanencia puede verse transformada ya que no se trata de una posición inamovible.

El feminismo como movimiento social y postura política siempre está en una constante construcción, el surgimiento de nuevas reflexiones de acuerdo a los distintos marcos temporales encamina las discusiones hacia lugares de cuestionamiento y deconstrucción que desafían las imposiciones sociales, las herramientas que entrega este movimiento buscan desde un principio "construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas"[41]. En torno a lo anterior, Nellly Richard postula:

> "La fuerza renovadora del feminismo como uno de los instrumentos más poderosos de la crítica contemporánea surge de esa tensión -nunca resuelta- entre, por un lado, la necesidad política de

39 Ibíd.

40 LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo Social: Una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires: Manantial, 2008, p. 48.

41 RICHARD, Nelly. *Feminismo (...)*. Op. cit, p. 7.

> configurar identidades prácticas (relacionales y situacionales) para combatir las formas de subordinación y marginalización sociales que agencia la desigualdad de género, y por otro, el juego plural de las diferencias que se vale de lo ambiguo para fisurar internamente las oposiciones binarias (por ejemplo, la oposición masculino/femenino) y descentrar las pertenencias de identidad fijas y lineales"[42].

Esta fuerza también revela la cualidad del feminismo como aquel que a través de la acción, desafía los estándares sociales que nos rigen. Este movimiento, si bien, tiene destacadas mujeres que realizan aportes teóricos sobre la condición de la mujer, no tiene líderes ni identidades individuales que dirijan el accionar, es más bien, una organización horizontal cuyo actor es el mismo movimiento. Siguiendo la línea de lo que propone Latour, "un 'actor', tal como aparece en la expresión unida por un guión actor-red, no es la fuente de una acción sino el móvil de una enorme cantidad de entidades que convergen hacia él"[43], estas acciones, según el autor, pueden seguir distintos cursos y en ella pueden bifurcarse los objetivos originales siguiendo caminos que aparecen en el transcurso: "la acción debe considerarse como un nodo, un nudo y un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencias y que tienen que ser desenmarañados lentamente"[44].

Dentro de este marco, logra entenderse que las acciones llevadas a cabo por un grupo determinado pueden seguir las convicciones emergentes de las particularidades de cada actor, en el caso del feminismo como un movimiento social en constante articulación, es evidente que

42 Ibíd.

43 LATOUR, Bruno. Op. cit., p. 73.

44 Ibíd., p. 70.

las acciones de cada grupo responderán a sus necesidades propias y las formas de llevarlas a cabo, serán distintas a las de los otros subgrupos:

> "La acción social no solo es controlada por extraños, también es desplazada y delegada a distintos tipos de actores que son capaces de transportar la acción a través de otros modos de acción, otros tipos de fuerzas completamente distintas"[45].

Para trasladar estas definiciones a un contexto local y temporal, el movimiento de mujeres gestado durante la dictadura cívico-militar, se conforma como una actor presente y activo en la lucha por sus derechos, quienes a través de acciones públicas denuncian y exhiben las problemáticas que les afectan como grupo. Algunos de los hitos históricos de los movimientos de mujeres y del feminismo, tienen relación a peticiones específicas pero universales, como lo son por ejemplo la articulación del sufragismo que persiguió la obtención del derecho a voto para las mujeres, esta demanda se logró de manera atemporal en varios países del mundo y mucho después en países de América Latina; y también, la demanda por el derecho a la píldora anticonceptiva que tuvo reticentes opiniones por parte de la Iglesia Católica y a sus preceptos de la familia. Estas peticiones y la concepción de la mujer como sujeto de derechos, fue expandiéndose en parte mundo logrando desarrollar grandes manifestaciones y etapas que responden a lugares geográficos específicos.

45 Ibíd., p. 105.

La mujer en Latinoamérica

Existe una serie de distinciones dentro del término "ser mujer", entre ellas se encuentra el factor geográfico en donde se desenvuelve. Uno de aquellos casos es el ser *mujer latinoamericana*, cuyo origen implica diversos factores y especificaciones que la teoría feminista anglosajona y norteamericana, no logra abarcar. Dentro de este marco, Judith Butler expone en su libro "El género en disputa", la crítica del feminismo que busca representar a las mujeres con un carácter universal y que pasa por alto que la opresión de género funciona de distinta forma en los contextos culturales en los que se produce[46]. En Latinoamérica, debido a los procesos de colonización, se heredaron las prácticas de dominación provenientes de Europa, ocasionando una mayor complejidad en la comprensión de la situación de la mujer por las distintas condiciones de violencia, explotación y opresión ejercidas en sudamérica[47]. Esta relación de dominación, provocó una mayor desigualdad y segregación:

> "El pensar la identidad de género de las mujeres latinoamericanas significa también volver los ojos a las huellas de la conquista y la colonización, a la subordinación específica de la mujer campesina, a la esclavitud de la mujer negra, al aislamiento histórico de la mujer de clase media, a los efectos de esta y otras crisis en la vida de las mujeres, al peso histórico de la iglesia tradicional; en suma, a las marcas que finalmente todas y cada una de estas experiencias dejó en el cuerpo y la mente de esta heterogénea categoría mujer"[48].

46 BUTLER, Judith. Op. cit., p. 49.

47 RICHARD, Nelly. *Feminismo (...)*. Op. cit., p. 33.

48 VARGAS, Virginia. El aporte de la rebeldía de las mujeres. Revista paraguaya de sociología. Paraguay: 1986, núm. 66. Citado en: VARGAS, Virginia. *Feminismos en América Latina. Su aporte a la política y a la democracia.* Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008, p. 42.

La vivencia de aquellas experiencias como mujeres latinoamericanas en las distintas culturas en las que están insertas, elaboran otras formas de percibir la opresión que también puede estar enlazada a otro tipo de segregación. Con la introducción del capitalismo en América Latina, la creciente brecha social también generaría otros escenarios para las mujeres, según plantea Nelly Richard en "Feminismo, género y diferencia(s)", para algunas feministas latinoamericanas, se necesitaría "más acción que discurso, más compromiso político que sospecha filosófica"[49]. Desde este punto de vista, la movilización de los grupos de mujeres es imperante a la hora de reconfigurar las escenas opresivas; aunque, si bien es un punto válido en la lucha contra una dominación específica del patriarcado, también fue necesaria la reflexión teórica de otros tipos de opresión en territorios latinoamericanos, como indica María Lugones:

> "Las feministas de color nos hemos movido conceptualmente hacia un análisis que enfatiza la intersección de las categorías raza y género porque las categorías invisibilizan a quienes somos dominadas y victimizadas bajo la categoría 'mujer' y bajo las categorías raciales 'Black', 'Hispanic,' 'Asian,' 'Native American' 'Chicana' a la vez, es decir a las mujeres de color. Como ya he indicado, la autodenominación 'Mujer de color', no es equivalente a, sino que se propone en gran tensión con los términos raciales que el estado racista nos impone"[50].

La autora expone, que desde la visión eurocentrada y capitalista, las categorías de los individuos son homogéneas en torno al género, cuan-

49 RICHARD, Nelly. *Feminismo (...)*. Op. cit., p. 33.

50 LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. En: MIGNOLO, Walter et al. *Género y descolonialidad.* Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 21.

do se habla de mujer se entiende a ésta como blanca, burguesa y heterosexual, excluyendo a la mujer negra, indígena o lesbiana, con las distintas variantes que pueden entrecruzarse. El desarrollo de la teoría feminista decolonial en Latinoamérica representa la importancia de la reflexión en torno a los distintos tipos de opresiones, las mujeres no sólo se definen a través de su género, sino que también influyen en ella distintos factores que forjan su identidad y que son, interseccionales.

Los movimientos de mujeres, al ser un conjunto de entidades que convergen hacia objetivos próximos, surgieron con distintas etapas y procesos de reflexión que responden a los contextos geográficos y sociopolíticos de cada época, pero que principalmente, apuntan a un cambio cultural y social en torno a la condición de las mujeres:

> "El movimiento feminista en América tiene casi una década; que quizá no sea idéntico en todo los países: que las circunstancias sociales y estructurales determinan pesadamente su inicio, sus fomas, su expresiones visibles: pero que en todas partes se da o se empieza a dar la conversión de las mujeres en sujeto; que por todas partes las mujeres se toman la palabra; que se juntan en jornadas, en grupos, en congresos de la ciudad y el campo; que se organizan y se unen por la política; por la investigación, por la acción"[51].

Durante los años ochenta, el feminismo en América Latina se enfrentó a nuevos escenarios ideológicos, políticos y económicos que influyeron en sus formas de articularse[52], según Julieta Kirkwood, en Chile luego de un largo período de silencio desde 1913 con la primera ola

51 KIRKWOOD, Julieta. *Tejiendo rebeldías*. Santiago: Casa de Estudios de la Mujer, La morada, 1987, p. 63.

52 VARGAS, Virginia. Op. cit., 122.

de los movimientos de mujeres, el feminismo retoma su actuar a finales de los años setenta actuando como una fuerza transgresora al cuestionar el orden patriarcal[53]. En ese momento, el movimiento de mujeres es capaz de abrir los campos de la reflexión, cuestionamiento y participación política del género desafiando no tan sólo al Estado como productor de las visiones dominantes, sino que también a una sociedad inmersa en los ideales tradicionales de la mujer como sujeto.

53 KIRKWOOD, Julieta. Op. cit., p. 90.

La mujer y los estándares de la dictadura

Desde los comienzos del régimen dictatorial se definieron agudamente los roles de género y los deberes de cada individuo. La subordinación de la mujer y su sujeción a la esfera privada y doméstica de la cotidianidad se consideraba primordial para la conservación de la familia, desde su visión hegemónica patriarcal su deber yacía con sus hijas, hijos y familia, además de la obediencia hacia su marido[54]. Su incapacidad de obrar de manera autónoma limitando su actividad a la mera producción al servicio del hombre, define muy bien la manera en la que la sociedad ha sido estructurada, y como afirma Simone de Beauvoir, "La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él"[55]. De esta misma forma lo afirmaba Augusto Pinochet en su discurso dirigido a las mujeres de Chile en el año 1974: "En nuestra Patria, desde sus más remotos orígenes, la mujer fue siempre la colaboradora activa y eficaz de la vida del hombre"[56].

La dictadura saca provecho de la proyección de la mujer en su rol de madre abnegada para el beneficio del orden autoritario, les confiere a ellas la labor de frenar la protesta y movilización por medio de la defensa y transmisión de los valores espirituales[57], además de indicarles educar a los suyos, bajo las tradiciones nacionales:

> "En su misión de mujer y de madre, se dan la mano el pasado y el futuro de la nación, y quien aspire, corno gobernante, a proyectar en el tiempo una obra política estable, tiene que contar con la palanca espiritual de su poder"[58].

54 Deberes inscritos en el Código Civil de Chile que limita la toma de decisiones de las mujeres casadas al nivel de una menor de edad, no es hasta 1989 que se modifica este artículo y el marido deja de ser representante legal de su esposa. LEPIN, Cristián. Evolución de los derechos civiles de la mujer en la legislación chilena (1855-2015). *Revista Boliviana de Derecho*. 2016, núm. 21, p. 84.

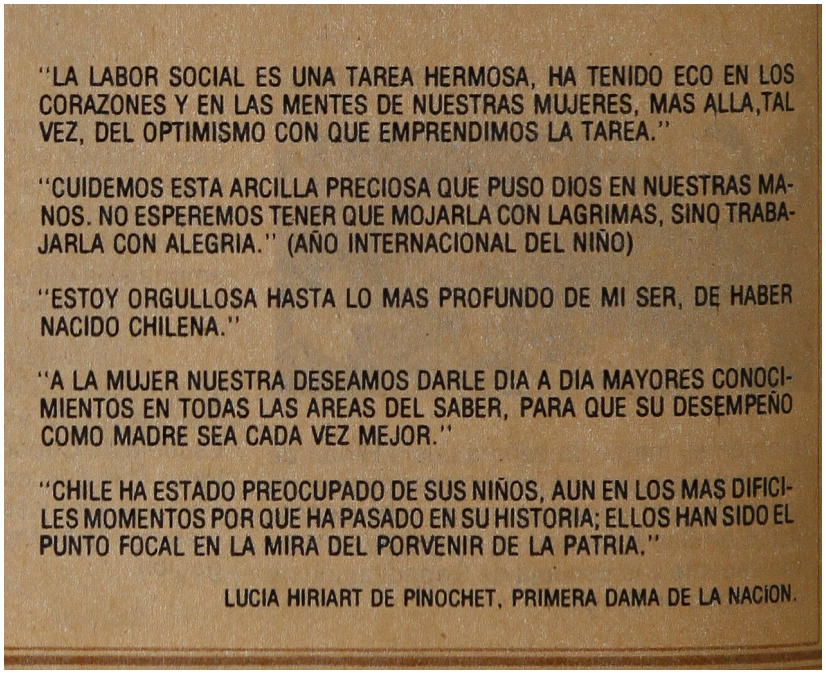
55 BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. España: Editorial de Bolsillo, 1949, p. 2.

56 CHILE. JUNTA NACIONAL DE GOBIERNO (1973-1974). Op. cit., p. 193.

57 Ibíd., p. 195.

58 Ibíd.

Así, el gobierno de facto aplicó una política de género con el objeto de neutralizar a las mujeres manteniendo su condición subyugada y apolítica, a través de dos principales organismos les indica los que se esperaba de ellas como mujeres y a lo que debían temer[59] en caso de desacato. Uno de estos organismos fue CEMA-Chile[60] (Centros de Madre), esta entidad presidida por la primera dama Lucia Hiriart, cumplía una labor principalmente asistencialista trabajando con el objetivo de docilizar a las mujeres pobladoras, insistiendo en su quehacer y deber doméstico con sus hijos y maridos; estas prácticas reforzaban la subordinación tradicional de la mujer y el orden patriarcal, además de


"LA LABOR SOCIAL ES UNA TAREA HERMOSA, HA TENIDO ECO EN LOS CORAZONES Y EN LAS MENTES DE NUESTRAS MUJERES, MAS ALLA, TAL VEZ, DEL OPTIMISMO CON QUE EMPRENDIMOS LA TAREA."

"CUIDEMOS ESTA ARCILLA PRECIOSA QUE PUSO DIOS EN NUESTRAS MANOS. NO ESPEREMOS TENER QUE MOJARLA CON LAGRIMAS, SINO TRABAJARLA CON ALEGRIA." (AÑO INTERNACIONAL DEL NIÑO)

"ESTOY ORGULLOSA HASTA LO MAS PROFUNDO DE MI SER, DE HABER NACIDO CHILENA."

"A LA MUJER NUESTRA DESEAMOS DARLE DIA A DIA MAYORES CONOCIMIENTOS EN TODAS LAS AREAS DEL SABER, PARA QUE SU DESEMPEÑO COMO MADRE SEA CADA VEZ MEJOR."

"CHILE HA ESTADO PREOCUPADO DE SUS NIÑOS, AUN EN LOS MAS DIFICILES MOMENTOS POR QUE HA PASADO EN SU HISTORIA; ELLOS HAN SIDO EL PUNTO FOCAL EN LA MIRA DEL PORVENIR DE LA PATRIA."

LUCIA HIRIART DE PINOCHET, PRIMERA DAMA DE LA NACION.

Fig. 8. Extracto de revista CEMA Chile y el protagonismo de Lucia Hiriart.

59 OLAVARRÍA, José. El sexismo que tortura y mata. En: ZAVALA, Ximena. *Memoria de la ocupación. Violencia sexual contra las mujeres detenidas durante la dictadura.* Santiago: Humanas e Instituto de la mujer, 2005, p. 35.

60 Institución del Estado que nace en 1930 con el objetivo de educar a las mujeres más pobres de la población en el contexto de la cuestión social. En 1974 se privatizó y se convirtió en Fundación CEMA-Chile, presidida por la esposa de Augusto Pinochet, Lucía Hiriart.

enseñar a sus asistentes a través de charlas y actividades, los valores que profesaba la dictadura de Augusto Pinochet.

La otra entidad fue la Secretaría Nacional de la Mujer, organismo estatal que buscaba entre otras cosas "difundir los valores patrios y familiares, para formar en la mujer una conciencia nacional"[61], su existencia y origen es justificada en los grupos de mujeres que se opusieron al gobierno de la Unidad Popular, quienes ocasionaron una fuerte movilización femenina durante el último año de Salvador Allende. Esta organización, a diferencia de CEMA-Chile, lograba abarcar un número más amplio de la población otorgándole al Estado un mayor acceso a los sectores populares y una influencia directa a gran cantidad de familias[62]; reafirmando su presencia ante la organización opositora. Ambas instituciones, siendo complementarias entre sí, buscaban preservar el orden sexo-génerico tradicional al exaltar una única representación de la mujer, siendo reflejada también en su labor patriótica éstos obtenían: "la sumisión tanto a la autoridad masculina en el ámbito privado del hogar como a la autoridad del gobierno en el ámbito de lo público"[63].

La transgresión de los roles culturalmente impuestos hacia las mujeres, sería castigado severamente, dado que se consideraba una amenaza para el orden social. Es decir, las mujeres que cuestionaban su condición de mujer en la jerarquía social, eran consideradas enemigas y serían objeto de la violencia sexual sistemática de parte del Estado con el fin de mantener el orden de dominación[64]. La violación fue uno de los principales métodos utilizados por la DINA y CNI[65] para tortu-

61 LECHNER, Norbert & LEVY, Susana. *El disciplinamiento de la mujer.* Santiago: FLACSO, 1984, p. 53.

62 Ibíd., p. 49.

63 NOVOA, Soledad & ROSA, María Luisa. Op. cit., p. 160.

64 CARRERA, Carolina. Un secreto a voces. En: ZAVALA, Ximena. Op. cit., p. 64.

65 Organismos de inteligencia creados por el Estado con el fin de "neutralizar o reprimir las acciones disidentes e impedir cualquier tipo de resistencia". Biblioteca Museo de la Memoria, *Diario Oficial edición del sábado 13 de agosto de 1977* [en línea] [fecha de consulta: 3 de abril 2021]. Disponible en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82610.html

rar a mujeres detenidas en distintas locaciones, la invasión y control de sus cuerpos socavando su identidad sexual, buscaba castigarles por abandonar el rol que les corresponde por "indicación"[66]. En el caso de las mujeres prisioneras por sus relaciones directas con militantes de izquierda, que también fueron torturadas y violentadas sexualmente, éstas son vistas como una extensión del sujeto y no como persona independiente; su sexualidad se considera "posesión de 'otros' (hijos, padres, esposos), siendo manipulada como instrumento para dañarlos moral y socialmente"[67].

En ambos casos, la violencia sexual ejercida contra mujeres responde al sistema hegemónico patriarcal que la dictadura exalta y buscar resguardar, anulando el actuar político de las mujeres que buscaban su autonomía, y por otro lado, reafirmando la calidad de subordinada de la mujer como un objeto que "es" propiedad del hombre. Los crímenes de lesa humanidad perpetrados a mujeres durante la época de la dictadura no discriminaron edad, etnia, estrato socioeconómico, nivel educacional, ocupación e inclusive, ni los cuerpos de mujeres en gestación. Las vejaciones tanto físicas como psicológicas tuvieron un amplio lugar en los centros de tortura, provocando grandes secuelas a aquellas que lograron sobrevivir a tales hechos, así como también a las mujeres que perdieron a sus familiares en el transcurso de la lucha.

66 CARRERA, Carolina. Op. cit., p. 68.

67 Ibíd., p. 65.

La imagen y su contextos

El relato a través de las imágenes

La reconfiguración de la sociedad chilena por la irrupción del nuevo sistema, también cambiaría las escenas creativas y culturales que se venían forjando desde el período anterior. En los primeros años del régimen autoritario, el principal objetivo en esta área fue la erradicación de todo objeto relacionado a la Unidad Popular, buscando suprimir el reciente pasado a través de una "operación de limpieza"[68] del ideal de izquierda y así construir desde cero un nuevo orden visual que le permitiera a la dictadura, el control sobre la sociedad. En este sentido, las imágenes son vistas como herramientas ideológicas capaces de manipular ideas y difundir mensajes[69], pero que sólo tienen sentido en determinados contextos simbólicos, como propone Jacques Aumont:

> "Este contexto simbólico es también, necesariamente, un contexto social puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existen en abstracto, sino que son determinados por las características materiales de las formaciones sociales que los engendran"[70].

El uso de la visualidad en torno a las ideologías, cumple un rol fundamental en la sociedad porque a través de las imágenes se representan las prácticas sociales y visiones del mundo. Como indican Lisa Cartwright y Marita Sturken, el mundo se organiza visualmente en relación con el poder[71], por lo que las representaciones de los elementos valóricos y lo socialmente aceptado, se fija a través de la cultura vi-

68 ERRÁZURIZ, Luis & LEIVA, Gonzalo. *El golpe estético: dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago: Ocho libros, p. 14.

69 ROJAS-MIX, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, p. 114.

70 AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 202.

71 CARTWRIGHT, Lisa & STURKEN, Marita. *Practices of looking: An introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 22.

sual proyectada por el orden hegemónico. La sociedad introduce estas construcciones ideológicas aceptándolas como propias e integrando el modelo impuesto, sin embargo, el efecto de una imagen no siempre cumple la finalidad para la cual se crea, como propone Gillian Rose, las interpretaciones de las imágenes dependen de tres espacios en los que se construyen sus significados: el sitio de producción, que distingue las identidades sociales y/o políticas que se movilizan en la elaboración de las imágenes[72] proyectando las ideologías y propósitos detrás de ellas, así como también los espacios de reproducción y difusión, el sitio de la imagen en sí misma, que reconoce los componentes formales y técnicos que cada imagen presenta y, el sitio de la audiencia que ejerce un importante papel en la interpretación, ya que "no todos los públicos podrán o estarán dispuestos a responder a la forma de ver a la que invitan unas determinadas imágenes y sus particulares prácticas de exhibición"[73]. Las formas en las que se observa una imagen, cómo se percibe y cómo las percibe una audiencia determinada de acuerdo a sus propias preconcepciones de lo visual, establecerán el impacto de ellas, como postula José Luis Brea, ahí recae lo fundamental:

> "Se percibe entonces que la enorme importancia de estos actos de ver -y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente- depende justamente de la fuerza performativa que conllevan, de su magnificado poder de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/

72 ROSE, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials.* California: SAGE Publications, 2001, p. 21.

73 Ibíd., p. 15.

diferenciación con los imaginarios circulantes -hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos,... -conlleva"[74].

Las imágenes entonces, contienen un poder crucial en la producción de la realidad, este aspecto fue importante para la dictadura militar ya que ésta forjó, con la ayuda de los medios de comunicación oficiales, una concepción ficticia de la sustantividad. La escena verídica de los hechos del país se contraponía a esta pantalla, es por esto que comienzan a surgir nuevos canales de difusión y otras formas de visualidad en contraposición a la cultura oficial, respondiendo a la emergencia del contexto. Entre las temáticas imperiosas, se manifiesta la denuncia por la violencia sistémica de los derechos humanos ante la impunidad como el eje principal del activismo visual de la época, éste irrumpe en el contexto llegando a modificar la imagen institucional[75]. El uso de las imágenes contrahegemónicas, incitó otras formas de producción visual con distintas técnicas que lograron conformar una cultura extraoficial, siendo un medio de lucha y una práctica liberadora[76]. Un ejemplo de aquello, es el uso de retratos fotográficos de familiares desaparecidos, asesinados y presos, los grupos y colectivos de mujeres utilizaron estas imágenes para exhibir su dolor y demanda de justicia y reparación, la carga simbólica del soporte y el relato no verbal dentro del contexto, dota a la imagen de códigos y significados que lograron generar un impacto en la sociedad desafiando el orden establecido. De esta forma, se evidencia la importancia de la cultura visual la cual llega a formar parte de la construcción de las sociedades, moldeada y modificada por los distintos individuos y grupos insertos en ella.

74 BREA, José Luis. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. *Señas y reseñas.* Santiago: Centro de estudios visuales de Chile, 2009, p. 7.

75 CRISTI, Nicole & MANZI, Javiera. *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Tallersol.* Santiago: LOM Ediciones, 2016, p. 66.

76 GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Ediciones Akal, 2011, p. 13.

A medida que transcurren los procesos históricos, las imágenes que alguna vez fueron icónicas y significativas para los contextos temporales, se transforman en documentos históricos que, como postula Peter Burke, "proporcionan prácticamente el único testimonio existente de prácticas sociales"[77]. Por medio de la observación de aquel archivo, también pueden identificarse las diferencias sociales y de género en cada contexto según la visión hegemónica del momento, constantemente es posible notar la marcada y su privilegiada mirada desde el punto de vista *'masculino"* el cual construye la historia de acuerdo a su percepción del mundo. Como muestra de aquello, se señala el imaginario creado en torno a la figura de la mujer, que se ha representado según Burke, como "seres extraños, repulsivos unas veces y seductores otras"[78]. Las imágenes, miradas en su conjunto, pueden llegar a contener un relato explícito o implícito de una época determinada, su observación debe realizarse de manera cautelosa situándose en los momentos contextuales e históricos, ya que develan visiones culturales de ese espacio temporal.

Como se ha determinado, la instrumentalización de las imágenes es sustancial para la imposición paulatina de un discurso dominante en los procesos coyunturales, y no es hasta mucho después, que es posible observar el efecto de aquellas en una comunidad determinada.

77 BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica, 2001. p. 13.

78 Ibíd., p. 171.

La transformación de la ciudad y sus usos

Los estudios sobre la urbe abarcan un extenso repertorio reflexivo por los diversos aspectos que la componen como lugar físico habitable y también, como espacio lleno de imágenes y significados para los individuos que transitan en ella. La ciudad, tiene la cualidad de ser el espacio donde se producen interacciones entre los diversos elementos que la constituyen como los sujetos, la arquitectura y los lugares mismos. En ella, se desarrollan los sentidos comunes que son el cimiento de las vías comunicativas de la sociedad. Kevin Lynch en el libro "La imagen de la ciudad" plantea que:

> "Los elementos móviles de una ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas. No somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes"[79].

Las personas, como agentes activos y móviles de los espacios, perciben la ciudad a través de todos los sentidos y sensaciones, los recuerdos sonoros y visuales que se crean a partir de las interacciones con los lugares que cohabitan, generan vínculos significativos con los escenarios de los que fueron parte. Respecto a lo que menciona Lynch sobre el espectáculo, Guy Debord desarrolla ampliamente esta noción que define parcialmente "como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación"[80]. Para Debord, el espectáculo se compone a través de un amplio entramado de ideas que dialogan entre sí, como lo es la relación de lo social, la producción de la clase dominante y las imágenes:

79 LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad.* Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 10.

80 DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Santiago: Ediciones Naufragio, 1995, p. 8.

> "El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes. (...) Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenciones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante"[81].

Para Debord, el espectáculo es un desarrollo constante de la vida social que es dirigida por los signos de la producción reinante[82]. El autor indica, que los procesos económicos han transformado la vida social y los deseos comunes de los individuos, asimismo, este factor, ha sido determinante en la modificación estructural de la vida urbana que, bajo las perspectivas dominantes de quienes adquieren el poder de decisiones, articulan los espacios de acuerdo a sus necesidades particulares. En la perspectiva de Debord y de otros autores, la ciudad, luego de años de urbanización bajo la construcción de una mirada capitalista, se ha convertido en el epicentro de la vida productiva debido a las influencias económicas en los procesos de globalización, como ya postulaba Henri Lefebvre en 1968:

> "La ciudad se transforma no sólo en razón de «procesos globales» relativamente continuos (...) sino en función de modificaciones profundas en el modo de producción, en las relaciones «campo-ciudad», en las relaciones de clase y de propiedad"[83].

Con el crecimiento y enraizamiento de un modelo económico que resguarda la propiedad privada, la configuración de los elementos que

81 Ibíd., p. 9.

82 Ibíd., p. 10.

83 LEFEBVRE, Henry. *El derecho a la ciudad.* Barcelona: Ediciones Península, 1978, p. 71.

componen la vida urbana se ha transformado gradualmente en razón de la fluidez del tránsito del capital. David Harvey, aborda el concepto del "derecho a la ciudad", postulado por Lefebvre, planteando que los sujetos tanto individuales como colectivos, tienen derecho al tránsito, consumo y más aún a la apropiación y reinvención de los espacios que ellos mismos habitan. El autor propone que la ciudad debería conformarse como un espacio imaginado por los individuos que la habitan, y ser el reflejo del grupo de las personas que lo componen, es decir la articulación de su identidad: qué se quiere ser, qué relaciones pretenden tener tanto con su pares, como con la naturaleza y el estilo de vida que pretenden seguir[84], ésta debe ser reconstruida por sus habitantes y no por su valor en torno al capital.

En el punto de vista que aquí se adopta, la ciudad como lugar público toma un rol significativo en la exigencia de demandas en torno a los espacios, para Lefebvre es esencial destacar el papel histórico de la ciudad como lugar donde ocurren los procesos económicos y como lugar de las revoluciones[85]. En tal sentido, los epicentros de la ciudad sirven como espacios para convocar al resto de la ciudad con el objetivo de iniciar transformaciones sociales de distinta índole:

> "Lo urbano funciona pues, obviamente, como un ámbito relevante de acción y rebelión política. Las características propias de cada lugar son importantes, y su remodelación física y social así como su organización territorial son armas para la lucha política"[86].

84 HARVEY, David. *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana.* Salamanca: Ediciones Akal, 2013, p. 20.

85 LEFEBVRE, Henry. Op. cit., p. 76.

86 HARVEY, David. Op. cit., p. 174.

Los habitantes en este espacio pueden clamar sus peticiones e interpelar a los distintos sujetos que intervienen la ciudad, así como también, estos sujetos pueden intervenir los lugares públicos a través de distintas formas. En este aspecto, la visualidad se torna esencial en la puesta territorial para demostrar descontentos populares, como menciona Harvey, las características territoriales son específicas para cada ciudad y en el caso de América Latina, la urbe "se embraga a partir de retazos temporales y espaciales venidos de horizontes culturales disímiles"[87]. Como expresa Patricio Rodríguez en "La ciudad Latinoamericana", existe una diversidad elementos visuales que recorren los espacios de la ciudad, desde la pintura callejera, el graffiti, hasta papelógrafos, todas expresiones y maneras de apropiarse de los lugares que fueron instaurados ya sea por los estamentos oficiales o privados. Esta creación de imágenes ligadas a lo individual o colectivo, es parte de los símbolos que vinculan la calle con los sujetos, y si bien, tienen "lecturas a través de las cuales esos mensajes son asimilados, leídos o ignorados"[88] de acuerdo a las concepciones personales, éstos son parte de la visualidad de la ciudad y una intervención propia de los habitantes que puede o no, ser compartida.

Las imágenes que integran el espacio público son el resultado de una construcción del mundo social, los sujetos que lo componen son los productores de los símbolos que tiene una "participación creadora en la elaboración de su imagen"[89] y de esta misma forma, deben tener un papel activo en la percepción de este mundo generando una red de significados.

87 RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. La ciudad latinoamericana. Apuntes sobre su conocimiento teórico y sus usos cotidianos. En: RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *Estética y ciudad.Cuatro recorridos analíticos.* Santiago: Frasis, 2007, p. 16.

88 Ibíd., p. 17.

89 LYNCH, Kevin. Op. cit., p. 15.

La latencia de la memoria

Los vínculos de la memoria colectiva

Una forma de abordar la memoria es a través de las imágenes y su relación con lo pretérito, el acto de rememorar es una práctica que se entrecruza constantemente con lo visual al evocar situaciones que son parte de las vivencias propias, en torno a esto Miguel Rojas-Mix sostiene que "el recuerdo y la memoria están hechos esencialmente de imágenes: las palabras se corporizan en la memoria para ser almacenadas como imágenes"[90]. Para acercarnos al pasado, Eduardo Murguia plantea, que existen tres formas de hacerlo: a través de la memoria, la Historia y los objetos[91]. En este sentido es importante aclarar la diferencia entre los conceptos de memoria e Historia ya que:

> "La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. (...) La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La historia solo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas"[92].

Esta diferencia que remarca Pierre Nora, nos permite justificar el valor y la importancia de la memoria y su carácter evocativo e interpretativo.

90 ROJAS-MIX, Miguel. Op. cit., p. 129.

91 MURGUIA, Eduardo. Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. *Iconos.* Quito: Revista de Ciencias Sociales, 2011, núm. 41, p. 22.

92 NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire.* Montevideo: Ediciones Trilce, 2008. p. 21.

A través de la memoria, las imágenes pueden imprimirse en la conciencia de una persona dejando "una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar"[93], en ella se entrelazan también experiencias de distintos grupos, acontecimientos históricos, lugares, objetos y personas que en su narrativa subjetiva, reconstruyen de manera vívida los relatos del pasado. En tal sentido, existe también una noción de memoria colectiva e individual, este planteamiento realizado por Maurice Halbwachs explica que la memoria colectiva es el conjunto de memorias individuales que se construye "a partir de datos y nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás"[94], es decir, se compone por las memorias individuales pero no se confunde entre ellas, sino que confluyen entre sí.

Para conformar una memoria colectiva ésta implica que los individuos tengan un sentido de pertenencia a un determinado grupo, cuyo vínculo se puede expresar mediante imágenes, símbolos, escenas y narraciones[95]. El ejercicio de recordar implica muchas veces la constante consulta, quizás inconsciente, de imágenes y estéticas impregnadas en distintos elementos, localizados en un tiempo y espacio dados como por ejemplo una calle, una casa o un monumento, cuando éstos se posicionan en espacios públicos generando una transversalidad en la creación de recuerdos colectivos, también puede reconocerse su carácter social[96].

Los lugares en donde se reconstruye la memoria también han sido factores importantes a la hora entablar las discusiones en torno al tema, y es que desde las tendencias de los distintos medios oficiales,

93 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real.* Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2013, p. 35.

94 HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: 2004, p. 34.

95 RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 14.

96 GUARINI, C. Memoria social e imagen. *Cuadernos de Antropología social.* 2002, núm. 15, p. 115.

muchas veces éstos "no transportan la memoria pública con inocencia: la configuran en su estructura y en su forma misma"[97]. Desde la institucionalidad, la memoria oficial se ha proyectado de manera distinta a la colectividad popular, como indica Gabriela Raposo:

> "Los autores reconocen que la memoria pública colectiva es un proceso de negociación entre diversos relatos, sin embargo, al ser proyectada en un espacio y momento, es la institucionalidad quién decide cuál de estos relatos será reconocido. En este sentido, la materialización de la memoria colectiva aparece como la lucha entre el recuerdo selectivo y el olvido institucional"[98].

En regiones en donde los procesos históricos son remecidos por los regímenes dictatoriales, el proceso de recuperación de la memoria se convierte en una lucha social contra la institucionalidad de los recuerdos. En Chile, el ejercicio de la memoria desde lo oficial resultó en una especie de olvido forzado y neutralización de los hechos que fue quebrado por la misma sociedad, quienes con mucho dolor reconstruyeron esa memoria de recuerdos sepultados, como señala Nelly Richard en el libro "Crítica de la memoria", las políticas de la transición trataron este discurso a través de un ideal reconciliatorio y de perdón que buscaba el equilibrio ante el clamor de justicia de aquellas voces incomodantes. La neutralización de los dolorosos acontecimientos que aún permanecían vivos y el uso de "tecnologías del olvido"[99] forjaron la memoria oficial de una sociedad disgregada que asumió la responsabilidad de afrontar el pasado, desde una vereda desacertada y alejada.

97 HUYSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido.* Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 26.

98 RAPOSO, Gabriela. Muerte y lugar en la memoria: las huellas de la dictadura militar en Santiago de Chile. En: Patricio Rodríguez-Plaza. *Estética y ciudad. Cuatro recorridos analíticos.* Santiago: Frasis, 2007, p. 83.

99 RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (...).* Op. cit., p. 16.

La naturaleza del archivo

La relación entre memoria y archivo ha sido una temática tratada ampliamente, este vínculo entre lo evocativo e intangible de la memoria junto a lo vívido y material del archivo, es capaz de entrelazar relatos del pasado en el presente. En este marco, Eduardo Murguia expone que el cruce entre ambos conceptos vincula lo simbólico con lo material y lo representativo y lo afectivo con lo racional[100]. El archivo en este sentido, no se sobrepone o interrumpe el ejercicio de memoria, sino que complementa las narrativas que nacen de ella:

> "Teniendo en cuenta que es precisamente ese principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como hypómnema (consideremos, al respecto, la distinción entre mnemé o anamensis -el recuerdo vivo espontáneo fruto de la experiencia interna- e hypómnema, el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum"[101].

El acto de recordar o hypómnema, como plantea la autora, es un ejercicio intangible, la memoria en sí no es un objeto, es inmaterial[102] a diferencia del archivo que se constituye como un elemento de documentación. Carolyn Steedman, historiadora británica que estudia y recorre las ideas del archivo de Jacques Derrida (Mal de Archivo. Una impresión Freudiana), postula que el archivo está hecho de la documentación conscientemente escogida y seleccionada del pasado, y también, de los fragmentos que nadie pretendía conservar y que simplemente

100 MURGUIA, Eduardo. Op. cit., p. 24.

101 GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Ediciones Akal, 2011, p. 13.

102 MURGUIA, Eduardo. Op. cit., p. 23.

terminaron en algún lugar[103]. El resguardo de documentos puede o no ser consciente en distintos momentos históricos, una persona puede conservar un libro, un afiche o un boletín sin considerar su importancia posterior, como menciona Halbwachs, existen acontecimientos importantes de la vida nacional que a veces, se ignoran cuando se producen o cuya importancia no se reconoce hasta más tarde[104].

El archivo como objeto material tiene muchas formas de soporte, entre ellos se pueden considerar desde documentos escritos, sonoros, visuales hasta audiovisuales. En su cualidad más formal y ligada a los espacios del arte o bibliotecas, la sistematización del archivo es pertinente porque en ellas se almacena, acumula, colecciona y/o cataloga de acuerdo a la producción y época de los documentos. A través de esta secuencialidad, el archivo puede revelar relatos ocultos y nuevas formas de interpretación:

> "Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado"[105].

Uno de los atributos de los archivos, es su capacidad de abrir las narrativas que proporcionan según las perspectivas del presente, miradas que influyen en las lecturas del pasado y entregan nuevas visiones. En su carácter historicista, el archivo puede "traer al presente aspectos y resueltos del pasado. No, por supuesto, con la intención de resolverlos,

103 STEEDMAN, Carolyn. *Dust. The archive and Cultural History.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2002, p. 68.

104 HALBWACHS, Maurice. Op. cit., p. 57.

105 GUASCH, Ana María. Los lugares de la memoria (...). Op. cit., p. 158.

sino, justamente a fin de señalar su latencia y conflictividad"[106]. En la territorialidad local latinoamericana, el pasado aún latente de los regímenes dictatoriales es constantemente estudiado a través de los archivos por su impacto sociocultural, Andrea Giunta señala en este sentido, que las imágenes poseen la cualidad de demorar la evanescencia de la acción, imágenes que tienen un fuerte impulso archivístico y memorialista son el registro de un pasado cuyas pruebas continuamente se transforman con el descubrimiento de nuevos archivos[107]. Si bien, la autora se refiere específicamente a las imágenes utilizadas en la acción de protesta callejera, la existencia del archivo y las nuevas interpretaciones que son posibles gracias a su acumulación, reflejan su importancia y su vinculación con la memoria, que en casos tan complejos como las dictaduras latinoamericanas, su investigación y observación explora aquellas texturas emocionales[108] y simbólicas que fueron desvalorizadas en su momento.

106 GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Op. cit., p. 183.

107 GIUNTA, Andrea. Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie* [en línea], 2014, núm. 6, p. 2.

108 Ibíd., p. 1.



Estudio del caso

Fig. 9. "Mujer a la calle".

Levantamiento de información

Tras la revisión teórica de los aspectos formales de la investigación, se indaga el material disponible acorde al tema que, además, permite relevar la importancia de los estudios realizados con anterioridad. Para el despliegue de este apartado, se examinaron documentales que rescatan las narrativas de la acción directa de las mujeres del período junto a su organización; también se revisa la bibliografía especializada del despliegue político y artístico del grupo abordado. Estos documentos, hicieron posible la visualización de datos en torno al surgimiento de los grupos y el desarrollo del movimiento a lo largo de la época, en este aspecto, es importante aclarar que la documentación escrita que se consultó pertenece a diversas autoras, quienes a través de la investigación pudieron hacer un poco más notoria la contribución y la visibilidad de la lucha de las mujeres.

Luego de la revisión bibliográfica y documental, se realizan gráficos para visualizar la información recopilada de manera más precisa y relevante para el proyecto, éstos se pueden observar al final de los apartados pertinentes.

Resistencia frente a la adversidad[109]

Los primeros años de la dictadura cívico-militar estuvieron fuertemente marcados por la brutal represión por parte de los órganos estatales, desde esta preocupación las entidades religiosas comenzaron a crear organismos de protección y defensa de los derechos humanos tanto para las víctimas como para sus familiares[110]. El Comité de Cooperación para la Paz de Chile (también conocido como Comité Pro Paz o COPACHI) comenzaría sus funciones en 1973, luego de su expreso deseo de disolución por parte del régimen en 1975 fue prontamente disuelto. Casi de inmediato, el Arzobispado de Santiago de la Iglesia Católica comenzaría las gestiones para crear un nuevo organismo incapaz de ser disuelto, así nace la Vicaría de la Solidaridad. En 1975 también nació la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), organización que sería la continuación del Comité de Ayuda de los Refugiados (CONAR) y el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), ambas dirigidas principalmente a la ayuda social y humanitaria para los extranjeros refugiados en Chile, provenientes de otras dictaduras latinoamericanas[111].

Este amparo de las Iglesias ante el contexto represivo y económico, fue clave en la supervivencia de las familias más vulnerables, pues son éstas instituciones que en su labor de protección y asistencia quienes otorgaron infraestructura y recursos[112] para la organización social de la comunidad. En este aspecto, las mujeres tuvieron un rol fundamental en la organización social, ya que, frente a la cesantía y falta de recursos monetarios fueron ellas quienes participaban activamente en las ollas comunes, los grupos de salud y en los talleres artesanales y de

109 "La resistencia se ejerce en situación de adversidad" PROUST, Françoise. Potencia y resistencia. *Revista Internacional de Filosofía Política.* 1998, núm. 12. p. 141.

110 PALESTRO, Sandra. *Mujeres en movimiento 1973-1989*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1991, p. 6.

111 Ibíd.

112 VALDÉS, Teresa. *El movimiento social de mujeres (...)*. Op. cit., p. 32.

laborales para satisfacer las necesidades básicas ante la precarización de la vida, finalmente el principal objetivo de estas articulaciones eran la defensa de sus seres queridos y la subsistencia familiar.

Estos espacios de ayuda y protección, funcionaron también como lugares de reunión para las y los familiares de las víctimas de la violencia sistémica del Estado, quienes en la búsqueda por la verdad y la justicia comenzaron a organizarse más firmemente. Los primeros grupos fueron integrados principalmente por aquellas madres, esposas y hermanas que se movilizaron desde el dolor de la pérdida de sus seres queridos, este grupo posteriormente se convertiría en la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) logrando mediante sus acciones públicas, "denunciar y sensibilizar a un vasto sector de la sociedad sobre hechos brutales que el gobierno militar insistía en ocultar"[113]. La AFDD junto a la Agrupación de Mujeres Demócratas (AMD), fueron las primeras agrupaciones de mujeres o, mayoritariamente mujeres, en formarse oficialmente.

Respecto a lo anterior, es importante destacar que estas primeras organizaciones de mujeres fueron capaces de reconfigurar, quizás sin proponerlo, los códigos por los que se movía la sociedad en torno al género al cambiar sumisión por contestación y obediencia por rebelión[114]. De ahí en adelante las organizaciones de mujeres se multiplicaron y diversificaron, generando redes y espacios comunitarios en donde la solidaridad era primordial.

113 Ibíd., p. 8.

114 LUNA, Lola G. *Los movimientos de mujeres en América Latina y la renovación de la historia política*. Santiago de Cali: Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003, p. 78.

Organizaciones de mujeres

Las reflexiones y cuestionamientos en torno a la situación de las mujeres de manera colectiva, se ve impulsado con la diversificación de los grupos y su expansión territorial e intelectual, esta vinculación más amplia permitió por ejemplo, que se organizara la primera conmemoración del Día Internacional de la Mujer en el año 1978, abriendo la participación de estos espacios a mujeres de distintas agrupaciones tales como el Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical, el Sindicato de Trabajadoras de Casa Particular (SINTRACAP), la Confederación Ranquil y la Confederación Obrero Campesina. Dicha reunión, que luego sería denominada como el primer caupolicanazo, logró ser una de las primeras convocatorias masivas desde el golpe de Estado[115]. Con la realización de este evento, las organizaciones de mujeres tomaron cada vez más fuerza y masividad, situándose en los espacios políticos y de reflexión. Entre otros ejemplos, también surgieron en esta etapa los Encuentros Nacionales de Mujeres.

Con la creación del Movimiento Feminista, se expandió la autodenominación de grupos y colectivas propiamente feministas considerando dos principales demandas: la transformación del sistema opresivo en torno a la condición de la mujer y, el fin de la opresión ejercida desde y por el Estado[116]. Esta rearticulación de la lógica feminista al expandir sus objetivos en la contienda de lucha frente al contexto en el cual resurge, responde a la constante hilvanación del movimiento, "constituyéndose a sí mismo en su propia acción con la perspectiva de su futuro"[117]. Al plantear esta nueva forma de pensamiento integrando ambos conflictos, es que surgen ingeniosas formas de resistir, desde

115 GÁLVEZ, Ana et al. *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Santiago: LOM Ediciones, 2021, p. 78.

116 NOVOA, Soledad & ROSA, María Luisa. Op. cit., p. 155.

117 KIRKWOOD, Julieta. Op. cit., p. 68.



Fig. 10. Reunión de mujeres en asamblea.

ahí nace el lema "Democracia en el país y en la casa"[118], resumiendo brevemente los objetivos que perseguían las mujeres como colectivo. Esta frase se convierte rápidamente en ícono, siendo característica en la movilización e intervención de distintos grupos de mujeres en la vía pública.

Los espacios que las mujeres ocupaban para organizarse fueron esenciales para las discusiones en torno a las distintas temáticas que les rodeaban, uno de esos lugares fue la Casa de La Morada[119] que reu-

118 Acuñada por el Movimiento Feminista.

119 Espacio físico al que llamaron oficialmente "Casa de la Mujer La Morada", ahí se reunía el Movimiento Feminista y también funcionaba como un lugar que acogía a las mujeres que lo necesitaran.

nía a mujeres de distintos grupos, ahí además de discutir sobre los derechos de las mujeres en materias sociales y económicas, también se abrieron las conversaciones hacia otra problemáticas menos tocadas como el aborto, la violencia doméstica y sexual, la sexualidad, entre otros[120]. Por otra parte, otra organización que se desarrolló en la zona norte de la capital, fue el Movimiento de Mujeres Pobladoras (MOMUPO), este grupo trabajó con el objetivo de "reunir mujeres para reflexionar sobre sus problemas de acuerdo a su doble condición de mujeres y pobladoras"[121]. Con el tiempo este colectivo fue forjándose como uno de los más importantes entre las organizaciones de pobladoras de la capital.

En 1983 se conformó Mujeres por la Vida, grupo que se organizó a raíz de la inmolación de Sebastian Acevedo, el principal objetivo del grupo es ponerle fin a la dictadura militar para instalar la democracia en el país. En el mismo año también se forma, bajo el mismo nombre del movimiento sufragista nacional, el MEMCH '83 compuesto por una gran cantidad de organizaciones y colectivas que adherían a tres fundamentales principios, la lucha por los derechos de la mujer, la lucha por la democracia y la solidaridad internacional[122]. Estas dos organizaciones llevaron a cabo grandes convocatorias reuniendo a una cantidad multitudinaria de mujeres en los diversos eventos que organizaron, un ejemplo de aquello es el "caupolicanazo" realizado en el Teatro Caupolicán el año 1983.

Además de las actividades públicas, estos grupos se organizaron constantemente alrededor de las demandas específicas de las mujeres, el

120 GÁLVEZ, Ana. Op. cit., p. 84.

121 VALDÉS, Teresa. *El movimiento social de las mujeres y la producción de conocimientos sobre la condición de la mujer.* Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993. p. 35.

122 PALESTRO, Sandra. Op. cit., p. 42.

MEMCH '83 en el año 1985 preparó un documento llamado "Principios y reivindicaciones que configuran la plataforma de la mujer chilena" plasmando en él las exigencias recogidas. En el año 1986, el grupo Mujeres por la Vida presenta el "Pliego de las mujeres", documento incorporado en la "Demanda de Chile" con los aportes y demandas de las organizaciones de mujeres existentes a la fecha[123]. Desde otro ángulo, paralelamente se lleva a cabo el Primer Encuentro de la Mujer Rural, espacio donde se discutió la situación de la particularidad específica de las mujeres rurales con antecedentes en siete pre-encuentros regionales, este evento culminó con un documento llamado "Demanda de la mujer rural"[124].

Como se evidencia, existió un gran desarrollo de la reflexión de las mujeres en distintas áreas y también, de la propuesta de sus soluciones. En 1986 también se crea la Subcomisión de Legislación de la Mujer del Grupo de Estudios Constitucionales, quienes estudiaban la carta magna y sus contenidos descalificantes en torno al género para posteriormente proponer cambios[125]. Hacia el plebiscito de 1989, las mujeres se movilizaron fuertemente en torno a la campaña del NO y juntas, comenzaron a discutir sobre el futuro democrático y sus demandas específicas, para la conmemoración del Día Internacional de la Mujer en 1989, miles de mujeres asistieron al evento organizado en el Estadio Santa Laura y en él, finalmente confluyeron todas aquellas fuerzas y resistencias activas, el eje central de la reunión fue un recorrido y meditación de aquellas demandas específicas hacia un país en vías a la democracia.

123 VALDÉS, Teresa. Op. cit., p. 42.

124 Ibíd., p. 43

125 Ibíd.



Fig. 11. Gráfico de organizaciones de mujeres ubicadas temporalmente en los años donde surgieron junto a las manifestaciones masivas.

La protesta de mujeres y la gráfica

Desde los comienzos de la dictadura las acciones de protesta realizadas por mujeres ocuparon el espacio público como lugar de resistencia, ya sea en manifestaciones, lienzos, afiches o panfletos, la calle se conformaba como el lugar de actividad conjunta. A través de las imágenes, como el uso de retratos para denunciar la violencia del Estado frente a la desaparición de sus familiares, la representación no verbal comienza a transformar los modos de acción y de a poco, los círculos más ligados a los espacios artísticos comenzaron a utilizar el arte como medio de denuncia:

Fig. 12. Movilización de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos.



> "A través del arte se crea sentido simbólico, es decir, se simboliza aquello que no se puede decir, gritar, clamar. Los materiales y las imágenes se cargan de crítica contra la censura y la sinrazón de los regímenes dictatoriales"[126].

El cruce entre el activismo de mujeres y artistas genera nuevos modos de expresión, un ejemplo de aquello fue la vinculación del CADA (Colectivo de Acciones de Arte) con la organización de Mujeres por la vida[127], grupo que se caracterizó por su gran convocatoria. El CADA, perteneciente a la "escena de avanzada" como anuncia Nelly Richard, fue capaz de abrir paso a una nueva forma de significación de las artes en un contexto de censura en la producción creativa, este grupo cruzó la frontera entre disciplinas artísticas y extendió los soportes en los que se posicionaba el arte de la época. A través de esta rearticulación, buscaban desestructurar el marco por el cual se estaba limitando la escena creativa oficial, que desvinculaba su sentido de las problemáticas sociales[128]. El trabajo de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, integrantes del CADA, en la producción de escritos y material visual de las intervenciones de Mujeres por la Vida, fue fundamental en la movilización del grupo ya que, con sus acciones públicas apelaban a las mujeres y a toda la población.

Por su parte, Rosenfeld fue una de las impulsoras en la creación de los afiches de Mujeres por la Vida, en el proceso, toda la agrupación trabajaba pensando las consignas y las fotografías a utilizar eran tomadas por las mismas participantes[129]. Posteriormente, Rosenfeld trabajaba la fotografía escalando su tamaño para así diagramar su composición,

126 NOVOA, Soledad & ROSA, María Luisa. Op. cit., p. 12.

127 Este vínculo se crea a través de Lotty Rosenfeld, artista visual participante de ambos grupos.

128 RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones.* Santiago: Ediciones Metales pesados, 2014, p. 17.

129 COLECCIÓN DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Op. cit., p. 124.

una vez realizada su reproducción en imprentas con intereses políticos afines, este material era compartido con otras organizaciones o enviado a revistas, los sobrantes eran adheridos en algunas paredes céntricas de Santiago que se encontraban previamente estudiadas[130]. En algunas muestras también participó la artista visual Roser Bru, creadora del afiche para la convocatoria en el Teatro Caupolicán en 1983.

Otro vínculo de la acción directa de las mujeres con la gráfica, fue lo realizado con la manifestación "No me olvides" en el año 1988. Nuevamente, el grupo Mujeres por la Vida elabora una serie de afiches con la frase "Soy víctima de la dictadura" y también, una considerable cantidad de figuras de gran tamaño con los nombres de las víctimas, sobre estas figuras negras inscriben la frase "¿Me olvidaste? SI / NO" simulando el voto del plebiscito del mismo año. Este gesto es un guiño a lo realizado en Argentina con el siluetazo[131].

En el caso de otras organizaciones de mujeres, la producción de material gráfico en fechas de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer o convocatorias masivas fue trabajado o delegado a colectivos especializados en el quehacer gráfico, como por ejemplo la Asociación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Tallersol, quienes trabajaron con algunos grupos como la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos (AFDD), la Agrupación de Presos Políticos (AFPP) y el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM). A través del trabajo comunitario y coordinado entre colectivos, se hizo posible "la articulación y fortalecimiento de las organizaciones sociales"[132].

130 Ibíd.

131 Ibíd.

132 CRISTI, Nicole & MANZI, Javiera. Op. cit., p. 66.



Fig. 13-14. Fotogramas del documental "Hoy y no mañana". Fotografía superior muestra escenografía realizada por Lotty Rosenfeld en el acto del Teatro Caupolicán y la fotografía inferior, a mujeres pegando afiches.





Fig. 15. Intervención de Mujeres por la Vida en Providencia.

Fig. 16. Fotograma del documental "No me olvides", manifestación de mujeres en el año 1988.

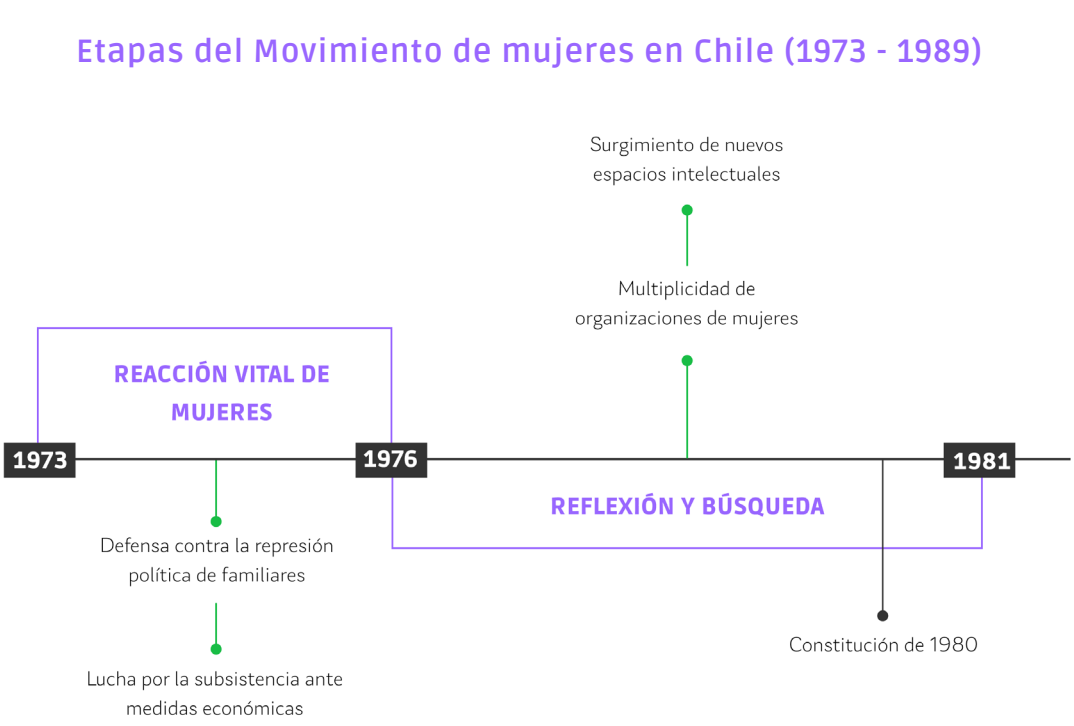
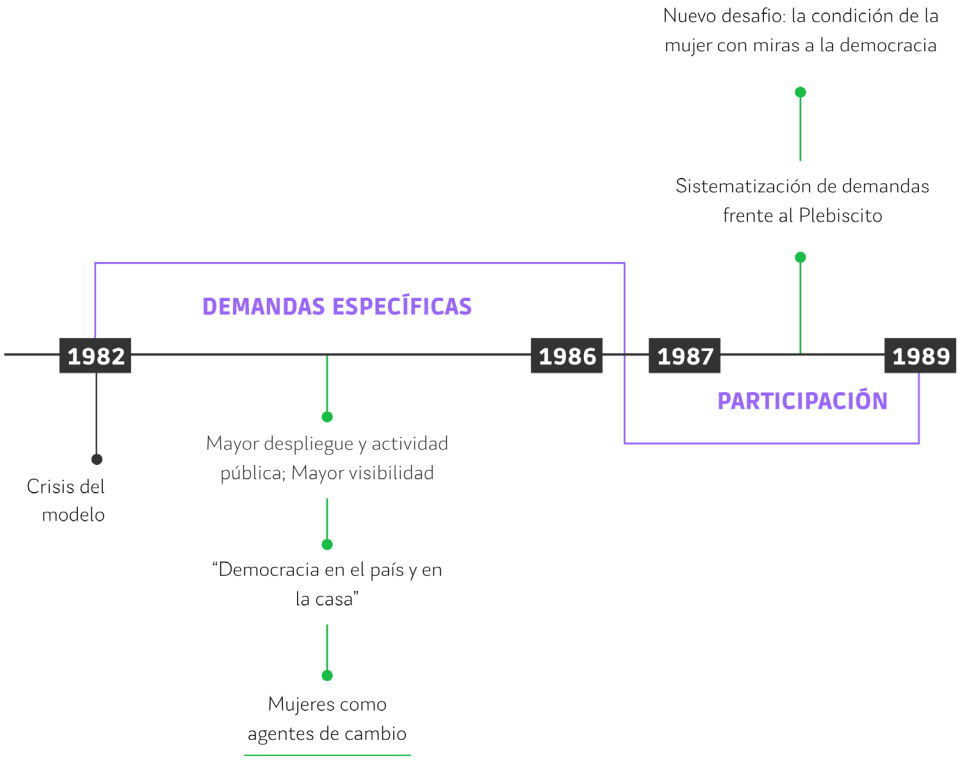


Fig. 17. **Linea del tiempo que sitúa las etapas del movimiento de mujeres propuestas por Sandra Palestro y las características de cada ciclo.**

Gracias al desglose más amplio del actuar colectivo del movimiento de mujeres y junto a la lectura más extensa de su recorrido, se adopta el pensamiento de Sandra Palestro planteado en "Mujeres en movimiento 1973-1989". La autora postula desde un comienzo, que la movilización de mujeres en la época se dividió en cuatro etapas que responden a los contextos y urgencias de cada subperíodo, detallando en cada apartado los distintos procesos de acción, reflexión, organización y actuar.



Como se indica en la línea temporal, el activismo de mujeres comenzó a surgir poco después del golpe de Estado en el año 1973 debido a la urgencia del momento, pero el auge del movimiento y su expansión inició recién a fines de los setenta, desde esa década en adelante la organización de las mujeres comenzó a tener una mayor actividad y visibilidad como agentes en la lucha antidictatorial. Por otro lado, la crisis económica de 1982 generó repercusiones a nivel nacional, hechos que provocaron una mayor movilización de la oposición y por tanto también, de la movilización de las mujeres hasta los fines de la dictadura.

Archivo visual

En esta fase, se comienza a recopilar el archivo visual relacionado al movimiento de mujeres en dictadura, para esto se consideran dos fuentes principales: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y el Archivo de Mujeres y Género perteneciente al Archivo Nacional de Chile. Dada la contingencia, se realiza una revisión del material disponible en los catálogos digitales centrando la búsqueda en los archivos relacionados a la conmemoración al Día Internacional de la Mujer, hito considerado como "la inauguración de las luchas antidictatoriales de cada año, representando la medida, tanto del estado de movilización social, como de la disposición represiva del gobierno" y cuya conmemoración recreaba el cruce entre las demandas por la democracia y las necesidades específicas de las mujeres[133]. En relación al soporte, se presta especial atención en afiches, panfletos, boletines y fotografías realizadas o firmadas por colectivos de mujeres presentes en la época delimitada.

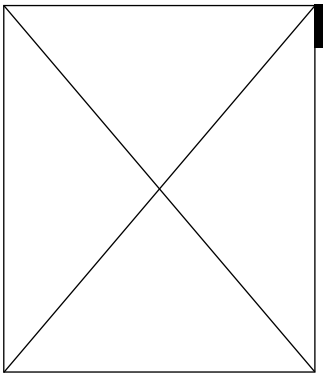
En el caso del Archivo de Mujeres y Género, no fue posible la revisión de los documentos puesto que su digitalización no está disponible y sólo se puede acceder a ellos de manera presencial, el cierre de las dependencias debido a las cuarentenas establecidas en la Región Metropolitana dificultó este proceso. Por otra parte, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos cuenta con un gran archivo digitalizado que entregó diverso material para esta etapa. Se contactó a las encargadas de las colecciones quienes otorgaron guías, catálogos y archivos resguardados digitalmente, aportando de gran manera a esta investigación.

133 PALESTRO, Sandra. Op. cit. p. 45.

Tras la revisión del material recopilado, se decidió escoger material realizado por agrupaciones de mujeres como también, archivos realizados por otros colectivos relacionados con la temática. Se procede a realizar un catastro y se seleccionan finalmente un total de veintidós archivos (dieciséis afiches, cuatro boletines, una tarjeta de saludo y un folleto), éstos se agrupan en dos principales categorías: el material realizado o encargado por agrupaciones de mujeres y en el segundo grupo, el material manufacturado por otros colectivos o agrupaciones para la conmemoración del Día Internacional de la Mujer. La intención de esta separación se realiza con el fin de observar si existen diferencias en las visiones que se tenían de las mujeres y en la representación de sus propuestas formales (colores, formas, técnicas, símbolos, etc), y también, para observar cómo esta visualidad va desarrollándose entre los períodos delimitados anteriormente.

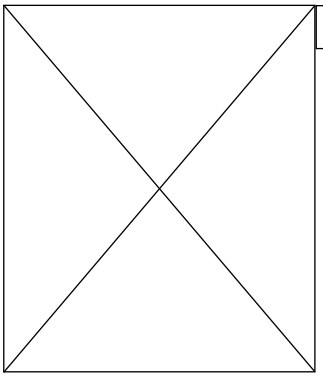
Ficha técnica

Cada archivo estará identificado con su respectivo número y con el color correspondiente a cada grupo, negro para autorías de agrupaciones de mujeres y blanco para aquellas con autorías de otros grupos opositores de la época. Esta identificación además, está acompañada por una ficha técnica que resume los aspectos básicos de las muestras como nombre, año, firma, soporte, medidas (si están disponibles) y el fondo del que provienen (fuente de información recogida).



[Muestras realizadas o encargadas por agrupaciones de mujeres]

TÍTULO	[Señalado por establecimiento de procedencia]
AÑO	[1970-1989]
FIRMA	[Grupo al cual se atribuye]
SOPORTE	[Afiche, Boletín o Tarjeta]
MEDIDAS	[Dimensiones del soporte]
FONDO	[Fondo/Archivo/Museo]



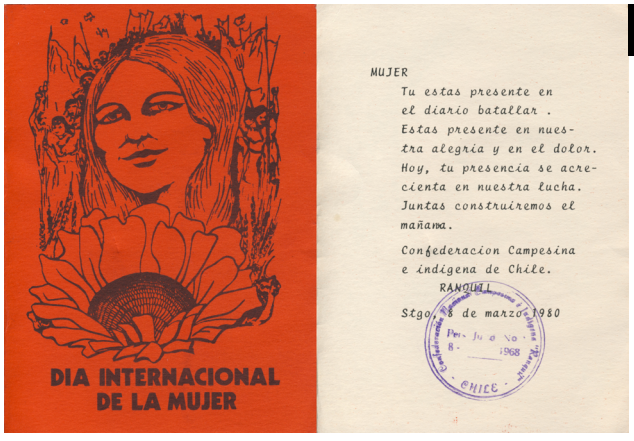
[Muestras realizadas por otras agrupaciones]

TÍTULO	[Señalado por establecimiento de procedencia]
AÑO	[1970-1989]
FIRMA	[Grupo al cual se atribuye]
SOPORTE	[Afiche, Boletín o Tarjeta]
MEDIDAS	[Dimensiones del soporte]
FONDO	[Fondo/Archivo/Museo]

Catálogo

A continuación, se expone el catálogo de las muestras seleccionadas y clasificadas con su ficha técnica correspondiente. Los archivos se encuentran ordenados cronológicamente según año de creación, sin embargo, al final de cada grupo también se incluyen muestras que no tienen fecha de creación ni circulación indicadas pero que cuentan con las firmas de agrupaciones de la época y tratan la temática escogida.

Es importante destacar la importancia de la señalización de los años de creación, dato que nos permite situar la gráfica en los contextos correspondientes.



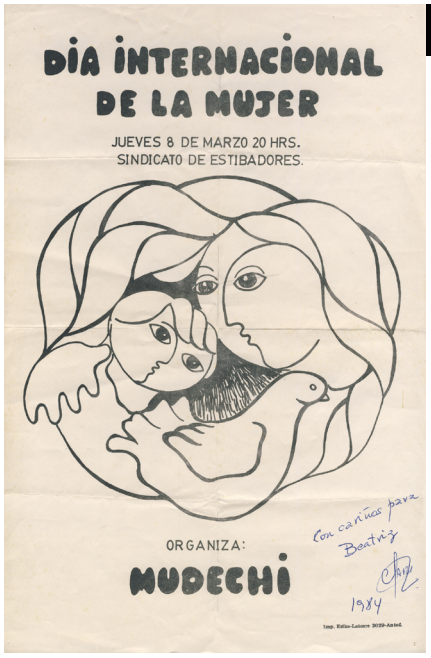
#1

TÍTULO	Día Internacional de la Mujer
AÑO	1980
FIRMA	Confederación Campesina e Indígena de Chile “Ranquil”
SOPORTE	Tarjeta de saludo
MEDIDAS	s/m
FONDO	Fondo Familia Díaz Ramírez, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#2

TÍTULO	Homenaje al Día Internacional de la Mujer
AÑO	1983
FIRMA	Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos (AFDD) Agrupación de Familiares de Presos Políticos (AFPP) Agrupación de Familiares de Ejecutados políticos Agrupación de Familiares de Relegados Comité Pro Retorno Exiliados
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	s/m
FONDO	Fondo Magdalena Mercedes Navarrete Faraldo, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#3

TÍTULO	Homenaje al Día Internacional de la Mujer
AÑO	1984
FIRMA	Mujeres de Chile (MUDECHI)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	32,6 x 21,6 cms.
FONDO	Fondo Beatriz Brikkmann, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#4

TÍTULO	¿Dónde están?
AÑO	1986
FIRMA	Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos (AFDD)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	75,7 x 53,7 cms.
FONDO	Fondo Magdalena Mercedes Navarrete Faraldo, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#5

TÍTULO	No + porque somos +
AÑO	1986
FIRMA	Mujeres por la Vida
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	53 x 74,3 cms.
FONDO	Fondo Lotty Rosenfeld, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

#6



TÍTULO	A la mujer chilena...¡El 86 es el año! ¡Palabra de mujer!
AÑO	1986
FIRMA	Mujeres (personas individuales) en la parte posterior
SOPORTE	Folletería
MEDIDAS	s/m
FONDO	Fondo Dorothea Schilke, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

#7



TÍTULO	Vamos Mujer
AÑO	1987
FIRMA	Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM)
SOPORTE	Boletin
MEDIDAS	s/m
FONDO	Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC)



#8

TÍTULO	Boletín la Morada
AÑO	1987
FIRMA	Casa de la Mujer "La Morada"
SOPORTE	Boletín
MEDIDAS	s/m
FONDO	Corporación la Morada. Disponible en: https://corporacionlamorada.cl/lamorada/



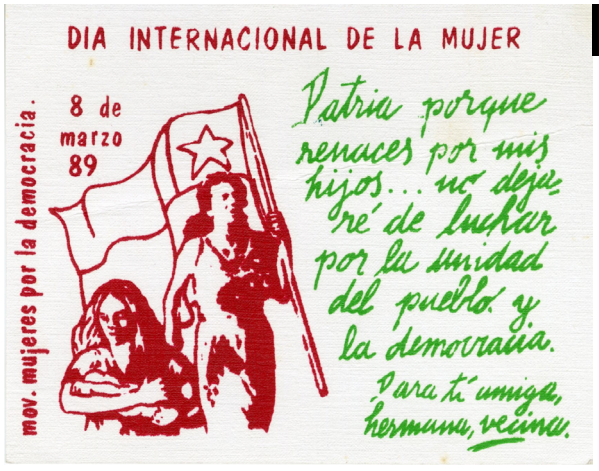
#9

TÍTULO	8 años organizando a la mujer
AÑO	1988
FIRMA	Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	55 x 38,4 cms.
FONDO	Fondo Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#10

TÍTULO	NO + día internacional de la mujer
AÑO	1988
FIRMA	Mujeres por la Vida
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	51,6 x 74,6 cms.
FONDO	Fondo Lotty Rosenfeld, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



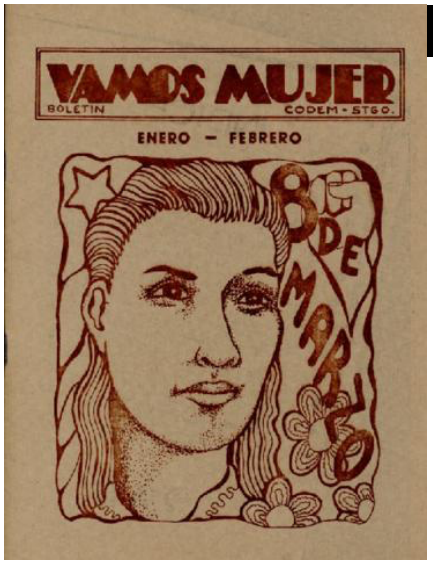
#11

TÍTULO	Día Internacional de la Mujer
AÑO	1989
FIRMA	Movimiento mujeres por la democracia
SOPORTE	Tarjeta
MEDIDAS	s/m
FONDO	Fondo Comisión de Derechos Humanos San Fernando, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#12

TÍTULO	La democracia va si la mujer está
AÑO	1989
FIRMA	Mujeres por la Vida
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	52,5 x 75 cms.
FONDO	Fondo Teresa Valdés, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#13

TÍTULO	Vamos Mujer
AÑO	s/a
FIRMA	Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM)
SOPORTE	Boletín
MEDIDAS	s/m
FONDO	Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC)



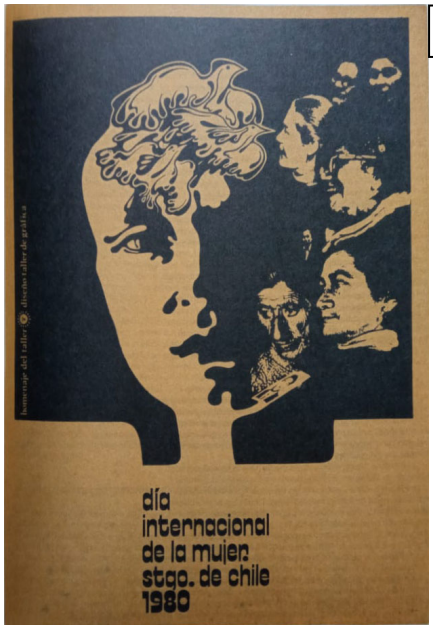
#14

TÍTULO	Vamos Mujer
AÑO	s/a
FIRMA	Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM)
SOPORTE	Boletín
MEDIDAS	s/m
FONDO	Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC)



#1

TÍTULO	s/t
AÑO	1980
FIRMA	Federación Industrial de la Edificación, Madera y Materiales de Construcción (FIEMC)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	s/m
FONDO	Centro de Investigación y Promoción de los Derechos Humanos (CINPRODH), Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#2

TÍTULO	Día Internacional de la Mujer
AÑO	1980
FIRMA	Tallersol
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	36 x 25,5 cms.
FONDO	Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol



#3

TÍTULO	Día Internacional de la Mujer
AÑO	1981
FIRMA	Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	s/m
FONDO	Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol



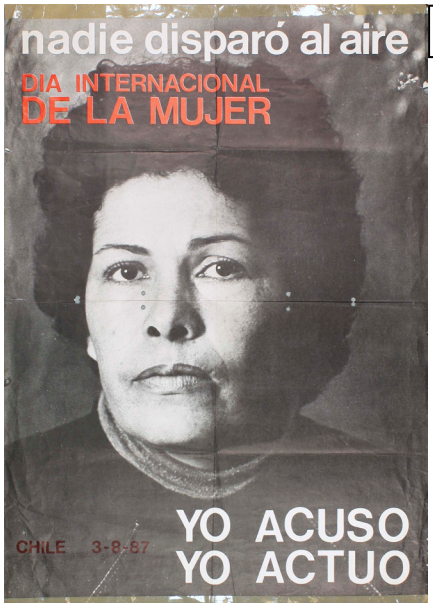
#4

TÍTULO	Homenaje a ti, mujer
AÑO	1981
FIRMA	La casa del cantor, realizado por Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	38,5 x 27 cms.
FONDO	Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol



#5

TÍTULO	Compañera
AÑO	1985
FIRMA	Mesa de Concentración Social Zona Centro, realizada por Taller de gráfica (Tallersol)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	38,5 x 26,5 cms.
FONDO	Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol



#6

TÍTULO	Nadie disparó al aire
AÑO	1987
FIRMA	Colectivo de Acciones de Arte (CADA)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	38,5 x 26,5 cms.
FONDO	Fondo Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#7

TÍTULO	Para las compañeras presas políticas libertad
AÑO	1989
FIRMA	Taller de gráfica (Tallersol)
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	54,5 x 38,5 cms.
FONDO	Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol



#8

TÍTULO	Homenaje a la mujer
AÑO	s/a
FIRMA	Comité Defensa Derechos Humanos
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	55,5 x 27,2 cms.
FONDO	Centro de Investigación y Promoción de los Derechos Humanos (CINPRODH), Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



#9

TÍTULO	8 de marzo dia internacional de la mujer
AÑO	s/a
FIRMA	CODEPU
SOPORTE	Afiche
MEDIDAS	49,8 x 26,7 cms.
FONDO	Fondo Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Análisis



Fig. 18. Afiche para el Día Internacional de la Mujer encontrado en el libro Resistencia Gráfica.

A continuación, se expondrá un análisis del archivo visual y su relación con los períodos determinados anteriormente, para ello se elaboró una matriz que permite entender la composición formal de las muestras y relacionarlas con los contextos, además de un gráfico que las ordena cronológicamente junto a la información recopilada en el levantamiento de información.

En el desarrollo del análisis se excluye la primera etapa ya que no se encontraron muestras dentro de aquel marco temporal (reacción vital de las mujeres 1973-1989), pero sí se incluyen las demás etapas: reflexión y búsqueda 1977-1981, demandas específicas 1982-1986 y participación 1987-1989.

Matriz de análisis

La tabla de análisis está compuesta por distintos puntos:

— **Muestra:** Identificación de la imagen siguiendo la misma codificación del catálogo, el número de muestra asignado en aquella etapa y su diferenciación en: muestras producidas por agrupaciones de mujeres y muestras producidas por otras organizaciones sociales de la época.

— **Recurso de imagen:** Expresión visual o artística de las imágenes, se consideran dos principales categorías: la ilustración y/o fotografía. Este cuadro, además de indicar el recurso de la imagen, también describe brevemente lo que se observa en un plano principal y secundario, esto para diferenciar la figura central de las figuras secundarias que ocupan menos protagonismo.

— **Presencia de colores:** Despliegue de la paleta cromática predominante utilizada en la impresión de la muestra, se indica el número de tonalidades empleadas y se reducen las pigmentaciones a colores como el rojo, azul, verde, etc.

— **Recurso de texto:** En este cuadro se expone el uso de los distintos medios tipográficos ya sea en sus variables con serif, sin serif o de escritura a mano alzada.

— **Representación de la mujer:** Una de las cualidades de la imagen es que ellas "constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos"[134]. En este apartado se describe el tipo de representa-

134 BURKE, Peter. Op. cit., p. 236.

ción de la mujer en tanto a cómo se representa su rostro, su cuerpo y tareas o actividades que realizan.

— Signo / Símbolo[135]: En este cuadro se describirán el o los elementos que no se quedan sólo en la representación, sino que necesitan una segunda lectura en un plano connotativo en relación al contexto social.

En las siguientes páginas se procederá a realizar un análisis individual de las imágenes a través de la matriz presentada. En cada cuadro, separado por las etapas descritas, se definirán los elementos correspondientes de manera concisa, posteriormente se estudiarán los períodos señalados y su relación con la información de la matriz para entender cómo se despliega la visualidad del movimiento de mujeres durante la época.

135 El valor simbólico es descrito como aquella imagen que representa cosas abstractas "de un nivel de abstracción superior al de las imágenes mismas" y el valor de signo, es aquel en donde los caracteres de la imagen no representan lo que se muestra visualmente. La definición de este apartado fue escogido puntualmente por las definiciones expuestas en el libro "La imagen" de Jacques Aumont, quien define los valores de la imagen según Rudolf Arnheim. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 83.

MUESTRA	RECURSO DE IMAGEN	PRESENCIA DE COLORES	RECURSO DE TEXTO	REPRESENTACIÓN DE LA MUJER	SIGNO / SÍMBOLO
# # **SOPORTE** **AÑO**	**Ilustración / Fotografía** Principal (P) / Secundario (S)	Blanco y Negro / Número de colores	Tipografía / Trazo	Rostro(s) / Cuerpo(s)	[Depende de la imagen]

Segunda etapa › Reflexión y búsqueda (1977 - 1981)

MUESTRA	RECURSO DE IMAGEN	PRESENCIA DE COLORES	RECURSO DE TEXTO	REPRESENTACIÓN DE LA MUJER	SIGNO / SÍMBOLO
#1 TARJETA 1980	**Ilustración** P: Rostro de mujer y una flor debajo de ella S: Grupo de personas con banderas levantando los puños	Dos colores, fondo con un tono rojo/naranjo y negro para textos	Tipografía sin serif	P: Rostro S: Cuerpos	· Flor · Puño en alto · Banderas
#1 AFICHE 1980	**Ilustración** P: Rostro de una mujer con el puño en alto, siendo abrazada por un niño cubierto de una bandera S: Mujeres sosteniendo sobre sus cabezas palomas blancas	Dos colores, azul y rojo	Tipografía sin serif y trazo	Rostro con abundante pelo largo, en el plano secundarios, cuerpos	· Paloma blanca · Bandera
#2 AFICHE 1980	**Ilustración y fotografía** P: Rostro de una mujer y sobre su frente, dos palomas S: A su derecha, rostros de de seis mujeres	Un color, negro	Tipografía sin serif	Rostros	· Palomas blancas
#3 AFICHE 1981	**Ilustración** P: Mujer sosteniendo una bandera, detrás de ella su reflejo	Dos colores, rojo y negro	Tipografía sin serif	Rostro y medio cuerpo	· Bandera
#4 AFICHE 1981	**Ilustración y fotografía** Tres fotografías en alto contraste: una mujer sosteniendo a un bebé, Violeta Parra realizando una actividad y una mujer de pie. Ilustración: una mujer acompañada de niñas y niños	Variedad de colores, uso de violeta, magenta, azul y blanco, junto al amarillo del color de fondo	Tipografía sin serif	Rostros y cuerpos	· Distintas figuras de mujeres

Tercera etapa › Demandas específicas (1982 - 1986)

MUESTRA	RECURSO DE IMAGEN	PRESENCIA DE COLORES	RECURSO DE TEXTO	REPRESENTACIÓN DE LA MUJER	SIGNO / SÍMBOLO
#2 AFICHE 1983	**Ilustración** P: Rostro de mujer mirando hacia la derecha sosteniendo una paloma blanca a punto de volar a la izquierda	Un color, negro	Tipografía con serif y sin serif	Rostro con abundante pelo largo, presencia de manos y brazo	· Paloma blanca
#3 AFICHE 1984	**Ilustración** P: Rostro de mujer y su pelo abrazando a un niño, los une una paloma blanca	Un color, negro	Tipografía sin serif y trazo	Rostro con pelo abundante que los cubre a ambos	· Paloma blanca
#5 AFICHE 1985	**Ilustración** P: Mujer sosteniendo una bandera, el relleno de la ilustración se une con otra imagen, la frente de una persona anciana con los ojos cerrados	Un color, magenta	Trazo y tipografía sin serif	Rostros y cuerpo	· Bandera · Arrugas, vejez
#4 AFICHE 1986	**Fotografías > Retratos** P: Rostros de mujeres desaparecidas en dictadura	Dos colores, negro para los retratos y celeste en el fondo	Tipografía y manuscrita	Rostros	· Retratos en blanco y negro
#5 AFICHE 1986	**Fotografía** P: Mujeres en lo que parece ser una manifestación recibiendo agua del carro lanza agua	Dos colores, negro para la fotografía y rojo para texto	Tipografía tipo esténcil / Letraset	Cuerpos	· Texto "No +"
#6 FOLLETO 1986	**Fotografía** P: Rostro de mujer dentro de la forma del símbolo de venus	Un color, negro	Tipografía sin serif y con serif	Rostro	· Símbolo de venus · Signo +

Cuarta etapa › Participación (1987 - 1989)

MUESTRA	RECURSO DE IMAGEN	PRESENCIA DE COLORES	RECURSO DE TEXTO	REPRESENTACIÓN DE LA MUJER	SIGNO / SÍMBOLO
#7 **BOLETIN 1987**	**P: Fotografía, S: Ilustración** P: Grupo de mujeres alzando los brazos y puños S: Dibujo en la parte inferior de un perfil de mujer	Tonalidades sepia para la imagen y color negro para la ilustración	Tipografía sin serif y trazo	Cuerpos y rostro	· Puños en alto
#8 **BOLETIN 1987**	**Fotografía** P: Grupo de mujeres sosteniendo un lienzo del Movimiento Feminista	Un color, tonalidad de violeta / morado	Tipografía sin serif	Cuerpos	· Símbolo de venus
#6 **AFICHE 1987**	**Fotografía** P: Retrato de una mujer	Dos colores, negro para fotografía y rojo para texto	Tipografía sin serif	Rostro	· Retrato
#9 **AFICHE 1988**	**Fotografía** P: Fotografía de alto contraste, mujer levantando un puño en alto	Dos colores, negro para ilustración y rojo para el fondo	Tipografía sin serif y con serif	Rostro	· Puño en alto · Símbolo de venus
#10 **AFICHE 1988**	**Fotografía** P: Mujer pintando con pintura en spray sobre una muralla	Dos colores, negro para fotografía y rojo para texto	Tipografía tipos esténcil / letraset	Cuerpo	· No +
#11 **TARJETA 1989**	**Ilustración** P: Dos mujeres en la izquierda, una sosteniendo a un bebé y la otra caminando hacia el frente, sosteniendo la bandera chilena	Dos colores, rojo para ilustración y verde para texto	Tipografía y manuscrita	Cuerpos	· Bandera
#12 **AFICHE 1989**	**Fotografía** P: Grupo de mujeres alzando las manos, una de ellas sostiene una bandera	Dos colores, negro para forografía y verde para texto	Tipografía	Cuerpos y rostros	· Bandera · Símbolo de venus

MUESTRA	RECURSO DE IMAGEN	PRESENCIA DE COLORES	RECURSO DE TEXTO	REPRESENTACIÓN DE LA MUJER	SIGNO / SÍMBOLO
#7 AFICHE 1989	**Ilustración** P: Fondo oscuro que simula una habitación, "iluminado" por una pequeña ventana con barras	Un color, negro	Tipografía sin serif y trazo	Ausentes	· Barras

SIN FECHA

MUESTRA	RECURSO DE IMAGEN	PRESENCIA DE COLORES	RECURSO DE TEXTO	REPRESENTACIÓN DE LA MUJER	SIGNO / SÍMBOLO
#13 BOLETIN	**Ilustración** P: Rostro de mujer mirando hacia la derecha S: Mano empuñada, una bandera y algunas flores rodeando el rostro	Tonos en colores sepia	Tipografía sin serif y trazo	Rostro con abundante pelo largo, presencia de manos y brazo	· Puño en alto · Bandera
#14 BOLETIN	**Fotografías** P: Recortes de rostros de mujeres y una niña distribuidos en formato collage	Un color, negro	Tipografía con serif	Rostros	· Rostros
#8 AFICHE	**Ilustración** P: Rostro de mujer mirando hacia arriba, el ángulo del dibujo es en contrapicado	Dos colores, negro para trazos y texto, naranjo para el fondo	Tipografía tipo esténcil	Rostro	· Mirada
#9 AFICHE	**Fotografía > Ilustración** P: Mujer de cuerpo entero sosteniendo a una niña(o) con su brazo derecho y levantando su brazo izquierdo con el puño en alto	Dos colores degradados, negro y rojo	Tipografía sin serif y trazo	Rostro y cuerpo	· Puño en alto

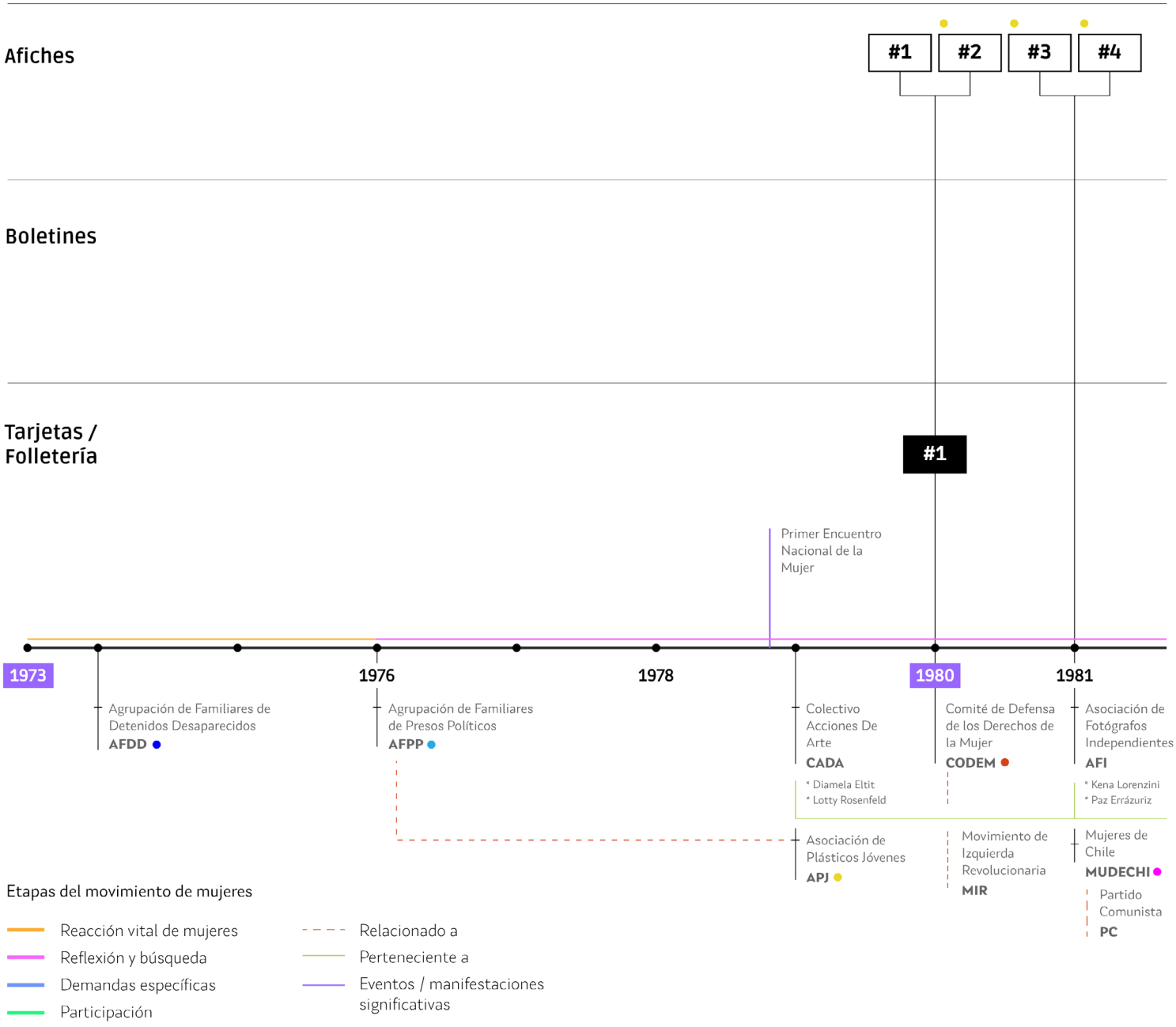
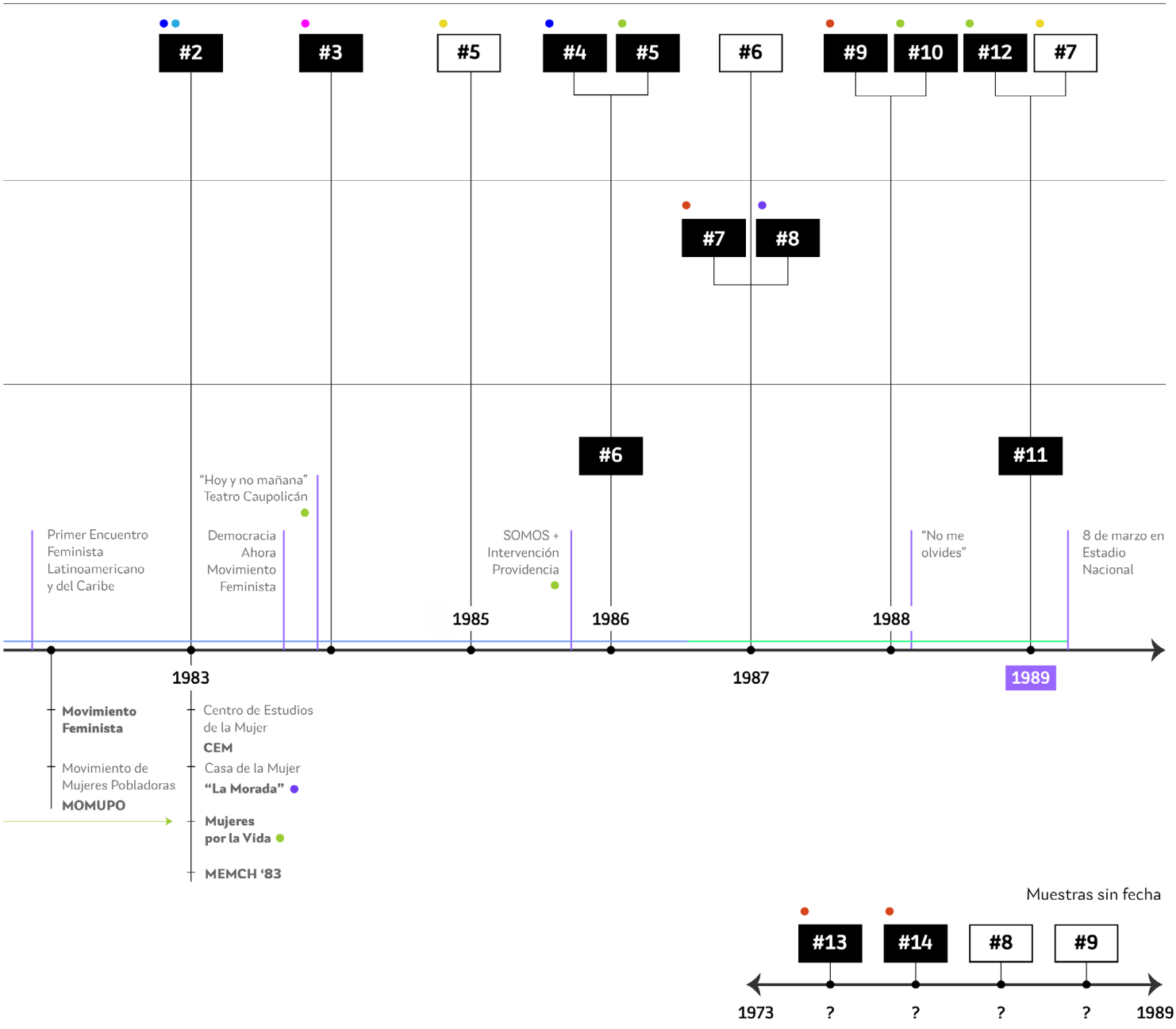


Fig. 19. Línea de tiempo que sitúa el archivo junto a las etapas del movimiento de mujeres, las agrupaciones y algunos hitos.


#2
#3
#5
#4
#5
#6
#9
#10
#12
#7
#7
#8
#6
#11
"Hoy y no mañana"
Teatro Caupolicán
Primer Encuentro
Feminista
Latinoamericano
y del Caribe
Democracia
Ahora
Movimiento
Feminista
SOMOS +
Intervención
Providencia
"No me
olvides"
8 de marzo en
Estadio
Nacional
1985
1986
1988
1983
1987
1989
Movimiento
Feminista
Movimiento de
Mujeres Pobladoras
MOMUPO
Centro de Estudios
de la Mujer
CEM
Casa de la Mujer
"La Morada"
Mujeres
por la Vida
MEMCH '83

Muestras sin fecha
#13
#14
#8
#9
1973
?
?
?
?
1989

Desarrollo análisis

En el período de **reflexión y búsqueda (1977-1981)** sólo se encontró un archivo disponible con firma por una agrupación que participó activamente en la conmemoración del ocho de marzo, por el otro lado, hay cuatro muestras correspondientes a otras agrupaciones: Federación Industrial de la Edificación, Madera y Materiales de Construcción (FIEMC), Agrupación de Plásticos Jóvenes y Tallersol. Este recuento es significativo (preliminarmente) ya que exhibe el proceso por el cual el movimiento de mujeres se encontraba durante aquellos años, la búsqueda de su posición en una etapa removida por distintos sucesos (como el Plebiscito para la Constitución de 1980 y la agitación económica).

En términos visuales, el uso de ilustraciones, el dibujo y las formas del trazo durante este período fueron comunes en la gráfica de oposición que venía gestándose desde la época de la Unidad Popular, la influencias de las brigadas muralistas de trazo grueso siguieron perdurando en muchas de las gráficas producidas durante la dictadura, teniendo que enfrentarse a la censura. La presencia de fotografías y el recurso de alto contraste comienza a observarse en una de las muestras. En términos de color, no hay una homogeneidad de usos más que por el color negro en su mayoría, se puede observar una leve tendencia a los colores rojos y saturados, en fondo y detalles. En cuanto al texto, la tendencia al uso de tipografías sin serif es clara, esta decisión puede deberse al racionalismo de la época, en donde la consigna oficial del orden dio paso al uso de formas cerradas y bordes regulares por parte de los diseñadores del momento[136].

136 CASTILLO, Eduardo. El cartel en Chile: una tradición pendiente. *Revista 180*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2009, núm. 24, p. 40.

Por otro lado, la mujer en el período es representada mayoritariamente a través de rostros, enfocando sus expresiones faciales que reflejan miradas fuertes, esperanzadoras y también tristes. En el área de símbolos y signos, en dos ocasiones están presentes las palomas blancas y su vínculo con la mujer, la visión de ellas en aquel entonces podría corresponder a la visión que tenía la sociedad desde los preceptos culturales, relacionándola con la tranquilidad, la paz y la calma. A su vez, el vínculo con niñas y niños es latente en la representación, esto puede deberse al énfasis que se da en la época a la "retórica visual que aludía a la defensa de la vida y la tenacidad de la mujer –puesto que muchas tuvieron que lucha por la vida de sus hijos–"[137].

Durante la etapa de **demandas específicas (1982-1986)**, las movilizaciones sociales fueron creciendo luego de la crisis económica del año 1982, junto a ellas el número de agrupaciones de mujeres había crecido significativamente logrando en este período posicionar su actuar político en la vía pública.

La presencia de ilustraciones durante los primeros años de este período es menor en comparación al anterior, existe un juego de formas que permite evidenciar un trazo más irregular pero a la vez determinante. En la última mitad del período se observa el una exploración en el uso de fotografías, utilizando los retratos, primeros planos y planos generales para distintos objetivos: apelar, reflexionar y convocar.

En términos de color, el uso del negro es predominante durante el período luego de la prohibición de su empleo junto a otros tonos violentos"[138] . En otro aspecto, el uso de tipografías sin serif se mantiene,

137 COLECCIÓN DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Op. cit., p. 123.

138 CRISTI, Nicole & MANZI, Javiera. Op. cit., p. 42.

pero también se añaden otro tipo de recursos como el trazo de las letras y plantillas de esténcil o letraset.

La representación de la mujer en los primeros años de esta etapa, se hace a través de rostros para enfatizar su mirada hacia un objetivo específico: un niño, el horizonte, una paloma blanca o al lector. A finales de la época, las mujeres son representadas mediante sus cuerpos en la acción directa, la pluralidad de las corporalidades comienzan a reflejar un conjunto unido que se moviliza desafiando lo establecido.

El uso de la paloma blanca se continúa repitiendo, el símbolo de la paz sigue estando presente con un objetivo claro: el fin de la dictadura cívico-militar. Por otro lado, el vínculo de Mujeres por la Vida con integrantes del Colectivo Acciones de Arte (CADA) permitió el uso del lema "No +" cuyo signo se convirtió en la petición a no más dictadura, no más violaciones a los derechos humanos, no más represión. Esta consigna fue clave en la movilización de la oposición y de las mujeres, al ser concisa y breve, pero a la vez potente y extensa en su significado.

En este último ciclo, el de **participación (1987-1989)** el auge de las movilizaciones ocurre ad portas del plebiscito del año 1989, la actividad de las mujeres se refleja en las muestras recopiladas siendo en su mayoría producida por organizaciones activas. A pesar de que el movimiento y la oposición habían sufrido un quiebre por las distintas posturas políticas y fijaciones hacia el futuro, en esta instancia las mujeres decidieron "preservar la unidad del movimiento"[139] convocando masivamente a las actividades de campaña previa al plebiscito.

139 Propuesto por la agrupación Mujeres por la Vida. PALESTRO, Sandra. Op. cit., p. 56.

Los recursos de imagen en esta etapa se dividen entre fotografías e ilustraciones, las primeras exhiben a las mujeres comunes, reunidas o solas, realizando algún tipo de actividad relacionada a la protesta y es que "son los ciudadanos que surgen del anonimato y se dimensionan en figuras idealizadas que encarnan los valores de la manifestación"[140].

Los recursos de imagen en esta etapa se dividen entre fotografías e ilustraciones, las primeras muestran a las mujeres reunidas o solas realizando algún tipo de actividad relacionada a la manifestación. Las muestras que contienen ilustraciones son distintas entre sí, en ellas se observan trazos duros o están apoyados por fotografías de alto contraste.

En el área cromática, la variedad de colores pasa entre otros, por el morado y el verde, cuya relación actual es directa con el movimiento feminista y que quizás, fueron influenciados luego de los distintos encuentros feministas latinoamericanos[141], por otro lado, el uso del color rojo en el caso de la muestra de CODEM puede estar influenciada por las raíces de la agrupación (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), finalmente el uso del negro es homogéneo en la mayoría de las muestras. En el área del texto, el uso de tipografías sin serif se repite.

En gran parte de las imágenes se observa a las mujeres con los puños en alto, utilizando el cuerpo y referenciando "uno de los signos característicos de la propaganda de izquierda mundial"[142]. El uso del símbolo de venus, que representa a la mujer, se comienza a apreciar más en este período combinándose con los demás elementos compositivos, este símbolo luego se convierte en el ícono del movimiento feminista

140 VICO, Mauricio. Op. cit., p. 35.

141 El primero realizado en Colombia (1981), el segundo en Perú (1983), el tercero en Brasil (1985), el cuarto en México (1987) y el quinto en Argentina (1989). Ibid., p. 28, 53 y 59.

142 VICO, Mauricio. Op. cit., p. 31.

utilizado en gran parte de su catálogo visual actual. El elemento de la bandera también está presente, pero con la diferencia de que las mujeres son las que la sostienen, de ello se puede interpretar que el deseo de las mujeres con miras al plebiscito, es tener la participación que se merecen en la futura democracia por la que luchan, dentro de este marco, hacia dónde dirigen las miradas también es interpretativo, los ojos de aquellas mujeres se fijan en el horizonte, ese horizonte que podría ser el futuro.

Gracias a la relación entre figuras, formas y significados, es posible entender las visiones culturales del período y su representación en la producción de imagen. En este caso, si bien se examinan muestras de grupos disidentes al régimen dictatorial, éstos se diferencian entre sí por las formas en las que representan el imaginario de la mujer, cómo se miran o como se consideran en la época. Cada tipo de recurso visual y su reproducción pueden influir en el tipo de mensaje que desean entregar y pueden contribuir, al efecto que tienen en la audiencia[143]. Este ejercicio ayudó de gran manera a comprender la forma en la que se construyeron los ideales de los períodos y la exploración de su visualidad.

143 ROSE, Gillian. Op. cit., p. 17.

Conclusiones preliminares

Durante todo este proceso fue posible observar varios puntos: la sorpresiva cantidad de material existente sobre la organización de las mujeres en dictadura; la poca difusión de este contenido y a su vez, la baja presencia y consideración del activismo gráfico de mujeres en relación al activismo de oposición de la época. Gracias al proceso de análisis, se advierte la lenta transición de la representación de la mujer como figura activa en la política capaz de luchar y también, la insistencia en representarla dentro de su rol de madre. Estos reparos, son cruciales para proyectar las decisiones en torno al proyecto. Primero que todo se plantea democratizar los conocimientos adquiridos y compartirlos con la comunidad, en segundo lugar se propone romper con el sistema de representación y se buscará retratar a la mujer por lo que fue en relación a la acción directa, por último pero no menos importante, se decide rescatar los elementos visuales que fueron característicos del archivo para ser fiel al período y sus formas de explorar la gráfica.

El método para ejecutar estas ideas, se resuelve por medio de la articulación de un relato visual; el contenido de éste serán principalmente los hitos que marcaron el movimiento de mujeres utilizando como inspiración las distintas muestras recopiladas. Luego de largas reflexiones y conversaciones con cercanos sobre los posibles caminos a elegir ante los límites del contexto sanitario y el encierro, se decidió la creación autoral como medio para narrar este relato y así, reflejar la ardua contienda de las agrupaciones de mujeres de manera visual y precisa. Se proyecta exponer el trabajo en la esfera pública, siendo congruente con lo investigado.

Proyecto

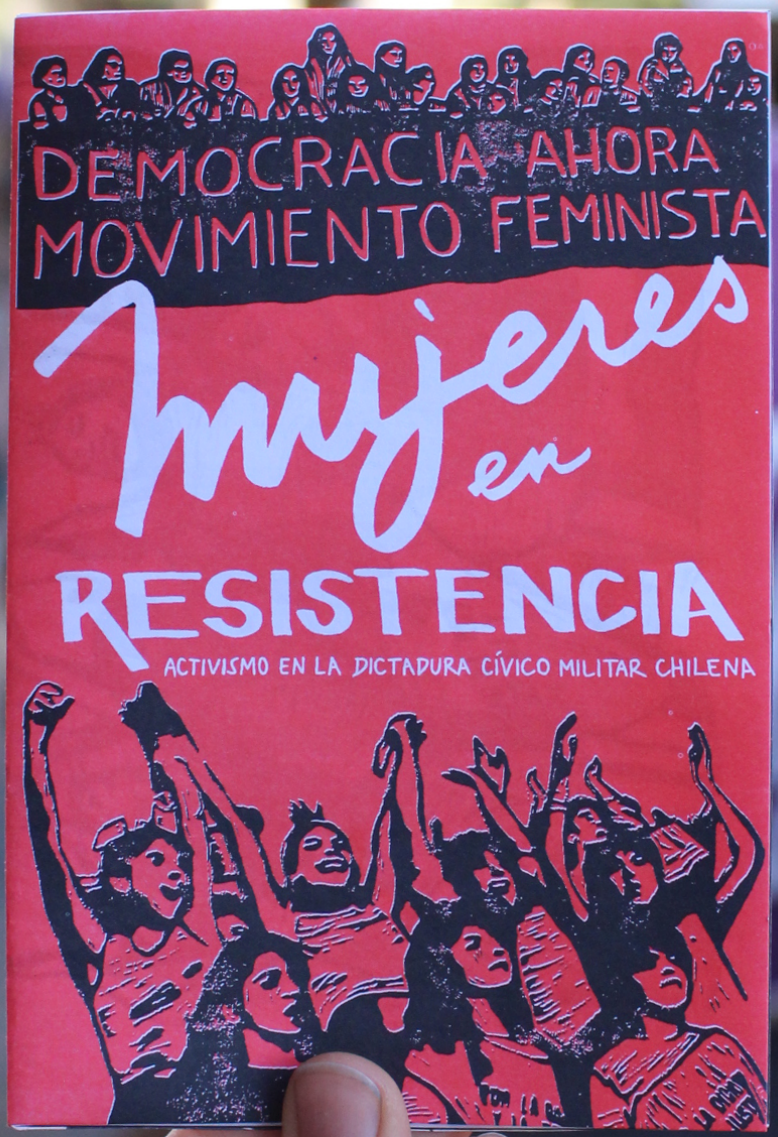


Fig. 20. Fanzine "Mujeres en resistencia".

El proyecto **“Mujeres en resistencia”** nace desde la inquietud que provoca la invisibilización de la lucha colectiva de las mujeres en el período de la dictadura cívico-militar chilena. La extensa labor de estas agrupaciones en su carácter social, político y también visual, ha sido relegado a áreas de resguardo o interés específico, es por esto que, a través de la elaboración de un fanzine y diversas composiciones trabajadas en formato de afiches, este proyecto planea relatar visualmente el recorrido de este movimiento de manera concisa como modo de retratar la acción directa de las mujeres.

Con el fin de activar aquella memoria feminista, se extrae el carácter identitario del archivo visual de la época para plasmar la esencia gráfica generada desde la clandestinidad y precariedad de material del período. El contenido de la narrativa expondrá las seis manifestaciones más convocadas de las distintas agrupaciones activas, los recursos visuales que se utilizarán serán ilustraciones basadas en fotografías de los eventos y escritos realizados a mano. El fanzine será impreso en dos técnicas, offset por tiro y linograbado en el retiro, por su parte los afiches serán manufacturados utilizando distintas técnicas entre ellas la serigrafía y el esténcil. Para finalizar y cumplir con el objetivo del proyecto, se realizará una intervención en el espacio público para compartirlo con la comunidad.

Objetivos

General

Activar la memoria visual del movimiento de mujeres y feminista en Chile entre los años 1973 y 1989.

Específicos

— Examinar el material gráfico disponible sobre la memoria feminista en el período.

— Identificar los rasgos visuales del movimiento de mujeres durante la dictadura cívico militar.

— Poner en valor el activismo de aquellas mujeres quienes fueron pilares fundamentales en la lucha por la democracia y los derechos de las mujeres.

— Construir un relato visual de la historia del movimiento feminista en Chile (1973-1989).

Comunidades y contexto

¿Para quiénes?

El proyecto está dirigido a público en distintas escalas. El alcance principal son las mujeres de distinto rango etario y ocupación; para la puesta en escena del proyecto se consideran principalmente mujeres activistas como público objetivo debido a las fechas en las que se llevarán a cabo las intervenciones. Para ello, se escogieron convocatorias significativas de movilización específica de las mujeres como el 28 de septiembre, Día de Acción Global por el Acceso al Aborto Legal y Seguro y el 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. La gran asistencia de público a estos eventos genera espacios seguros para realizar diversas actividades relacionadas a la temática y existe un interés genuino de la comunidad para compartir información y comunicar.

En un diferente nivel, también se considera al público interesado en los proyectos que abordan la recuperación de la memoria y su cruce con el género. Un ejemplo de esto son los trabajos "Boletinas Feministas"[144] y "Nuestra urgencia por vencer"[145], ambas investigaciones que abordan la misma línea temporal que este proyecto y en la cuál, trabajaron mujeres insertas en distintas áreas como la historiografía, la investigación, la fotografía y el diseño gráfico. El cruce de disciplinas en investigaciones con perspectiva de género comienza a ser cada vez más latente en el último tiempo, trabajo que se considera necesario para comenzar a transformar el sesgo androcéntrico[146] por el cual están condicionados ciertos espacios académicos e institucionales.

144 Proyecto de investigación que releva las publicaciones periódicas de las mujeres durante la dictadura cívico-militar. Para más información visitar https://boletinasfeministas.org/

145 Exposición fotográfica que exhibe el archivo inédito de la lucha de las mujeres en la dictadura cívico militar por la fotógrafa Kena Lorenzini.

146 BARTRA, Eli. Op. cit., p. 76.

Localización

Respecto al espacio geográfico en donde se llevará a cabo el proyecto, éste responde también a la investigación y organizaciones que se estudiaron, las cuales localizaron sus principales actividades en el centro de la ciudad de Santiago y sus alrededores. Por tanto, se escogen lugares estratégicos para intervenir en donde se pueda observar la interacción entre el público, el lugar y el contenido. La primera ubicación considerada es el muro construido alrededor de la estatua de Baquedano[147] en el límite de las comunas de Santiago y Providencia (Fig. 21). La estructura se compone por cuatro paredes que rodean el monumento y cuenta con una altura de más de dos metros, su materialidad entrega la oportunidad de intervenir las murallas disponibles con libertad y se conforma también como un espacio simbólico de protesta por el contexto reciente.

147 En el año 2021, luego del estallido social las movilizaciones en Plaza Italia continuaron su curso, en aquellas manifestaciones los asistentes utilizaron el monumento de Baquedano como espacio de intervención en un gesto de protesta. Luego de varios intentos de sacar la estatua por parte de los asistentes, el gobierno decidió retirarla y construir un muro para evitar el acercamiento del público.

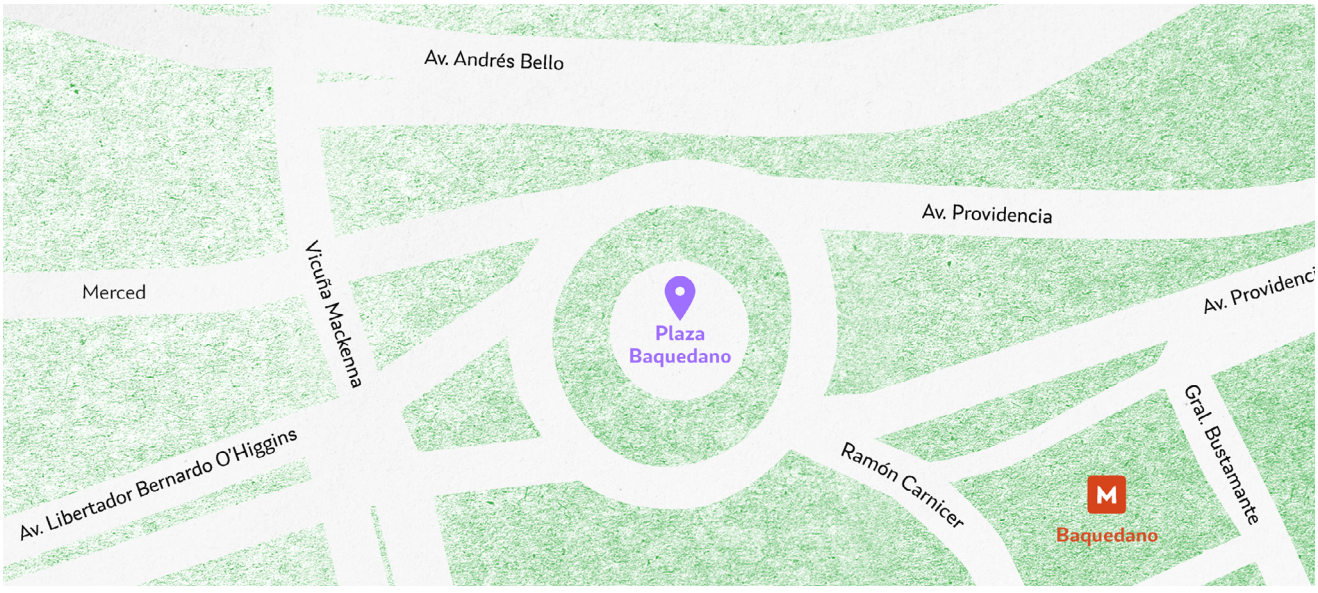


Fig. 21. Mapa de zonas a intervenir: Plaza Italia.



Fig. 22. Registro personal de convocatoria a Plaza Italia durante el año 2019.

Por último, se escoge también el frontis del Centro Gabriela Mistral (GAM) por ser el lugar de encuentro de diversas movilizaciones con un amplio espacio para intervenir, y que además, luego del estallido social se convirtió en un espacio que alberga efímeramente la gráfica popular.

En este sentido, es importante señalar que este edificio ha tenido diversas etapas históricas en las que fue cambiando su resignificación cultural, desde sus comienzos el establecimiento fue diseñado para ser una espacio de uso cultural y colectivo para la gente[148], inaugurado durante el gobierno de Salvador Allende en abril de 1972 éste fue proyectado para ser sede de encuentro de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Comercio y Desarrollo (UNCTAD III), cuando fue transferido al Ministerio de Educación, el edificio pasó a llamarse Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral[149]. Luego del golpe de Estado en 1973, el espacio fue drásticamente modificado retirando las obras existentes en el lugar y fue renombrado como Edificio Diego Portales para ser la nueva sede de gobierno[150]. Con la llegada de la democracia en 1990, el establecimiento fue utilizado principalmente "como centro de conferencias y convenciones"[151] pasando desapercibido hasta el año 2006 cuando ocurre un incendio que destruye parte de la edificación, en ese momento, bajo el mandato de Michelle Bachelet, se plantea retomar la labor cultural del espacio por lo que se remodela y se reinaugura retomando su antiguo nombre, Centro Gabriela Mistral.

148 MAULEN DE LOS REYES, David. Proyecto Edificio UNCTAD III: Santiago de Chile (junio 1971 - abril 1972). *Revista de Arquitectura.* 2006, núm. 13, p. 85.

149 Centro Gabriela Mistral. *Historia.* [En línea] [Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2021]. Disponible en: https://www.gam.cl/conocenos/edificio-gam/historia/

150 MAULEN DE LOS REYES, David. Op. cit., p. 91.

151 Centro Gabriela Mistral. Op. cit.

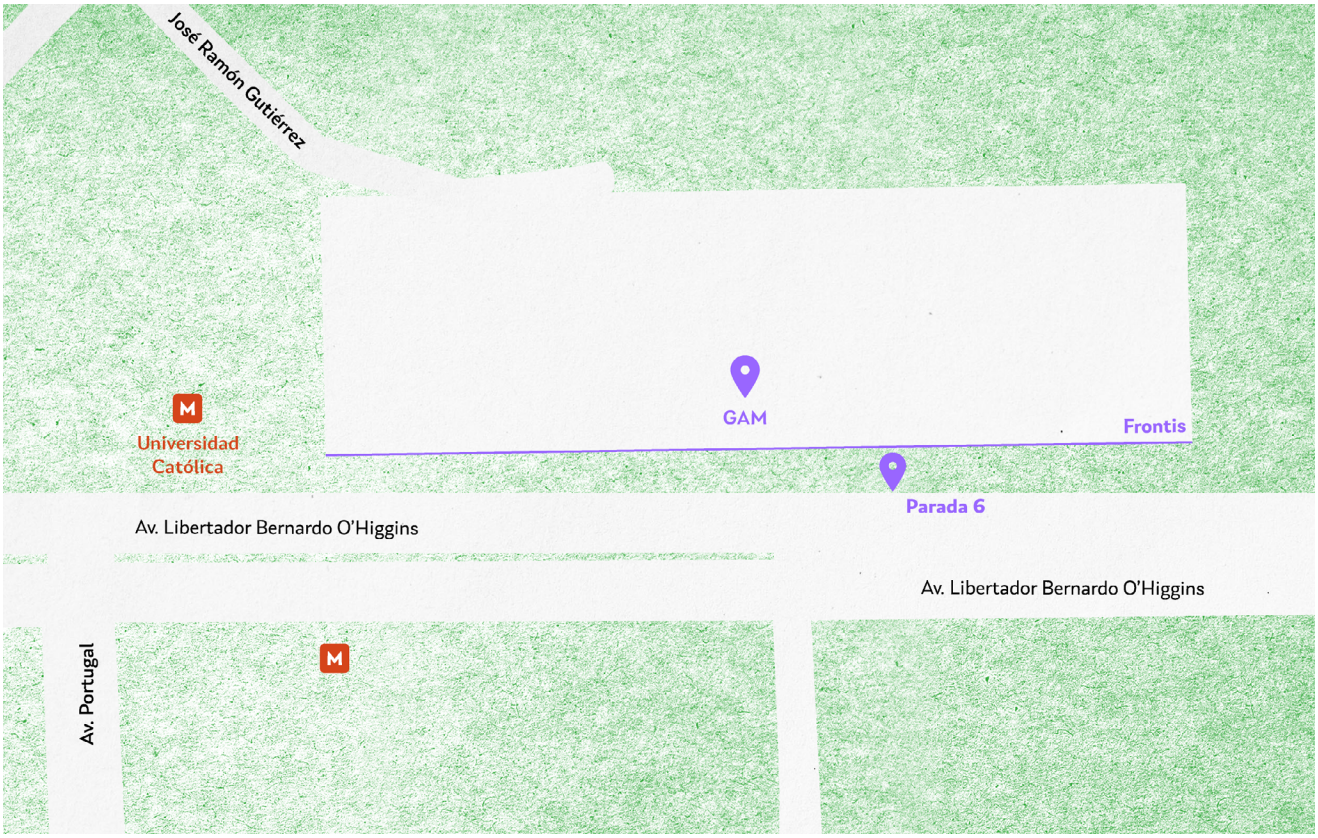


Fig. 23. Mapa de zonas a intervenir: Centro Gabriela Mistral.



Fig. 24. Frontis del Centro Gabriela Mistral en la época del estallido social (2019).

Durante el estallido social en el año 2019, la fachada del establecimiento fue parte fundamental para posicionar la expresión gráfica de la población en torno a las temáticas sociales, en este espacio se generaron instancias de agrupación colectiva que trajeron de vuelta de alguna manera, los objetivos iniciales de su construcción. La gran convocatoria para intervenir el frontis con afiches, stickers, post it, cuadros y otros objetos continúa hasta el día de hoy en diversas movilizaciones sociales, reconfigurando el lugar a través de la intervención estética y "convirtiéndose en alteridad frente a lo establecido"[152]. En este último punto radica la importancia de la elección del lugar, la acción directa organizada en aquel entonces convirtió el espacio en un muro de expresiones conjuntas accesibles para ser observadas por el público.

La última fase del proyecto fue pensada para ser implementada durante la próxima conmemoración del Día Internacional de la Mujer en el 2022, en un principio porque esta fecha fue una de las principales inspiraciones de la investigación y también, porque la convocatoria de este día es mucho mayor en comparación a otras movilizaciones feministas. Por motivos de plazos de entrega, tanto del proyecto como esta memoria, esta fase está planeada como proyección fuera de los procesos formales, la localización en este aspecto seguirá siendo la misma por los motivos señalados anteriormente.

152 CORVALÁN, Felipe. La emergencia del arte en la ciudad contemporánea. Estrategias de interrupción y estetización del espacio público. *Revista de Urbanismo*. 2014, núm. 30, p. 5.

Determinaciones técnicas

Selección de soportes

Con la propuesta clara de configurar un relato visual, se decidió utilizar el **afiche** y el **fanzine** como soportes para contener esta historia, esta elección tiene directa relación con las formas de difusión que tenían los medios alternativos de comunicación y los grupos opositores de la época frente a la censura del régimen. Según Carolina Sánchez y Raúl Rodriguez, en el período surgió la necesidad de comunicar y difundir ideas desde la juventud universitaria de manera colectiva, de esta forma estos grupos comenzaron a organizarse "para construir revistas y publicaciones alternativas autogestionadas, independientes, anti dictatoriales, progresistas, de bajo costo, sostenida con trabajo voluntario, sin fines de lucro y de factura profesional"[153]. Los autores afirman que a mediados de 1983 comenzó la producción y difusión de medios contraculturales en formatos de afiche y fanzine, estos fueron repartidos en los distintos espacios de Santiago siendo "los primeros pasos de la construcción de una tribuna de información alternativa que se formaba paralela y horizontalmente"[154]. Esta movilización constante generó redes de colectividad e hizo posible el intercambio de información entre los grupos de ideología afín, la manufactura de estos soportes, como el afiche durante la época, son parte importante de la contrahistoria que contiene "saberes, aprendizajes y creaciones subalternas"[155], prácticas que persisten hasta el día de hoy.

Desde sus orígenes la presencia del afiche político según Susan Sontag "suele indicar que la sociedad se considera a sí misma en estado

153 SÁNCHEZ, Carolina & RORDRÍGUEZ, Raúl. Medios alternativos en Chile: Revistas contraculturales en la década de los 80's. En: *VI Encuentro Panamericano de Comunicación*, 2013, p. 4.

154 Ibíd.

155 CRISTI, Nicole & MANZI, Javiera. Op. cit., p. 66.

de emergencia"[156], de la misma forma, Mauricio Vico indica que en tiempos de crisis, el afiche político se transforma en una herramienta como medio para comunicar "mensajes para el bien común"[157]. Los elementos que lo componen, son principalmente recursos visuales junto a un mensaje claro dirigido al público, el posicionamiento de éste en la vía pública revela, según Diamela Eltit, "narrativas callejeras que dan cuenta de una multiplicidad de signos. Signos que alertan la mirada de la ciudadanía en sus desplazamientos públicos, imágenes callejeras que alertan al ojo transeúnte ante un hito inesperado"[158].

Por otro lado, el soporte del fanzine también tiene orígenes políticos, Teal Triggs los define como "publicaciones no comerciales, no oficiales y amateurs que tienen conciencia política y pueden formar una importante red de comunicación para las culturas alternativas"[159], la concepción de este tipo de publicaciones alrededor del formato, maquetación y distribución ya se compone como un gesto contracultural y también así, sus espacios de difusión. En términos creativos, es un soporte versátil que entrega la posibilidad de jugar con la diagramación y las composiciones entre imagen y texto.

156 SONTAG, Susan. El afiche: publicidad, arte, instrumento político y mercancía. En: BIERUT, Michael et al. *Fundamentos del Diseño Gráfico.* Buenos Aires: Infinito, 2005, p. 246.

157 VICO, Mauricio. Op. cit., p. 25.

158 ELTIT, Diamela. Invocar y convocar. En: COLECCIÓN DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Op. cit., p. 8.

159 TRIGGS, Teal. *Fanzines.* Londres: Thames & Hudson, 2010, p. 12.

Forma y tamaño

Antes de continuar con el contenido, se necesitó definir el tamaño y forma del fanzine, esto para delimitar la cantidad de hitos a exponer. Además de tener un relato cronológico, también se consideró el despliegue de una composición en la parte posterior del formato, es por ello, que se decidió la forma específica del pliegue y se realizaron maquetas de prueba para dimensionar la extensión del objeto.

En la figura 26 se muestra el paso a paso de los pliegues del papel para llegar a la forma escogida del fanzine, por otro lado, para dimensionar las posibles medidas se realizaron maquetas de pruebas, como se observa en la figura 27, para los tamaños A4 (29,7 x 21 cms.) y doble oficio (44 x 33 cms.). Tras la visualización final, se decide escoger el tamaño doble oficio para disponer y visualizar de mejor manera los elementos del afiche posterior y obtener una lectura más legible de los elementos narrativos. En el caso del afiche, se resuelve elegir el tamaño A3 para su mejor apreciación en el espacio público y también, para el mejor transporte de las muestras al espacio de intervención.

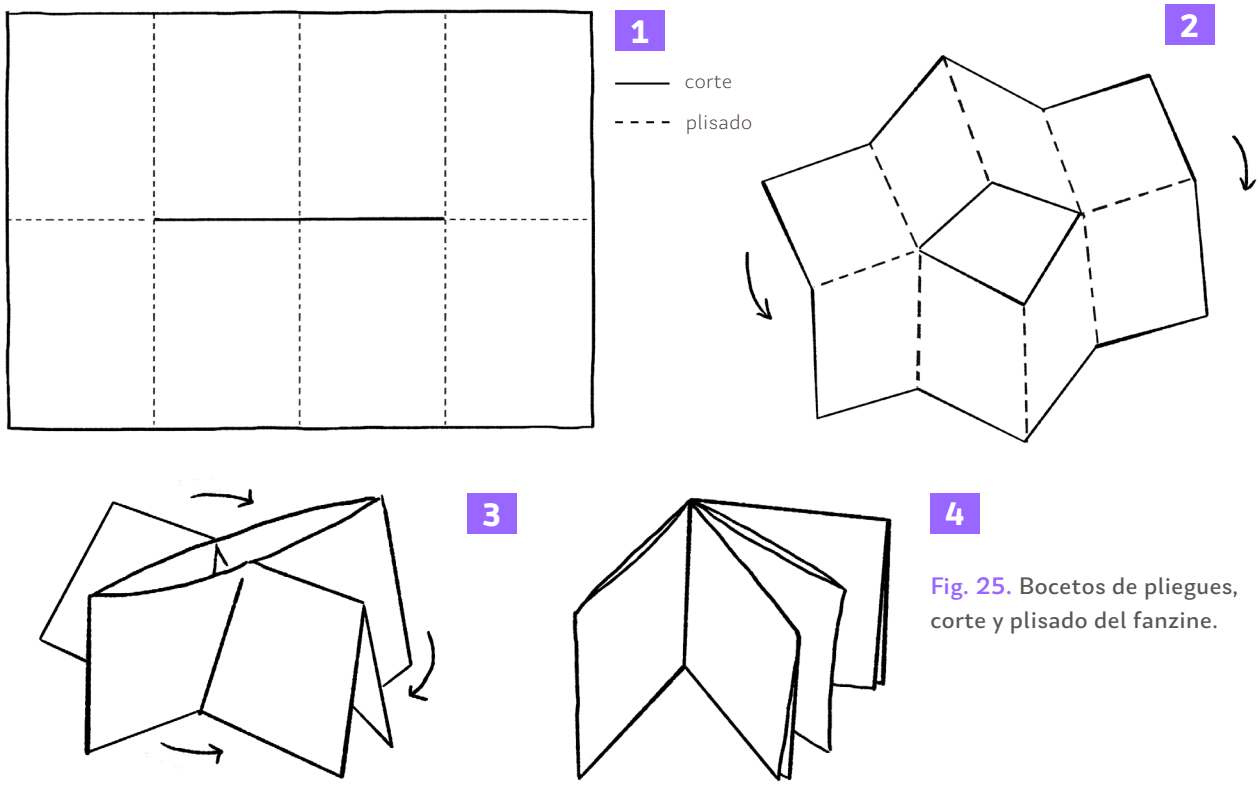


Fig. 25. Bocetos de pliegues, corte y plisado del fanzine.

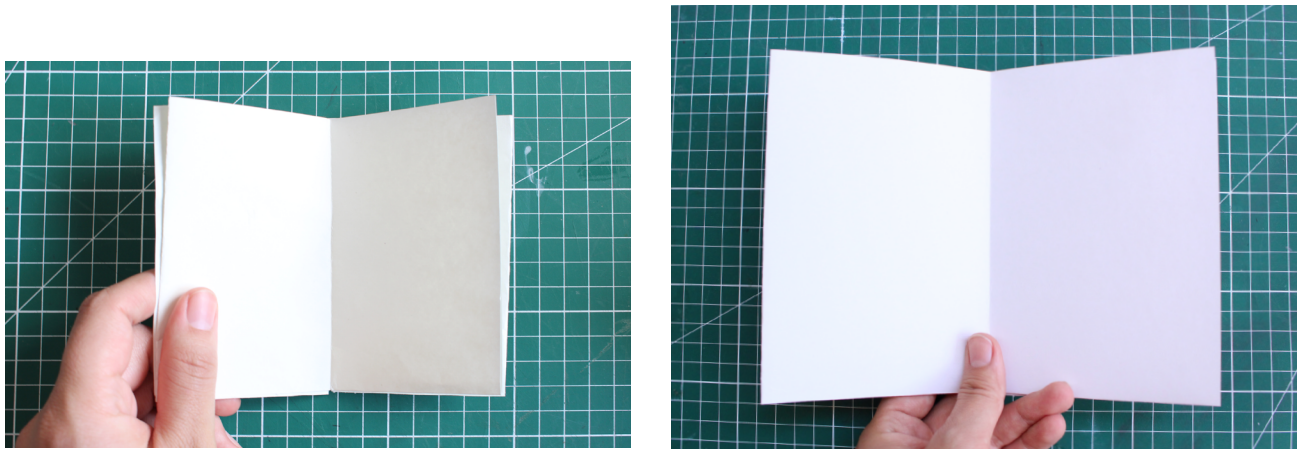


Fig. 26-27. Comparación de posibles tamaños del fanzine, formato A4 y doble oficio respectivamente.

Definición de hitos

Para realizar el relato de la articulación de mujeres es primordial entender la importancia de la acción directa en los espacios públicos, es por ello, que se decide destacar seis hitos que marcaron el activismo de la época y de los cuales hay más información. Estas convocatorias realizadas en Santiago, se organizan cronológicamente de la siguiente manera:

1978

Día Internacional de la Mujer. Encuentro organizado por el Sindicato de Trabajadoras de Casa Particular (SINTRACAP), el Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical y otras organizaciones. En el evento se bailó por primera vez de forma pública la cueca sola, a cargo del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

1983

Democracia Ahora. Lienzo desplegado por un numeroso grupo de mujeres pertenecientes al Movimiento Feminista en las escaleras del frontis de la Biblioteca Nacional. Este gesto es uno de los más reconocidos y cuyas fotografías del momento se utilizan hasta el día de hoy.

1983

Hoy y no mañana, evento convocado en el Teatro Caupolicán por Mujeres por la Vida, que contó con la gran asistencia de diversas organizaciones de mujeres que llenaron el establecimiento. Este acto se bautizó posteriormente como “el caupolicanazo”.

1985

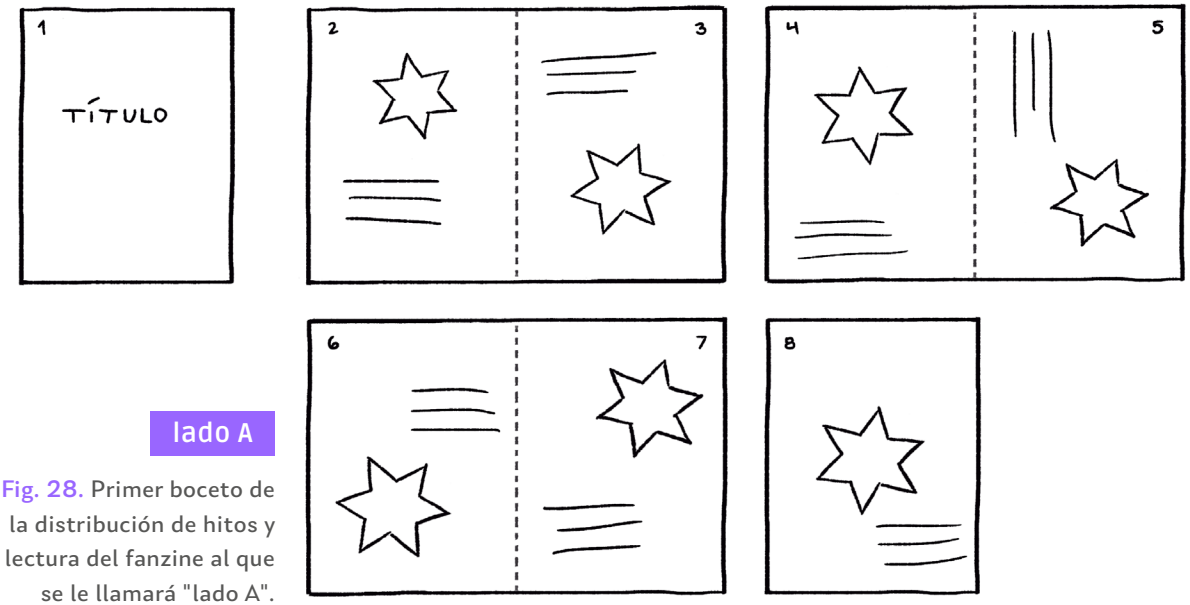
SOMOS +. Manifestación pacífica convocada por Mujeres por la Vida en la comuna de Providencia, la cual se vio interrumpida rápidamente por efectivos policiales. Es posible ver su transcurso en el cortometraje de Pedro Chaskel y Pablo Salas bajo el mismo nombre.

1988

No me olvides. Acción que reunió en pleno Paseo Ahumada a una gran cantidad de personas y en especial, mujeres que recorrieon las calles con sobresalientes figuras negras representando a las víctimas de la dictadura. Con sus nombres escritos y la frase "¿Me olvidaste? SI_/NO_", esta convocatoria fue fuertemente reprimida por la policía. Es posible ver su transcurso en el documental "No me olvides" de Tatiana Gaviola.

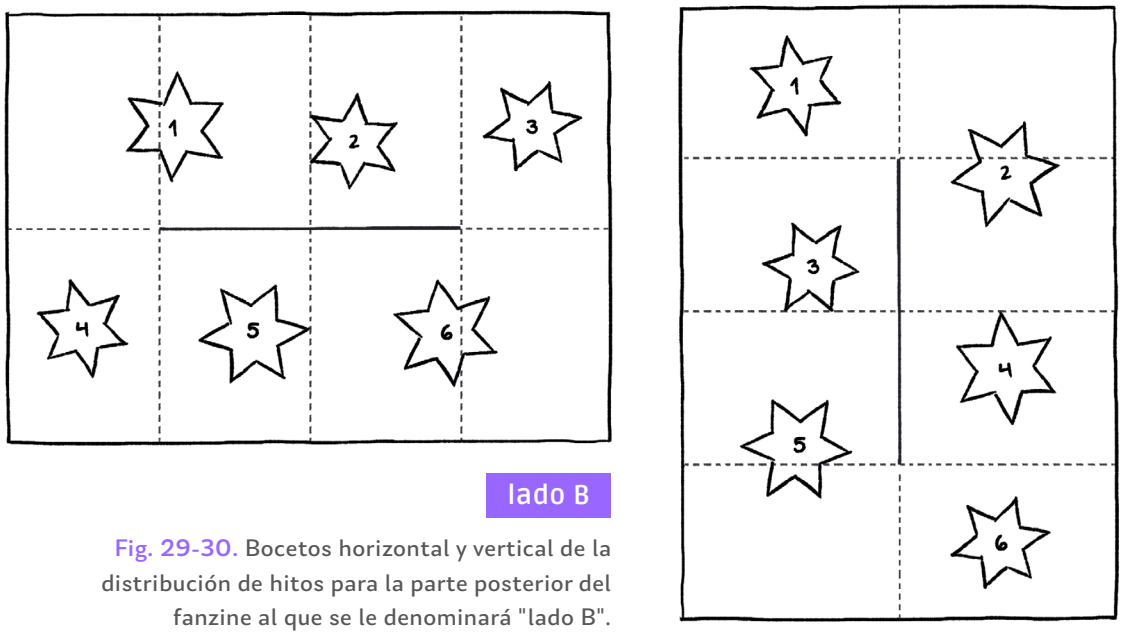
1989

Día Internacional de la Mujer. en el Estadio Santa Laura, este evento congregó a miles de mujeres en el lugar cerrando de manera simbólica el largo período de resistencia en donde se reflexiona sobre el devenir del movimiento y sus demandas en el futuro democrático.



lado A

Fig. 28. Primer boceto de la distribución de hitos y lectura del fanzine al que se le llamará "lado A".



lado B

Fig. 29-30. Bocetos horizontal y vertical de la distribución de hitos para la parte posterior del fanzine al que se le denominará "lado B".

Luego de la investigación más profunda de aquellos sucesos históricos, se realiza una maqueta del fanzine organizando la lectura lineal de los hitos (fig. 28, lado A) y también, de la composición que une visualmente todas las manifestaciones mencionadas en la parte posterior (fig. 29-30, lado B).

Con el propósito de unir visualmente los distintos sucesos del movimiento de mujeres para que todas aquellas manifestaciones se encuentren en un mismo espacio, se piensa el lado B en dos posiciones principales (vertical u horizontal) con la intención exponer las gráficas y que éstas funcionen de manera individual o conjunta reflejando el carácter de la época.

Selección de técnicas

Se barajaron distintas formas de realización y técnicas para obtener coherencia con el contenido y el quehacer gráfico, por lo que se decidió separar las técnicas de impresión para los distintos espacios y soportes que contempla el proyecto.

En el caso del lado A del fanzine, parte que contiene el relato en forma de lectura se precisó llevar a cabo la impresión a través del sistema offset, utilizada por los distintos colectivos de oposición de la época por la definición de la impresión y el gran número de tirajes que permite. Por otro lado, el sector del lado B se decidió imprimir por medio del grabado utilizando como cliché bloques de linóleo, la selección de esta técnica se dio principalmente para resaltar el valor de los oficios y las materialidades al alcance. En relación a esto es posible mencionar que el rescate de este tipo de técnicas en un contexto cada vez más digital ha estado en aumento luego de los distintos eventos que han acontecido en el país como el estallido social, la utilización y masificación de este tipo de impresión se ha desarrollado cada vez más como un acto de resistencia frente a los contextos políticos. Para producir los afiches, se piensa en la técnica de la serigrafía siendo "una de las principales técnicas de serialización de los años ochenta"[160].

En cada técnica se necesitaron materialidades y recursos que serán mencionados a medida que se explique el proceso de manufactura. Como se podrá observar, la experimentación y el entrecruce de los métodos fue parte esencial para llevar a cabo este proyecto.

160 CRISTI, Nicole. ¡A des-sitiar Chile!. En: VICO, Mauricio. Op. cit. p. 91.

Referentes

La búsqueda de referentes tomó cuatro ejes principales que abordan, las **técnicas de escritura** características del movimiento, el **tratamiento de imágenes** en formatos editoriales, **la diagramación** y los **estilos de grabado**.

Para comenzar la observación se escogieron diversos panfletos y boletines manufacturados por mujeres para interiorizar trazos, formas y figuras. Se percató que en gran parte del archivo de la época hay una predominancia de la letra manuscrita que contiene un vaivén característico otorgándole movimiento a cada frase (fig. 32 y 33). Dentro de este mismo espectro, se observa también la escritura en mayúsculas con plumón biselado para enfatizar frases o lemas como por ejemplo en el panfleto "Democracia en el país y en la casa" (fig. 34).

En torno a las imágenes se indagó en distintos espacios editoriales de la época para ver el tipo de tratamiento de imágenes junto al texto, se seleccionó el libro Tejiendo Rebeldías de Julieta Kirkwood y también la revista Pluma y Pincel en su etapa más ligada al feminismo (1986-1988). En el libro, junto a los distintos pasajes de textos, se encontraron fotografías trabajadas en alto contraste con detalles o fondos de color para destacar ciertas zonas de las imágenes (fig. 34-35), por otra parte, en la portada de la revista se observan imágenes tratadas también en alto contraste, con colores llamativos y otros elementos visuales propios de la identidad gráfica de la publicación.





Fig. 31-32. Panfletos que convocan a diversas manifestaciones de la época, realizados por mujeres.

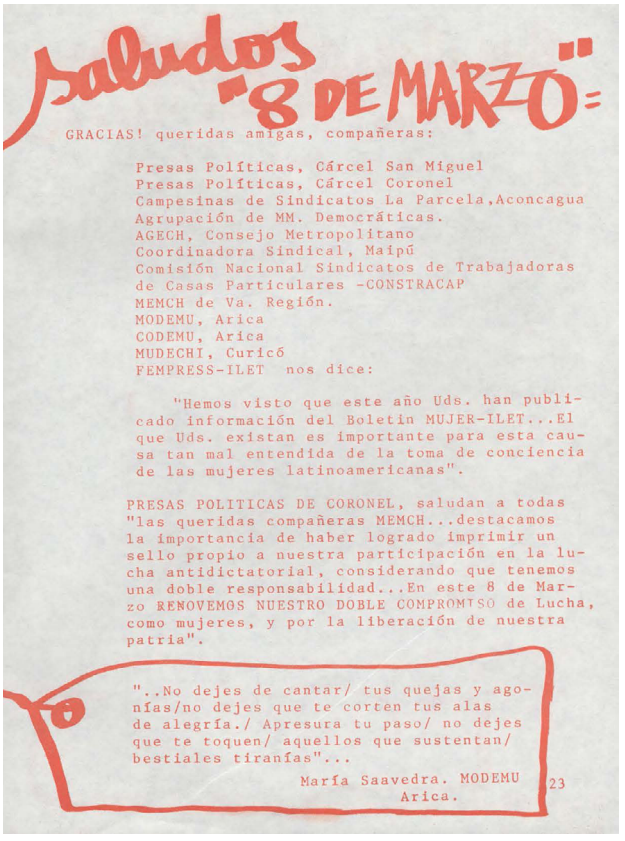
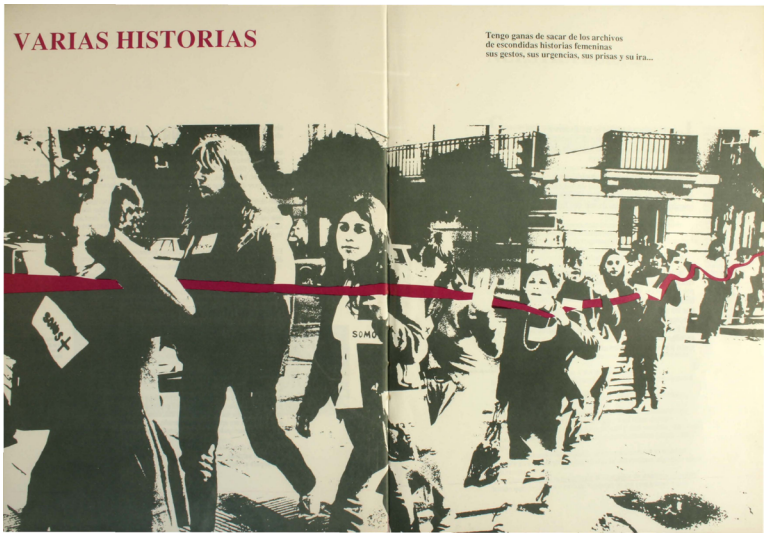


Fig. 33. Página del boletin "Boletina Chilena" núm. 10. del MEMCh '83.



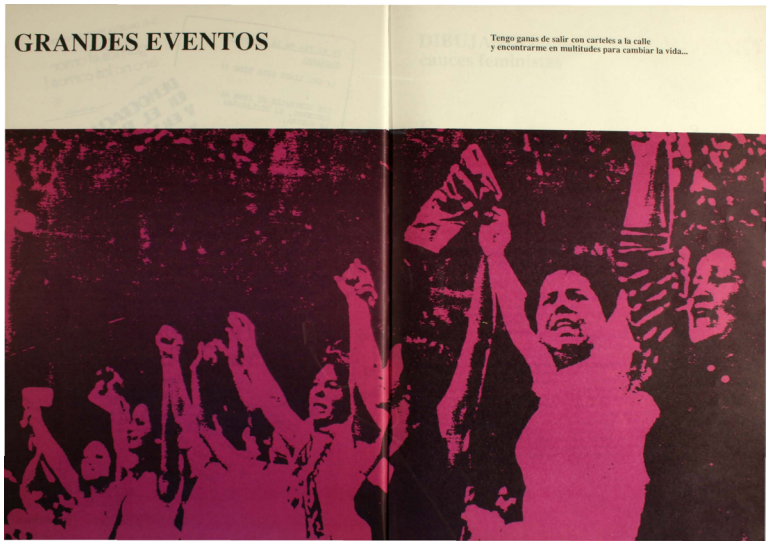




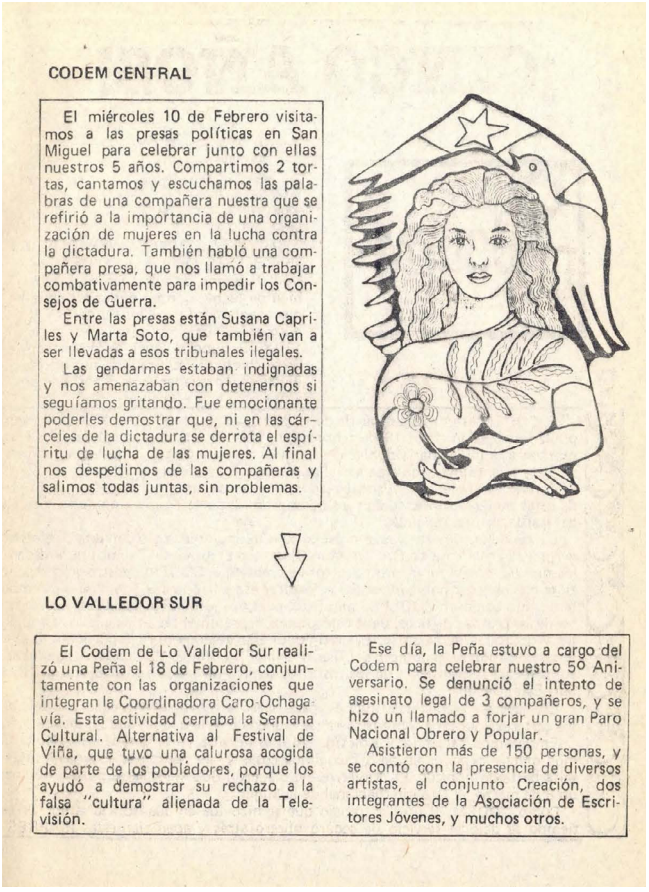
Fig. 34-35. Fotografías del libro Tejiendo Rebeldías trabajadas en alto contraste.

Fig. 36. Portada de revista Pluma y Pincel año 1987.

Para lo referentes de diagramación, se contemplaron distintas fuentes temporales, por un lado se quisieron observar proyectos actuales dentro de la línea feminista como el trabajo del colectivo MERCVRIA y su marcado estilo, y por otro, se tomaron algunas páginas de boletines y revistas de la época para examinar el carácter de los archivos editoriales. Si bien ambos proyectos son diferentes entre sí, el objetivo de este ejercicio es poder rescatar características de ambos estilos, uno de ellos es reflejar la urgencia de las mujeres del período al comunicar por medio de soportes editoriales y las formas de llevar a cabo este proceso (fig. 38), en segunda instancia, al observar la muestra reciente se busca plasmar de una manera coherente, la información con los pesos visuales correspondientes (fig. 37).

Finalmente, se estudiaron las formas de realizar el grabado tomando referencias más recientes con los variados espacios dedicados a la recuperación de esta técnica de impresión, entre ellos se encuentran el espacio Casa Fuego Taller. Dentro de esta línea, se observaron las particularidades de cada grabadora como por ejemplo la rosa negra de Katherine Löser en la figura 39. También se estudió el trabajo realizado por Loro Coirón en torno al relato visual usando el grabado en xilografía como método (fig. 40), la variedad de sus obras y la marcada técnica de su estilo contempla una extensa visualidad que fue clave como referente en la realización de este proyecto.





CODEM CENTRAL

El miércoles 10 de Febrero visitamos a las presas políticas en San Miguel para celebrar junto con ellas nuestros 5 años. Compartimos 2 tortas, cantamos y escuchamos las palabras de una compañera nuestra que se refirió a la importancia de una organización de mujeres en la lucha contra la dictadura. También habló una compañera presa, que nos llamó a trabajar combativamente para impedir los Consejos de Guerra.

Entre las presas están Susana Caprile y Marta Soto, que también van a ser llevadas a esos tribunales ilegales.

Las gendarmes estaban indignadas y nos amenazaban con detenernos si seguíamos gritando. Fue emocionante poderles demostrar que, ni en las cárceles de la dictadura se derrota el espíritu de lucha de las mujeres. Al final nos despedimos de las compañeras y salimos todas juntas, sin problemas.

LO VALLEDOR SUR

El Codem de Lo Valledor Sur realizó una Peña el 18 de Febrero, conjuntamente con las organizaciones que integran la Coordinadora Caro-Ochagavía. Esta actividad cerraba la Semana Cultural. Alternativa al Festival de Viña, que tuvo una calurosa acogida de parte de los pobladores, porque los ayudó a demostrar su rechazo a la falsa "cultura" alienada de la Televisión.

Ese día, la Peña estuvo a cargo del Codem para celebrar nuestro 5º Aniversario. Se denunció el intento de asesinato legal de 3 compañeros, y se hizo un llamado a forjar un gran Paro Nacional Obrero y Popular.

Asistieron más de 150 personas, y se contó con la presencia de diversos artistas, el conjunto Creación, dos integrantes de la Asociación de Escritores Jóvenes, y muchos otros.

Fig. 37. Afiche del colectivo MERCVRIA.

Fig. 38. Página de boletín Vamos Mujer de CODEM.



Fig. 39. Grabado de flor negra realizado por la artista Katherine Löser (@mareas_negras).



Fig. 40. Xilografía sin título por Loro Coirón.

Paleta cromática

Para la elección de la paleta de colores se consultó el archivo gráfico de las agrupaciones de mujeres y se seleccionaron los tonos predominantes y destacables de las muestras. El resultado de aquel ejercicio se puede observar en la extracción de la paleta (fig. 42) con una marcada recurrencia al rojo en varias tonalidades, así como también al negro, azul, verde y morado.

Durante el desarrollo de la propaganda política de oposición en dictadura, existió un predominio del color negro "como elemento disruptivo" luego de la prohibición de su uso, ya que se componía como un símbolo del pasado oscuro[161]. Este veto también consideró el uso de otros tonos que se consideraban violentos, como por ejemplo el color rojo debido a su relación mnémica con los movimientos populares de izquierda y con más precisión, al Partido Comunista[162]. Siendo estos colores sumamente significativos en la contienda gráfica de lucha, se escogen ambos dentro de la paleta cromática a utilizar tanto en el lado A del fanzine como en los afiches.

También se considera el uso del color morado y verde como elementos más característicos y contemporáneos del movimiento feminista actual, si bien en la época el movimiento de mujeres utilizó estos colores en menor medida, con el pasar de los años fue masificandose el empleamiento de las tonalidades moradas con las demandas feministas generando una directa relación. En el caso del color verde, éste es utilizado en asociación a una causa específica (la pañoleta verde por el aborto libre, seguro y gratuito). Esta elección cromática está pensada para el lado B del fanzine como vínculo con el presente.

161 CRISTI, Nicole & MANZI, Javiera. Op. cit., p. 42.

162 ERRÁZURIZ, Luis & LEIVA. Op. cit., p. 50.



Fig. 41. Extracción de colores predominantes del archivo del catálogo (sólo material realizado por grupos de mujeres).

Procesos de producción

Inmediatamente después de la definición técnica de los elementos que componen el proyecto, comienzan las fases de producción compuestas por la creación de una línea gráfica, la fabricación de los linóleos, la realización de los afiches y manufactura de los fanzines. Dentro de todos estos procesos surgieron diversas dificultades por la tercerización de algunas tareas, la necesidad de desarrollar las impresiones a través de las técnicas escogidas con las maquinarias necesarias y también, por el contexto sanitario y las limitaciones que éste conlleva. A pesar de esto, gracias a la ayuda de las distintas personas involucradas en el proyecto se logró resolver estos inconvenientes a tiempo para llegar al producto final deseado.

En este apartado se extenderá una carta gantt con las principales etapas que comprendieron este transcurso, además de incluir las herramientas y recursos necesarios para llevar a cabo cada fase, además de las decisiones de diseño, la gestión, apoyo y la externalización de algunos procesos.



Fig. 42. Esquema simplificado de proceso productivo.

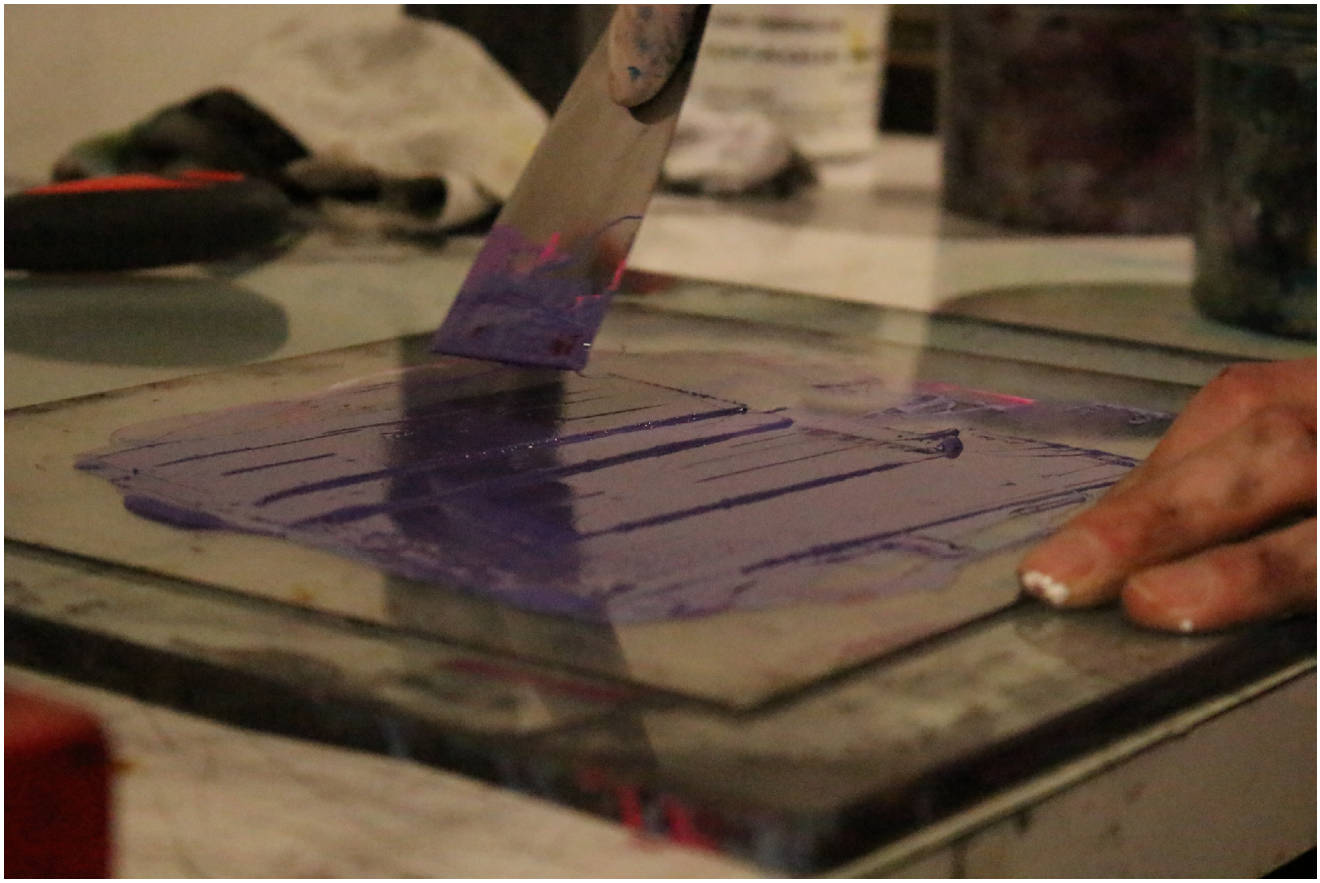
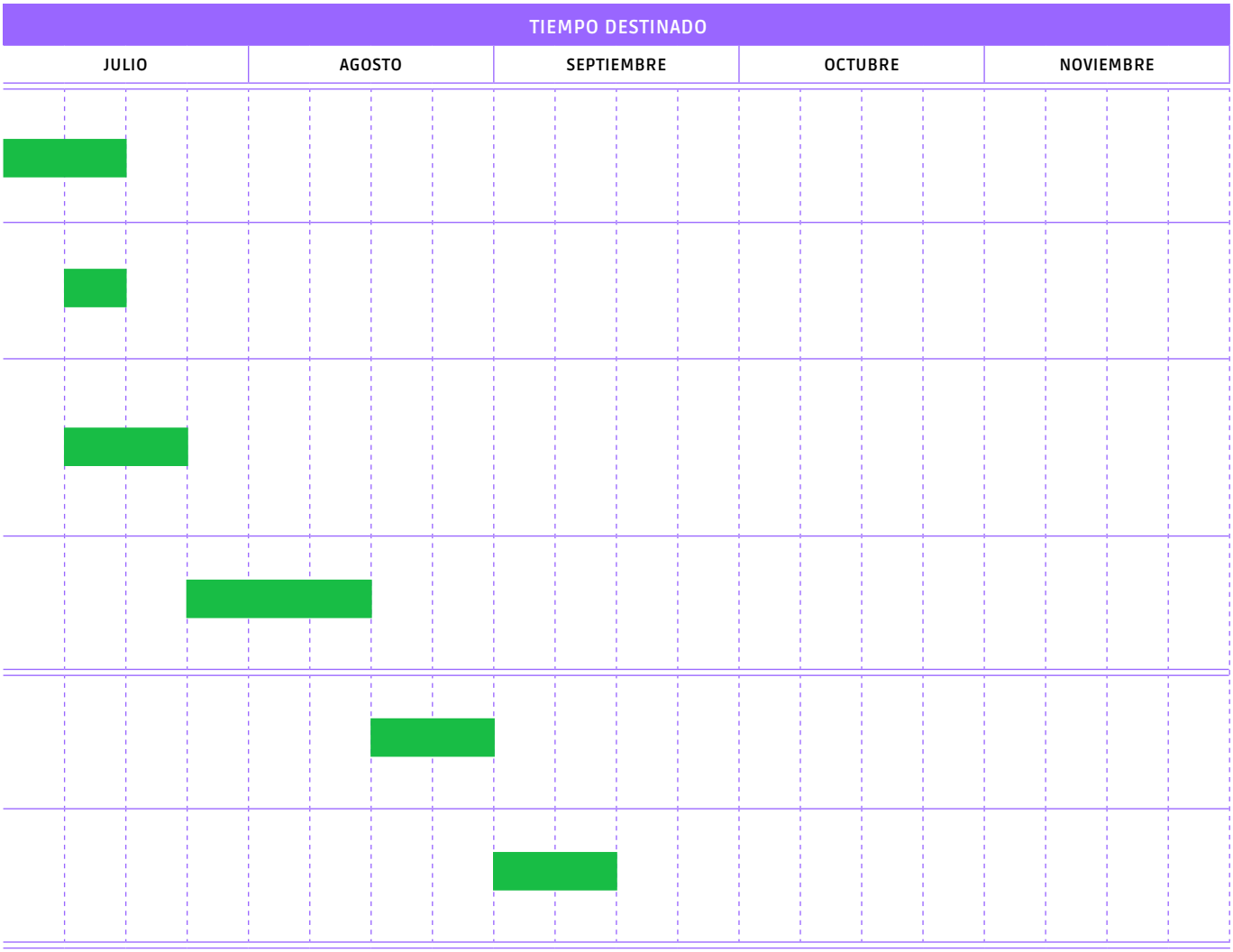


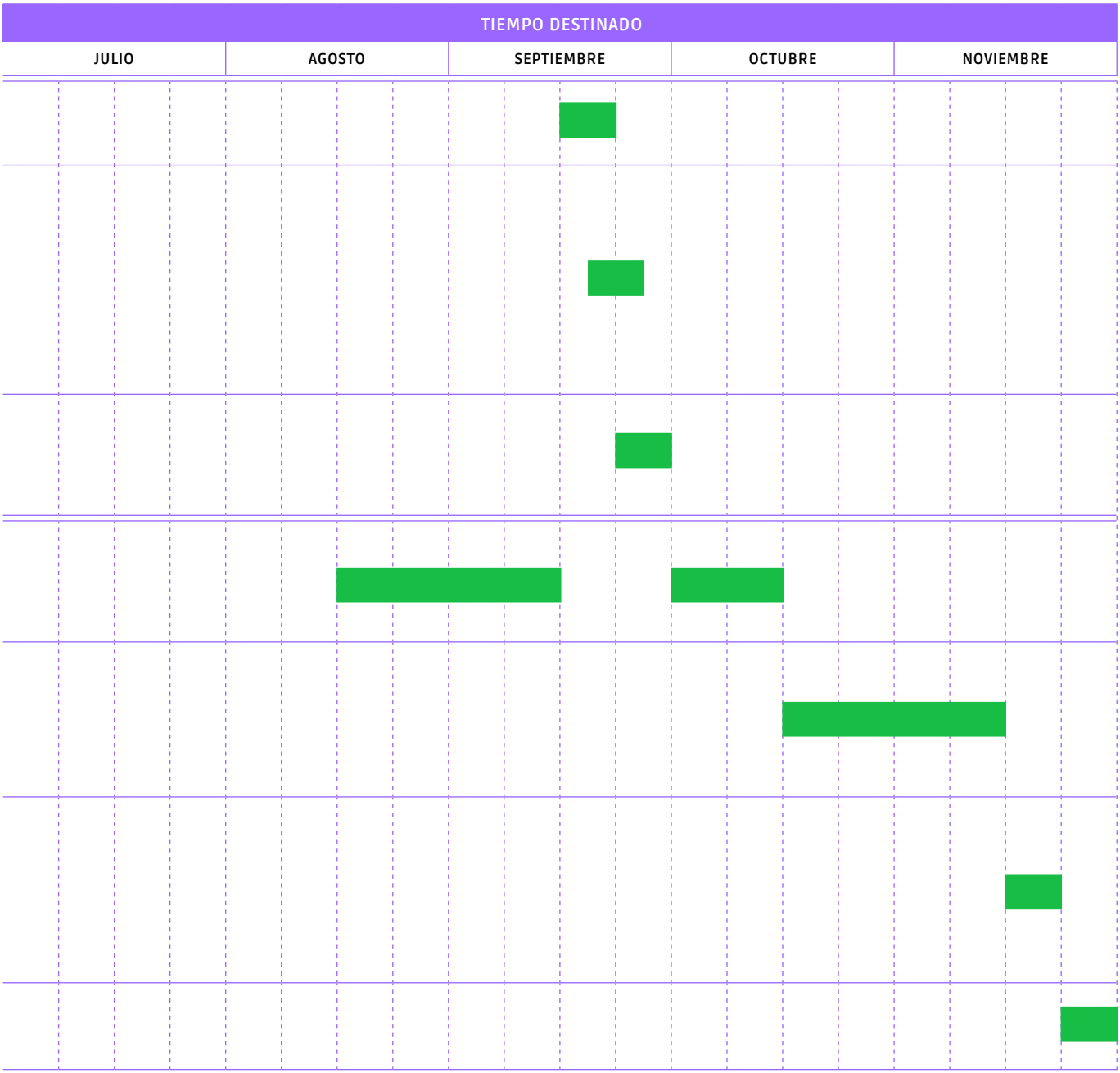
Fig. 43. Detalle de creación de color en el Taller Libre para trabajo posterior.

Etapas de producción

ETAPA	TAREA	ACTIVIDAD	RECURSOS	LUGAR	RESPONSABLE
LÍNEA GRÁFICA	Realización de bocetos y trazos	· Escritura de frases · Bocetos de ilustraciones	· Lápices y papeles	Hogar/taller	Cristina Grandón I.
		· Digitalización de trazos	· Dispositivo móvil · Aplicación CamScanner		
	Creación de imagen	· Selección de fotografías · Composición de elementos en la imagen	· Adobe Photoshop		
	Creación de ilustraciones	· Edición en alto contraste y creación de ilustraciones	· Adobe Photoshop · Tableta digital (Wacom)		
LINOGRABADOS	Creación de clichés e impresiones	· Traspaso de imagen · Tallado de linóleo	· Piroxilina · Gubia · Linóleo		
		· Impresiones de pruebas	· Papel · Rodillo · Tintas		


TIEMPO DESTINADO
JULIO
AGOSTO
SEPTIEMBRE
OCTUBRE
NOVIEMBRE

ETAPA	TAREA	ACTIVIDAD	RECURSOS	LUGAR	RESPONSABLE
AFICHES	Manufactura de afiches	· Creación del contenido · Diagramación	· Adobe Photoshop	Hogar/taller	Cristina Grandón
		· Escalar de imágenes · Preparación de material	· Bastidor fotograbado	Rengo #1015, Ñuñoa	Gloria Gay
			· Esténcil frases	Bío Bío #405, Santiago Centro.	Cristina Grandón
			· Cliché formato A3	Hogar/taller	Cristina Grandón
		· Pruebas · Impresión final	· Papeles · Pinturas en spray · Piroxilina		
FANZINE	Manufactura de fanzine	· Creación del contenido · Diagramación · Impresiones de prueba	· Adobe Photoshop · Adobe Indesign	Hogar/taller	Cristina Grandón
		· Impresión LADO A	· Papel bond 90 gramos · Planchas CTP · Tintas offset	Ipiringa #5629, San Miguel	Carlos López
		· Impresión LADO B	· Papel · Prensa tipográfica Chandler & Price · Tintas offset	Marcoleta #250, Santiago. Taller Libre, Facultad de Arquitectura y Urbanismo	· Francisco Flores · Valeria Rojo · Cristina Grandón
		· Corte y plisado	· Cortacartón · Plegadera de teflón	Hogar/taller	· Valeria Rojo · Cristina Grandón


TIEMPO DESTINADO
JULIO
AGOSTO
SEPTIEMBRE
OCTUBRE
NOVIEMBRE

Materialización de la propuesta

Línea gráfica

↘ Bocetos y trazos

Una vez terminada la lectura y observación de los referentes anteriormente expuestos, se comenzaron a realizar los primeros esbozos de la visualidad del fanzine. En este proceso, que tomó alrededor de dos semanas, se llevaron a cabo paralelamente dos trabajos: la escritura y pruebas de trazo de las consignas que acompañan el relato visual (lado A) y, por otro lado, la búsqueda de fotografías con el fin de crear las ilustraciones y primeros bocetos correspondientes a cada hito (lado B).

Para el trabajo de escritura, se definieron las palabras y consignas que acompañarán cada hito de acuerdo a su contexto y agrupación asociada, se practicó primero con lápices de terminación más fina pero finalmente se escogió un plumón biselado para imitar el trazo urgente de la época. En las figuras 44 y 45 se observa la gran cantidad de pruebas que se realizaron en torno a este ejercicio.

Luego del ensayo de los trazos en papel, fue necesario trasladar los bocetos al plano digital, para esto, se utilizaron los recursos disponibles y accesibles. Mediante una aplicación especial para escanear documentos en el dispositivo móvil (CamScanner), se digitaliza cada boceto y se editan las imágenes para limpiar y borrar detalles (como se observa en la figura 46).

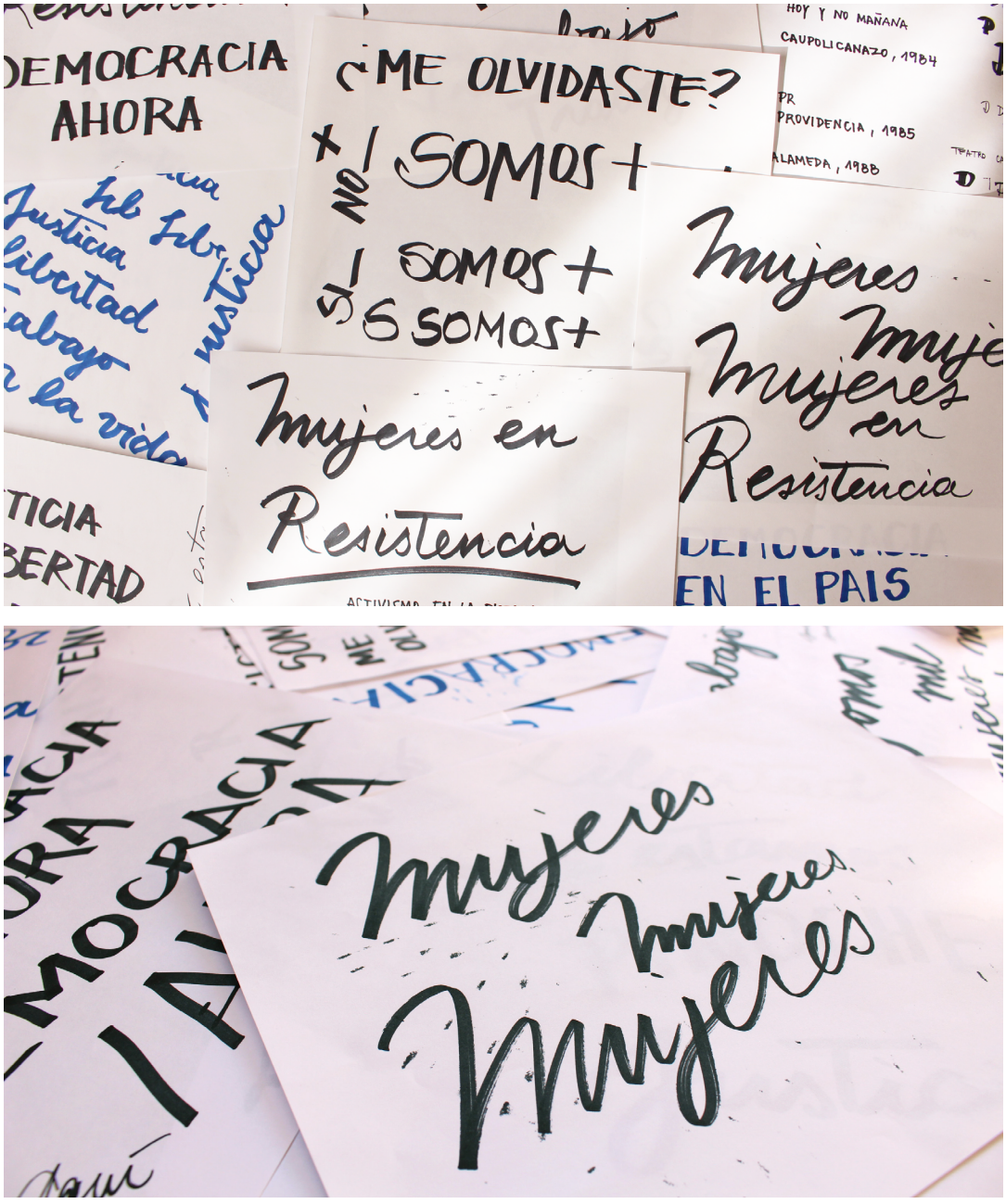


Fig. 44-45. Bocetos de las distintas frases para acompañar a los hitos.

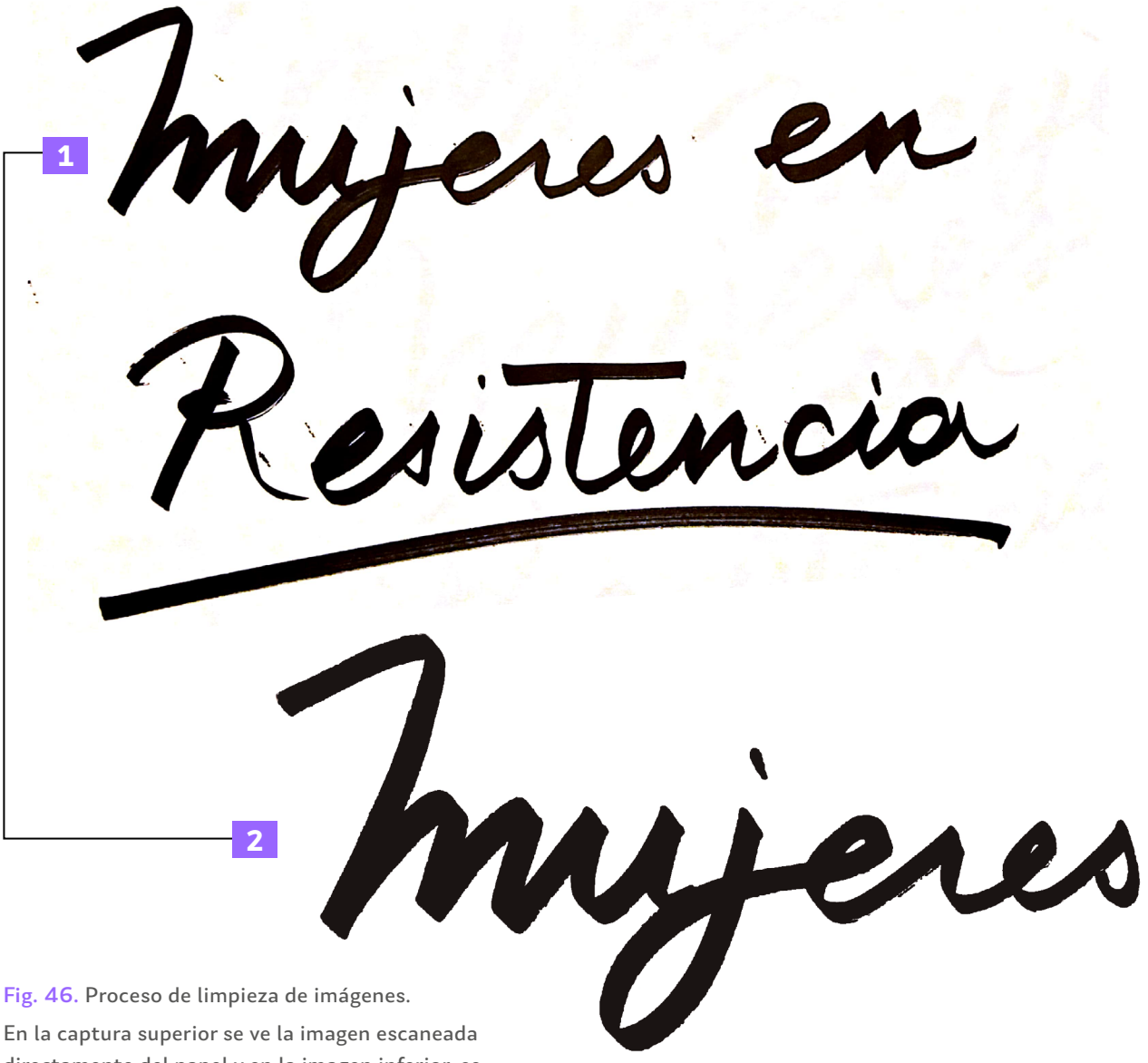


Fig. 46. Proceso de limpieza de imágenes.
En la captura superior se ve la imagen escaneada directamente del papel y en la imagen inferior, se muestra la frase retocada digitalmente.

↘ Creación de imagen

En cuanto a las fotografías de los eventos para utilizar y crear las ilustraciones, se recopilaron imágenes de diversos espacios digitales para encontrar el material necesario[163], luego de esta indagación se seleccionan las fotografías y se comienzan a explorar dos formas de creación de imagen para el estilo gráfico. La primera, consta de la **representación literal** de fotografías mediante la réplica de las formas y figuras que facilitan la producción de la ilustración (fig. 47 fotografía original, fig. 48 boceto en papel). La segunda técnica consiste en la **construcción estratégica** de una imagen que se inspira en uno o más referentes para crear la ilustración final, es decir, se seleccionan partes específicas de una o más fotografías para distribuirlas de distinta manera en una nueva imagen (fig. 49 imagen original, fig. 50 boceto creado a partir de la original). Éste último método surgió por la falta de registros de algunas manifestaciones, sobre todo aquellas que anteceden al año 1983.

La selección de la técnica varía por cada hito de acuerdo a la existencia o escasez de recursos fotográficos, por lo que los tiempos de bocetaje son distintos en cada ilustración, el tiempo que toma el segundo método es mayor a diferencia de la réplica literal, esto porque implica la planificación de los elementos que la van a componer.

Desde este punto en adelante sólo las palabras se trabajan de forma manual, para los dibujos e ilustraciones, se comienza a trabajar digitalmente utilizando como herramienta una tableta digital y el programa Adobe Photoshop.

163 El archivo digitalizado del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue la principal fuente para la recopilación de fotografías, también lo fueron los documentales con material inédito. Cada fotografía está referenciada en el ítem de figuras.

Representación literal





Fig. 47. Fotografía original de mujeres familiares de presos políticos.

Fig. 48. Boceto de ilustración de la figura anterior en su composición exacta.



Fig. 49. Fotografía original de mujeres afuera de la Catedral levantando los brazos en una manifestación.

Fig. 50. Boceto de nueva composición de imagen con los elementos de la fotografía anterior.

↘ Ilustraciones

Durante esta etapa se llevó a cabo antes que todo, el tratamiento de las imágenes con el estilo definitivo para el fanzine, vistos los referentes y observado los distintos tipos de trazos y referencias feministas que se repetían en el período, finalmente se decidió seguir el estilo de la fotografía de alto contraste. Para lograr aquello, se editaron las imágenes seleccionadas mediante Photoshop, con el fin de lograr el efecto requerido y trasladarlo a las distintas ilustraciones.

El proceso de edición pasa por diversas configuraciones, primero se realizan ajustes en las iluminaciones y el contraste de la imagen para obtener la legibilidad de los elementos, luego se aplica un pequeño desenfoque (lo cual suaviza los bordes de las sombras y se obtienen definiciones más limpias de los trazos), para finalmente emplear el efecto de umbral que logra el alto contraste en la fotografía. Después de estos ajustes, se dibujan los bocetos digitales trabajados con la ayuda de una tableta gráfica, herramienta sumamente útil para el trabajo limpio del trazo y las diversas correcciones de forma. En seguida, se realizan los detalles y rellenos de las formas hasta llegar a el resultado deseado, un ejemplo de este desarrollo simplificado se puede observar en la figura 51.

El proceso de creación de imagen fue sumamente enriquecedor en cuanto al aprendizaje y la práctica, la observación de las imágenes fue sumamente importante para desarrollar una composición acorde y "natural". Se realizaron un total de diez ilustraciones, seis para el lado B y cuatro para el lado A.



Fig. 51. Proceso de edición digital de figura 50. Imagen superior, fotografía editada en alto contraste.Imagen inferior, Ilustración final del lado A del fanzine retocada digitalmente.

Clichés

↘ Linograbados de pruebas

Se comienza el proceso de la creación de los clichés, para esto, se elige el linóleo como soporte a tallar por la cercanía con el material y por su fácil manejo. Primero, se preparan las impresiones de las ilustraciones en su tamaño real junto a los bloques de linóleo para traspasar la ilustración a través del uso de piroxilina. A continuación, se procede a tallar cada una de las seis imágenes con gubia de manera cautelosa y con precisión cuidando sobre todo los bordes. Se prefiere primero delimitar la zona del dibujo para luego enfocarse en el trabajo de luces y sombras, dejando para el final la extracción de la zona externa a la impresión. Este proceso tomó varias semanas debido a la cantidad de piezas a realizar y a los tiempos de descanso entre cada cliché para no sobrecargar el brazo.

Tras terminar el proceso de tallado, se realizaron pruebas de impresión en distintos tipos de papeles y tintas, se utilizó dos tipos de rodillos (de caucho duro y caucho suave) para observar la diferencia de acabado en la adhesión de las tintas, esta experimentación ayudó a arreglar los pequeños detalles que aparecían para aumentar la legibilidad de la imagen. Al terminar este proceso de pruebas individuales, se realizó una simulación de impresión de todos los clichés para observar la coherencia de las piezas entre sí. Tras esta visualización, se notó un espacios vacío, por lo que se decidió realizar un último linóleo con una frase emblemática del movimiento de mujeres para complementar el carácter gráfico. Es posible ver la composición completa más adelante.



Fig. 52. Materiales utilizados en la manufactura de los linograbados.

Proceso



Fig. 53. La Cueca Sola, Santiago 1979.



Fig. 54. Mujer bailando la cueca sola.







Se editan los niveles del efecto umbral para lograr sombras en zonas específicas y así poder replicarlas.

Se reemplaza a la mujer debido a la dificultad de la pose y ángulos de su cara.
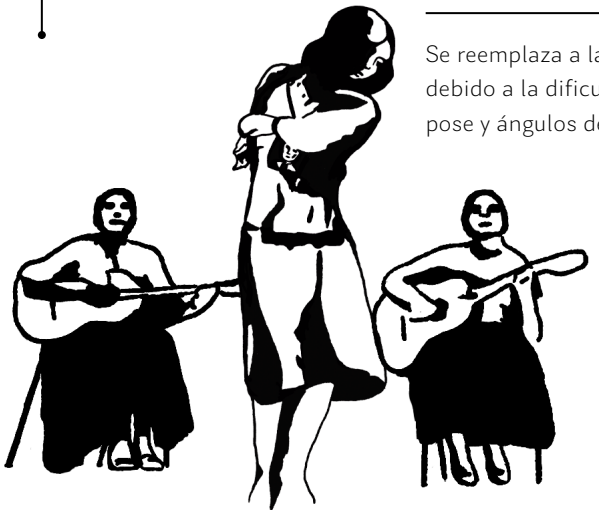




Fig. 55. Proceso de edición hasta llegar a la ilustración final para el primer hito, lado B del fanzine.

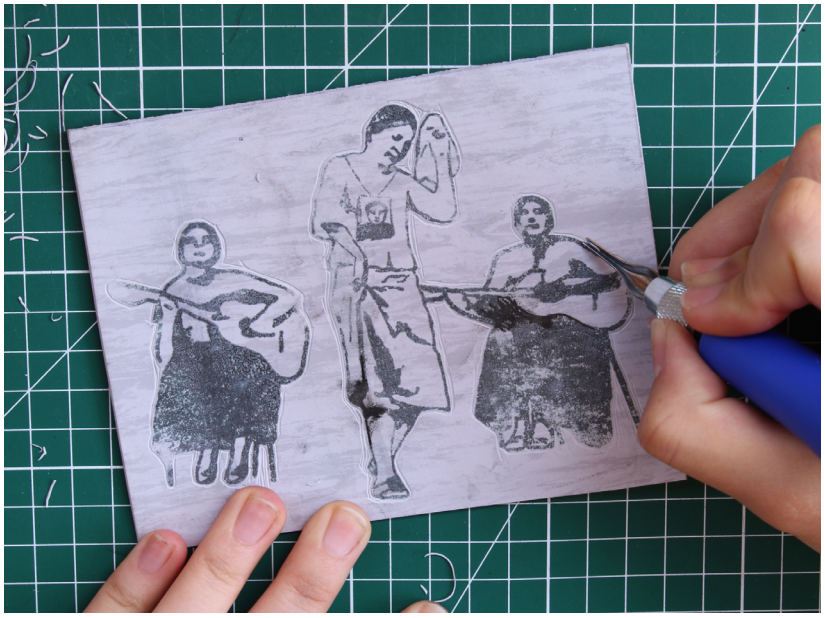






Fig. 56. Transcurso de tallado, prueba de impresión y figura final del cliché para el primer hito.



Fig. 57. Mujeres desplegando lienzo en el frontis de la Biblioteca Nacional.



2



Se transforma el lienzo en una superficie saturada de color y la consigna como contraforma para darle más énfasis a la lectura.

Fig. 58. Proceso de edición e ilustración final para el segundo hito.

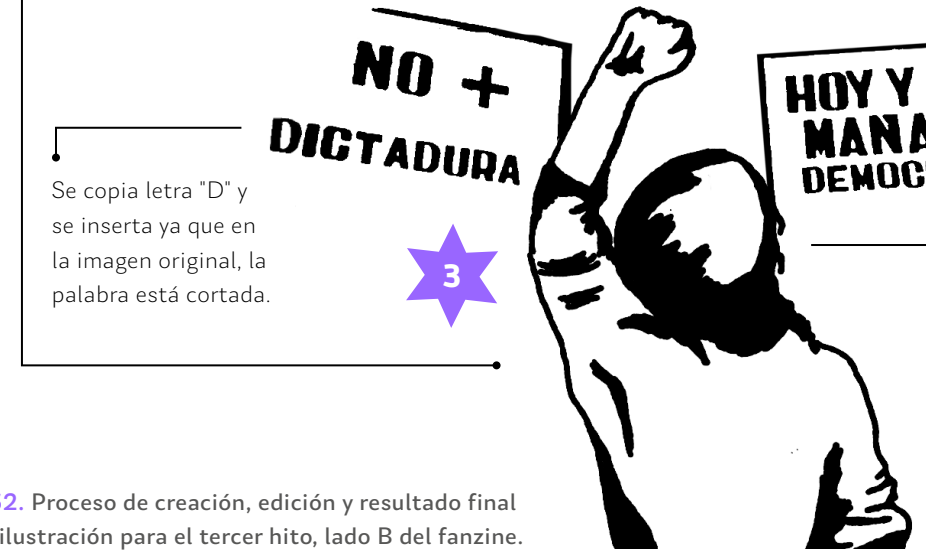


Fig. 59. Bloque de linóleo previo a tallado y prueba de impresión con degradado de tintas para impresión correspondiente al segundo hito.

Fig. 60-61. Fotografías inéditas del Kena Lorenzini expuestas en el documental "Hoy y no mañana".







3

Se copia letra "D" y se inserta ya que en la imagen original, la palabra está cortada.

La figura de la mujer con el puño en alto se volteó para posicionarla frente al escenario con los paneles que se observan en el fotograma del documental (imágenes inéditas).

Fig. 62. Proceso de creación, edición y resultado final de la ilustración para el tercer hito, lado B del fanzine.







Fig. 63. Proceso de tallado, prueba de impresión y forma de la impresión final del tercer hito.

Fig. 64-65. Fotogramas del documental "Somos +".



Se comienza a jugar con los niveles de umbral para lograr las luces necesarias en los lugares requeridos. El objetivo es la legibilidad de la imagen.

4



En la imagen de la izquierda la mujer mantiene su mirada en el piso, por lo que se utilizaron dos fotogramas de la misma secuencia para crear una imagen más clara.

Fig. 66. Proceso de creación e ilustración final para el cuarto hito, lado B del fanzine.



Fig. 67. Impresiones de prueba con tintas directas y en degradado para el hito número cuatro.

Fig. 68-69. Fotografías de la manifestación "No me olvides" en 1988. Fondo Marcelo Montecino Slaugther, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.



Se combina la información de las imágenes por la falta de información (nombre de la figura que sostiene la mujer de la fotografía superior, está fuera del objetivo de la cámara). Se reemplaza con la mujer y figura de la imagen contigua.

Se reubicaron las siluetas de la mujer y la figura negra manteniendo el nombre inscrito en ella.

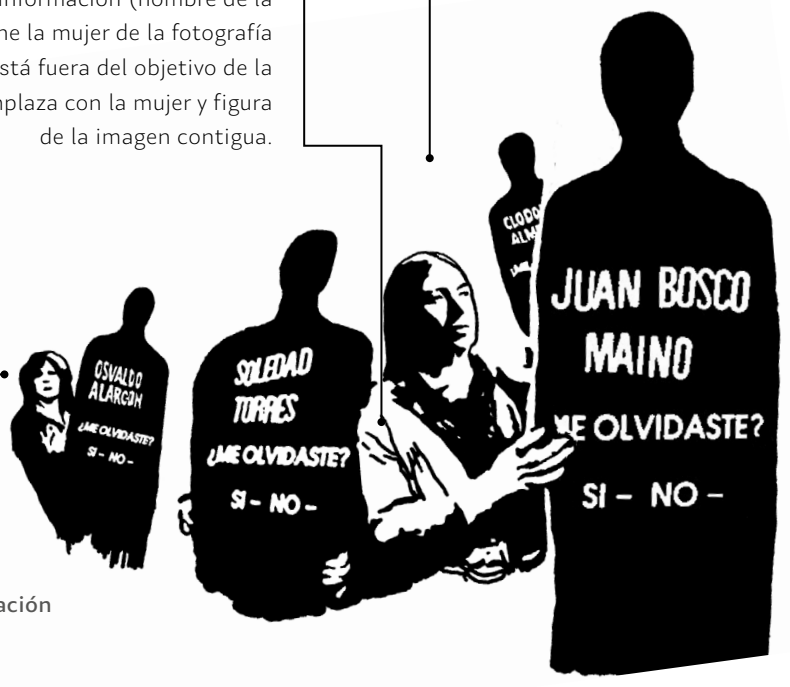
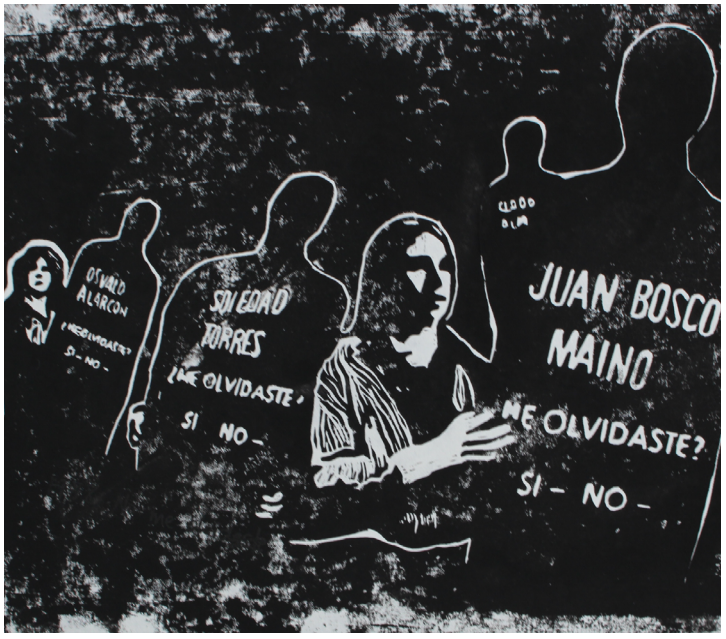


Fig. 70. Proceso de edición, creación de imagen e ilustración final para el hito número cinco, lado B del fanzine.





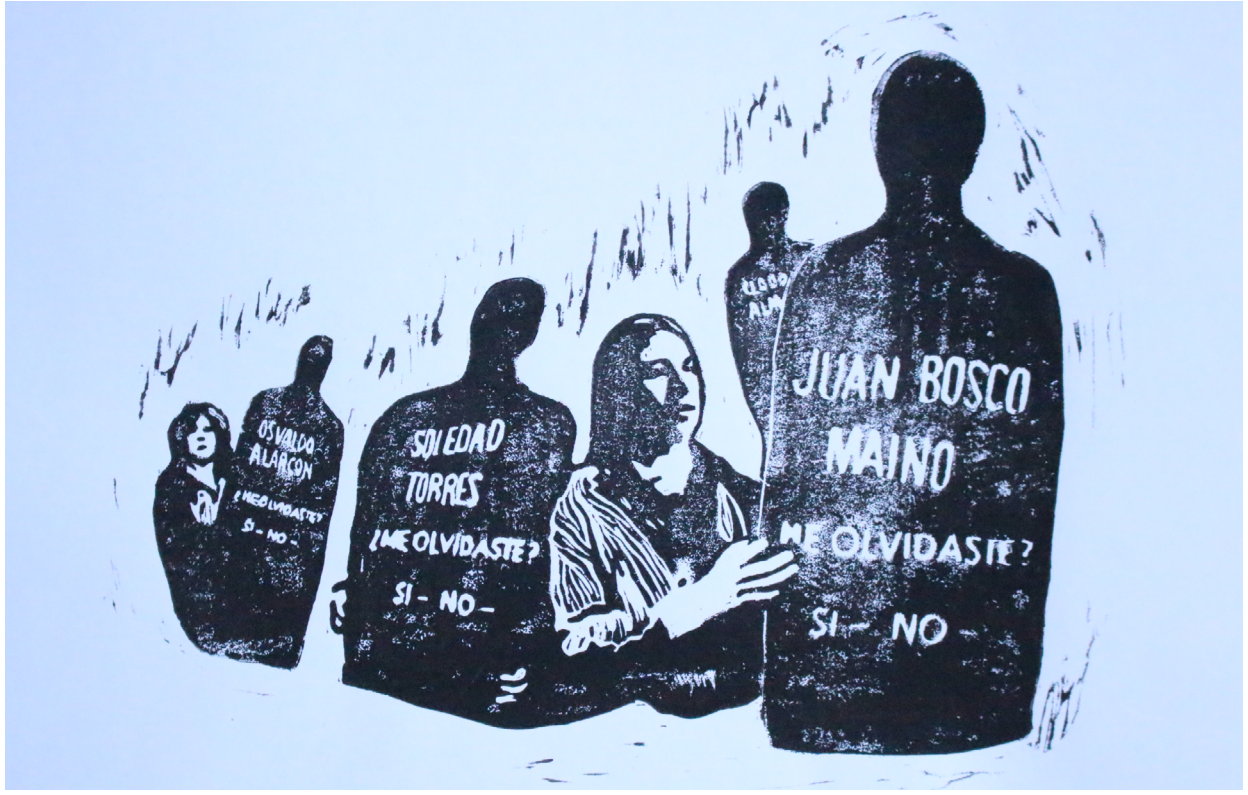


Fig. 71. Imágenes del bloque de linóleo antes de ser tallado e impresiones de prueba en el proceso para el quinto hito.

Fig. 72-73. Fotografías de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer en el Estadio Santa Laura. Fondo Marceolo Montecino Slaugther y Fondo de la Vicaría de la Solidaridad.









Se decidió combinar ambas fotografías para evidenciar dos posturas y actitudes distintas frente a un acto tan masivo y significativo.



Fig. 74. Proceso de creación de imagen e ilustración final para el sexto hito, lado B del fanzine.







Fig. 75. Imágenes del bloque de linóleo antes de ser tallado e impresiones de prueba en el proceso para el sexto hito.



Fig. 76. Pruebas de linograbados en su conjunto con la utilización de dos tintas, morada y roja.



Fig. 77. Pruebas de linograbados en su conjunto con la utilización de dos tintas, negra y roja.

Además de realizar ilustraciones para el lado B del fanzine, también se hicieron algunas para el lado A, pero sólo en tres de los hitos y una para la introducción del tema.

En algunos casos como en el hito número cuatro, los recursos son extraídos de documentales por lo que es necesario escoger y utilizar los fotogramas que se requieran para ilustrar. En este hito particular, se utilizaron los fotogramas del cortometraje "Somos +" cuya calidad de imagen no es tan definida por el año en el que se grabó (1985), este aspecto dificultó más de lo normal la realización del bocetaje y posterior ilustración ya que las imágenes no son tan claras y concretas como las de una fotografía.

Para las ilustraciones de los hitos número cinco y seis del lado A, se decidió destacar objetos significativos de las manifestaciones como las figuras utilizadas en la protesta del año 1988, o las pañoletas que mostraron las mujeres en la conmemoración del Día Internacional de la Mujer en 1989.





Fig. 78. Fotograma del documental "Somos +".

Se escoge una zona específica para ilustrar.



En la edición se juega con los niveles de umbral para resaltar las letras del lienzo.

Fig. 79. Ilustración final para el cuarto hito del lado A del fanzine.

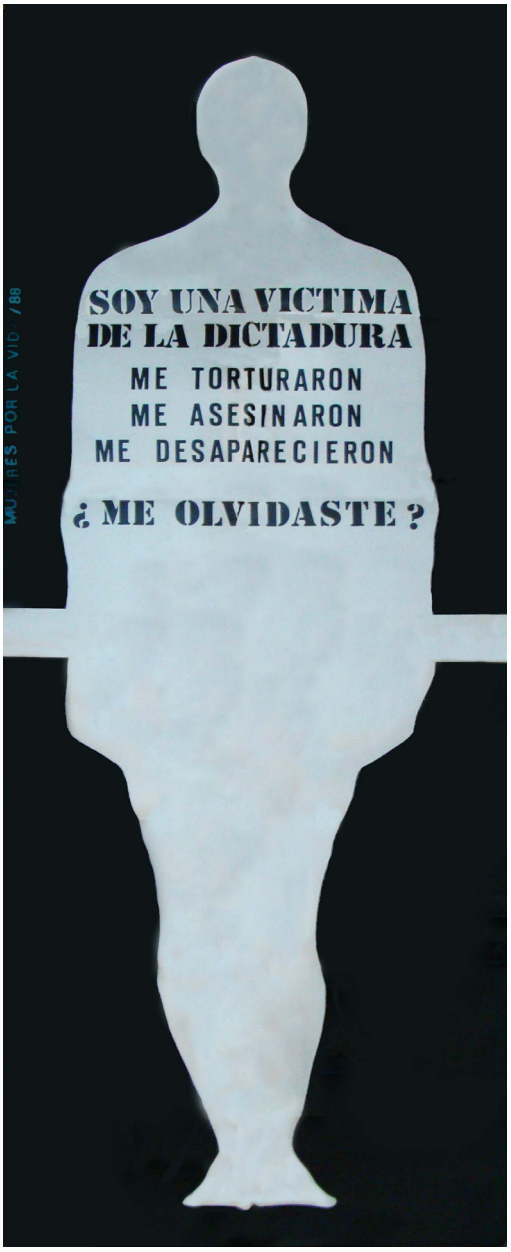


Fig. 80. Figura humana realizada por Mujeres por la Vida y utilizada en distintas manifestaciones.

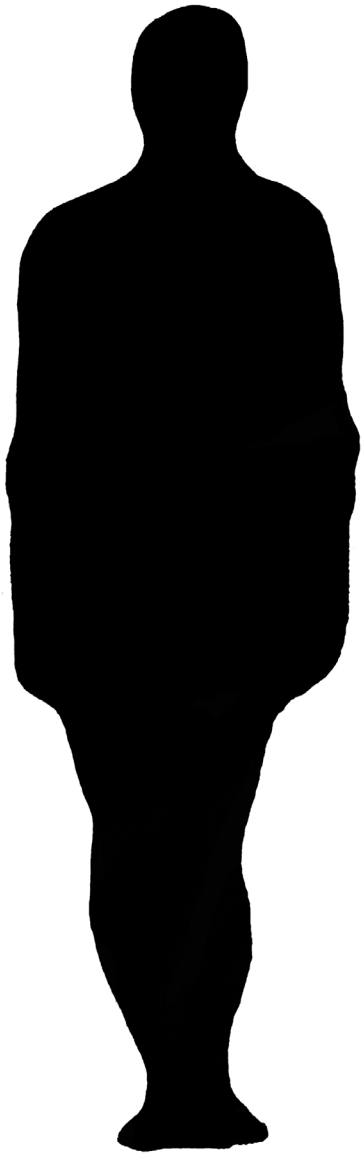
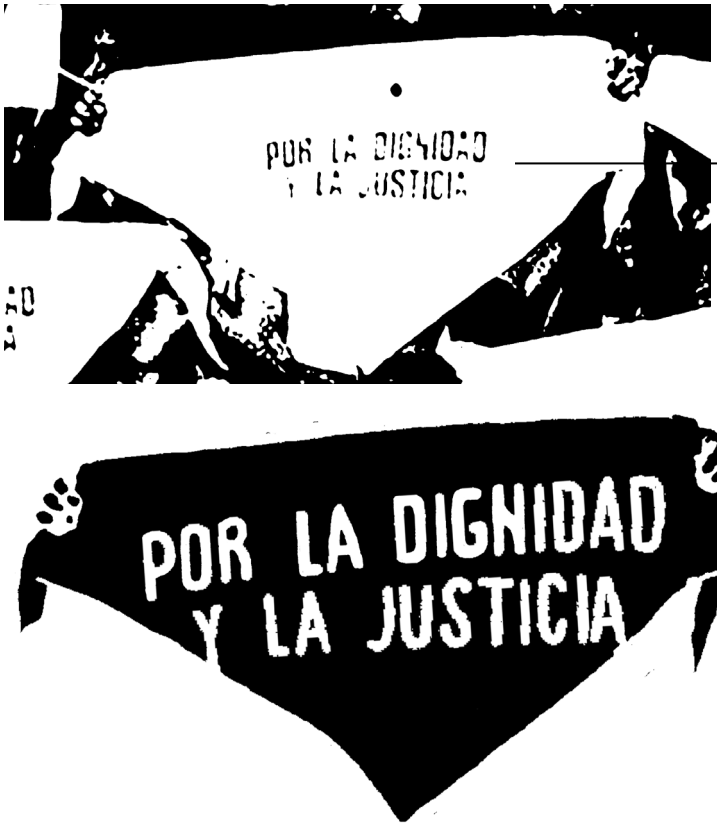


Fig. 81. Ilustración final de la figura para el quinto hito del lado A del fanzine.



Fig. 82. Fotografía de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer en el Estadio Santa Laura. Fondo Kena Lorenzini.

Se escoge objeto significativo para destacar. Tiene relación con la ilustración del lado B del fanzine para el hito número seis, ya que las mujeres presentes en la imagen llevan consigo las pañoletas.



Se revierten los colores en la imagen en blanco y negro y se decide, al igual que la ilustración del segundo hito, saturar el color de la tela para resaltar la frase con la contraforma.

Fig. 83. Ilustración final para el sexto hito del lado A del fanzine.

Afiches

La manufactura de los afiches se proyectó para realizar los seis hitos propuestos, debido a la limitación de recursos y a la urgencia de realizar esta intervención para el 28 de septiembre[164], es que se decidió realizar sólo dos en esta primera instancia, correspondientes al hito número uno y número cuatro.

El afiche, es un soporte que comúnmente habita la calle y por ende, espacios con mucho ruido visual, como se mencionó en el ítem de determinaciones técnicas el tamaño escogido es de 42 x 29,7 cms (A3) y el sustrato es un papel ahuesado de 80 gramos. La elección de este tipo específico de papel es característico por su textura y color, distinguiéndose del papel blanco regular.

↘ Contenido

Para comenzar con la composición primero fue necesario esclarecer el contenido, para esto, se decidió que la información sería concisa: una frase potente, la ilustración del hito y un texto de contextualización.

En el caso de la frase se utilizaron algunas de las consignas más significativas del movimiento de mujeres de la época, como por ejemplo el lema "SOMOS +" y "POR LA DIGNIDAD Y LA JUSTICIA". Estas frases son parte también de la movilización social reciente, que es consecuente con su posicionamiento en el territorio escogido. Para el texto de contextualización, se relata brevemente el hecho, año e importancia del hito para situar el momento y su relevancia histórica, además de incluir las autorías de las fotografías que inspiraron las ilustraciones.

164 Día de Acción Global por un Aborto Legal, Seguro y Gratuito.

↘ Tipografía

Teniendo listas estas resoluciones se necesitó resolver la tipografía a utilizar, en ambos casos se usaron variantes sin serif y mayúsculas, ya que la intención del texto es su lectura legible y rápida, además de la urgencia y fuerza del contenido. Para la parte de los lemas, se buscó una tipografía similar[165] a la del afiche "La democracia va si la mujer está" realizado por Lotty Rosenfeld, después de la revisión de resultados se escogió finalmente la variante regular de la tipografía Plakette. Para el texto más extenso, se decidió usar la familia tipográfica Acumin Variable por su claridad en la lectura y su repertorio de variables completas.



Aa Bb Cc

Se utilizó la tipografía Plakette Regular por la similitud a la tipografía utilizada en este afiche.

Aa Bb Cc

Aa Bb Cc

Tipografía Acumin Variable Concept en sus variaciones Black y Regular utilizada para las cajas de texto.

Fig. 84. Tipografías utilizadas en afiche y referencia.

165 Se utilizó la interfaz de la página web MyFonts, "What the font!" para encontrar una tipografía semejante a la del afiche.

Posteriormente se hicieron los bocetos digitales con las imágenes de los grabados previamente digitalizados, en este proceso se indagaron las distintas composiciones y se corrigieron aspectos de forma, también se definieron los colores a utilizar según la paleta cromática afectando principalmente al texto. En esta visualización, también se simuló el color del papel ahuesado para una mejor proyección. Se decidió dejar las ilustraciones en color negro para resaltar su silueta y el foco de atención.

Se hicieron arreglos en el tracking de la tipografía para una lectura más clara.

Digitalización y arreglo de ilustración en mapa de bits para igualar el color.

Énfasis en palabras claves y diferenciación entre pesos visuales del contenido y referencias. Se probaron distintos colores para este espacio.



Fig. 85. Bocetos digitales de afiches y ajustes técnicos de cada elemento.

↘ Impresiones

Para la impresión de los afiches fue necesario repensar la técnica de replicación de las ilustraciones, esto debido a que el tamaño de los clichés originales es considerablemente menor al formato A3. Se pensó realizar un método de impresión distinto en cada muestra, para el hito número uno se decidió utilizar la técnica de la serigrafía comúnmente utilizada en los afiches, en este método se necesita principalmente un bastidor fotograbado, tintas y racleta para llevar a cabo la impresión. Por causa de la falta de materiales y estructura para realizar el bastidor, se terceriza este proceso a Gloria Gay Lenta[166]. Para la segunda ilustración, se decidió realizar un cliché de linóleo de gran tamaño para poder imprimir con el mismo procedimiento que se explicó en el apartado de linograbado.

166 Lamentablemente no fue posible documentar este proceso por las limitaciones sanitarias aún vigentes al momento de su manufactura.



Fig. 86. Registro de materiales para impresión en serigrafía.



Fig. 87-88. Registro superior, impresión en serigrafía y fotografía inferior, proceso de impresión con linóleo.

En el caso del texto que abarca las consignas, se decidió utilizar la técnica del esténcil para remarcar el ideal de premura que fue utilizado durante la época. Se diseñaron las plantillas en la tipografía elegida y se envía el trabajo a un lugar de corte láser[167], se escogen dos materiales distintos de prueba, cartón piedra de cinco milímetros y mica, luego de obtener las plantillas se efectúan las pruebas en ambos soportes con pintura en spray. Finalmente se seleccionan las plantillas de cartón piedra por su mayor resistencia y más fácil manipulación. Por otro lado, también se realizó un esténcil cortado a mano para la parte del hilo rojo que cruza el afiche del hito número cuatro, empleando una lámina de radiografía antigua (hecha de acetato de celulosa) como soporte.

167 Local Todocortes ubicado en Santiago Centro.



Fig. 89. Diseño de letras para realizar el esténcil.





Fig. 90-91. Registros de los esténciles y proceso de pintura.



Fig. 92-93. Registros y resultado de esténcil para hilo rojo.

Por último, para realizar el texto de contextualización se pensaron varias técnicas, en primer lugar se ideó utilizar esténcil como método, pero el grosor de la tipografía no cumplía con los límites de la máquina de corte, también se pensó en la serigrafía pero la tercerización de los bastidores tomaba más tiempo del disponible y no era posible documentar este proceso. Luego de agotar las alternativas se resolvió traspasar el texto por medio de la piroxilina tal como se traspasa la tinta de las ilustraciones en la preparación del cliché de un grabado, logrando así la reflejar el texto creado. En total, se manufacturaron un total de siete afiches de los cuales cinco fueron utilizados en la intervención, los dos restantes quedaron resguardados como registro de creación.

En la figuras a continuación se pueden observar las plantillas utilizadas, el proceso del esténcil, el traspaso con piroxilina y el acercamiento a los resultados.

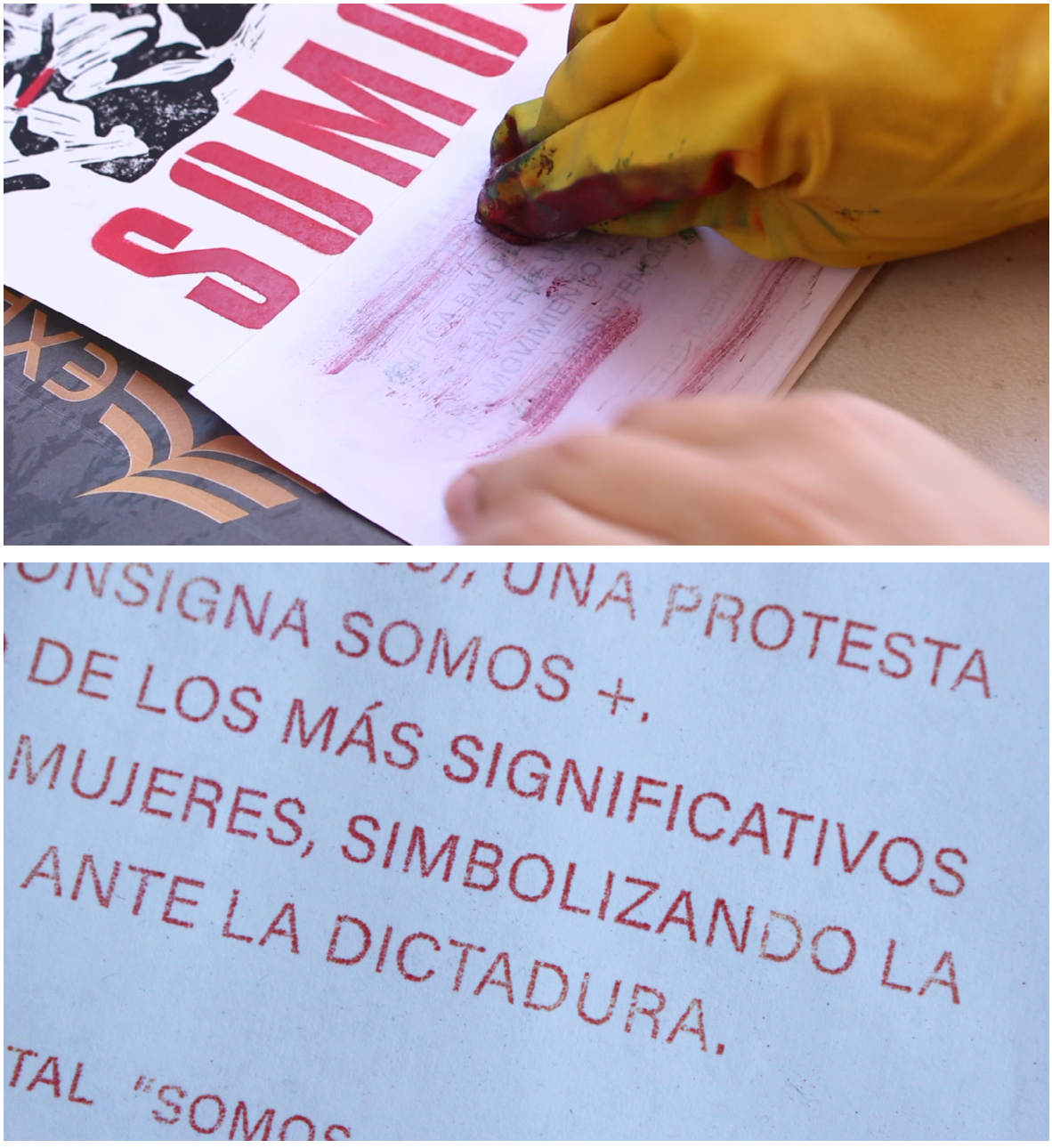


Fig. 94-95. Detalle de resultados del traspaso de tinta con piroxilina.



Fig. 96. Resultado del afiche correspondiente al primer hito.

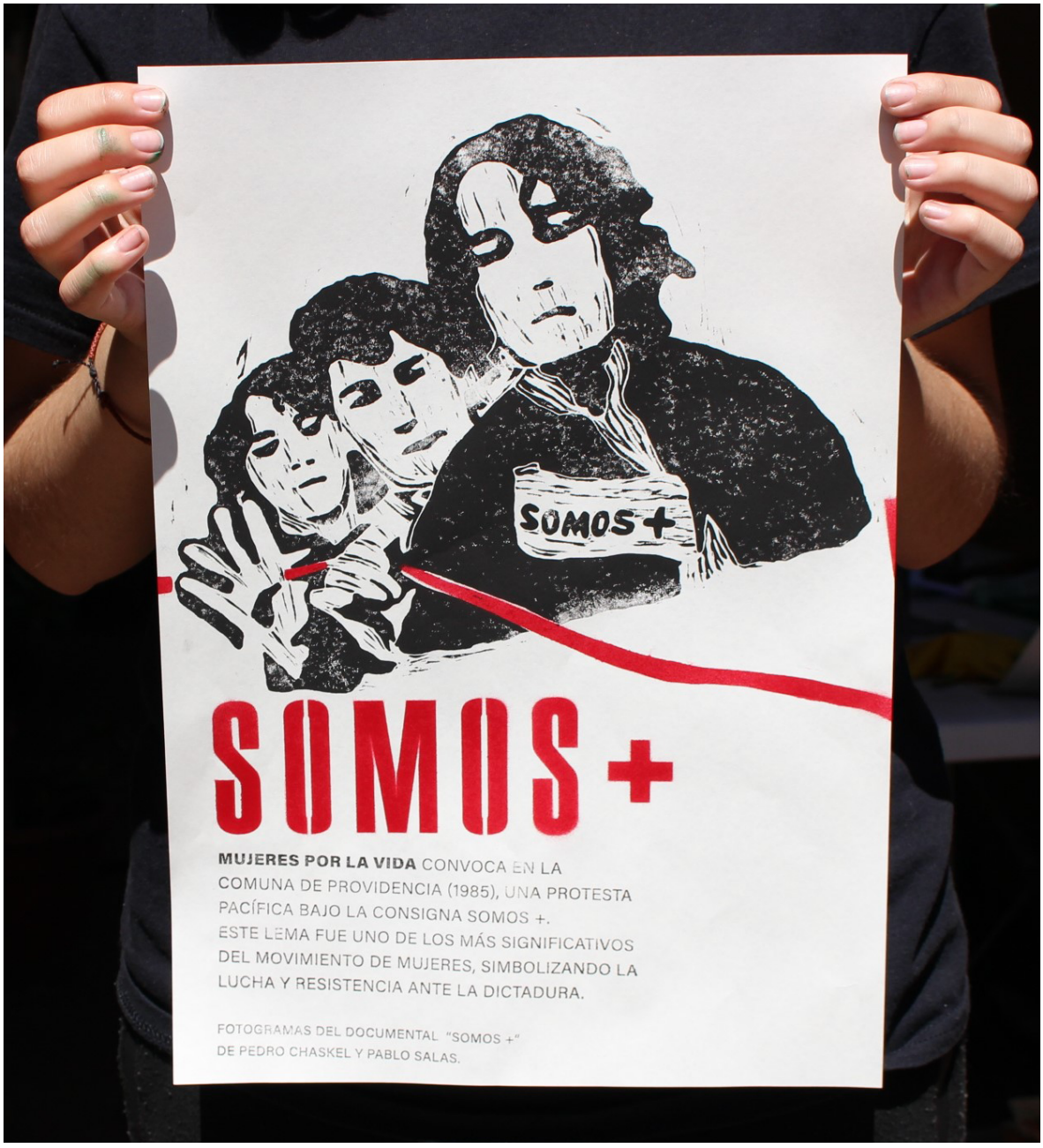


Fig. 97. Resultado del afiche correspondiente al cuarto hito.

Fanzine

LADO A

↘ Aspectos técnicos

Para la impresión del lado A del fanzine, se redactaron breves resúmenes de cada evento muy parecido al ejercicio realizado en los afiches, estos extractos describen principalmente el año, lugar y actividad respectiva. Teniendo en cuenta el tamaño del soporte y el espacio de impresión final según lo conversado con Carlos López[168], se midieron y dividieron los ocho espacios de trabajo para comenzar a diseñar cada página según lo propuesto (en la fig. 98 es posible observar los tamaños del formato extendido y plegado).

El archivo es trabajado en CMYK, ya que para su impresión en offset se necesita la separación de los colores (se usarán sólo dos planchas de CTP). Para la elección de sustrato, se pensó utilizar papel ahuesado pero por problemas en la adquisición del material y límites de tiempo, se resolvió usar papel bond de 90 gramos.

168 Prensista encargado de imprimir la muestra en la máquina offset ubicada en su taller.

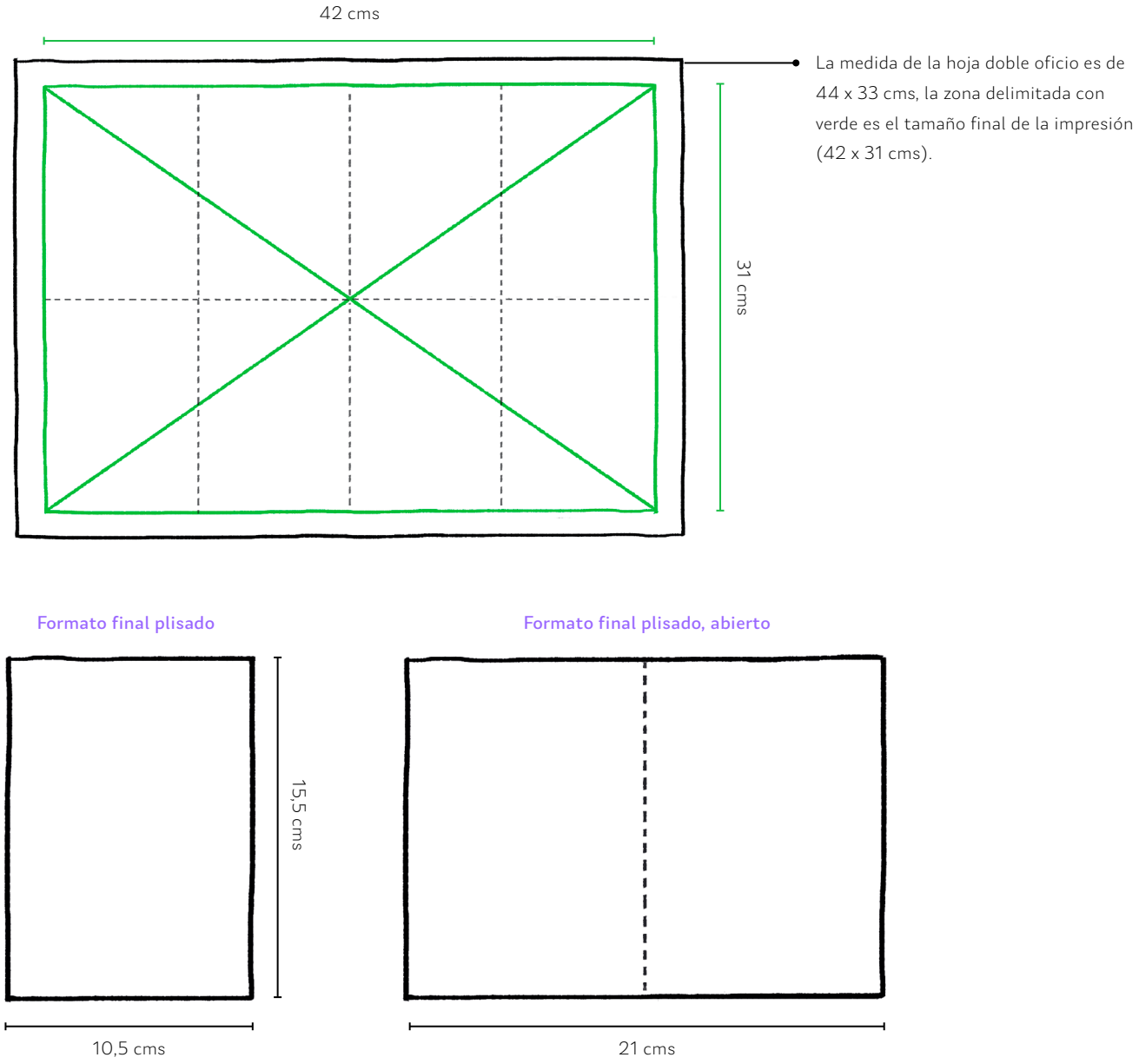


Fig. 98. Bocetos de medidas de impresión final y formato plisado abierto y cerrado.

↘ Nombre

El nombre del fanzine nace del deseo de mostrar el vínculo entre el grupo investigado y la lucha ejercida en el contexto abordado, es por esto se resuelve denominar el trabajo “Mujeres en resistencia”, apuntando a la comunidad y a la acción directa. Se escoge la palabra “resistencia” por la congruencia de la frase acuñada por Françoise Proust: “la resistencia se ejerce en situación de adversidad”[169]. A continuación, se crea también una bajada para enmarcar el campo a presentar y el espacio temporal: “activismo en la dictadura cívico militar”.

Se decide utilizar escritura a mano alzada para el título y la bajada, esto con el objetivo de enfatizar los conceptos del título de manera separada. Se emplean distintas formas de escritura como se observa en la figura 99, para la bajada se decide utilizar mayúscula y una composición lineal.



Fig. 99. Palabras digitalizadas y editadas para el título y bajada de la portada.

169 PROUST, Françoise. Op. cit.

↘ Tipografía

Se comienzan a definir los otros elementos fundamentales del fanzine como por ejemplo, las tipografías a usar en la composición de los textos, se escogieron fuentes acorde al material de este tipo de contenidos, priorizando la legibilidad -por lo que se descartan las variantes con serif-. Luego del trabajo realizado con los afiches, se decidió seguir trabajando con la familia tipográfica Acumin (diseñada por Robert Slimbach) para relacionar directamente los trabajos, ésta se utiliza en conclusión, para conformar las cajas de textos principales. Es importante señalar que se buscaron diversas opciones enfocando el eje en tipógrafas mujeres esto para seguir la discursividad del objeto, pero fue difícil llegar a una opción disponible con todas sus variables, gratuita y convincente.

Para marcar la diferencia e importancia de los distintos años en los que se llevaron a cabo cada acto o manifestación, se decidió elegir otra fuente para destacarlos, se utilizó la tipografía Stencil, semejante a la empleada en muchos de los afiches de la época.



Fig. 100. Tipografías utilizadas en el fanzine.

↘ Diagramación

Se procede a crear las directrices para la diagramación de los textos y los otros elementos visuales, se comienza determinando la medida de los márgenes de la publicación y se trazan las guías básicas de las páginas. Es importante señalar, que en vista de que la muestra será expuesta en la vía pública se pensó la distribución de los textos principales en razón a ello, se decidió utilizar dos columnas alineadas a la izquierda para entregar una lectura rápida y amable (menos palabras por línea, menos fatiga visual) así como también, se tomó la decisión de no justificar el texto para obtener menos rigidez y más movimiento. Para los textos referenciales, la cantidad de palabras es significativamente menor, por lo que se pensó sin columnas para diferenciar los contenidos.

Una vez contempladas estas variables se comienza a organizar la información que contendrá el fanzine y se definen sus espacios, en la figura 101 se observa el orden de la primera página considerando la portada con el nombre y una bajada de información. Al abrir el fanzine, se considera incluir en la primera plana la presentación del contenido, en las siguientes páginas se pueden comenzar a observar los hitos ordenados cronológicamente. La composición de los textos varía mayoritariamente en el eje vertical de acuerdo a los estímulos que se planean utilizar alrededor de éste, como por ejemplo, algunas de las ilustraciones mostradas anteriormente, o las frases y palabras realizadas a mano para apoyar la identidad visual.

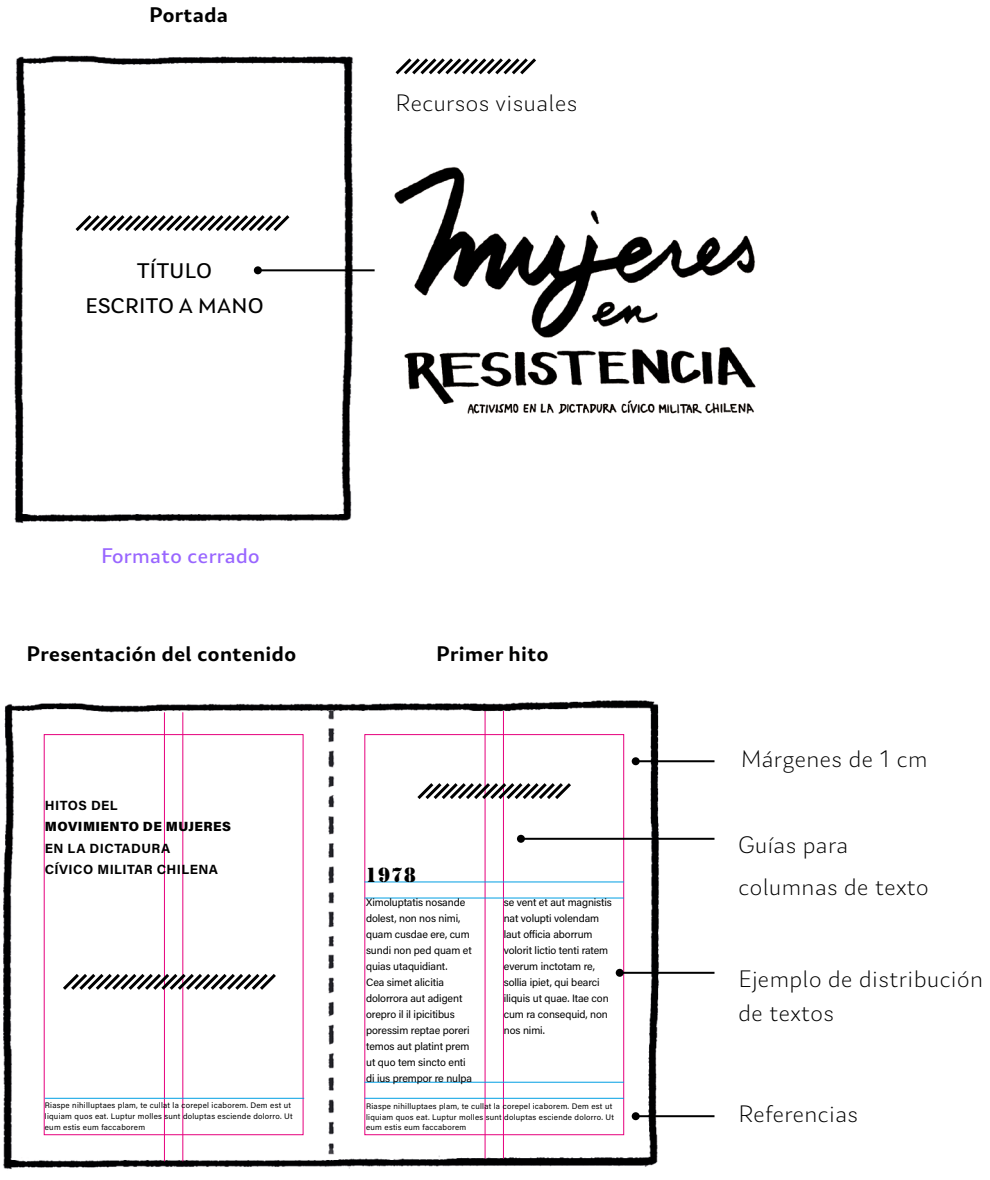


Fig. 101. Boceto de diagramación de las primeras páginas.

↘ Color

#000000

C	M	Y	**K**
0	0	0	**100**

Pantone Red 032 U

Tinta plana

En el apartado de la paleta cromática se explicaron las razones teóricas de los colores, por lo que aquí, se explicarán las razones técnicas de la elección.

En este soporte y lado, se decidió ocupar sólo dos colores para un mejor acabado en la impresión y la minimización de los costos. Se eligió el color negro y rojo como las tintas que predominarían en la muestra, sacando provecho de su combinación y su resignificación simbólica dentro de la época. El color negro es utilizado en las ilustraciones, algunos fondos y textos, a diferencia del rojo que es utilizado sólo en ilustraciones y fondos. Para el diseño se utilizó el Pantone Red 032 U.

↘ Proceso

Se comenzaron a diseñar las páginas del fanzine a formato abierto para visualizar de mejor manera la gráfica en su conjunto. En primera instancia se definen los fondos para cada par de páginas enfrentadas, se decide intercalar los colores a medida que va avanzando el relato para un impacto visual más llamativo. En seguida se comenzaron a disponer los textos junto a las ilustraciones pensadas para cada hito, las posiciones de los elementos cambiaron progresivamente para obtener una visualización dinámica. Cabe mencionar que antes de llegar al formato final, se probaron distintas composiciones y tipografías, en la figura 100 se pueden observar la maqueta de uno de los primeros acercamientos del diseño del fanzine.

Para la portada, al comienzo se pensó el fondo de color negro pero finalmente se decidió cambiarla al color rojo por ser más llamativo, esto también aplica para la contraportada.

Los primeros acercamientos al fanzine fueron con diagramaciones distintas. Luego de la visualización en papel se decidió el uso de dos columnas y cambió la disposición de algunos elementos.

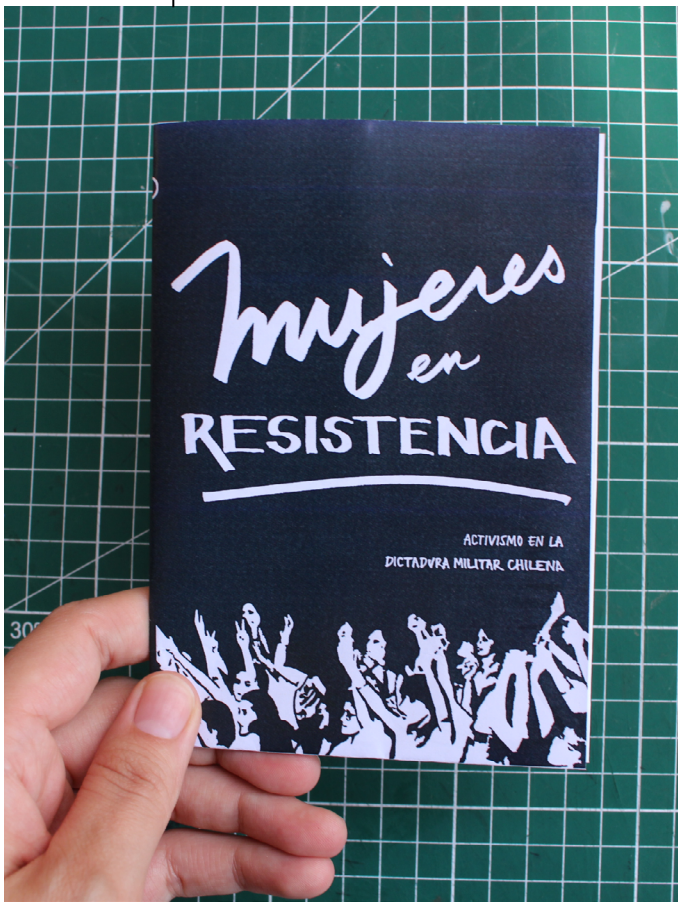
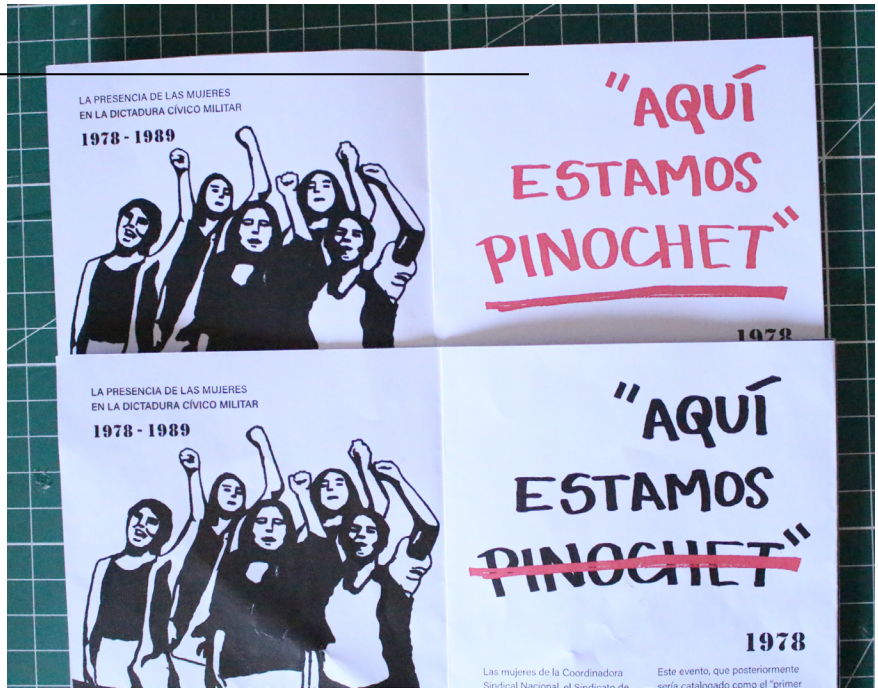




Fig. 102-103. Primera prueba con el diseño inicial del fanzine.

A medida que se imprimian maquetas, se realizaban ciertos cambios en color, tamaño de tipografía y escala de elementos.



Se comienzan a eliminar elementos visuales dado que se comenzó a necesitar más espacio por la mayor escala de la tipografía.



Fig. 104-105. Maquetas impresas en láser para ver composiciones.

↘ Distribución final

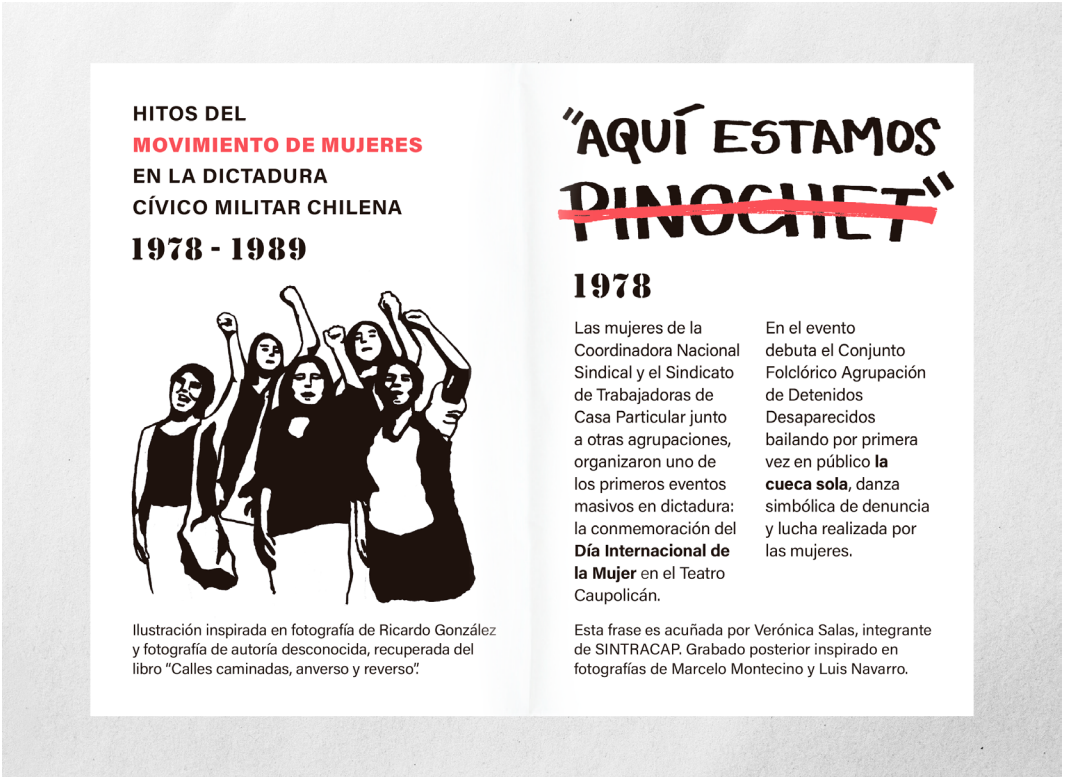


Fig. 106. Visualización cromática de fanzine por páginas enfrentadas.

↘ Diseño final



Se agregan fotografías de los grabados previamente tratadas para reflejar el carácter de la muestra.



Cerca de la etapa de impresión se consulta al prensista por el diseño y viabilidad de impresión, en dicho diálogo se acuerda aumentar considerablemente el tamaño de la tipografía porque se teme que la impresión en zonas con fondos calados no resulte con tipografías más pequeñas. Finalmente se deja el tamaño de la tipografía del cuerpo del texto en 11,5 pt (variante regular) en las páginas en blanco y 12,5 (variante medium) en páginas negras y rojas. En este proceso se disminuyó el tamaño de las ilustraciones para dar más espacio a la claridad de la lectura.

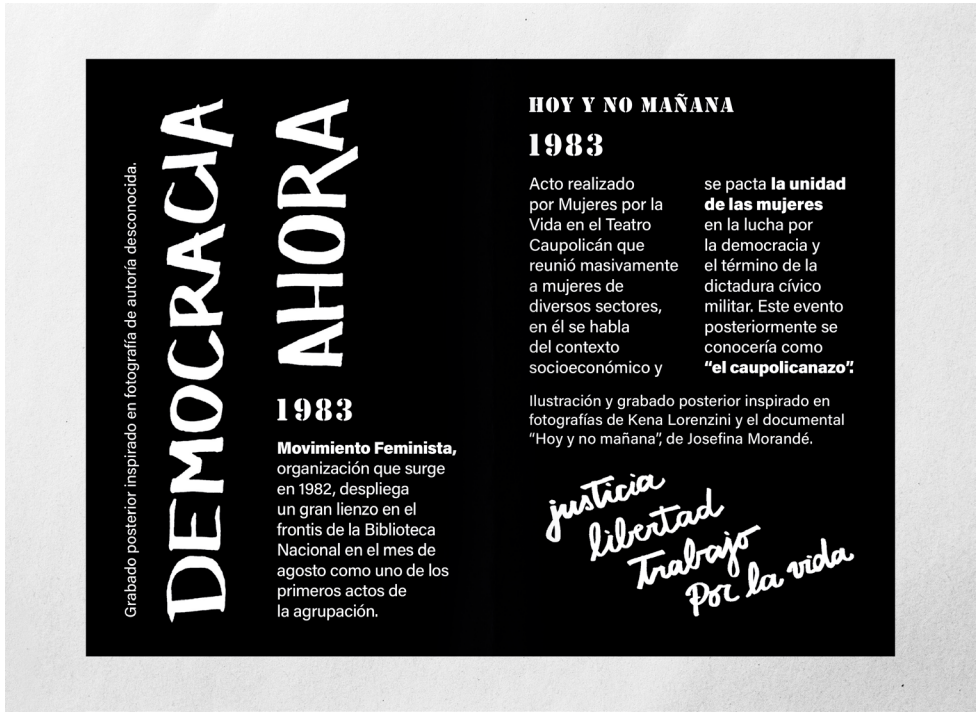




Fig. 107. Visualización de las páginas individales del fanzine en su versión final.





Fig. 108. Original digital.

↘ Impresión

Con el diseño final listo, se comienza la gestión para la impresión. Se realiza la separación de los colores en el archivo y se imprimen las planchas de CTP en la empresa Difusión Gráfica, a continuación comienza la preparación de la máquina offset y las tintas para imprimir, para aquello, se utiliza primero negro proceso y luego rojo básico 032. El tiraje total termina siendo de 300 ejemplares, lamentablemente por problemas de coordinación, no se pudo registrar este proceso, pero sí fue posible visitar el taller de Carlos para el registro del lugar.

Acto seguido, se retiran los impresos del taller y se guillotinan las páginas en un local ubicado en la calle Arturo Prat, Santiago Centro.

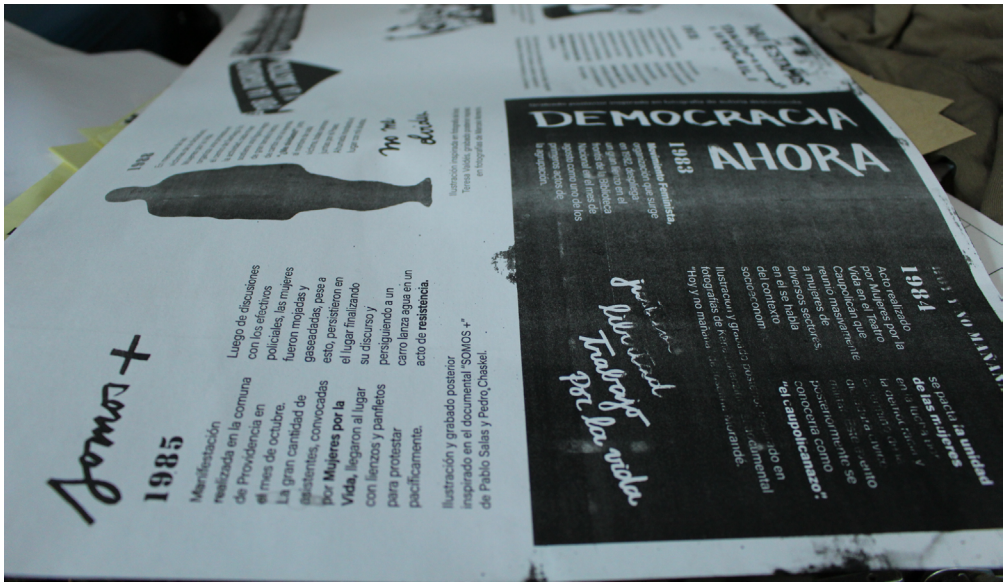




Fig. 109-110. Registro de la visita al taller de Carlos López ubicado en la comuna de San Miguel.





Fig. 111-112. Detalle de impresión, fotografía inferior está tomada a través de un cuentahilos.

LADO B

↘ Impresión

Finalizado el proceso de la impresión del lado A, se comenzaron a organizar los preparativos para la impresión del lado B. Para maximizar los tiempos, se determinó la impresión del grabado en la máquina tipográfica Chandler ubicada en la Facultad de estudio, se gestionaron los permisos pertinentes para el acceso al establecimiento ya que en esas fechas Santiago se encontraba en "Fase 3". En vistas de que la máquina se encontraba desarmada, se requirió la ayuda de Francisco Flores para su montaje, lo que demoró un día completo. Justo después de esto, se comenzó a armar la rama tipográfica con los clichés, a los que previamente se les había adherido una superficie para alcanzar la altura del tipo móvil (2,3 mm), se montó la rama en la prensa para los ajustes necesarios en la presión de la máquina. Luego de varios intentos, por el material con el que se había resuelto darle la altura a los clichés, se logró finalmente la impresión de los linograbados en su conjunto.

Para esta impresión, se hizo un degradado con morado y verde, estos colores tuvieron que crearse con la mezcla de tintas tipográficas offset[170] tomando de referencia los colores de las pruebas de impresión realizadas en la etapa de linograbado. Para concluir, se imprimieron un total de 118 ejemplares con la ayuda de Francisco Flores y Valeria Rojo.

170 La mezcla y obtención de colores fue realizada por Ariel Garate Molina.

Se deseaba incluir la frase "SOMOS +" con tipos móviles pero finalmente no se pudo realizar ya que existieron problemas con la altura y la impresión de los clichés contiguos.





Fig. 113-114. Registro de la jornada de trabajo del día viernes 19 de noviembre, en ella se hicieron ajustes de presión y pruebas.



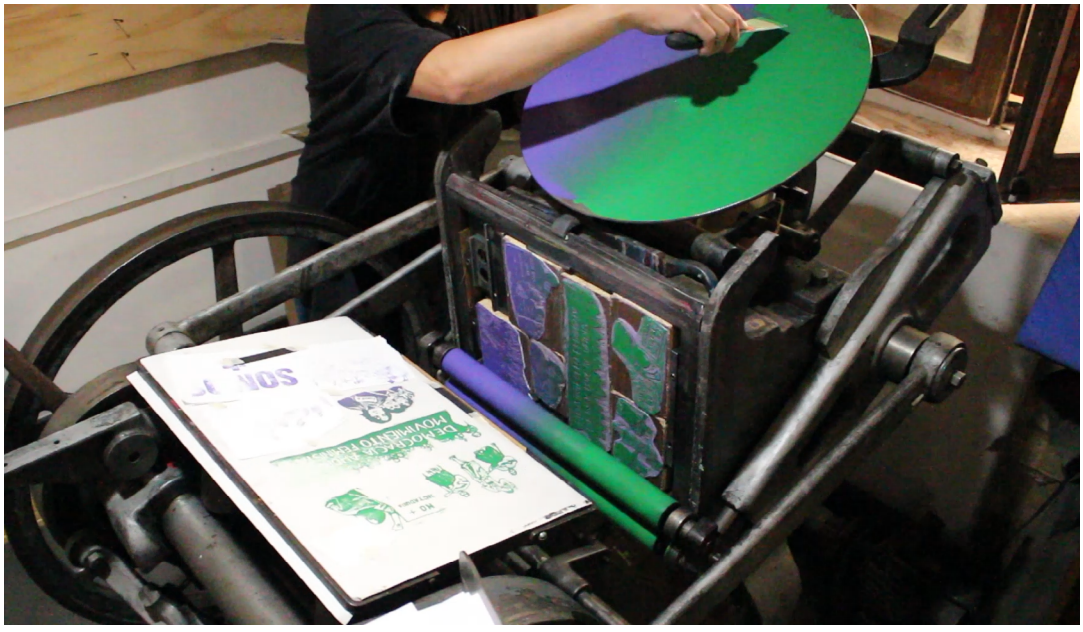


Fig. 115-116. Registro de la jornada de impresión, lunes 22 de noviembre.



Espacio vacío mencionado en el apartado de linograbados. Se decide realizar linóleo con la frase "SOMOS +" e imprimirlo a mano.

Fig. 117. Resultado de la impresión final.



Fig. 118. Detalle de impresión manual con cliché "SOMOS +".

Intervención

Se llevaron a cabo dos salidas a terreno para intervenir el espacio público con el material producido, este apartado al igual que los procesos anteriores, se dividirá en dos diferenciando las actividades que se realizaron para los afiches y el fanzine.

Afiches

La primera intervención fue realizada la tarde del día 28 de septiembre del 2021, en ella, se planeó pegar los afiches con la ayuda de Valeria Rojo. Antes de dirigirse al lugar, se alistan los materiales necesarios para realizar la actividad, primero se prepara el engrudo para pegar los afiches con agua y harina, una vez enfriada la mezcla se disponen las demás herramientas: una brocha, los afiches, y ropa para ensuciar. Al momento de realizar una prueba en casa, se percata de que la tinta utilizada para la impresión del linóleo no era la apta porque ésta se corría al hacer contacto con el agua, este error sirvió para considerar este detalle en el futuro.

Se comienza la acción en el muro alrededor de la estatua Baquedano, ahí se pegan dos de los carteles disponibles, uno en la muralla que da a la calle Vicuña Mackenna y el otro, en la muralla que da a la calle Andrés Bello. Enseguida, se continúa el recorrido hacia el Centro Gabriela Mistral en donde se pegan dos de los carteles en la fachada del edificio y otro en el paradero número seis (al frente del establecimiento).



Fig. 119-120. Registro del día de la intervención. Fotografía superior en muro de Plaza Italia y foto inferior, fachada del GAM.



Fig. 121. Registro del día de la intervención en muro ubicado en Plaza Italia, zona que da al poniente.

Sólo en esta intervención, se registró la acción en sí misma y el día después para observar si existió una interacción posterior con el material. Se visita el lugar nuevamente el día 29 de septiembre, teniendo acceso a todos los lugares menos al muro alrededor de la Estatua Baquedano, ya que el lugar se encontraba resguardado por efectivos policiales.



Fig. 122. Registro del día posterior a la intervención (29 de septiembre). Afiche adherido en zona que da al poniente (fig. 118).

Interacción con la muestra. Se trata de retirar el afiche y en ese ejercicio se rompe la muestra dejando rastros de la intervención.



Fig. 123. Registro del día posterior a la intervención (29 de septiembre). Afiche adherido al paradero seis, ubicado frente al GAM.



Fig. 124. Registro del día posterior a la intervención (29 de septiembre). Fachada del GAM.

Interacción con la muestra. Se ocupa el espacio disponible en el muro pero sin cubrir la ilustración. La frase inscrita que alude a la figura de Luisa Toledo tiene relación con la referencia de la imagen.

Fanzine

Para la segunda y última intervención, se planifica colgar los fanzines en la estructura de la fachada del GAM el día 25 de noviembre, para esto se realiza una visita previa al lugar con el fin de estudiar el espacio, se lleva a cabo un boceto de la disposición del material, se planea la forma de adherencia a la superficie y la cantidad de material a producir. Se escoge un sitio tentativo y se toma un registro para marcar las posiciones, como se observa en la figura 126 la estructura tiene un grán número de orificios por lo que se contempló colgar los fanzines a través de ellos.

En esta etapa, también se efectúa el proceso de corte y plegado de los papeles, para esta tarea se utiliza una regla, bisturí y una plegadera de teflón para un mejor resultado sin grietas ni cortes colaterales. Para la preparación de los fanzines y su suspensión en la fachada del GAM, se determina perforar las muestras en la esquina superior con la ayuda de un punzón y una goma, luego de esto con el apoyo de una aguja de lana se inserta el hilo perlé rojo[171] quedando el material para la actividad. En total se prepara una cantidad de 65 fanzines, se alista el material cuidadosamente y se inicia el recorrido a la zona establecida. Gracias a la ayuda de Valeria Rojo, Constanza Fierro, Sofía Yastremiz y Antü González se cuelgan los fanzines dispuestos en la forma planeada, una vez colocados se observa la interacción del público que ya comenzaba a moverse a eso de las cinco de la tarde.

171 Esta elección no fue arbitraria, se escogió un hilo rojo porque fue una de las acciones más significativas que realizaron las mujeres en la manifestación "SOMOS +", en ella todas caminaban juntas unidas por un hilo rojo.



Fig. 125-126. Registro del día 22 de noviembre. Fotografía superior, fachada del GAM y fotografía inferior boceto de distribución de fanzines.





Fig. 127-128. Fotografía de la izquierda muestra los materiales utilizados para el proceso de plisado y traspaso de hilo, a la derecha se pueden observar algunos de los fanzines plisados.



Fig. 129-130. Proceso de perforación del fanzine y posterior anclaje de hilo perlé rojo.

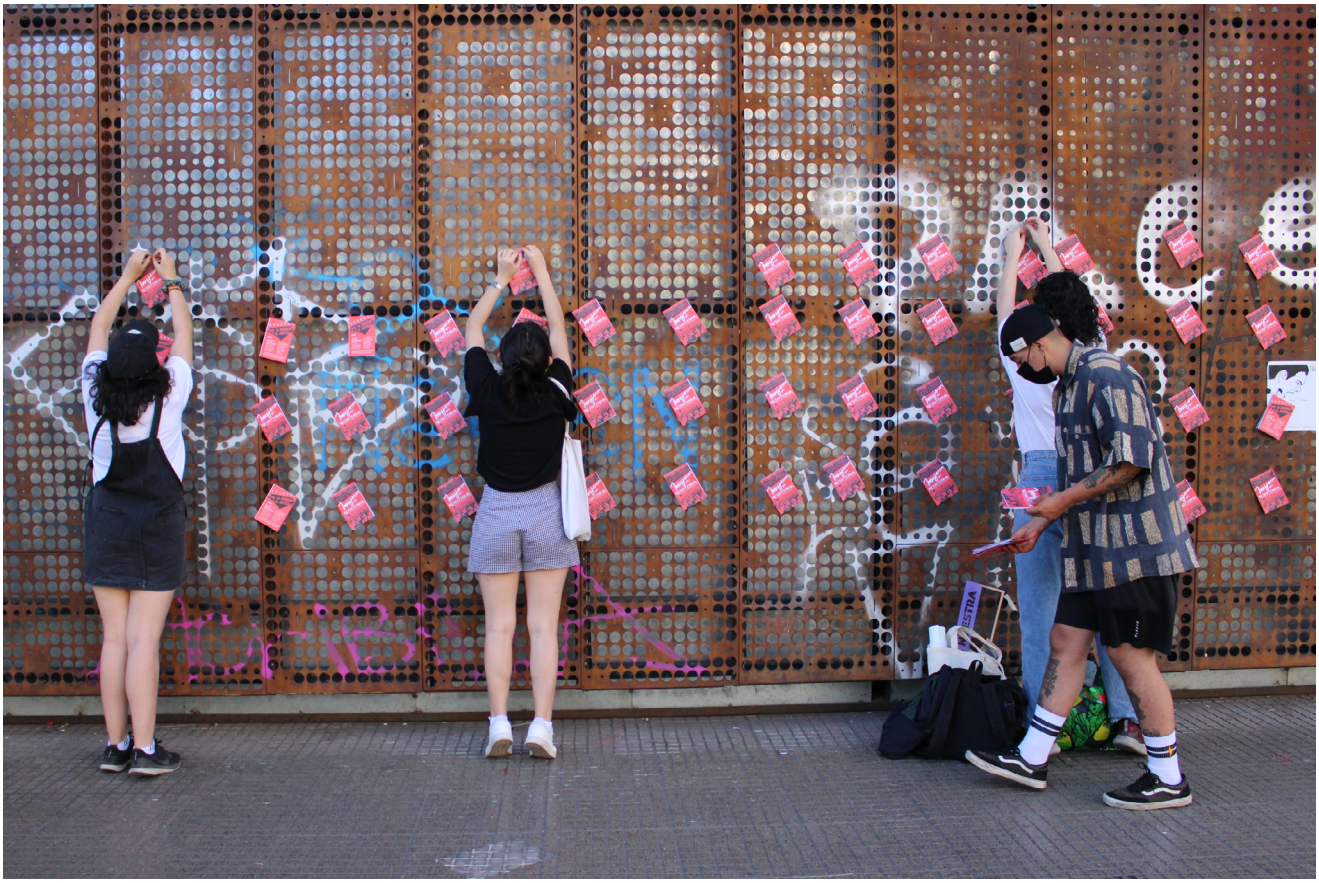


Fig. 131. Preparación del lugar, se cuelgan los fanzines en la estructura.

Pronto después, la gente comenzó a acercarse e interactuar con los fanzines de distintas formas: le tomaban fotos pero sin sacarlos, los miraban de lejos, los hojeaban y también, los sacaban. En dos ocasiones, mujeres que ya habían sacado un fanzine, volvían con sus compañeras a mostrar el trabajo expuesto, en un transcurso de cerca de dos horas, las y los transeúntes se llevaron los 65 fanzines. En la labor de observación, fue posible notar la acogida del proyecto en la medida en que recorrían el relato y abrían el afiche de la parte posterior.



Fig. 132. Exposición de la muestra e interacción con el público.



Fig. 133. Registro de actividad e interacción de transeúntes con la muestra.



Fig. 134. Registro de actividad e interacción de transeúntes con la muestra.

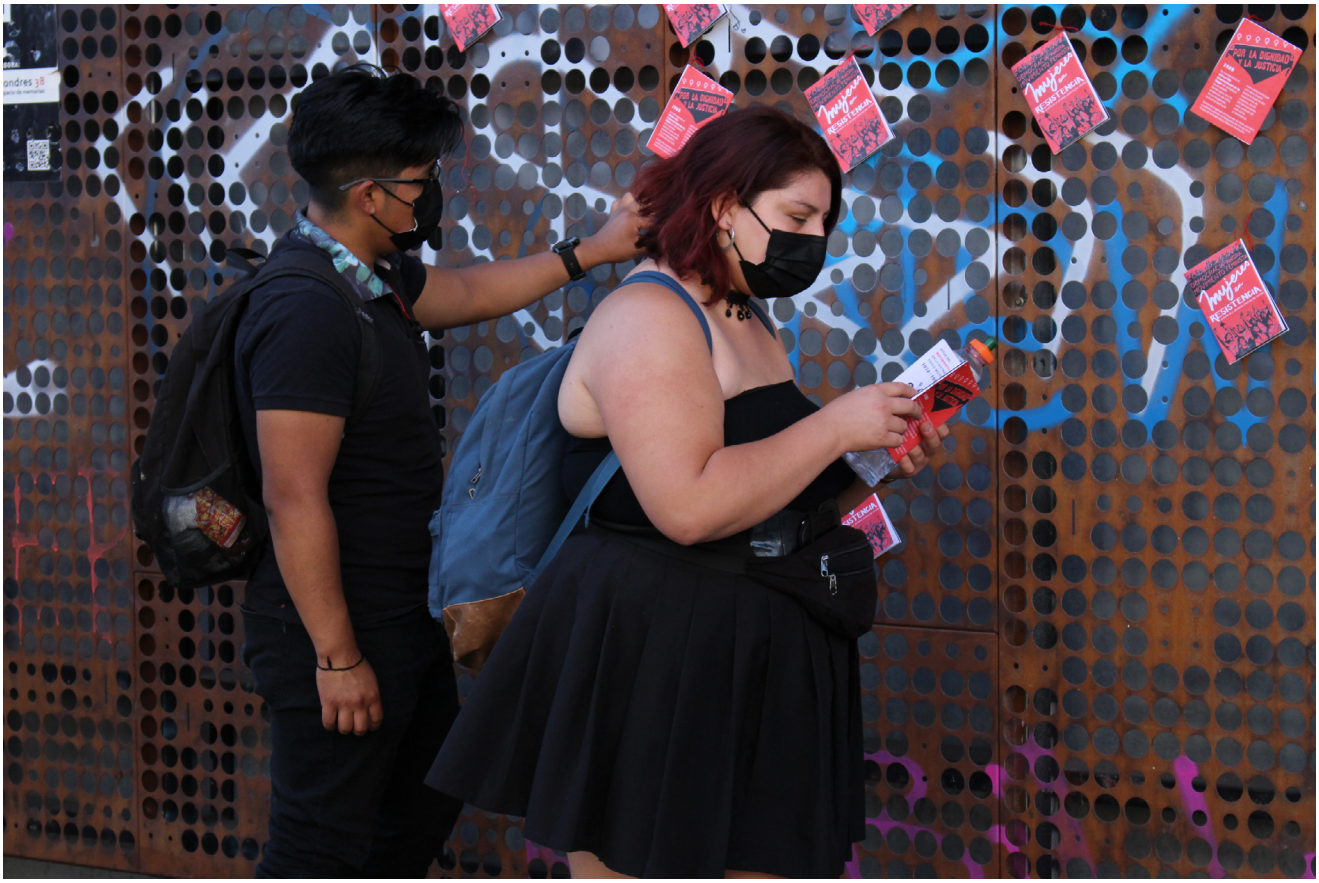


Fig. 135. Registro de actividad e interacción de transeúntes con la muestra.



Fig. 136. Registro de actividad e interacción de transeúntes con la muestra.



Fig. 137. Registro de actividad e interacción de transeúntes con la muestra.



Fig. 138. Registro de actividad e interacción de transeúntes con la muestra.

Gastos asociados

El presente proyecto se generó en base a la autogestión, la cooperación y el uso de recursos propios para la compra de los materiales requeridos, en el siguiente apartado se detalla el costo de las herramientas adquiridas para la realización de las distintas técnicas descritas además de incluir también, el material de posesión propia o prestada que fue necesaria para los procesos de creación e impresión con el fin de transparentar de la manera más precisa, el cómo se llevó a cabo el proyecto.

No está demás decir que el gasto de cada instrumento se consideró como una inversión, ya que su uso no se limita sólo a una ocasión y es posible su reutilización. Al igual que las etapas anteriores se diferencia los materiales para cada técnica.

La compra de los insumos fue realizada en diversos lugares pero destacan entre ellos la librería La Tala (sobre todo para la etapa de linograbado) y los locales de papelería ubicados en la calle Cóndor, Santiago Centro.

	ÍTEM	VALOR	
Linograbado en casa	Rodillo de caucho suave	$17.490	
	Rodillo de caucho duro	$16.000	
	Linóleo	$0	
	Linóleo	$11.000	
	Tintas al agua xilografía	$21.040	
	Prensa (plancha de acero)	$0	
	Papeles para pruebas	$0	$65.530
Esténcil	Superficie cortada en láser	$5.950	
	Pintura en spray (tres colores)	$10.590	
	Bisturí para corte	$1.990	$18.530
Afiches	Papel ahuesado A3	$2.750	
	Bastidor fotograbado (72 hilos)	$24.000	
	Tinta al agua para serigrafía	$7.300	
	Espátula	$890	$34.940
Impresión lado A	Papel	$7.000	
	Planchas CTP	$7.000	
	Impresión offset	$13.000	$27.000
Impresión lado B	Madera para dar altura a clichés	$0	
	Tintas offset (Taller libre)	$0	
	Huaipe (Taller libre)	$0	
	Parafina para limpiar	$1.740	$1.740
Intervención	Hilo perlé	$490	
	Punzón	$0	
	Plegadera de teflón	$7.000	
	Agujas	$0	$7.490
	COSTO TOTAL	$155.230	

Conclusiones



Fig. 139. Registro de intervención día 25 de noviembre.

En el transcurso de la investigación y con lo que se pudo observar gracias a los recursos disponibles, se descubrió la limitada dedicación a la gráfica realizada por las organizaciones de mujeres durante la dictadura en comparación a la gráfica de oposición como espectro social más amplio. Con lo estudiado, es posible concluir que las mujeres en su conjunto trabajaron arduamente en este proceso para el reconocimiento de su labor, la coordinación conjunta que este grupo ha sobrellevado es indiscutible cuando se observa su recorrido. En este sentido, es importante recapitular la trascendencia de aquel activismo político que fue capaz de batallar contra los roles de género y los constructos culturales de la época, reconfigurando de cierta manera los modos de representación de las mujeres en el contemporáneo actual.

Dentro del mismo marco, se evidencia la importancia de la memoria y su vinculación con la visualidad, dos ejes que resultaron ser clave en la conformación del proyecto al traer consigo relatos, emocionalidades y momentos de la lucha histórica por las demandas de las mujeres en un período sumamente desalentador. En relación a esto, fue posible advertir por medio de la intervención del proyecto, que existe un interés por la temática abordada al observar la rápida interacción con los objetos creados y el feedback recibido durante la misma actividad. Como se esperaba, la comunidad fue abierta y atendió de buena forma la información otorgada, agradeciendo y apreciando el rescate de este tipo de relatos.

Sobre la manufactura del proyecto en sí mismo, fue posible concluir varios puntos alrededor de la práctica, en primer lugar el proceso de creación en sí mismo fue un desafío por los limitados registros de los eventos a exponer pero a la vez, se sacó provecho de las habilidades personales en la creación de imagen. En segundo lugar, se observa la predominancia de hombres en los campos relacionados al quehacer gráfico y de imprenta, y si bien, no es primera vez que se repara en tal apreciación, fue posible reflexionar sobre aquello proyectado en un futuro la apertura de este tipo de espacios (de impresión tal como offset o manejo de máquinas tipográficas) a las mujeres diseñadoras.

En un último punto, se concluye que dentro de este tipo de proyectos son esenciales las prácticas autogestionadas, el apoyo, ayuda y convergencia de saberes. Dentro del proyecto y en especial en la última instancia, se generó una red de contactos que fue esencial para llegar al resultado deseado y esperado.

Comentarios finales

Durante el desarrollo del proyecto, comenzaron a emerger investigaciones que abordan el trabajo de las mujeres durante el período estudiado, estas actividades incentivaron la idea de continuar compartiendo este proyecto en distintos espacios además de la próxima convocatoria al ocho de marzo del 2022. Como visión a futuro, se espera seguir explorando distintos tipos de técnicas y oficios que dialoguen con las prácticas del diseño, deseando proseguir con una línea activista en un modo personal.

Para finalizar, es importante aclarar que el trabajo realizado durante todo este curso fue condicionado por las limitaciones de la pandemia, el encierro y el estrés que todos estos factores conllevaron en nuestro cotidiano. A pesar de todo el agotamiento que trajo consigo este período, fue posible terminar este proceso con satisfactorios resultados y aprendizajes para el futuro.

Agradezco también, que en esta última instancia académica se abran los espacios a la creatividad y motivaciones personales de las y los estudiantes, generando nuevos sitios de conocimientos para la comunidad.

Bibliografía



Fig. 140. Libros utlilizados en el proceso de investigación.

Libros

AUMONT, Jacques. *La imagen.* Barcelona: Paidós, 2000.

BARTRA, Eli. Acerca de la Investigación y metodología feminista. En: BLASQUEZ, Norma. *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales.* México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo.* España: Editorial de Bolsillo, 1949.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina.* España: Editorial Anagrama, 2000.

BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean Claude. *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza.* Barcelona: Editorial Laia, 1996.

BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica, 2001.

BUTLER, Judith. *El género en disputa.* España: Ediciones Paidós, 2007.

CARTWRIGHT, Lisa & STURKEN, Marita. *Practices of looking: An introduction to visual culture.* New York: Oxford University Press, 2017.

CHILE. JUNTA NACIONAL DE GOBIERNO (1973-1974). *República de Chile, 1974: primer año de la reconstrucción nacional.* Santiago: Gabriela Mistral, 1974.

COLECCIÓN DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Movimientos sociales: Mujeres, trabajadores y estudiantes. En: *Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad internacional. 1973-1990*. Santiago: Ocho libros, 2021.

CORDERO, Karen. Narrando desde nuestras cuerpas: futuros posibles de una historia del arte feminista en América Latina. En: *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021.

CRISTI, Nicole & MANZI, Javiera. *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Tallersol*. Santiago: LOM Ediciones, 2016.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995.

DE LA MAZA, Gonzalo & GARCÉS, Mario. *La explosión de las mayorías: protesta Nacional 1983-1984*. Santiago: Educación y comunicación, 1985.

DELANO, Manuel & TRASLAVIÑA, Hugo. *La herencia de los Chicago Boys*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2013.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán & LEIVA, Gonzalo. *El golpe estético: dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago: Ocho libros, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder.* Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979.

GÁLVEZ, Ana & al. *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020.* Santiago: LOM Ediciones, 2021.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2018.

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Ediciones Akal, 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. TOMO I.* México: Ediciones Era, 1981.

GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. TOMO II.* México: Ediciones Era, 1981.

GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. TOMO IV.* México: Ediciones Era, 1981.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HARVEY, David. *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana.* Salamanca: Ediciones Akal, 2013.

HUYSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

KIRKWOOD, Julieta. *Tejiendo rebeldías.* Santiago: Casa de Estudios de la Mujer, La morada, 1987.

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo Social: Una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires: Manantial, 2008.

LECHNER, Norbert & LEVY, Susana. *El disciplinamiento de la mujer.* Santiago: FLACSO, 1984.

LEFEBVRE, Henry. *El derecho a la ciudad.* Barcelona: Ediciones Península, 1978.

LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado.* Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. En: MIGNOLO, Walter & al. *Género y descolonialidad.* Buenos Aires: Del Signo, 2014.

LUNA, Lola. *Los movimientos de mujeres en América Latina y la renovación de la historia política.* Santiago de Cali: Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad.* Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire.* Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

NOVOA, Soledad & ROSA, María Luisa. *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte.* Santiago: Metales Pesados, 2017.

PALESTRO, Sandra. *Mujeres en movimiento 1973-1989.* Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1991.

RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010).* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

RICHARD, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s).* Santiago: Palinodia, 2008.

RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones.* Santiago: Ediciones Metales pesados, 2014.

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *Estética y ciudad. Cuatro recorridos analíticos.* Santiago: Frasis, 2007.

ROJAS-MIX, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI.* Prometeo Libros, 2006.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials.* California: SAGE Publications, 2001.

SCHKOLNIK, Mariana & TEITELBOIM, Berta. *Pobreza y desempleo en poblaciones: la otra cara del modelo neoliberal.* Santiago: Programa de Economía del Trabajo. Academia de Humanismo Cristiano, 1988.

SONTAG, Susan. El afiche: publicidad, arte, instrumento político y mercancía. En: BIERUT, Michael et al. *Fundamentos del Diseño Gráfico.* Buenos Aires: Infinito, 2005.

STEEDMAN, Carolyn. *Dust. The archive and Cultural History.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

TAPIA, Jorge. *El terrorismo de Estado. La doctrina de la Seguridad Nacional en el Cono Sur.* D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980.

TRIGGS, Teal. *Fanzines.* Londres: Thames & Hundson, 2010.

VALDÉS, Teresa. *El movimiento social de las mujeres y la producción de conocimientos sobre la condición de la mujer.* Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993.

VARGAS, Virginia. *Feminismos en América Latina. Su aporte a la política y a la democracia.* Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.

VICO, Mauricio. *El afiche político en Chile 1970-2013: Unidad Popular, clandestinidad, transición democrática y movimientos sociales.* Santiago: Ocho Libros, 2013.

ZAVALA, Ximena. *Memorias de ocupación: violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura.* Santiago: Andros, 2005.

Artículos de revistas

CASTILLO, Eduardo. El cartel en Chile: una tradición pendiente. *Revista 180*. 2009, núm. 24, pp. 36-43.

CORVALÁN, Felipe. La emergencia del arte en la ciudad contemporánea. Estrategias de interrupción y estetización del espacio público. *Revista de Urbanismo*. 2014, núm. 30, pp. 2-14.

GUARINI, Carmen. Memoria social e imagen. *Cuadernos de Antropología social*. 2002, núm. 15, pp. 113-123.

GUASCH, Ana María. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y de recordar. *Materia*. 2005, núm. 5, pp. 157-183.

GIUNTA, Andrea. Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie* [en línea]. 2014, núm. 6, pp. 1-29. [fecha de consulta: 24 de mayo del 2021]. Disponible en https://journals.openedition.org/

HUYSSEN, Andreas. Monument and Memory in a Postmodern Age. *The Yale Journal of Criticism*. 1993, vol. 6, pp. 249-261.

LEPIN, Cristián. Evolución de los derechos civiles de la mujer en la legislación chilena (1855-2015). *Revista Boliviana de Derecho*. 2016, núm. 21, pp. 74-93.

MAULEN DE LOS REYES, David. Proyecto Edificio UNCTAD III: Santiago de Chile (junio 1971 - abril 1972). *Revista de Arquitectura*. 2006, núm. 13, pp. 80-92.

MURGUIA, Eduardo. Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. *Iconos*. 2011, núm. 41, pp. 17-37.

Otros

PROUST, Françoise. Potencia y resistencia. *Revista Internacional de Filosofía Política.* 1998, núm. 12, pp. 139-152.

BREA, José Luis. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. [en línea] [fecha de consulta: 20 de mayo de 2021]. Disponible en https://www.almendron.com/

CENTRO GABRIELA MISTRAL. Historia [en línea]. [Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2021]. Disponible en: https://www.gam.cl/.

SÁNCHEZ, Carolina & RORDRÍGUEZ, Raúl. Medios alternativos en Chile: Revistas contraculturales en la década de los 80's. En: VI Encuentro Panamericano de Comunicación, 2013.

Fuentes visuales

Fig. 1. **LORENZINI, Kena.** *Manifestación en santiago.* En: LARGO, Eliana. Calles caminadas, anverso y reverso. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana, 2014, p. 297. Disponible en: https://www.centrobarrosarana.gob.cl/622/articles-51926_archivo_01.pdf

Fig. 2, 3. Registro personal.

Fig. 4, 5, 6. Elaboración propia.

Fig. 7. **LORENZINI, Kena.** *S/N.* En: Centro Cultural Gabriela Mistral. Nuestra urgencia por vencer [en línea]. Disponible en: https://gam.cl/exposiciones/nuestra-urgencia-por-vencer/

Fig. 8. **CEMA-CHILE.** Santiago, 1980, núm. 8, p. 22. Disponible en: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-61042.html

Fig. 9. **FONDO FORTÍN MAPOCHO.** *S/N.* En: Archivo Nacional. Publicaciones feministas en dictadura. Galería "En la calle" [en línea]. Disponible en: https://www.archivonacional.gob.cl/sitio/Contenido/Galerias/71920:En-la-calle

Fig. 10. **LORENZINI, Kena.** *S/N.* En: Centro Cultural Gabriela Mistral. Op. cit.

Fig. 11. Elaboración propia.

Fig. 12. **LORENZINI, Kena.** *S/N.* En: Latidos, procesos creativos de seis fotógrafas. Kena Lorenzini [en línea]. Disponible en: http://www.latidos.colectivorectangulo.cl/kena-lorenzini/

Fig. 13, 14. **MORANDÉ, Josefina.** Hoy y no mañana [documental]. Santiago: Fondo Audiovisual 2018, 2018.

Fig. 15. **COLECCIÓN DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS.** Movimientos sociales: Mujeres, trabajadores y estudiantes. En: *Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad internacional. 1973-1990*. Santiago: Ocho libros, 2021. p. 122.

Fig. 16. **GAVIOLA, Tatitana.** *No me olvides* [documental]. Santiago: ICTUS, 1988.

Fig. 17. Elaboración propia.

Fig. 18. Registro personal.

Fig. 19. Elaboración propia.

Fig. 20. Registro personal.

Fig. 21. Elaboración propia.

Fig. 22. Registro personal.

Fig. 23. Elaboración propia.

Fig. 24. **CENTRO GABRIELA MISTRAL.** *Muro 18-O* [en línea]. Disponible en: https://www.gam.cl/conocenos/edificio-gam/coleccion-de-arte/muro-18-octubre/

Fig. 25. Elaboración propia.

Fig. 26-27. Registro personal.

Fig. 28, 29, 30. Elaboración propia.

Fig. 31. **MOVIMIENTO FEMINISTA.** *Democracia en el país y en la casa* [en línea]. Disponible en: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77894.html

Fig. 32 **IZQUIERDA CRISTIANA.** *Panfleto reverso 09.* Fondo Kena Lorenzini, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Fig. 33. **MOVIMIENTO DE EMANCIPACIÓN DE LA MUJER CHILENA.** *Boletina Chilena* [en línea]. 1986, núm. 10, p. 23. Disponible en: https://boletinasfeministas.org/2021/08/boletina-chilena-no-10-1986-ene-feb-mar/

Fig. 34. **KIRKWOOD, Julieta.** *Tejiendo rebeldías.* Santiago: Casa de Estudios de la Mujer, La morada, 1987, p. 22 .

Fig. 35. Ibíd., p. 58.

Fig. 36. *Pluma y pincel* [en línea]. 1987, núm. 20. Disponible en: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-125831.html

Fig. 37. **MERCVRIA.** *Matria.* [en línea]. 2020, núm. 1. Disponible en: https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1XfWi52vHUJwAujy4v1N-zROOSIM_KpyII

Fig. 38. **COMITÉ DE DEFENSA DE LOS DERECHOS DE LA MUJER (CODEM).** *Vamos Mujer* [en línea]. 1985, en. - feb., p. 10. Disponible en: https://boletinasfeministas.org/2021/09/vamos-mujer-1985-en-feb/

Fig. 39. **LÖSER, Katherine.** *Flor negra* [en línea]. Disponible en: https://www.instagram.com/p/CJ0DYFOl4Gu/

Fig. 40. **COIRÓN, Loro.** *Xilografía sin título, imagen 78 x 43 cms. papel 82 x 52 cms. sin marco* [en línea]. Disponible en: https://bahiautopica.cl/obras/cg-00%EF%BB%BF8-sin-titulo-linograbado-78-x-43-cms/

Fig. 41. Elaboración propia, imágenes referenciadas en "catálogo".

Fig. 42 Elaboración propia.

Fig. 43, 44, 45. Registro personal.

Fig. 46. Elaboración propia.

Fig. 47. **CÁCERES, Juan Carlos.** *María Rozas acompaña a familiares de presos políticos.* En: El Desconcierto. «Aquí estamos, Pinochet»: La historia del primer #8M en dictadura [en línea]. Disponible en: https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2018/03/08/aqui-estamos-pinochet-la-historia-del-primer-8m-en-dictadura.html

Fig. 48. Registro personal.

Fig. 49. **GONZÁLEZ, Ricardo.** *Manifestaciones Catedral* [en línea]. En: Archivo Fortín Mapocho. Disponible en: https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/manifestaciones-catedral/

Fig. 50, 51. Elaboración propia.

Fig. 52. Registro personal.

Fig. 53. **MONTECINO, Marcelo.** *La Cueca Sola, Santiago 1979* [en línea]. En: Archivo de Fondos y Colecciones Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponible en: http://www.archivomuseodelamemoria.cl:8080/index.php/155689;isad

Fig. 54. **NAVARRO, Luis.** [En línea]. En: El Universal. La historia de la cueca sola: Pañuelos por la denuncia. Disponible en: https://eluniversal.cl/2021/01/06/la-historia-de-la-cueca-sola-panuelos-por-la-denuncia/

Fig. 55. Elaboración propia.

Fig. 56. Registro personal.

Fig. 57. **Autoría desconocida.** [En línea]. En: Margarita Pisano. Encuentros feministas. Disponible en: https://www.mpisano.cl/hilar-historico/encuentros-feministas/

Fig. 58. Elaboración propia.

Fig. 59. Registro personal.

Fig. 60, 61. **MORANDÉ, Josefina.** Op. cit.

Fig. 62. Elaboración propia.

Fig. 63. Registro personal.

Fig. 64, 65. **CHASKEL, Pedro & SALAS, Pablo.** *Somos +* [documental]. Santiago: ICTUS, 1985.

Fig. 66. Elaboración propia.

Fig. 67. Registro personal.

Fig. 68. **MONTECINO, Marcelo.** *Human Rights Protest* [en línea]. En: Archivo de Fondos y Colecciones Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponible en: http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/155571;isad

Fig. 69. **MONTECINO, Marcelo.** *Human Rights Protest*. Op. cit. Disponible en: http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/155611;isad

Fig. 70. Elaboración propia.

Fig. 71. Registro personal.

Fig. 72. **MONTECINO, Marcelo.** *Int. Women's Day, Santiago 89 -5* [en línea]. En: Archivo de Fondos y Colecciones Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponible en: http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/155635;isad

Fig. 73. Archivo Vicaría de la Solidaridad. [En línea]. En: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponible en: https://mobile.twitter.com/museomemoriacl/status/1236793022597210117?lang=da

Fig. 74. Elaboración propia.

Fig. 75, 76, 77. Registro personal.

Fig. 78. **CHASKEL, Pedro & SALAS, Pablo.** Op. cit.

Fig. 79. Elaboración propia.

Fig. 80. Fondo Teresa Valdés, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Fig. 81. Elaboración propia.

Fig. 82. **LORENZINI, Kena.** *25.000 MUJERES se manifiestan contra la dictadura en el estadio Santa Laura, "Somos tierra, somos aire, agua, fuego, somos una y somos más..." Santiago* [en línea]. En: Archivo de Fondos y Colecciones Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponible en: http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/154819;isad

Fig. 83. Elaboración propia.

Fig. 84. Elaboración propia. Afiche referenciado en "catálogo".

Fig. 85. Elaboración propia.

Fig. 86-96. Registro Valeria Rojo-Cristina Grandón.

Fig. 97-101. Elaboración propia.

Fig. 104-105. Registro Valeria Rojo-Cristina Grandón.

Fig. 106-108. Elaboración propia.

Fig. 109-140. Registro Valeria Rojo-Cristina Grandón.

§

Esta memoria se comenzó durante el año 2020 y se terminó en diciembre del 2021 en Santiago. Para su diagramación, se utilizaron las tipografías Ruda y Laca Text, para títulos y texto respectivamente.


somos +