



ESCUELA DE POSGRADO
FACULTAD DE ARTE
MAGÍSTER EN ARTE, MENCIÓN PATRIMONIO

LA RESISTENCIA EN EL DIBUJO DE MIGUEL LAWNER:

**EL IMAGINARIO VISUAL DEL EL SIGLO XX,
HEREDADO COMO ARMA Y TESTIMONIO**

Tesis para optar al grado de Magíster en Arte Mención Patrimonio

NICOLÁS GUILLERMO MENAY HUERTAS

Profesor Guía:
Alberto Donato Madrid Letelier

Valparaíso, Chile
2023

Agradecimientos

A mi madre, por descubrir los dibujos, inspirarme y por sostener, con su apoyo, los procesos y desvelos que hemos cursado.

A mis profesores Alberto, Marco y Nicholas por su incondicional disposición a disponer de su tiempo y sus conocimientos en beneficio de sus estudiantes, siendo fuentes de inspiración y motivación cruciales.

Tabla de contenido

Resumen.....	3
Abstract.....	4
Introducción.....	5
Capítulo 1: El dibujo como hilo conductor en la construcción de un imaginario común.....	7
1.1 El ejercicio de definir el concepto de dibujo.....	7
1.2 El recorrido del dibujo en Chile a través de sus campos sus asociación.....	9
1.3 La ilustración y el aprender a leer: el editorialismo infantil de <i>El Peneca</i> en vías de la construcción de una comunidad lectora.....	12
1.4 El ámbito ilustrativo en <i>El Peneca</i> y la construcción de lo comunitario a través de un imaginario para las infancias.....	17
1.4.1 El retrato de la infancia.....	18
1.4.2 La metaimagen.....	22
1.4.3 Lo fantástico.....	23
1.4.4 La historieta y la caricatura.....	29
1.4.5 La enseñanza del dibujo.....	33
Capítulo 2: El dibujo de Miguel Lawner: su diversificación entre el imaginario, lo pictórico y la memoria.....	37
2.1 Antecedentes biográficos de Miguel Lawner.....	37
2.2 La cualidad itinerante de los dibujos de Miguel.....	43
2.3 Sobre la metodología de análisis para los dibujos.....	51
2.3.1 El Paisaje.....	57
2.3.2 El Retrato.....	64
2.3.3 La Escena.....	71
2.3.4 La ilustración.....	77
2.3.5 Memoria.....	85
Capítulo 3: El dibujo de Miguel: hito central en el recorrido del dibujo como arma de resistencia.....	97
3.1 El dibujo como arma de resistencia: la influencia y desplazamiento del imaginario visual de <i>El Peneca</i> en la revista <i>La Castaña</i>	98
3.2 La resistencia en el dibujo de Miguel: el imaginario como el material del dibujo y arma revolucionaria.....	117
3.2.1 Conclusiones.....	125
Referencias Bibliográficas.....	128
Anexo 1: Figuras.....	131
Capítulo 1.....	131
Capítulo 2.....	141
Capítulo 3.....	154
Anexo 2: Entrevista con Miguel Lawner.....	160

Resumen

La experiencia de Miguel Lawner como prisionero en los campos de detención de Isla Dawson, Ritoque y Tres Álamos, durante la dictadura cívico militar de 1973, se ha convertido en una de las más relevantes, debido a los cuantiosos y reveladores dibujos que realizó en ese tiempo, de gran expresividad gráfica y figurativa e incalculable valor testimonial. Bajo un análisis técnico formal e iconológico, dichos dibujos se revelan deudores de un imaginario preexistente y presente, integrándose en el relato de la evolución del dibujo en Chile. Si desde principios del siglo XX, la huella revolucionaria del imaginario ilustrativo de *El Peneca* se hereda en las propuestas artísticas rupturistas de la revista *La Castaña* durante la dictadura, se abre la interrogante respecto al impacto e interpretación de ese imaginario dentro del sujeto, donde el dibujo de Miguel se presentaría como un hito intermedio, en torno al resguardo intencional la propia memoria visual, sensorial y afectiva; un arma de resistencia que traspasa los muros de la represión, la censura, la incertidumbre y el olvido.

Palabras clave: dibujo, imaginario, imagen, retrato, ilustración, dictadura, resistencia, memoria, testimonio

Abstract

Miguel Lawner's experience as a prisoner in the detention camps of Isla Dawson, Ritoque, and Tres Álamos during the 1973 civic-military dictatorship has become one of the most significant, due to the numerous and revealing drawings he made at that time. These drawings, characterized by their expressive graphic and figurative quality and invaluable testimonial value, undergo a formal technical and iconological analysis. They reveal a debt to a pre-existing and present imaginary, becoming part of the narrative of the evolution of drawing in Chile. Since the early 20th century, the revolutionary imprint of the illustrative imaginary of *El Peneca* has been inherited in the avant-garde artistic proposals of *La Castaña* magazine during the dictatorship. This opens questions about the impact and interpretation of this imaginary within the individual, where Miguel's drawing would stand as an intermediate milestone, concerning the intentional safeguarding of one's visual, sensory, and affective memory; a weapon of resistance that transcends the walls of repression, censorship, uncertainty, and oblivion.

Keywords: drawing, imaginary, image, portrait, illustration, dictatorship, resistance, memory, testimony

Introducción

Desde el momento en que los dibujos que Miguel Lawner realizó, en calidad de prisionero en el campo de detención de Isla Dawson y luego de ser apresado el 11 de Septiembre de 1973, lograron salir de ese recinto, comenzó una amplia cobertura mundial respecto a la situación de los presos políticos y las circunstancias relativas a los atropellos a derechos humanos, más aún considerando esas latitudes extremas. Y es que este testimonio visual que, el otrora director de la CORMU durante el gobierno de la Unidad Popular, comenzó a crear desde el minuto en que llega Isla Dawson y luego también a Ritoque y Tres Álamos, configuran todo un repertorio de reveladoras imágenes que serían expuestas con una extensa itinerancia, luego de su exilio a Copenhague. Aunque este testimonio visual forma parte de un universo mayor de personas que dibujaron durante su estadía en estos espacios de represión y censura, lo cierto es que el caso del dibujo de Miguel Lawner traspasa las presumibles nociones previas de su ejercicio profesional como arquitecto, logrando acercarse a prácticas total o parcialmente inexploradas, como el paisaje, el retrato y el dibujo del cuerpo humano, lo escenográfico y lo ilustrativo, bajo una plena conciencia del valor testimonial que esas imágenes contenían. Si bien Miguel no produce estos trabajos desde una intención de exploración pictórica en el ámbito del arte, dicha característica plantea la pregunta respecto a la forma en la cual aparecen y la relevancia o el lugar en el que pueden situarse sus dibujos, aparte de su condición testimonial.

En ese sentido, la presente investigación abre un campo de análisis tanto técnico formal como iconológico que busca responder a la interrogante sobre el imaginario visual al que Miguel accede desde su memoria y que toma forma en la diversificación taxonómica de estos trabajos. Este imaginario visual se vincularía a hitos concernientes al recorrido del dibujo en la historia de Chile y sus campos asociativos. Dentro de ese recorrido y durante las primeras décadas del siglo XX, el proyecto revolucionario de la revista infantil *El Peneca*

tuvo un inmenso impacto en las infancias de la época, debido a la construcción de una comunidad lectora que comienza a convivir y compartir historias donde las ilustraciones que las acompañaban, toman especial relevancia, a través de un amplio y activo repertorio de imágenes y estrategias visuales. La importancia en la comprensión y la identificación de esas características radica en su condición como bien heredado por la revista de poesía y humor y gráfica; *La Castaña*, la cual operó de forma marginal durante la dictadura, configurando una comunidad de artistas que operaban en clandestinidad y que contiene una serie de vínculos y referencias directas con su predecesora.

El intervalo de tiempo que funciona como vaso comunicante entre ambos hitos, permite inferir la existencia de un imaginario visual que se resguarda en la memoria visual y afectiva de las comunidades que convivieron y resignificaron esas imágenes, las cuales a su vez, abren la interrogante respecto al impacto del dicho imaginario en el sujeto. En ese sentido, el caso del dibujo de Miguel se presentaría como un hito intermedio que, en vez de operar desde el ámbito del arte o en el ejercicio concreto de su profesión, habría accedido a un imaginario preexistente, trayéndolo al presente como un desarrollo pictórico que contiene un fin testimonial y que se resiste a la represión del ámbito de los campos de detención durante la dictadura y de las estrategias de censura.

En consonancia con voces de diversos autores y autoras que refieren a los temas expuestos, la presente investigación se inserta en un relato relativo al dibujo tanto como acto creativo y disciplina, el cual establece la existencia de un imaginario visual que existe y muta, frente al cual el sujeto sensible lo integra y diversifica. La presente monografía busca dilucidar de qué manera el dibujo de Miguel Lawner se convierte en un arma que traspasa las limitaciones de la dictadura, a la vez que configura un imaginario visual propio, el testimonio de su experiencia y la búsqueda de su libertad.

Capítulo 1: El dibujo como hilo conductor en la construcción de un imaginario común

1.1 El ejercicio de definir el concepto de dibujo

La Real Academia Española incluye una definición de *dibujo* que lo identifica como una “delineación o imagen dibujada”. Este breve enunciado sintetiza dos conceptos que se presentan vinculados irrestrictamente: el de línea (y por tanto el de trazo) junto con el de imagen, los cuales a su vez incluyen el término ‘figura’ en sus respectivas definiciones, y por secuencialidad, es posible llegar al término ‘forma’. A su vez, la concatenación de estos términos permite advertir la dimensión humana de los mismos, en la medida en que se entiende al dibujo como un acto, el cual se abre paso a través del gesto del trazo, y del modo o manera en que aparece y valoriza la línea que da cuenta de la forma, como una configuración de diversos elementos gráficos o una figuración que se vuelve reconocible a la vista.

Es posible decir que la irrupción del acto de dar forma, introduce a la imagen en cuanto a figura o representación de algo y como manifestación del modo más primigenio del acto de crear. A su vez, dicha creación puede entenderse como un acto que se gesta en el sujeto, a partir de la necesidad imperiosa por otorgar una forma a algo o de *formarlo* a partir de la materia, al recorrerlo sensorialmente en la experiencia de la observación o por fijar la memoria y el deseo que la acompaña. Por consiguiente, la imagen resultante no solo involucra el dibujo del trazo sobre la superficie, sino en su aspecto esencial en el concepto de *imago*, que implica la noción de imagen mental o la *imagen de* y por tanto, de la *idea de* algo.

Este aspecto de las imágenes y la imaginación en su puesta en tensión respecto a su vinculación ineludible con la materia, es estudiada en diversos ensayos de Gastón Bachelard, donde estas imágenes son rastreadas a través

de referentes que provienen de la poesía, evidenciando su condición inmaterial de *imago*, pero relativas a conceptos de orden material, estableciendo un vínculo que remite a la necesidad de dar forma.

“Tan sólo cuando se hayan estudiado las formas atribuyéndolas a su justa materia se podrá encarar una doctrina completa de la imaginación humana. Se hará evidente entonces que la imagen es una planta que tiene necesidad de tierra y de cielo, de sustancia y de forma.” (Bachelard, 1978)

Se puede considerar a la imaginación, entonces, como una suerte de virtud o capacidad, pero también un lugar inmaterial donde las ideas y sus imágenes correspondientes se gestan, circulan y se relacionan complejizando su trama simbólica, probablemente bajo un precepto platónico si se quiere, pero también bajo la escisión entre lo material e inmaterial propio de la cultura que se habita. Junto con el concepto de imaginación, aparece el de imaginario como el repertorio de estas imágenes, dibujadas o no, las cuales en su conjunto pueden ser razonadas, explicadas y compartidas por un grupo o comunidad que les otorga sentido, funcionando dentro de un ciclo de apropiación y significación que se complejiza a través del tiempo.

La metamorfosis que ocurre en las imágenes/*imago* a través del tiempo y la relevancia que tiene su utilización en la actualidad no responde a la casualidad. Se trata de cambios que ocurren en la relación de retroalimentación oscilante entre el sujeto con su otredad, al punto de establecerse como un aprendizaje y una herramienta que frente a diversos estímulos se presenta como el medio elemental de expresión o puede, inclusive, emerger en contextos absolutamente adversos o prohibitivos, en forma de arma contestataria a los mismos.

Desde esa perspectiva, el dibujo pasa del acto primigenio de dar forma a una declaración identitaria que puede contener un discurso de intencionalidad testimonial. Esta dimensión hereditaria del dibujo es descrita por Juan José Gómez Molina, cuando se refiere su sentido tanto como acto de creación y como herramienta funcional, como si fuera un dispositivo que se activa y desde el cual emanan evocaciones del pasado. Según dicho autor, el dibujo se aparece retrotrayendo un conjunto de saberes hasta en su práctica y aparición en el presente. Dibujar sería en su esencia, definir un propio territorio que contiene una determinada carga histórica, social o personal. (Gómez Molina, 2005).

El concepto de territorio aplicado al ámbito o acto del dibujo y a su definición, no debe entenderse en primera instancia como la delimitación de su alcance disciplinar geográfica o de orden cartográfico y topográfico, donde el dibujo encuentre una aplicación específica o una diversificación de la misma, sino más bien involucra pensar en las referencias e influencias que se diseminan desde el conocimiento y la mente de quien dibuja y que a su vez, son provenientes de un sustrato cultural que es el núcleo de esa carga, permeado por el contexto en donde ese dibujo se inscribe y su relación, ya sea funcional o no, con la realidad y el presente. A su vez, el ejercicio mismo de definir el concepto de dibujo implica entender el alcance de los conceptos que lo extienden como un campo de acción diversificable, pero al mismo tiempo, integrar el hecho de que el dibujo tiene un desarrollo pictórico independiente y mutable que, a su vez, se adapta a un ámbito que ya está en diversificación.

1.2 El recorrido del dibujo en Chile a través de sus campos sus asociación

En vista del campo de diversificación que se desprende o construye a partir del concepto de dibujo, se abre también la pregunta por el recorrido del mismo dentro de Chile. En el libro *Dibujo en Chile (1797-1991)*, se incluyen diversos textos de un grupo conformado por cuatro investigadores y una investigadora,

entre ellos Ignacio Villegas, quien explora el concepto de dibujo, pero vinculado a su evolución durante la historia de Chile, destacando cómo su definición y aplicación han cambiado independientemente de su uso o funcionalidad. Villegas cita a Gómez Molina para enfatizar que definir el dibujo implica entender la estructura profunda de sus relaciones cambiantes: “Definir el dibujo de algo es determinar la estructura más profunda de sus relaciones cambiantes con las cosas” (2005, p. 38) El estudio propone que la episteme del dibujo, que abarca el conocimiento técnico, material y sus relaciones interdisciplinarias, existe aparte de su aplicación práctica. Además, Villegas introduce los “campos de asociación” para describir cómo el dibujo se ha diversificado y complejizado, contribuyendo a la noción de “cultura visual.” (2017, p. 9 -11)

Villegas documenta cómo el dibujo en Chile siguió un camino paralelo a la formalización de la educación en América desde el siglo XVII, marcando el declive del colonialismo con su secularización. La Escuela de Cuzco y la pintura cuzqueña dominaron culturalmente hasta que Perú perdió ante Chile, momento en el que la práctica del dibujo en Chile era principalmente artesanal y no académica, hasta que la Academia de San Luis y el estudio formal de la geometría y los objetos comenzaron a finales del siglo XVIII (2017, p. 18). Posteriormente, Manuel de Salas en la Academia de San Luis promovió una visión del dibujo que Villegas considera sesgada (2017, p. 28). Esta visión se centraba en el dibujo como herramienta para oficios industriales y comerciales, distinguiendo entre el dibujo al natural “como parte de las bellas artes, y el dibujo lineal quedaría a medio camino entre el arte y la ingeniería” (2017, p. 40). Según Villegas, este enfoque diferenciaba el uso del dibujo como un medio para comprender la realidad, de su aplicación funcional en la proyección y descripción geométrica.

El dibujo se incorporó al currículo del Instituto Nacional a inicios del siglo XIX, incluyendo retrato y paisaje. La Escuela de Artes y Oficios, a mediados de siglo, integra el ámbito de la geometría y matemáticas, enfocándose en la

“representación mecánica de lo visible” (2017, p. 40). La Instrucción Primaria de 1856 favoreció el dibujo lineal para el desarrollo económico. La Academia de Pintura consolidó el dibujo en las artes, promoviendo el estudio y la composición observacional. Villegas asocia la variación en la percepción del dibujo y su enseñanza a un debate en los paradigmas educativos, marcado por la “dualidad arte-industria” y la “dicotomía cultura y economía, o Estado y persona” (2017, p. 46). En este contexto, el dibujo se instala como una forma y medio de conocimiento valioso y transmisible, esencial para la vida y el desarrollo de capacidades, más allá de ser un mero pasatiempo. Así, el dibujo se desarrolla de manera autónoma, superando su rol en aplicaciones profesionales y comerciales, sin ser un fin en sí mismo. Los proyectos educativos del siglo XX, como el Programa de Dibujo de 1925 y la Escuela de Artes Aplicadas de 1929, abordaron la dicotomía arte-industria integrando el dibujo en la educación artística. Estos programas fomentaron la enseñanza del dibujo desde técnicas básicas hasta su aplicación social, y contribuyeron a la formación de docentes en artes. A pesar de los cambios políticos y la Dictadura, la tradición de incluir el dibujo en la educación persistió, adaptándose a los nuevos paradigmas y manteniéndose hasta la municipalización de la educación en 1981. (2017, p. 47)

La fluctuación entre diferentes paradigmas educativos refleja las necesidades de una sociedad en desarrollo. Aunque la definición de dibujo varía su progresión en lo plástico, establece un territorio de conocimiento y una identidad, colectiva o individual, que se fortalece especialmente cuando se integra en la enseñanza y el estudio del arte. La relación entre la enseñanza y el dibujo resalta la importancia de la juventud y la infancia como etapas clave en la formación educativa, donde el dibujo se experimenta como parte del aprendizaje. Sin embargo y a partir de esto, es posible que más allá de la educación formal, el dibujo se aprende y se vive en contextos no formales o recreativos, desempeñando un papel activo en la comunidad y en el desarrollo personal del sujeto desde su infancia.

1.3 La ilustración y el aprender a leer: el editorialismo infantil de *El Peneca* en vías de la construcción de una comunidad lectora

Según se relata en el libro *"Ausente, señorita": el niño chileno, la escuela para pobres y el auxilio, 1890-1990 : hacia una historia social del siglo XX en Chile*, de la historiadora María Angélica Illanes, durante las primeras décadas del siglo XX en Chile, el país experimentó un cambio paradigmático en sus políticas de modernización y bienestar social. Movimientos sociales impulsaron legislaciones enfocadas en la infancia, cuestionando la inserción laboral infantil en la minería y la urbanización, contrastando con las ideas modernistas de Europa. Este período se caracterizó por el conflicto entre el trabajo infantil y la necesidad de atención sanitaria y educativa, en un contexto de alta analfabetización y pobreza transgeneracional. La infancia comienza a ser considerada como un periodo crucial para establecer cuidados y educación que mejoren la calidad de vida y el desarrollo sociocultural. Se crearon leyes para proteger a las infancias, enfocándose en la educación, como la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria de 1920. Este cambio pone énfasis en la vulnerabilidad infantil y en el potencial de desarrollo cultural, viendo la educación integral de las infancias como fundamental para la modernización del país y la superación de la pobreza. (Illanes O., 1992, p. 90 a 101)

Debido a esto, el dibujo se transformó en una herramienta pedagógica interdisciplinaria, esencial para el aprendizaje y el desarrollo creativo de jóvenes e infantes. En vez de ser mero complemento, se convirtió en un elemento central en la educación, enriqueciendo la experiencia educativa tanto en la ilustración de conceptos como en la lectura de imágenes en materiales escolares (Villegas, 2017, p. 124). La disciplina de la ilustración en Chile se define por su función y objetivos. Por un lado, la ilustración científica con exploraciones de ese orden, entre los hitos de Mauricio Rugendas y el detallado naturalismo de Claude Gay. Posteriormente, con el desarrollo industrial del siglo XX, el diseño emergió como una "profesión del dibujo" (Villegas, 2017, p. 124),

diversificándose en publicidad, caricatura y la historieta contribuyendo a una robusta industria gráfica. Villegas destaca este progreso como un reflejo de la evolución y adaptación del dibujo en la sociedad chilena. Por otro lado y respecto a la influencia del modernismo francés en Chile, en la investigación de Ignacio Villegas se establece un canon que define al imaginario visual que llega a Chile desde Europa, por medio del desarrollo editorial, al que denomina “belle époque” o “beaux arts”, durante las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX. Este imaginario se basa en elementos particulares:

“(…)figuras helénicas, principalmente mujeres, adornos de volutas, vegetales (enredaderas), columnas. El dibujo es delicado, con contornos y trazos continuos, y cuando se ejecuta el color utiliza los pálidos con poca saturación, atendiendo de seguro las lógicas limitaciones que tiene el traspaso del dibujo a la imprenta , privilegiando lo que hoy conocemos como <<escala de grises>>. Imaginación desbordante y manipulación de la realidad.”
(Villegas, 2017, p.142)

El imaginario visual que se introduce en Chile, influenciado por el modernismo francés, se adapta a las limitaciones de la imprenta de la época, enriqueciendo la enseñanza del dibujo con nuevas estrategias visuales, añadiendo este repertorio gráfico a las visualidades que la enseñanza del dibujo posee como tradición, como el dibujo geométrico-lineal, o de ejercicio de memoria y observación de lo real. En el ámbito de la educación escolar formal, el dibujo de ilustración se convierte en una herramienta educativa esencial, vinculando la lectura y escritura con el desarrollo visual, y fomentando habilidades motrices e imaginativas como lineamientos básicos de una educación integral.

La modernización de la industria gráfica en Chile, impulsada por la prosperidad de la industria del salitre, permitió la expansión del imaginario visual en paralelo al auge del periodismo modernista a principios del siglo XX. Este fenómeno

enriqueció la dimensión ilustrativa del dibujo, especialmente en la ilustración infantil, donde la creciente producción editorial enfocada en la infancia fomentó la integración y el diálogo entre imagen y texto. Así, la ilustración se estableció firmemente como una profesión en el ámbito artístico y educativo del país, forjando su propio camino, no solo complementando el texto, sino también como una herramienta de inclusión social en un contexto donde la alfabetización marcaba diferencias socioeconómicas.

La revista infantil *El Peneca*, publicada por *Zig-Zag* entre 1908 y 1960, es un hito clave de cómo la ilustración se convirtió en un medio educativo alternativo, atrayendo a comunidades alrededor de la lectura y extendiendo su influencia a través de América Latina. El término “peneca”, que según la Real Academia Española, significa literalmente “niño”, refleja esta intención de visibilizar la infancia, subrayando la importancia de la ilustración en la formación y el desarrollo de los y las jóvenes. El libro *Infancias y Lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica* es un estudio exhaustivo que aborda la relevancia histórica de la revista *El Peneca*, su papel como acervo literario y su intersección con el imaginario visual de la época. Publicado en 2023, este libro es fruto de la investigación de Clara Parra T., Paulina Daza D. y Marcia Martínez C., y destaca cómo la expansión editorial en Chile a principios del siglo XX fue clave para la accesibilidad y difusión de la revista (2023, p. 31). *El Peneca* alcanzó 2.705 ediciones en casi cincuenta años, superando barreras socioeconómicas y adaptándose a los cambios editoriales.

La revista se concibió inicialmente como un complemento educativo: un “semanario infantil”¹, donde la “lectura como forma de educación e instrucción y el aprovechamiento del tiempo”, bajo “valores morales, nacionales e higienistas” (2023, p. 32).² Sin embargo y posteriormente, bajo la dirección de Elvira Santa Cruz Ossa (1921-1951), la revista ganó popularidad y consolidó una comunidad

¹ Lo cual aparece como subtítulo en las portadas de la revista.

² Esta etapa se caracteriza por la dirección de Enrique Blanchard-Chessi, desde 1908 a 1911 y posteriormente por el sacerdote francés Emilio Vaisse (Omer Emeth), desde 1911 hasta 1921.

lectora entre niños y jóvenes. La etapa final (1951-1960) estuvo marcada por la dirección femenina que continuó el legado de Santa Cruz, hasta que la revista declinó frente a la creciente popularidad del imaginario de las producciones animadas de Walt Disney y el comic estadounidense. Cada cambio de dirección en *El Peneca* parece analogar los cambios de paradigma en cuanto a la enseñanza y recorrido del dibujo en Chile, inscrita en un universo de otras revistas infantiles como *El Cabrito* o *Simbad*.

Según un artículo publicado por las investigadoras mencionadas y publicado en 2022, La dirección de Roxane -pseudónimo de Elvira Santa Cruz Ossa- marcó la edad dorada de *El Peneca*, transformándola en un medio que trascendía la educación literaria y fomentaba una cultura visual inclusiva, bajo una visión sociopolítica de la infancia. Su enfoque romántico e idealista³ amplió las fronteras de la experiencia literaria, superando las barreras de género y geográficas. Roxane se vuelve “un mecanismo de existencia pública y de subjetividad” (2022, p. 63), que abrió los límites del “corral” en beneficio de la otredad y posicionó a la revista como un espacio de expresión pública, donde se valoraba la narrativa de leyendas, cuentos folclóricos y épicos, siempre en diálogo con la ilustración. Este enfoque permitió la internacionalización de *El Peneca* en los años 50 y fomentó la participación activa de un público infantil⁴ y consolidación del lector(a) infantil como una entidad autónoma que no requiere la mediación directa de un adulto. La accesibilidad de la lectura, tanto socioeconómica como editorial, se convirtió en una prioridad bajo la dirección de

³ Según las investigadoras, en uno de los insertos escritos por Roxane en la revista, ella afirmaba haber estado más interesada en dirigir una publicación de corte revolucionario antes que infantil.

⁴ Al respecto, es necesario tener en cuenta que la importancia de la literatura infantil chilena tiene valor como acervo cultural desde su origen ancestral en el mito, así como en el teatro criollo infantil durante el siglo XVII, donde se mezcla lo popular con lo ancestral. Es por ello que la enseñanza de la lectura, a través de la modernización editorial, es un proceso que atraviesa una tradición literaria en cuanto a imaginario que involucra cuentistas que transmiten el folclor, junto con los y las poetas, como Gabriela Mistral, que trabajan desde y hacia la infancia, la maternidad, el indigenismo y novelistas como Marcela Paz con el personaje de Papelecho como culmine. Las nuevas tendencias usarán las mitologías, el folclor y lo psicológico, así como desde la poesía y la novela. Todo este conjunto constituye un acervo de narraciones dentro de las memorias de la infancia a lo largo del siglo XX en Chile. (Peña Muñoz, 1996)

Roxane, multiplicando la disponibilidad de estas narrativas y asumiendo el rol de traductora y adaptadora con el pseudónimo 'Raviel'⁵, democratizando el acceso a la cultura y la educación. Además, las propuestas y cambios significativos que ella introduce reflejan un deseo de revolución y cuestionamiento en su contexto, evidente en su obra literaria y periodística, que abarca novelas, relatos de viajes y obras de teatro, y donde promueve ideas progresistas como el sufragio femenino.

Es ahí donde aparece el concepto de “comunidad lectora”, el cual se define como “una comunidad que compartía intereses(...) colectivos reunidos (o no) en torno a un dispositivo que les moviliza el afán de explorar en la construcción de significados múltiples y compartidos, pero que deja huella en cada individuo de formas siempre inesperadas.” (2023, p. 18). *El Peneca*, representa un espacio educativo no formal de aprendizaje y experiencia de la lectura para una generación que convivirá con altos niveles de analfabetización, conformada por “sujetos populares que desde los ámbitos doméstico y comunitario hicieron de la lectura una práctica moderna alejada del direccionamiento instructivo, afirmándose en la cotidianeidad y asociada a diversas experiencias afectivas”, ya que “los relatos familiares y domésticos se halla una historia de la lectura sin mediaciones, aparatos conceptuales ni metodologías que la han restringido a mecánicas asociadas al estricto deber de aprender” (2023, p.21).⁶

La revista se destaca por su impacto en la formación de una experiencia colectiva que difiere de las relaciones sociales actuales, especialmente en comparación con el flujo de imágenes y textos en medios editoriales y electrónicos modernos. Su legado va más allá de la educación formal y el entretenimiento, convirtiéndose en una parte integral de la memoria afectiva de

⁵ Vale decir que Roxane también participó en la dirección de revistas como *El Cabrito* y *Simbad*, siendo esta última cercana a su alejamiento del mundo editorial.

⁶“Algunas personas entrevistadas recordaron que no aprenden a leer en la escuela, sino mirando la revista que les producía curiosidad y que se les ofrecía como un desafío, ya que su aprendizaje fue mediante la observación de imágenes y la voz de otros - adultos, niños y niñas - que leían a su lado.” (Parra T, Daza D. Martínez C., 2023, p. 17)

generaciones pasadas. La revista se convierte en un patrimonio que une experiencias infantiles con lo tangible. Se trata de una “práctica afectiva, creativa y desinteresada, pero constructiva en la configuración de un mundo con reglas propias” (2023), donde el acto de leer es “una de las vivencias de mayor impacto sociocultural, transversales a las condiciones económicas y políticas dentro del reparto simbólico de nuestras sociedades modernas” (2023). Esta característica multidimensional de la revista la posiciona como un elemento clave en la formación de un imaginario común, proporcionando un espacio vital para que los niños compartan conocimientos y experiencias, fomentando así la creación de una comunidad lectora unificada.

1.4 El ámbito ilustrativo en *El Peneca* y la construcción de lo comunitario a través de un imaginario para las infancias.

La popularidad del acervo literario de *El Peneca* no solo se atribuye a la visión revolucionaria de su directora, sino también al desarrollo e innovación visual a través de sus ilustraciones. Estas ilustraciones no solo adornan la revista, sino que también construyen y refuerzan un imaginario colectivo, tanto en la lectura como en la creación de dibujos. El desarrollo pictórico de las ilustraciones en *El Peneca* refleja un proceso de sofisticación que va más allá de su función decorativa. Las imágenes se seleccionan y diseñan con una intención temática y visual clara, formando un repertorio cohesivo que se puede identificar a lo largo de la revista. Este conjunto de imágenes no solo acompaña el contenido, sino que también contribuye a la construcción de un imaginario propio y creativo, articulando visualmente conceptos y temas de manera que resuenan con la identidad y retroalimentan la imaginación de su comunidad lectora.

Las autoras de la investigación citada anteriormente, son quienes acuñan el término ‘imaginario’ para referirse tanto a las líneas temáticas como las estrategias ilustrativas de la revista, las cuales aparecen en sus portadas y páginas interiores y son integradas de forma simultánea. Sin embargo, en pos

de individualizar estas características, se desplegará un análisis que enumera los elementos gráficos, figurativos y temáticos identificados por las autoras, vinculados por los métodos ilustrativos dentro de la revista y su extensión como formas de enseñanza o productores de conocimiento. Comprender los modos en que el trabajo ilustrativo se desarrolla y se retroalimenta en *El Peneca*, implica también ir al encuentro de los elementos temáticos que constatan, introducen o consolidan imágenes/imago dentro de un imaginario que se desenvuelve tanto en el acto de *leer* los dibujos como a través del acto de dibujar y más aún, en un ámbito colectivo.

1.4.1 El retrato de la infancia

Un primer elemento a considerar dentro de este imaginario es el modo en que se retrata la infancia, puesto que son estos personajes quienes protagonizan muchas de las portadas de la revista. El concepto de ‘retrato de la infancia’ es mencionado en el libro de las investigadoras mencionadas, a partir de portadas particulares de la revista en los números correspondientes a la época de Roxane, sin embargo es posible analizar la inclusión de esta imagen antes de su dirección, desde 1921. En la portada del primer número de la revista, publicado en 1908 (fig. 1), el retrato de niños y niñas en situación de juego aparece como un elemento gráfico que ilumina el título de la revista en la cabecera de la página, no obstante, lo llamativo de la misma es la ilustración que ocupa tres tercios de la cuartilla: el retrato de un niño o niña de no más de ocho o nueve años, que sostiene una pluma desde la cual emerge una mancha de tinta, lo cual se puede aseverar puesto que el frasco de tinta se ubica a un costado de la ilustración. La expresión del personaje, con su boca semi abierta como si hablara, y sus ojos oscuros que miran al espectador tras los lentes, parecen advertir una actitud activa, contrastando con la postura de su cuerpo, que parece apoyar su peso sobre lo que se interpreta como una mesa de trabajo, mientras sostiene su cabeza con una de sus manos; la imagen completa referencia la actividad del estudio. Todas las ilustraciones de la

portada están hechas a través de un dibujo lineal, aunque sinuoso y hecho a través de trazos de tinta, los cuales se vuelven más expresivos en el retrato principal. El sombreado es mínimo, destacando únicamente en ciertas zonas del retrato central, sin embargo parece darse más protagonismo al entintado de la pluma y la tinta y el recipiente, junto con la escueta incorporación de color en el cabello del personaje y en el fondo de la imagen que destaca la ubicación de la cabeza del personaje. Hasta este punto, son reconocibles las soluciones gráficas monocromáticas mencionadas por Villegas respecto a la imagen ilustrativa y su vínculo con las limitaciones editoriales y de imprenta, estableciendo la hegemonía del blanco y negro como recurso gráfico principal, el cual no obstante, no tiene predominancia respecto a la inclusión del retrato infantil donde es posible.

En un caso posterior, el del número 504 de 1918 (fig.2), donde el retrato de dos niñas o jóvenes que leen un libro o revista, se vincula con una superficie lineal que se extiende para incluir el título de la revista y una tabla de precios en un óvalo rodeado por motivos botánicos. Esta iluminación se extiende en un marco donde se ubica una ilustración o fotograbado diferente; siendo una estrategia que puede rastrearse durante toda esa década. Cabe destacar que en el número 504, la portada es una ilustración probablemente hecha a partir de un fotograbado, donde aparece un niño descalzo sosteniendo un grupo de diarios y un número de *El Peneca*, siendo un retrato concreto de la imagen del vendedor de diarios urbano y de las condiciones del trabajo infantil de dicha época. A los pies de la imagen, en un recuadro, aparece el título de la ilustración de portada: “Un peneca”.

Posteriormente, durante la etapa de la dirección de Roxane, donde las portadas de la revista comienzan a tener una importancia de carácter representativo respecto a sus estrategias ilustrativas, la imagen infantil del vendedor de diarios vuelve a aparecer y esta vez se trata de una ilustración del número 1354, de noviembre de 1934 (fig. 3). En la portada, esta vez ilustrada a todo color,

nuevamente aparece un niño vendiendo diversas publicaciones editoriales, entre las que aparece un número de la revista. En esta oportunidad, diversos elementos buscan establecer un contexto y trasfondo para el personaje que refieren a la marginalidad o la caracterización de la pobreza, identificando dentro del imaginario popular: la ropa demasiado ancha o grande para su cuerpo, que pareciera haberle pertenecido a alguien más antes que al personaje, conjunto que parece sostenerse sólo por el tirante rojizo que cruza en diagonal su torso, junto el parche de una tela distinta que permite interpretar un agujero en su pantalón, son elementos que por sí solo dicen de un estrato socioeconómico particular, relativo a la capacidad de acceso a bienes materiales y a la vestimenta como signo reconocible de dicha situación. A estos elementos, se suman otros que aportan esta construcción contextual de la escena, la cual no está presente de forma visual: lo urbano. Por un lado está la expresión activa del personaje que mira a algún sitio fuera de la ilustración, la cual permite interpretar que podría estar gritando el nombre de la revista, con el fin de poder venderla. Por otro, un segundo personaje, el perro que observa al niño con gran interés; se trata de un personaje que remite a la vida urbana y al ámbito de lo popular, hasta hoy reconocible en la imagen del perro callejero o 'kiltro'.

El giro temático que es más visible entre una portada y otra es la expresividad que destaca en la segunda, junto con la teatralidad que se construye entre los elementos que circundan el tema, más allá de la anécdota o reconocimiento del motivo del niño trabajador, pero siguiendo la línea de su inclusión y reconocimiento como integrante de la comunidad lectora: como un 'peneca'. El conjunto de estos elementos permiten abrir la narrativa de la ilustración más allá de la literalidad del tema, hacia historias reconocibles por el medio en el que se ubica. La vida urbana, lo popular y, por tanto, lo público es el tema ilustrado a partir de las imágenes/imago que evocan ambos personajes dentro de la portada, los cuales no necesitan de un fondo contextual para que esa

información sea interpretada o, más aún, suscitando la imaginación de su público objetivo: las infancias en su conjunto.

Al respecto, vale decir que en la investigación ya referida, las autoras reparan en dicha portada, destacando la representación de la imagen de la infancia trabajadora, específicamente en la de los niños lustrabotas o los que reparten revistas y diarios, los “canillitas”, pero también como una figura integrada a la circularidad o “arco productivo” de la revista, pues se trata de las primeras personas que tienen acceso al contenido de la misma y el medio por el cual ésta llega al ámbito privado y a lo colectivo, a través de “manos infantiles” (2023, p.176).

Esta portada, como todas las que comienzan a aparecer durante la época de Roxane se vinculan a la incorporación de Mario Silva Ossa, más conocido como Coré⁷, quien logró ser uno de los ilustradores⁸ más reconocidos de la revista, trabajo que desempeñó desde los 18 años, respondiendo al llamado de su tía Roxane. Su participación se extendió hasta 1950, el año de su fallecimiento durante un trágico accidente, a la edad de 37 años. Los aportes de Coré a la revista se relacionan justamente con las estrategias ilustrativas que comienzan a ser sumamente importantes en cada edición, en consonancia con el mundo literario potenciado por Roxane, destacando tanto las coloridas y elaboradas portadas como las diversas ilustraciones e iluminaciones interiores.

“(…) podemos pensar que *El Peneca* y sus ilustradores evaluaban la existencia de diversas realidades inmediatas, tanto sociales como económicas, procurando acoger las diferentes experiencias de sus lectores. En ese sentido, el retrato de una infancia sin tutelaje puede ser leído no solo como una visión idealizada de la infancia por parte

⁷Coré nació en 1913 en la ciudad de San Fernando. Asistió dos años a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, hasta ser llamado a desempeñar su trabajo como ilustrador de *El Peneca*. Luego de su muerte, la ilustradora Elena Poirier fue quien tomó las riendas de su legado, incluso enviando ilustraciones mientras estudiaba en Europa.

⁸ Entre los cuales también están Nato, Fidelicio Atria, Alfredo Adduard, Elena Poirier, junto con Lautaro y Aníbal Alvial, entre otros.

de la revista, sino también como una perspectiva crítica de la soledad de la infancia en contextos de precariedad y necesidades múltiples, pues en estas ilustraciones podemos ver la proyección de una comunidad infantil que accede a un pensar colectivo(...)" (Parra T, Daza D. Martínez C.,2023, p.174)

1.4.2 La metaimagen

En su investigación las autoras mencionan un detalle importante dentro de lo que refiere a las portadas de la revista y el retrato de las infancias. Si bien se establece que estas imágenes infantiles son retratadas desde la complejidad y diversificación de sus realidades, la mayoría de las veces aparecen junto a la revista, como un elemento que las acompaña, traspasando esas las brechas o limitantes de la realidad, reiterando o siendo un remanente de ese espacio o posibilidad imaginativa. Esta característica se define por el recursos ilustrativo de la metaimagen (2023, p. 164). En las portadas ya mencionadas, es posible advertir la presencia de la revista como un elemento dentro de la ilustración, el cual parece contener una propia narrativa: la ilustración de la experiencia misma de la revista. En el caso de la portada del número 2137 de 1949 (fig. 4), aparecen dos personajes infantiles: un niño que sostiene la revista mostrándola al espectador, dejando ver la mitad del rostro de una niña sentada junto a él.

Sin embargo, es necesario considerar que la estrategia ilustrativa de la metaimagen va más allá de la autorreferencia como recurso publicitario, puesto que una aplicación más sofisticada de la misma es rastreable en un importante trabajo posterior donde Coré participó como ilustrador, estableciendo plena conciencia de lo que la metaimagen buscó suscitar: El *Silabario Hispanoamericano* fue un proyecto llevado a cabo en conjunto profesor Adrián Dufflocq Galdames, publicado en 1945, cuyo fin era reforzar los procesos de aprendizaje de las infancias en Chile a mediados del siglo XX y la alta tasa de analfabetismo. La portada del Silabario (fig. 5) también presenta en primer

plano a un niño, pero esta vez de perfil, abrazado tras de él por una niña de tez más oscura, la cual toca con su dedo índice la boca del niño, como si le advirtiera de mantener silencio, mientras están sentados sobre unos bloques coloridos que contienen las vocales. Ambos aparecen leyendo con interés un libro, el cual se trata de la misma edición donde aparecen ilustrados.⁹

A partir de estas referencias, es posible considerar que la reiteración de la revista como motivo dibujado y tema referido en los textos o del Silabario dentro de la publicación misma, tiene dos efectos puntuales: el primero de ellos es difuminar la puesta en tensión o vínculo entre imagen y palabra, a través del cual se genera una experiencia inmersiva que traspasa las limitaciones materiales, aspecto que concuerda con la agenda que tanto Roxanne como Coré parecen compartir en cuanto a la accesibilidad de la revista, entendida también como una experiencia que oscila entre la realidad y la ficción del mundo representado. Por otro lado y también como consecuencia del primer efecto, está la constatación y reiteración de la actividad de la lectura y el aprendizaje, vinculada a la imagen infantil como un rasgo identitario. Debido a esto la autonomía de la imagen ilustrativa y sus estrategias narrativas se expanden a la realidad factual de su público, donde la experiencia de convivir con la revista remite constantemente al hecho de sentirse retratado/a o al retrato de las comunidades lectoras, a través de la constatación y concreción visual de la figura del lector/a infantil.

1.4.3 Lo fantástico

Una de las portadas realizadas por el ilustrador es analizada a fondo por las investigadoras mencionadas es la del n° 1824 (fig. 6), correspondiendo al treintaidosavo aniversario de la revista, en la cual aparece un personaje élfico

⁹ Según el artículo de Memoria Chilena.cl, la publicación introdujo un aprendizaje "fónico-sensorial-objetivo-sintético-deductivo", basándose a su vez en el método de Claudio Matte. Gozando de gran aceptación, fue aprobado por el Ministerio de Educación en 1964, entendiéndose su popularidad por toda Hispanoamérica hasta el presente. Todas las versiones publicadas mantienen la portada, ya sea en su diseño original o reproducido por completo, algunas veces incluyendo árboles o adaptando la portada con personajes adultos, en una edición especial posterior.

llamado 'Penrox', sentado de perfil y mirando hacia el fondo de un bote de papel que lo dobla en su tamaño, cuya vela está hecha con una de las portadas de la revista, dibujada como objeto de papel plegado, dentro de la ilustración. El primer elemento rastreado por las investigadoras es el imaginario visual europeo, el cual se relaciona a la influencia modernista francesa mencionada por Ignacio Villegas, pero que en este, como en otros casos, es traída a presencia a través de los cuentos y leyendas que Roxane tradujo, vale decir que estos elementos visuales vienen a reiterar y definir gráficamente un mundo de fantasía, relativo a un acto imaginativo que la revista reconoce como el mundo de las infancias.¹⁰

En esta portada en particular, son rastreables varias estrategias ilustrativas ya mencionadas, las cuales aparecen trabajando simultáneamente: por un lado, el recurso de la metaimagen integra a la revista como objeto de lectura dentro de la ilustración y en el cuento mismo como tema, mientras que por otro, aparece el personaje fantástico el cual es retratado en la actividad de la lectura, pero también como un personaje infantil. En conjunto, estos elementos vinculan y relatan el traspaso de los límites entre imagen y palabra con el mundo imaginativo y de la fantasía, definiendo a la experiencia de la revista como una vía de acceso para las infancias a ese mundo imaginario. Sin embargo, también es posible establecer una lectura de la ilustración la cual, en consonancia con la integración del acervo literario europeo dentro de la revista, permite entenderla como una representación de la imagen arquetípica del viaje, a través de la figura de 'Penrox', que representa a las infancias que surcan la experiencia del aprendizaje sobre la revista, como la llamada a la aventura de un mundo fantástico e imaginativo. Cabe mencionar la evidente fusión entre el nombre de la revista y el seudónimo de Roxane, que da origen al nombre del personaje.

¹⁰ De hecho, tal y como lo constatan las autoras, el personaje es parte de un relato interior de la revista, donde el gnomo es exiliado al mundo humano y cuya misión es "mantener la creencia de la fantasía" en Chile. Debido a esto un grupo de niños construye un barco con páginas de la revista que el gnomo lee. Posteriormente, Roxane aparece como personaje para prometerle cumplir esa misión, imprimiendo muchos números de la revista.

Por otro lado, la comprensión alegórica de la experiencia del aprendizaje vinculada con lo fantástico, en su concepción como vía a la imaginación también se encuentra en la portada del n° 2077 de 1948 (fig. 7), en la cual un hada, identificada como 'El hada de la Aritmética' y que cuyo cuerpo y traje están dibujados a través de números, desvaneciéndose en el fondo, pareciera buscar inspirar, como una suerte de musa, al niño que aparece sentado en un pupitre con su cabeza sosteniéndola con sus manos y escondiéndose bajo la tapa de madera, mientras parece mirar algunos apuntes escritos en la madera de la caja. El motivo mágico y mitológico en la figura del hada, la cual puede interpretarse como una musa, no solo dialoga con el imaginario de la fantasía, sino que vincula la actividad del estudio como parte integral de un mundo fantástico que es creado para la revista. El acceso al aprendizaje es análogo al acceso al mundo de la imaginación, gobernado por las posibilidades de un mundo fantástico donde el acto de aprender involucra ambas dimensiones dentro de una imagen de la fantasía que participa activamente de esos mundos.

En otras portadas, la imagen infantil es reemplazada por algún personaje que protagoniza las historias, retratado en exuberantes colores como es el caso de la portada del número 1832 de 1944 (fig. 8), en la cual aparece un personaje identificado como 'El Maestro Papavientos', donde la exageración de sus facciones y su vestuario exotista, recuerda o remite directamente al óleo de 1513 pintado por Quinten Massys, conocido como *La duquesa fea*. Sin embargo, un caso de especial interés es el de la portada del número 2000 de 1947 (fig. 9), en la cual el imaginario fantástico se despliega en la imagen a través de la reunión de los personajes mágicos y anacrónicos que protagonizan las historias que reúne la revista, quienes parecen marchar en procesión carnavalesca, sosteniendo un letrero que incluye el título de la revista con el número 2000, muy visible y contrastante en el fondo rojizo que caracteriza la coloración de estas portadas. La reunión de estos personajes, no solo alude a un imaginario del cuento de hadas europeo, sino que también establece la relación de lo fantástico con lo grotesco y la convivencia con estos personajes,

quienes en vez de ser monstruos temibles, son suscitadores de la curiosidad y la actividad de aprendizaje, enmarcándose en la conmemoración y celebración de lo fantástico.

Cabe mencionar que en un inserto dentro de la revista en conmemoración al aniversario 2000, Coré menciona durante un sueño, todos los personajes de la revista que él había dibujado llegan a hablarle directamente, frente a lo cual el ilustrador les recuerda los valores democráticos para hacerse escuchar. Es así como bajo la voz del personaje 'Quintín el aventurero', le instan a integrarlos a la portada de la revista y visibilizar su importancia. Cabe destacar que el texto de Coré está escrito como un cuento donde él es personaje, al modo en que Roxanne se encuentra con Penrox y con diálogos textuales, concertando la temática general que vincula el mundo de los sueños con la realidad en un continuo. El texto está pensado para ser leído por una persona infantil, configurando a Coré como un ser que también habita en lo fantástico y no solo como un contribuyente dentro de la revista, difuminando los límites con la realidad. Por otro lado, los personajes grotescos son tratados como una especie de estrato o clase que busca ser escuchada y visibilizada, lo cual no solo va en consonancia como una agenda sociopolítica, sino que también es un continuo respecto a los paradigmas de la revista.

Es posible constatar que la persistencia y protagonismo que tiene la inclusión de lo fantástico se vinculan directamente al trabajo de Coré como ilustrador, así como consta en una entrevista realizada por Carlos Andueza al poeta y ensayista Jorge Montealegre, publicada en el diario *El Mercurio* en 2013, en la sección de Artes y Letras. Dentro de la entrevista, se menciona la imagen apolítica e infantilizada que Coré construía de sí mismo, ya que incluso hasta su casa “parecía como de cuento” (2013). Sin embargo, las portadas realizadas por Coré fueron investigadas y categorizadas curatorialmente por Jorge Montealegre y a partir de esa selección, el autor advierte que el recurso del misterio es un elemento que amplía las narrativas de estas ilustraciones.

“(…)intentamos reflejar una atmósfera, la atmósfera de misterio que empapaba la obra de Coré. Los baúles cerrados se repiten mucho. Las puertas y las miradas de soslayo de sus personajes. Me fijé en eso: en todo lo que sugería que había algo más y que dependía de cada lector imaginar qué había allí.” (Andueza, 2013)

Aunque la figura de Coré se presente como un personaje que parece oscilar entre el mundo fantástico de la revista y la realidad, lo cierto es que su aparente investidura apolítica, presenta un mundo a través de la potencia visual de sus ilustraciones, donde lo fantástico es un vehículo de acceso al conocimiento, estableciendo un continuo analógico entre ese mundo literario y visual y la realidad manifestando las estrategias pedagógicas de la revista, lo cual es un acto profundamente político. Este mundo fantástico y pedagógico busca llegar a las infancias y traspasar las limitantes socioeconómicas que definan las diferencias en su acceso al conocimiento, puesto ese mundo imaginario se democratiza.

Por otro lado, dicho mundo creado, funciona haciendo uso del acervo literario que la revista incluye o recrea, en función de las estrategias ilustrativas, las cuales también trabajan y se resuelven en relación a las probables limitaciones tonales relativas a la producción y serialización de publicaciones y presupuestos asociados. Debido a esto es que es posible leer una historia original basada en el ingenuo y jocoso personaje de ‘Juan sin Suerte’, creado originalmente por los hermanos Grimm, mientras es protegido y guiado por la sabiduría y protección del personaje mítico de ‘Herne el Cazador’, encontrándose ambos en un cuento ambientado en los escenarios shakesperianos del Castillo Windsor en el número 2000 de la revista (fig. 10). El cuento es presentado como una especie de prototipo de novela gráfica, donde bajo el título estampado en la cabecera, se ubican tres horizontes que contienen dos ilustraciones secuenciadas y contenidas estructuralmente en una cuadrícula. El texto se ubica de manera inferior al horizonte de las ilustraciones y es numerado en cada párrafo. Estas

ilustraciones parecen estar hechas únicamente a tinta o a través de estampas, incluyendo capas de un color rojizo página por medio. Un tratamiento similar tiene, algunas páginas más adelante, otro capítulo de la historia de 'Robin Hood', aunque esta vez el texto domina las páginas, mientras las ilustraciones, al modo de estampas, se ubican en cuartos costados, enmarcando a los personajes y los evocativos paisajes dibujados a tinta.

Más allá de las exigencias tecnológicas y presupuestarias de la imprenta, la ausencia de color en las páginas interiores de la revista, implica incorporar otras estrategias ilustrativas provenientes de decisiones gráficas y formales ligadas al mundo del grabado para lograr los ambiciosos objetivos que la publicación comienza a incorporar desde la época de Roxane. Estos tratamientos son los que se enfrentan al desafío de evocar esos mundos anacrónicos y mágicos, de los cuales el dibujo ilustrativo debe hacerse cargo y priorizando una economía material al mismo tiempo, en vez de la exuberancia y libertad colorida de las portadas.

El conjunto de estas estrategias en cuanto a la revista como dispositivo de lectura, ya está funcionando como un espacio que se presenta como a sí misma fantástica, o como un umbral entre ese mundo y el de sus comunidades lectoras y que perpetúa la estimulación de la imaginación, donde la imagen ilustrativa es una llamada de atención hacia la lectura y viceversa. El mundo de la fantasía en la revista, no es un imaginario cerrado y destinado a la mera distracción, sino un contínuo que análoga y resignifica los procesos de aprendizaje, puesto que el conocimiento integral, también es parte del mundo de la imaginación.

“Continuamos viviendo en el país de la fantasía mientras el mundo estaba en llamas y alegrando al pequeñuelo que recorre las páginas de esta revista, primero para examinar sus ilustraciones y, cuando sabe leer, para devorar sus cuentos y romances.” (Roxane, 1947)

1.4.4 La historieta y la caricatura

En relación al mundo de las páginas interiores de la revista, lo fantástico no es lo único que ocupa lugar dentro del repertorio literario y visual, ya que desde los inicios de la revista, la presencia del blanco y el negro como el binomio cromático propio de la imprenta, es el tratamiento al que la imagen ilustrativa debe aludir y responder gráficamente a través de estrategias expresivas efectivas, a la vez que diversas. Vale decir que el mundo gráfico de la historieta y la caricatura, junto con el mundo del humor, no son lejanos a *El Peneca*, sino que una parte crucial del imaginario que la revista legó a su público, a través de un desarrollo ilustrativo que progresivamente, se volvió más autónomo y autoconsciente.

En el contexto donde aparece *El Peneca*, la imagen ilustrativa ligada a la historieta y la caricatura, ya tenía un siglo de existencia dentro del imaginario visual de Chile, a su vez motivada por la coyuntura de los cambios políticos y el desarrollo de la imprenta a través de la prensa, manifestándose en la sátira política. Es debido a esto que el dibujo de ilustración en Chile recorre diversos modos de aplicación, los cuales desbordan la concepción de la imagen ilustrativa como un dibujo que busca fijar, de modo literal, un determinado momento de la narración con la que se trabaja.

El recurso de la historieta resuelve la problemática de la dimensión temporal que secuencian y vinculan tanto imágenes, ideas y texto. Según Ignacio Villegas, es “la aparición del tiempo y la secuenciación que imita al cine le otorgan un rasgo nuevo, el relato.” (2017, p.140). A su vez, la unidad que construye el “sintagma” de la historieta es la caricatura, ya que “muestra, expone los significados de las formas, de manera más directa, pues representa un tema y una historia en desarrollo” (2017 , p. 140), sumándose el aspecto de la deformación o exceso en el diseño de los personajes que, en cuanto a sujetos, permite el reconocimiento de sus características físicas y psicológicas, las cuales se

vinculan con el conjunto de imágenes contextuales, políticas y socioculturales, al denotar¹¹ y asociar ciertas características físicas a ese sustrato, en un sentido estereotípico.¹²

El dibujo de ilustración de *El Peneca* también será responsable de integrar el recursos de la historieta y la caricatura al ámbito infantil y juvenil, en clave formativa y pedagógica y como parte de un imaginario visual compartido, en forma muy previa a la influencia de Walt Disney. El mundo de la historieta en la revista corresponde a uno de los tantos modos en los cuales se grafican las historias que se incluyen y serializan, puesto que en un mismo número publicado, pueden coexistir más de una estrategia compositiva y narrativa en la que la ilustración entra en juego con el texto. La caricatura, por otro lado, es uno de los modos o maneras en que se construye un personaje para entrar al ámbito de la historieta, o como elemento gráfico ornamental, distinguiéndose en cuanto a tipo de dibujo, de las ilustraciones que no responden a un fin o sentido humorístico.

En el número 18 de 1909 (fig. 12), perteneciente a la etapa de la revista previa a la dirección de Roxanne, es posible encontrar una corta historia llamada *La triste historia de Cachencho. Lo que ocurrió en 6 días*. La historia es presentada en seis dibujos o paneles hechos a tinta, con capas de un tono ocre en los fondos que recortan las figuras, ordenados en dos hileras verticales de tres paneles cada una, bajo los cuales se ubica un párrafo de texto que describe la escena correspondiente. Cada panel tiene como protagonista a ‘Cachencho’, un personaje infantil pero cuyos rasgos se asemejan a los de un hombre mayor, contradicción que le otorga un aspecto grotesco y que fue creado por el ilustrador Raul ‘Chao’ Figueroa. En la historia, Cachencho sufre las

¹¹ En su investigación, Ignacio Villegas repara en la diferencia entre la caricatura, la cual denota y la ilustración que connota a través de la trama se significaciones y símbolos reconocibles.

¹² Es importante mencionar que el uso de la caricatura ya había traspasado el ámbito infantil hacia la sátira política, en la figura de Antonio Smith o la historieta de corte erótico.

consecuencias de manipular un grano que apareció en su mentón y que aumenta de tamaño día tras día.

La capacidad de la historia y el personaje de remitir a las malas costumbres y el aleccionamiento posterior, no solo son consecuentes con la visión higienista de esta etapa de la revista, sino que deben su efectividad a dos elementos que funcionan al unísono para general el efecto contrario: Por un lado la secuencialidad de la estructura de la historieta establece la reiteración de la imagen del protagonista y el énfasis en su grano, siempre pintado de ocre, donde el efecto desagradable y grotesco aumenta hasta el último panel, con el grano en un tamaño descomunal, sosteniéndose en el asiento de columpio. Por otro lado, el elemento de la caricatura, que en esta oportunidad basa su estrategia visual en la exageración de los rasgos y elementos desagradables, llevados hacia la jocosidad y por lo tanto el humor. La estrategia ilustrativa de la narración se basa en la hipérbole final de la situación, en lugar de una resolución del conflicto inicial, donde el discurso aleccionador se entiende debido a su ausencia, incluso si el texto no es leído. A su vez la pulcritud del dibujo en cuanto a su precisión técnica, permite advertir la necesidad de precisión técnica del dibujo y la el diseño compositivo, hacia una autonomía de la imagen como elemento comunicativo, aspecto que incide como característica sublimante del potencial grotesco de la caricatura. De hecho, en el número 3 de 1908 (fig. 13), aparece una caricatura hecha por 'Chao' del escritor y poeta Samuel A. Lillo Figueroa, imagen que lo presenta de perfil y con una cabeza desproporcionada a su cuerpo, donde incluye una observación a su costado derecho:

“La caricatura es un retrato con exageraciones. Es una broma como cualquier otra. Cuando se la hace con gracia, con talento más bien dicho, sin molestar a la persona a que se refiere i se la presenta bien, con caracteres que la hagan distinguirse, merece aceptación i, en consecuencia. es digna de aplausos.” (Chao, 1908)

Un tratamiento similar a la historia de 'Cachencho' aparece en el número 504 de 1918 (fig. 14), en los cuatros paneles que conforman el chiste *Entre artistas*, donde el texto está ausente. Sin embargo, cabe mencionar la historia llamada *El hada de los Lagos* (fig. 15), donde las imágenes emulan las ilustraciones de los códices medievales, vinculando ese tipo de personajes a una historia no jocosa. Y es que, posteriormente, con la inclusión de Coré, la historieta también se integra como una modalidad narrativa. Tal y como se da en el tratamiento de una de las historias más famosas ilustradas por Coré: *Quintín el Aventurero* (fig. 16). Estas historias, junto con otros cuentos en la revista, eran seriados semana a semana, en forma de capítulos que ocupaban cuatro a seis páginas. Cada página incluye cuatro paneles divididos en dos horizontes con dos ilustraciones secuenciadas, bajo las cuales van dos párrafos de texto respectivos. Al igual que con las historias de 'Cachencho', pero principalmente como en el caso de *Juan sin suerte*, en estas historietas no existen nubes de texto dentro de los paneles, sino que la narración visual puede conformar una lectura independiente del texto escrito, debido a la jerarquía que ocupa en términos gráficos. Por su parte, el texto escrito integra tanto la voz del narrador como los diálogos textuales de los personajes.

La innovación evidente no es solo que la historieta de Coré no involucre la caricatura jocosa de Chao, sino que se presenta como un modo más de ilustrar una historia, igual de válido que el uso de ilustraciones o estampas de imágenes, donde el texto tiene un lugar más predominante, como es el caso de *La Campanilla Encantada* (fig. 17), en el número 1324 de 1934, en la cual es posible observar una gran ilustración dividida entre dos páginas consecutivas, u otras más pequeñas de los personajes, relacionadas a las columnas de texto. De cualquier manera, la presencia de la imagen ilustrativa en esta etapa de la revista es preponderante, estableciendo la conciencia que se tiene en la imagen en su cualidad y función narrativas, antes que el texto, en consonancia con las ideas de Roxane frente a las estrategias comunicacionales dirigidas a una infancia no lectora. Este paradigma es claramente diferente al de la iluminación

de *El pescador y el espíritu* (fig. 18), del primer número de la revista, donde aparece el personaje fantasmal sobre una letra E en una tipografía gótica, como única imagen ilustrativa en relación a las extensas columnas de texto.

La inclusión de la historieta y la caricatura en la revista excede su función como estrategias gráficas y narrativas, hacia la presentación de modalidades ilustrativas que también toman lugar dentro del imaginario visual con el que *El Peneca* llega a las infancias. Vale decir que lo que se muestra no es solo la ilustración a través de su contenido o la resolución técnica y su economía cromática, sino que también la forma en que la ilustración se relaciona con el texto, y por tanto la estrategia de diseño en la que se trabaja la página. La variabilidad en la que se presentan estos mundos ilustrativos implica entender que el imaginario visual de la revista también está cumpliendo una función formadora o pedagógica en la enseñanza del dibujo como elemento gráfico, volviéndose todo un universo de imágenes/imago vinculadas al mundo de lo comunicacional y narrativo en relación a la página, la compaginación y el objeto de lectura, añadiendo otra dimensión a la puesta en tensión de imagen y palabra.

1.4.5 La enseñanza del dibujo

Una dimensión final o resultante que puede advertirse dentro del imaginario visual que se desprende de las imágenes de *El Peneca*, se relaciona a un repertorio de ilustraciones cuya función se relaciona a la enseñanza del dibujo, la manufactura a través del recorte y el juego y también el mundo de los concursos de ilustración, que ocuparon un espacio igual a los concursos de proverbios y poesía.

En el primer número de la revista, aparece una página titulada *Curso elemental de dibujo* (fig. 19), indicándose también que es la *Lección 1*. En la página se ubican dos columnas de texto que explican el ejercicio, interrumpidas por

ilustraciones que van mostrando los pasos para hacer líneas rectas y curvas. El texto de la lección está claramente dirigido a los adultos responsables, antes que a los “lectorcitos”, pero está lleno de recomendaciones respecto al proceso tanto motriz como material. Así mismo es notable el hecho de que se pretende enseñar el dibujo a partir del elemento básico de la línea antes que la temática del dibujo. Este paradigma de enseñanza, que si bien no ocupa un lugar predominante en cada número de la revista, es una constante que siempre tiene lugar, pero que sin embargo sufre variaciones, como es el caso de la página titulada *Lecciones prácticas de dibujo* del número 1324 de 1934. En esta oportunidad, se presenta la lección en relación a un personaje llamado ‘Lautaro Metralla’ hecho por J. Sepúlveda, quien, según el texto, ganó un concurso de dibujo anterior con la imagen del personaje. La ilustración muestra cómo recrear la imagen siguiendo una versión de la misma con línea punteada, es decir, hay que intervenir directamente la revista. Lo notable de la lección de dibujo es la estrategia de vinculación entre el concurso de dibujo con la enseñanza del mismo dentro de la revista como material intervenible -o dibujable- y la retroalimentación que se genera entre el público que dibuja los personajes de la revista, y la posibilidad de aprender en comunidad como un ciclo de aprendizaje autónomo.

El paradigma que se establece durante la época de Roxane y de Coré, dentro de la búsqueda de desarrollo de la cultura visual y el gusto artístico, integra la aplicación práctica de esos conocimientos, lo cual incide también en la forma en que las infancias se relacionan materialmente con la revista. Por un lado aparecen los concursos de dibujo o los de la interpretación de ilustraciones en las cuales se *adivina* el proverbio que esconden, a través de la observación. Por otro lado, aparece la condición de la revista como un material para intervenir tanto a través del dibujo, pero también sobrepasando su materialidad a través del recorte de figuras y planos para elaborar juguetes de papel, traspasando al mismo tiempo su condición de libro e integrando el juego como un medio de aprendizaje motriz y de observación tridimensional, o incluso escultórica.

“En la medida en que *El Peneca* fue modernizando su contenido y su relación con los lectores, la revista superó los límites de su materialidad, ganando un lugar preponderante en la vida íntima de los hogares que la adquirieron (...) Como juguete, la revista recordaba a sus portadores la pertenencia a un conjunto más amplio, pero al mismo tiempo su capacidad para bastarse a sí misma en su fragmentariedad; esta se hizo objeto único a pesar de su carácter serial”.

(Parra T, Daza D. Martínez C.,2023, p. 47)

En este sentido, es importante comprender que el imaginario visual de la revista no solo se establece como imágenes/imago con las cuales se convive, sino que también se las recorre a través del ejercicio, permitiendo la fijación de las mismas dentro de un ejercicio observacional y práctico. Al mismo tiempo, estas lecciones de dibujo son la enseñanza de métodos de aprendizaje, los cuales también pueden ser considerados dentro de las *imago* que completan un continuum visual y narrativo. Es debido a esto que la revista puede entenderse como un fenómeno propio de la coyuntura sociopolítica de su tiempo, considerando a las infancias como un espacio de aprendizaje transversal, pero también como una invención particular, que configura una huella transgeneracional inserta en una dimensión sensorial y afectiva.

“El efecto que tuvo la revista a partir de las diversas experiencias de infancia, en la práctica de la lectura como una actividad a medio camino entre el juego y la vivencia de experiencias y procesos significativos, la integró al mapa de los afectos, de la sociabilidad y de la autoconstrucción de individuos”.

(Parra T., Daza D. Martínez C.,2023)

Las imágenes y narraciones que son compartidas por las comunidades que se generan a partir de la experiencia de *El Peneca*, establecen la delimitación de un territorio donde el dibujo se enseña a partir de un recorrido por imágenes. En última instancia, esta experiencia retrotrae la pulsión creadora del dibujo, la cual es relativa a la expresión de lo identitario tanto colectivo como individual y a la relación con el medio, pero también a la función del dibujo como un fin en sí mismo. Si en estas comunidades lectoras es posible identificar una serie de cambios sociopolíticos a partir de lo circundante a la revista, entonces también es necesario preguntarse por los cambios y revoluciones que se gestan en el sujeto y que inciden, desde las memorias de su infancia, en la relación que se tiene con el dibujo y las narrativas visuales en la adultez. Cuán posible es entonces que el dibujo, junto con su imaginario visual como carga, aparezca en otros modos o estrategias posteriores, ligadas a ciertos contextos particulares, incluso como una herramienta contestataria.

Es posible suponer la existencia de un legado que entra en un inconsciente colectivo al cual es posible acceder y hacer que aparezca, aunque el contexto pueda obstaculizar el despliegue y fluidez de esa experiencia. Al mismo tiempo, la pregunta que se abre es respecto al impacto posterior de este imaginario dentro de sujetos particulares quienes convivieron con *El Peneca*, fueron parte de esa comunidad lectora y de esos conocimientos compartidos en comunión con otras influencias. Su supuesta existencia podría haber decantado en una serie de invenciones o hitos relevantes que continúen el relato del desarrollo y despliegue de su propio imaginario.

Capítulo 2: El dibujo de Miguel Lawner: su diversificación entre el imaginario, lo pictórico y la memoria

En función de los antecedentes recopilados en relación al recorrido y desarrollo de la disciplina del dibujo en Chile, la comprensión de los conceptos vinculados al mismo, ha sido posible constatar la existencia de un imaginario desplegado a partir de esa progresión, dentro del cual el imaginario particular de *El Peneca* se presenta como un hito relevante para una generación en particular en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, el considerar que los imaginarios compartidos son mundos que se retroalimentan y resignifican en el tiempo, implica pensar en casos particulares que puedan establecer otros hitos en dicho recorrido, más allá de los ámbitos canónicos vinculados a la imagen, como el campo del arte y relativos al sujeto y su experiencia con el mundo.

Por esta razón, el segundo capítulo de la presente investigación abordará el mediático caso de Miguel Lawner y sus dibujos hechos durante su presidio político durante la dictadura cívico militar en Chile. Así como en el capítulo anterior, se abordará un diseño metodológico que permita analizar este compendio de dibujos y evaluar los resultados que ese proceso permita encontrar respecto a los elementos materiales de su experiencia y la creación de un imaginario propio que aparece en vinculación a las circunstancias apremiantes de su contexto.

2.1 Antecedentes biográficos de Miguel Lawner

Miguel Lawner Steiman nació en Santiago de Chile el 10 de agosto de 1928. Hijo de un matrimonio ucraniano, pasó su infancia y juventud en el barrio Matta-Portugal. Luego de su último año como estudiante en el Instituto Nacional, ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, desde la cual se tituló en 1954. Luego de esto, junto a su esposa, la también arquitecta Ana María Barrenechea Grünwald y Francisco Ehijo crearon la oficina

profesional BEL Arquitectos Ltda, cuya obra se relaciona a diversos concursos públicos sobre proyectos arquitectónicos enfocados en viviendas sociales. También fue cofundador y secretario de redacción de la revista de arquitectura AUCA, entre 1965 y 1986. Posteriormente, ejercería como docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile durante muchos años y como secretario de redacción para la revista AUCA.

Miguel y su esposa fueron figuras de importancia durante el gobierno de Salvador Allende, debido a que ejercieron altos cargos públicos: mientras Ana presidió el Sistema Nacional de Ahorro y Préstamo, Miguel comienza su labor como director de la Corporación de Mejoramiento Urbano. La labor y los avances que cumplió la CORMU a lo largo del país, se relacionan a trabajos de construcción de cerca de 158 mil viviendas sociales, incluyendo establecimientos militares (Rodríguez, 2013), trabajos de rehabilitación o rediseño de diversos espacios urbanos deteriorados, como el Parque O'Higgins y el paradigmático caso del edificio UNCTAD, cuya rápida construcción, permitió su inauguración el 3 de abril de 1972, con el fin de celebrar la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas. Posteriormente, el edificio es rebautizado como 'Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral', por el Ministerio de Educación. No obstante, durante la apropiación de la obra por parte de la Junta Militar, luego del Golpe de Estado de 1973, el complejo abandona su función cultural para usarse como sede de gobierno, bajo el nombre de 'Edificio Diego Portales'. Las instalaciones fueron usadas en la dictadura como sede de los poderes ejecutivos y legislativos, así como del Ministerio del Interior y diversos organismos estatales, pero también como sede de torturas, según diversos estudios y fuentes (Urrutia, 1980). Luego de un proceso de obras de restauración efectuadas durante el gobierno de Michelle Bachelet, el edificio retoma su función cultural en 2011, pasando a llamarse 'Centro Cultural Gabriela Mistral'.

El día 11 de septiembre de 1973, pocas horas después del Golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet, Miguel fue violentamente detenido en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, junto a funcionarios y estudiantes. Según lo ha relatado Miguel, la buena relación que tenía con los militares debido a sus labores arquitectónicas permitió que lo trasladaran a la Escuela Militar, junto a otros dirigentes de la Unidad Popular (Rodríguez, 2013). Sin embargo y posteriormente, el grupo es enviado al Campo de Concentración de Isla Dawson, ubicado en el Estrecho de Magallanes, lugar en el cual, fueron sometidos a un estricto régimen de vida militar, que implicaba tanto las torturas e interrogatorios, como las miserables condiciones alimentación y resguardo, despojándolos de sus derechos fundamentales. Al mismo tiempo, el grupo fue obligado a hacer trabajos forzados, resistiendo las bajas temperaturas de la región. Miguel, junto a otro contingente de detenidos, fueron destinados a la faena de construcción de postes eléctricos, a través de la plantación de troncos de cipreses, a orillas del Estrecho de Magallanes (Rodríguez, 2013). Debido a la ubicación donde trabajaban, llegan a las ruinas del caserío de Puerto Harris, en las cuales existía una deteriorada iglesia de madera, cuya calidad de construcción impresionó a Miguel (2013) y solicitó un permiso al comandante de ese momento, para que le permitiera obtener papel y lápiz y generar un proyecto de restauración de la iglesia, reemplazando los “trabajos idiotas”(2013) que habían realizado con anterioridad. Años después, la iglesia sería declarada Monumento Nacional.

Sin embargo, desde el momento en que Miguel comienza a dibujar los planos del proyecto de restauración de la Iglesia Puerto Harris, también inició un progresivo proceso de ejercicio del dibujo que involucró registros visuales detallados de los espacios naturales y paisajes circundantes a donde se emplazaban los campos de concentración, así como retratos de sus compañeros, tales como Daniel Vergara o Luis Corvalán -a los que se suma uno propio- y escenas que daban cuenta de los trabajos que los detenidos en los campos debían realizar. Así mismo, a partir de un ejercicio diario del dibujo

de las barracas que constituían los campos de concentración, en el cual midió los espacios a partir de sus pasos y extremidades para definir mediciones a escala, fue capaz de memorizar un mapa mental completo del complejo militar, debiendo destruir cada uno de esos dibujos luego de finalizarlos. Diecinueve de los dibujos realizados en Isla Dawson pudieron ser resguardados cuando una delegación parlamentaria alemana visitó los campos de concentración en 1974, oportunidad que Miguel aprovechó para entregarlos (Lawner, 2018, p.5).

Las complejas relaciones internacionales producidas como consecuencia inmediata de la instalación de la dictadura militar en Chile, determinaron el interés mundial por lo que ocurría en el país, por lo que la existencia de un campo de concentración en latitudes cuyas condiciones climáticas eran tan extremas y lejanas, suscitó una serie de protestas de envergadura mundial (Lawner, 2018, p.15). Debido a esto y luego de ocho meses de permanecer en Isla Dawson, los grupos de detenidos fueron reagrupados y enviados a otros sitios. Miguel junto a otros ocho detenidos fueron maniatados y vendados para ser trasladados a la Academia de la Fuerza Aérea (AGA), ubicada en Santiago. Dicho lugar era entonces también utilizado como un centro de torturas, incluyendo a los militares desertores del golpe militar. En los dos meses en que Miguel permaneció ahí, no pudo continuar con las labores pictóricas debido al estricto régimen de vigilancia, restricciones y revisiones del lugar. No sería hasta su traslado al campo de concentración de Ritoque donde podría volver a dibujar como otrora, principalmente en el ámbito del retrato, las escenas de sus compañeros, pero donde destaca el uso de la ilustración y el color para confeccionar regalos destinados a su esposa e hija Alicia, como a familiares de sus compañeros, junto con afiches para cierto tipo de eventos artísticos que los mismos presos políticos hacían en el campo de concentración.

Luego de volver a Santiago para ser recluido en el centro de detención clandestino de Tres Álamos, en 1976 fue exiliado a Copenhague, Dinamarca, justo a su esposa Ana. En esa ciudad, el matrimonio volvió al mundo de la

docencia universitaria en la Escuela de Arquitectura de Copenhague y Miguel dictó clases en la Academia Real de Bellas Artes, así como en la Universidad Goethe de Alemania. Al mismo tiempo, su interés por crear instancias de denuncia respecto a las víctimas de violación a los derechos humanos en Chile, decantó en la realización de una serie de meticulosos dibujos realizados a tinta y creados únicamente a partir de la memoria, donde los mapas de los campos de detención de Isla Dawson, Ritoque y Tres Álamos finalmente fueron llevados al papel, incluyendo un amplio grado de detalle y nomenclaturas variadas. A éstos trabajos se suman una láminas con ilustraciones que retrataban los sistemas de tortura, basándose en testimonios de presos políticos de Villa Grimaldi, los cuales aparecen citados textualmente a un costado.

Miguel y Ana fueron notificados a finales de 1983 a través de un télex enviado por la Vicaría de la Solidaridad, que luego de las gestiones realizadas por el monseñor Juan Francisco Fresno, se había levantado la prohibición que impedía el retorno a Chile (Lawner, 2018, p. 8). El matrimonio regresó en 1984, en un contexto en el cual, desde 1983, en Chile ya se habían alzado numerosas protestas contra la dictadura militar, junto con la aparición del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Cabe mencionar como ejemplo, al 'Puntarenazo' de 1984, una serie de levantamientos ciudadanos más notables contra Pinochet¹³. Debido a esto, el rol de Miguel en esta etapa involucra no solo las protestas gremiales, sino que también ejerció como director del Colegio de Arquitectos hasta 1994 y como Presidente de ICAL. (Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz), institución ligada al Partido Comunista y cuyo rol durante la dictadura fue instaurar espacios de reflexión e investigación de corte crítico y democrático, frente a la carencia de los mismos en el ámbito académico durante la dictadura.

Por otro lado, Miguel también vuelve al ámbito de rehabilitación y remodelación, pero ahora en la conversión de espacios que fueron centros de tortura durante

¹³ Organizadas por la *Coordinadora de Pobladores* y el *Comando Multigremial* de Magallanes.

la dictadura, a sitios de memoria, como la casa en Londres 38. Uno de los casos más notables ocurre en 2006, cuando Miguel se encargó del proyecto de remodelación de la casona de Avenida República 475, otrora cuartel del Centro Nacional de Informaciones. En dicho lugar, fue encontrada cerca de una veintena de láminas de presupuestos para los empleados de la CNI entre 1982 y 1983, junto a un libro que contenía una especie de obra de teatro que explicaba de forma lúdica la relación entre Chile y sus países limítrofes, en términos igualmente bélicos, así como un directorio telefónico de agentes de la CNI asignados a diversas instituciones del país. No obstante se dio aviso a la Fundación Salvador Allende -y por tanto a Isabel Allende-, Osvaldo Puccio se puso en contacto con la policía y todo ese material fue requisado y entregado a Hugo Dolmestch, encargado de los procesos judiciales contra miembros de la CNI (Rodríguez, 2013). El material nunca fue revelado públicamente -excepto por unas fotos que el mismo Miguel tomó- sin embargo el edificio es actualmente un espacio de memoria y se le conoce con el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

En cuanto a los dibujos que Miguel realizó tras su detención luego del Golpe de Estado y que pudieron ser recuperados o resguardados, actualmente se encuentran archivados y protegidos por el Museo de la Memoria y los derechos humanos, sin embargo éstos han sido exhibidos al público en diversas exposiciones desde 1975 a la fecha. Durante ese año, la itinerancia de estos trabajos en Europa se relaciona al lugar donde llegaron inicialmente, por eso la primera exposición se llevó a cabo en la Academia de Bellas Artes de Berlín y posteriormente, en la sala Huset de Albertslund en Copenhague, generando un gran impacto mediático y el recorrido de la exposición a otros países europeos. Aunque luego de su regreso a Chile sus dibujos tuvieron que ser escondidos, con el tiempo, la conciencia respecto a la magnitud de los crímenes de la dictadura y el proceso de la recuperación de la democracia, permitió que sus dibujos aparecieran en la prensa escrita y en la primera década de los 2000, la publicación de su catalogación en Chile. Así mismo, los dibujos de

Miguel también fueron montados como exposición en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La exposición más reciente, llamada 'Más que Nunca' se llevó a cabo en El Parque Cultural de Valparaíso, el 11 de septiembre de 2023, en conmemoración a los 50 años del Golpe de Estado.

El legado de Miguel Lawner se extiende también a través de su obra escrita, en la cual se recogen sus memorias durante su época de presidio, pero también abarcando el ámbito arquitectónico, configurando un universo de libros, ensayos y artículos. Por otro lado y debido a su trayectoria, Miguel ha recibido diversas distinciones, dentro de los que se puede mencionar la Medalla Arquitecto Claude François Brunet de Baines -otorgada en 2010 por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile-, el Premio Conservación de los Monumentos Nacionales 2016 -otorgado por la DIBAM, Consejo de Monumentos Nacionales y la Unesco-, junto con el Premio Nacional de Arquitectura -otorgado en 2019 por el Colegio de Arquitectos de Chile. Por otro lado, también fue designado por la Presidenta Michelle Bachelet, como Miembro del Consejo Nacional de Desarrollo Urbano, entre 2014 a 2018. Así mismo, durante 2023, recibió el Grado Honoris Causa de la Universidad de Santiago de Chile.

2.2. La cualidad itinerante de los dibujos de Miguel

La primera catalogación editada de los dibujos que Miguel y su esposa Ana pudieron resguardar o recuperar, todos realizados durante su tiempo como preso político en diversos campos de concentración en Chile, fue publicada en Dinamarca en 1976, la cual estaba tanto en castellano como inglés y danés (Lawner, 2018 p. 15), esta edición circuló en varios países Europeos debido al impacto mediático de su testimonio visual. Posteriormente, otras reproducciones no oficiales aparecen en Canadá y una selección en gran formato de seis de los dibujos sería publicada en Frankfurt (Lawner, 2018).

Luego de su retorno a Chile, la editorial LOM llevaría a cabo la primera edición del catálogo que contiene todos los dibujos resguardados y recuperados, llamada *La vida a pesar de todo. Isla Dawson Ritoque y Tres Álamos*. Una reedición actualizada aparece en 2018, la cual es citada y referenciada como parte de la bibliografía principal dentro de la presente investigación.

La evidente y rápida valorización de estos dibujos como testimonio visual de los crímenes que el régimen militar estaba cometiendo en Chile, produjo un impacto de envergadura mundial a partir de la primera edición y de las exposiciones itinerantes que éstos comenzaron a componer. Chile se vuelve materia de discusión internacional, frente a la revelación de las atrocidades que la dictadura de Pinochet estaba perpetrando y el repudio que éstas produjeron, mientras que la Isla Dawson deja de ser una -probablemente desconocida- porción de tierra ubicada al fin del mundo, para pasar a obtener relevancia global debido a la existencia de un campo de concentración en dicho lugar y como efecto, también se documenta la condenatoria resolución emitida por Naciones Unidas frente a las violaciones sistemáticas a los derechos humanos durante dieciséis años. (Lawner, 2018, p. 15)

Dentro del libro, Miguel incluye un texto titulado *El itinerario de estos dibujos*, en el cual relata la concatenación de hechos que dan cabida a la realización de los dibujos, así como los muros que estos deben atravesar para poder ser resguardados. Cabe destacar que Miguel ocupa la palabra *itinerario*, para identificar el proceso por el cual estos dibujos se gestan y llegan hasta la esfera pública, en el encuentro con su valor testimonial, que no obstante para Miguel se vuelve intrínseco desde un principio. Dentro de las definiciones que La Real Academia Española acuña bajo el término 'itinerario', se puede interpretar la noción de un 'camino' o 'guía' que contiene 'lugares' asignados, mientras que el concepto de 'viaje' aparece por coherencia. Así mismo, la palabra 'itinerario' también se ocupa en el ámbito militar, refiriéndose a un grupo humano -o partida- que prepara el alojamiento para otro posterior -las tropas-. Aunque

estas definiciones establecen que un itinerario implica un ordenamiento previo al acto del viaje, entendido como una secuencialidad, se puede decir que el itinerario particular de estos dibujos se construye en la medida en que comienzan a moverse y que logran atravesar muros, obstáculos o umbrales que subvierten el sistema de los regímenes y protocolos militares censuradores, para pasar hacia lo público. Posteriormente, los dibujos de Miguel logran convertirse en objetos de exposición curatorial, iniciando una nueva etapa en su itinerancia junto a su proceso de valorización testimonial y patrimonial.

El hecho crucial o hito dentro de este itinerario es el momento en que Miguel logra obtener un cuaderno y un lápiz para dibujar. Miguel relata que el inicio de sus labores pictóricas en Isla Dawson, se vincula al proyecto de restauración de la Iglesia Puerto Harris, en reemplazo de los trabajos forzados a los cuales fueron obligados Miguel y sus compañeros. Cuando la solicitud de Miguel es aprobada por el comandante de turno, se le facilita un cuaderno escolar perteneciente a la hija del mismo y un lápiz. Los dibujos que comienza a producir salen de su implementación arquitectónica para registrar el paisaje de la región donde habitaban, como también hacia el retrato y la figura humana. La diversificación de la actividad pictórica de Miguel dentro de Isla Dawson, no sólo parece responder a una necesidad de distracción o como una suerte de receso frente a la abusiva cotidianeidad en la que está inmerso, sino que rápidamente toman un sentido testimonial, en especial cuando aparece el retrato como un método de registro directo de sus compañeros y los espacios que habitaban, así como las miserables condiciones de vida que estaba obligados a soportar. Por esta razón, la elaboración de estos trabajos comenzó a ocurrir en intervalos entre momentos de receso y trabajo, donde era posible realizarlos, eludiendo las revisiones imprevistas y frecuentes del Servicio de Inteligencia Militar, obligando a resguardar estos trabajos entre las pertenencias que estaban en las barracas. (Lawner, 2018, p. 5).

El proceso de resguardo de estos dibujos y su desplazamiento hacia afuera de las dependencias del campo de concentración se relaciona a eventos específicos o excepcionales y casi imposibles, en los cuales muchos de los dibujos logran eludir la vigilancia o sortear ciertos protocolos de revisión, para su posterior resguardo. Estos eventos son explicados secuencialmente en el texto de Miguel, ocurriendo el primero de ellos en 1974, cuando llega una delegación de parlamentarios socialdemócratas de la República Federal Alemana al Campo de Concentración de Isla Dawson, los cuales tenían comunicación con Cecilia Perez, esposa de uno de los compañeros de Miguel, quien se lleva consigo diecinueve dibujos a Santiago, resguardados posteriormente por Ana María, luego de que las esposas de otros presos políticos de Dawson pudieran verlos. (Lawner, 2018, p. 6).

Es a partir de este hecho que Ana María toma un rol crucial en el resguardo de estos trabajos, decantando en el siguiente hecho: según lo relatado en el texto, en mayo de 1974, luego de que Miguel y otros de sus compañeros fueran trasladados a la AGA, uno de los peores recintos de tortura de Santiago, fueron autorizados enviar una bolsa de ropa sucia a sus familiares, oportunidad que Miguel aprovechó para solicitar el incluir sus dibujos en ese paquete, a los cuales también adjuntó una carta destinada a Ana María, donde detallaba la existencia de veintidós dibujos. Al recibir el paquete y dar cuenta de su ausencia, Ana María preguntó al aviador que le entregó los enseres, sin obtener una respuesta satisfactoria. Posteriormente, en septiembre del mismo año y luego de que Miguel fuera trasladado a Ritoque, Ana María fue detenida y conducida con la vista vendada a un lugar que se cree era Villa Grimaldi, en este lugar, la arquitecta fue interrogada violentamente sobre temas incoherentes o irracionales, como sobre un complot para liberar a los presos de Isla Dawson, pero principalmente se le preguntó por referencias que ella desconocía y que posteriormente se daría cuenta que eran los títulos de los dibujos perdidos de Miguel. Luego de que una persona desconocida reconociera a Ana debido a un favor profesional otorgado en el pasado, en agradecimiento fue liberada y, dos

semanas después recibió los dibujos por correo, faltando seis de los veintidós originales. (Lawner, 2018, p. 7)

Debido a las duras medidas represivas en la AGA, Miguel tuvo que suspender sus labores pictóricas hasta su traslado a Ritoque, donde también comenzó a generar trabajos ilustrativos tales como tarjetas de regalo para su propia familia y la de sus compañeros, las cuales salían del recinto a través de visitas familiares. Por medio de estas visitas, Ana María pudo ir acumulando una gran cantidad de dibujos hechos por Miguel -o *apuntes*¹⁴, como él los llamaba. Según el relato de Miguel, estos dibujos salieron de Chile rumbo a Dinamarca en 1975, con ayuda de una organización creada por las esposas de los presos políticos de Isla Dawson, quienes le facilitaron los dibujos a Sandra Dumitrescu, esposa del embajador de Rumania, ya que ella tenía inmunidad diplomática para viajar a Europa. (2018, p. 8)

Este hecho se juxtapone con la emisión de la orden de expulsión del país para Miguel el mismo año, logrando de este modo proteger sus dibujos hasta su arribo a Dinamarca. Sin embargo, poco antes de su salida de Chile, Miguel fue trasladado a Tres Álamos, lugar donde compartió celda con Luis Corvalán, del cual realizó un detallado retrato, con el fin de registrar el delicado estado de salud en el que se encontraba. La importancia testimonial de este trabajo implicó la intervención de Ana María, quien lo escondió en una muda de ropa y logró sortear la revisión por parte del comandante del campo, al dejar entrever un vínculo importante con el coronel Conrado Pacheco. (Lawner, 2018, p. 8).

Finalmente, luego de que Miguel y Ana María logran llegar a Copenhague, el itinerario de los dibujos, que hasta ese momento correspondía a un movimiento

¹⁴ Si bien la palabra 'apunte' remite a la idea de una anotación rápida hecha por escrito, según la Real Academia Española, otra definición que se le acuña es "Dibujo rápido tomado del natural", adjuntando una lista de sinónimos: "boceto, croquis, diseño, esbozo, borrador, esquema." De este modo se establece la amplitud con la que Miguel mira los dibujos hechos durante ese tiempo, de manera coherente a la diversificación técnica y expresiva que es posible identificar en los mismos.

dependiente de eventualidades y estrategias externas al mundo de los campos de detención, ahora entran completamente a un ámbito público, a través de la itinerancia de la exhibición. Según el texto de Miguel, existió un primer conflicto respecto al paradero de los dibujos, pues el Partido Comunista Rumano se estaba adjudicando el derecho de exponer estos trabajos en primera instancia, antes de entregarlos a su equivalente en Chile, sin embargo, la -en ese entonces- República Federal Alemana intervino para poder recuperar los trabajos y exhibirlos en la Academia de Artes de Berlín, en ocasión del 11 de septiembre de 1975. (Lawner, 2018, p.10)

A partir de dicho hito, los dibujos de Miguel establecen su valor testimonial, no solo por la expectación del mundo, sino también por aparecer como objetos de exposición en una instancia de libertad de expresión que había sido negada por la dictadura. Este cambio de paradigma decanta en que esta exposición inicia un proceso de itinerancia que se traslada a la Huset en Copenhague, sumando nuevos dibujos hechos a partir de la memoria. En dicha exposición se incluyeron bastidores rematados con alambres de púas, iluminación y diseño sonoro para aludir al ambiente de un campo de concentración, otorgando la dimensión de instalación a la obra. La itinerancia de esta exposición sigue con Holanda y Hamburgo (Lawner, 2018, p. 9) antes de que Miguel retornara a Chile.

Si bien es posible considerar la catalogación de estos trabajos como otra forma de itinerancia, a parte del ámbito de la prensa, también resulta coherente entenderla como una extensión del ámbito expositivo y una constatación de su rol en el ámbito público hacia su resguardo en su condición de bienes patrimoniales. Sin embargo es necesario tener en cuenta que la itinerancia que se describe y el recorrido o desplazamiento que estos dibujos logran, sorteando barreras que parecen casi imposibles para la precariedad material de un dibujo, responden a una condición testimonial completamente tangible -o material- para

Miguel Lawner, la cual se resignifica progresivamente desde el momento en que dichas imágenes ponen en peligro los protocolos militares de represión.

Esta puesta en peligro o en tensión, a su vez, se relaciona con una cualidad que estos dibujos logran u obtienen a partir del contexto. Aunque las imágenes registradas no se relacionaran a retratos o testimonios concretos, obtenían un poder que transgrede los sistemas de violencia represiva, hasta incluso evidenciar la futilidad de los mismos, como si la obtención de ese cuaderno y lápiz permitiese recuperar una forma de individualidad o control sobre las situaciones. Esta característica que los dibujos de Miguel logran tener en cuanto a imágenes, también implica entenderlas como elementos remanentes de hechos históricos, las cuales se presentan tanto por la profundidad de su testimonio como la fragilidad material de las mismas en cuanto a objetos dibujados. Dicho aspecto, permite suponer que los dibujos de Miguel ocupan un espacio testimonial o entran en una categoría preexistente.

Según Mariana Rodríguez en su artículo *La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman*, el interés curioso del autor por el estudio de objetos remanentes del pasado, tales como dibujos de niños en los campos de concentración, excede la hegemonía de las líneas del estudio de la historia del arte hacia las “imágenes-luciérnaga”, un concepto que dice que dichas imágenes “supervivientes”, las cuales “cargan consigo una resistencia, estética y política, a través de la emisión de sus pequeñas luces (luciole) –de sus erráticas apariciones– en tiempos de totalitarismos y de las grandes luces (luce) de la civilización” (Rodríguez, 2017, p.52). El artículo introduce esta visión como una arista dentro del prisma que se construye por el antecedente del modelo “fantasmal” de Aby Warburg y el foco de Walter Benjamin en los “despojos” de la historia, entendiendo que la metáfora que simboliza la supervivencia en las “imágenes-luciérnaga”, no solo pone en cuestión el modo en que se miran las imágenes -o cuáles imágenes han de mirarse- sino que principalmente de su naturaleza dual que es frágil, fugaz y

destruible, a la vez que incita una “potencialidad de resistencia, de poder emitir luces mediante herramientas personales, muy íntimas.” (Rodríguez, 2017, p.63). Por consecuencia, “la carga estética como política que el autor le confiere a estas imágenes en tanto productoras de saber, en tanto manifestaciones de restos culturales y humanos divergentes en tiempos de resistencia.” (Rodríguez, 2017, p.66)

Los dibujos de Miguel, en cuanto a “imagebes-luciernaga”, construyen su itinerancia respondiendoa condicionantes contextuales que permiten comprender su valor testimonial en cuanto al contenido -dibujado- de las mismas, la fragilidad material -a la vez que fragmentaria- con la que presentan ese contenido, y la potencialidad de dicho testimonio, al poder dar luces de un hecho histórico, como dato positivo. Esta itinerancia puede ser entendida como una cualidad que determina la forma en que estos trabajos aparecen en lo público, siendo una especie de recorrido que dibuja las lindes de su puesta en valor.

Sin embargo, cuando se piensa en que la puesta en valor de estos trabajos responda únicamente su narrativa testimonial, deja fuera los aspectos plásticos, gráficos y técnicos, así como los elementos figurativos que los construyen, estableciendo que la forma en que estos trabajos se mueven también responde a las cualidades visuales con las que se secuencia el testimonio que construyen. Es debido a esto que los dibujos de Miguel también pueden ser vistos como objetos que recorren un espacio propio, fuera del ámbito canónico de las obras de arte, pero en una cercanía que implica presumir la posibilidad de nuevos campos de análisis o formas de valorización en cuanto a su condición como dibujos, así como las potencialidades particulares que tienen como objetos dibujados para sortear ciertos obstáculos. La aparición de estas interrogantes puede significar el ampliar los discursos concernientes a lo testimonial y encontrar respuestas relacionadas a los modos, formas particulares y reflexiones plásticas por la cual estos dibujos fueron creados y

lograron desplazarse, en lugar de presentarse únicamente como un testimonio oral o escrito.

2.3 Sobre la metodología de análisis para los dibujos

Frente a la interrogante respecto a las características particulares de los dibujos de Miguel, es necesario considerar el universo de imágenes u objetos de características similares, dentro de las cuales toman lugar. A partir de eso, es posible elaborar un diseño metodológico que sea pertinente en lo que respecta a su naturaleza como imágenes que contienen una narrativa testimonial, pero que se vinculan al ámbito del dibujo y su desarrollo.

Durante 2014, a cuarenta y un años del Golpe cívico-militar de 1973, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos editó un catálogo llamado *Dibujos en Prisión*, pensado como parte de un plan de conservación y preservación, fruto de la investigación y registro digital de dibujos, acuarelas y grabados creados por prisioneros de la Dictadura Militar en Chile, los cuales traspasaron el secretismo del presidio para construir, en su conjunto, el complejo esquema de su puesta en valor a través de un catálogo razonado, constituyéndose como documentos visuales e historiográficos en el ámbito de la construcción y preservación de la memoria de sus autores y de un contexto histórico de dictadura. El catálogo en cuestión construye un amplio universo de casos de personas que encontraron en el dibujo una herramienta de expresión y un método de registro visual, registrando y materializando testimonios directos, huellas y fragmentos de la subjetividad y percepción de un presente anterior, marcado en este caso por la represión, angustia, censura e inminencia de la muerte violenta de los campos de detención. Sin embargo, en esta edición existen ciertos casos particulares que establecen un desplazamiento de la propia profesión u oficio a la excepcionalidad del ámbito de la prisión, en cuya realidad suspendida y frente a la negación de la propia identidad y derechos

fundamentales, el dibujo aparece como una pulsión creativa que busca dar lugar a la propia libertad que se resiste al contexto.

Entre este universo de personas dibujantes en evidente resistencia, el caso que aún notoriamente la diversificación del dibujo como herramienta es el de Miguel Lawner. Aunque la figura de Miguel en su ámbito profesional ya había logrado notoriedad como director de la CORMU y por su labor docente, las circunstancias que rodean la aparición de sus dibujos, sumada a la progresión pictórica en la que éstos se encausan, decantan en una serie de hechos significativos que ponen al valor testimonial de estos trabajos y en un proceso de resignificación y discusión patrimonial que se extiende hasta el presente, implicando a su vez nuevos campos de análisis o de interés.

Si bien, en el primer capítulo de la presente investigación, es posible ir al encuentro del concepto de *imagen* en cuanto a su condición de imago o idea y por lo tanto de imagen mental. Dicha condición se refiere a la relación de este concepto con el de *imaginario*, como el conjunto de estas imágenes/imago. En ese sentido, es posible advertir que dichos conceptos poseen la característica -o la cualidad- de ser intangibles o de referir a elementos de estudio que se analizan en cuanto a referencias o sustratos culturales de los cuales provienen.

Ahora bien y en relación de las imágenes creadas por Miguel Lawner, el considerar la preexistencia de imaginario al cual esas imágenes refieren o remiten, implica pensar en esos dibujos como un hito particular dentro una transmisión de saberes o de un ámbito en la cual esos saberes o imágenes /imago circulan y son compartidos. En ese sentido, se abre una interrogante y un campo de análisis a investigar, el cual se yuxtapone con su valor como testimonios visuales, puesto que las características técnico-formales de los mismos remiten finalmente a una condición objetual. o más bien, de objeto dibujado, que vincula la progresión pictórica de los mismos el contexto en que fueron hechos, definiendo su condición o valor documental. El fin de esa secuencia establece la interrogante respecto a la forma en la cual es posible

analizar estos objetos de estudio, considerando instancias de análisis que puedan dividir u ordenar esa secuencia conceptual.

En pos de acotar y especificar la extensión del análisis de los dibujos de Miguel, es necesario construir una selección que permita generar narrativas coherentes entre estos trabajos a partir de los aspectos esenciales que las construyen. Dicha suerte de segmentación u organización curatorial, se basa en coincidencias temáticas, técnicas o gráficas, así como en las intencionalidades discursivas con las que Miguel da, por medio del desarrollo y producción de estos trabajos. Las primeras tres categorías de análisis consideran el tema dibujado como el hilo conductor que reúne ciertos trabajos: entiéndase el paisaje, el retrato y las escenas. La siguiente categoría agrupa los trabajos realizados bajo estrategias gráficas ligadas a lo ilustrativo, mientras que la última, despliega una serie de diversos trabajos hechos bajo una intencionalidad testimonial consciente en torno a la preservación de la memoria. Se trata de una ordenación taxonómica que clasifica sus dibujos en estas cinco categorías, las cuales poseen su propia progresión pictórica, así como puntos o momentos en los cuales se cruzan:

- 1) Paisaje: croquis y dibujos que registran el espacio geográfico de Isla Dawson
- 2) Retrato: selección de retratos hechos por Miguel a sus compañeros detenidos en los diversos campos de concentración.
- 3) Escenas: siguiendo las mismas nociones del retrato, sumadas a las del paisaje, se trata de un conjunto de escenas de compañeros de Miguel mientras realizaban trabajos forzados o en instancias de esparcimiento.
- 4) Ilustración: selección de trabajos ilustrativos hechos por Miguel para sus propios familiares o de otros detenidos, así como certámenes artísticos que los presos realizaban. La mayoría de estos trabajos fueron hechos en Ritoque.

- 5) Memoria: conjunto de mapas y láminas ilustrativas que Miguel realizó únicamente por medio de su memoria, así como a partir de testimonios de otros presos políticos. En esta categoría es posible encontrar estrategias gráficas de todas las anteriores, confluyendo en un objetivo común, relativo a su función testimonial.

Debido a la diversificación que los trabajos que realizó Miguel durante este tiempo, respecto al acto y disciplina del dibujo, en lo sucesivo se utilizará la expresión “el dibujo de Miguel” para hablar de estos trabajos en sus múltiples aplicaciones. Aunque es posible ocupar la palabra *obra* en vez de *dibujo*, el objetivo de la frase es evitar una interpretación forzada de los trabajos hechos por Miguel como el conjunto de la producción de un artista, no solo porque su autor no se desempeñe o busque integrarse a ese ámbito, sino porque el dibujo de Miguel parece responder y actuar desde una necesidad testimonial que pone al acto del dibujo per se, por sobre los fines pictóricos, lo cual no implica que ese aspecto sea reconocible.

La metodología de análisis que recorrerá dicha taxonomía, responde a una semiótica que considera dos niveles de análisis, o dos momentos en los cuales se reconocen e identifican ciertas características de los dibujos de Miguel.

- 1) Análisis técnico-formal: Es el primer acercamiento a cada dibujo, el cual recorre el modo en que el trazo y la línea dan cuenta de las formas, las estrategias compositivas o el grado de verosimilitud, como en el caso del retrato. A esto se suma el uso del color y las estrategias ilustrativas cuando corresponde. El análisis repara en la *téchne* de los dibujos, en el sentido de que analiza los procedimientos y reflexiones plásticas que permiten su creación y toma cuenta las características figurativas y las decisiones en cuanto a la construcción de las formas como sus

limitaciones o estrategias visuales referidas al formato. Con dicho objetivo, deben suspenderse momentáneamente, los aspectos contextuales que circundan cada dibujo, para dar únicamente con las decisiones y estrategias técnico-formales que responden a procesos intencionados y que permiten ponerse en el lugar de quien dibuja y entender lo que mira y su proceso de traducción bidimensional.¹⁵ Este tipo de análisis sigue las nociones de la tradición formalista en el análisis de las obras de arte relativas a Heinrich Wölfflin, donde se considera a “las formas visuales como un desarrollo inmanente e independiente de las biografías de artistas o de la historia de la cultura”, por lo que la forma es un elemento que puede “cansarse” y entrar en un proceso de mutabilidad (Santiago Martín De Madrid, 2011). Sin embargo, en la presente investigación dicho aspecto mutable de las formas será analizado en las imágenes/imago constituyentes de un imaginario, aspecto relativo al siguiente tipo de análisis.

- 2) Análisis Iconológico: Aunque en su libro *Visto y no visto*, Peter Burke realiza un alcance crítico con el método iconográfico de la Escuela de Warburg, enfatizando en aspectos como la presunción o lectura ilustrativa de las imágenes -o las obras de arte- como documentos que representan a los hechos y visiones de su época (2001), la comprensión de la obra de arte como documento histórico implica traspasar ciertos niveles de análisis que permitan comprender estas imágenes dentro de un espectro mayor:

¹⁵ No se trata, por tanto, de un análisis de orden preiconográfico, como lo estipulara Erin Panofsky, ya que no busca señalar o constatar los elementos figurativos de la imagen, sino el modo en que el dibujo está hecho, desde su materialidad a la forma reconocible.

“El tercer y último nivel correspondería a la interpretación iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el «significado intrínseco», en otras palabras, "los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social. una creencia religiosa o filosófica». En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, y de hecho indispensable.” (Burke, 2001, p. 45)

En el contexto de la presente investigación, la aplicación de este tipo de análisis se encontrará inevitablemente con los elementos fácticos y contextuales de los dibujos de Miguel, en la identificación de una serie de elementos concretos, tales como la identidad de ciertas personas dibujadas o aspectos materiales y espaciales relativos a lo testimonial, incluyendo las estrategias concientes de preservación de la propia memoria. Sin embargo, el objetivo final será advertir y/o descifrar el imaginario visual al cual los dibujos remiten o toman -de forma inclusive inconsciente- de una serie de elementos y estrategias visuales cuya preexistencia se asienta en sustrato cultural conformado por saberes e imágenes/imago, las cuales pueden extenderse a eventos o hitos previos al golpe cívico militar, ocupando un espacio de desarrollo o complejización independiente, en lo referido al repertorio de imágenes que lo conforman.

El dibujo de Miguel no se inserta únicamente como una narración visual en la coyuntura político social de la época de la dictadura, a la luz de la lectura de su propio testimonio, sino que se vuelve transversal o aparece como un material de estudio yuxtapuesto al recorrido del dibujo en Chile y la diversificación de su imaginario. La aplicación de este ejercicio en el dibujo de Miguel parte desde un

análisis completamente concreto y observacional, para pasar a uno que toma esos elementos, los abstrae y los trae a presencia, a partir de su hallazgo en las estrategias visuales del ámbito del arte, identificando el despliegue de los procedimientos técnicos y gráficos que les dan forma o las acercan a ciertas figurativas y modos de hacer. Por consecuencia, el encuentro de estos elementos determinará qué aspectos han sido tomados de un imaginario preexistente, a su vez que advierte la presencia del mismo y las imágenes/imago que lo componen.

Sin embargo, la relación del dibujo de Miguel y su origen en el ámbito de la dictadura y los campos de detención, establece una mirada o predisposición que orienta estos trabajos -junto con los campos de análisis que se apliquen y sus correspondientes hallazgos- hacia su dimensión testimonial. Esta es la secuencia de estudio que permite entender la naturaleza del dibujo de Miguel como un documento histórico y da cabida a explicar la estructura de dicho valor testimonial, que engloba tanto lo técnico como el imaginario visual y contextual con el cual trabaja. Se trata por tanto, de un valor móvil inserto en un proceso de resignificación constante, más que un documento resguardado o fuente histórica a la que se accede. El dibujo de Miguel se vuelve un testimonio indispensable, al mismo tiempo que configura su resistencia al paso del tiempo y al peligro del olvido.

2.3.1 El Paisaje

En el momento en que Miguel Lawner consigue el permiso para llevar consigo un cuaderno escolar y un lápiz, el proyecto de restauración de la Iglesia Puerto Harris es lo primero que aparece en cuanto al ámbito del dibujo, sin embargo, no es necesariamente el punto de partida por el cual la presente investigación pueda iniciar, con el fin de entender qué es lo primero que Miguel mira en su entorno y de qué manera lo hace.

Los dibujos que abren el catálogo 'La vida a pesar de todo', son los que corresponden a paisajes y estudios botánicos, como una especie de prelude o puesta en situación, del lugar donde los campos de concentración de Isla Dawson fueron montados. Aunque se puede decir que la función de estos dibujos, dentro del recorrido curatorial de su archivo total, corresponde a una contextualización y descripción geográficas, antes del crudo contenido testimonial, lo cierto es que hay una serie de elementos que permiten vincular esta experiencia de Miguel frente al paisaje natural, tanto con la coherencia temática, como con otro tipo de estrategias gráficas o pictóricas, a los que se suman las acotaciones que la mayoría de los dibujos tienen bajo su ficha técnica.

El que abre esta suerte de serie en pequeño formato -casi miniaturas- sobre el paisaje magallánico, es el dibujo titulado *Nieve* (fig.22), datado en febrero de 1974, tal como aparece en la esquina inferior derecha de la hoja. Se trata de un dibujo a grafito de formato apaisado, donde el estrecho de magallanes se presenta desde la izquierda como una gran extensión no dibujada, que divide los pequeños trazos horizontales y verticales que construyen el borde la isla, con el achurado lineal que dan cuenta de la Cordillera Darwin (Lawner, 2018, p. 22) y las nubes en el cielo. La extensión del estrecho se esconde en un punto de fuga para mostrar los elementos que se ven dentro de la isla: un poste -probablemente de madera y manufacturado por los mismos presos- que se conecta a otro más al fondo, por los cables hechos como delgados trazos casi imperceptibles. Cerca del poste, camina una figura humana cuyo sombrero y abrigo se pueden distinguir claramente. Sin embargo, el elemento protagonista que hace un contrapeso al estrecho, es un gran tronco hueco, cuya inclinación muestra la sección más oscura del dibujo en su oscuridad. A este último lo acompaña otro árbol moribundo en el fondo.

Dicha estrategia, basada en la síntesis de trazos que potencian los contrastes entre blancos y grises -o zonas dibujadas y no dibujadas-, también aparece en

Paisaje (fig.23), del 26 de marzo de 1974, aunque en esta oportunidad el eje vertical del dibujo lo ocupa un árbol en el centro de la imagen, cuya copa muestra la curvatura generada por las inclemencias del clima, mientras que contrasta con los casi imperceptibles achurados del cielo. El eje horizontal, el cual está a ras del suelo, permite visualizar los troncos de árboles moribundos, enroscados o inclinados, al parecer, por los vendavales antárticos que Miguel describe. (Lawner, 2018, p. 23). Cabe mencionar los pliegues que la hoja de papel, que se extienden desde la derecha de la imagen, volviéndose parte de la misma, recordando la condición y fragilidad material de estos trabajos.

Ahora bien, protagonismo o fuerte contraste tonal que la figura del árbol curvado toma como sujeto y foco visual en el dibujo, también ocurre con otro hecho con plumón negro y de color, titulado *Coigüe moribundo* (fig. 24), donde se puede advertir desde el adjetivo en su título, que la figura del árbol es mirada por Miguel desde su condición como ser -aún- vivo, enfrentado a las inclemencias climáticas de esa latitudes.

La individualización de la figura del árbol dentro de estos dibujos, parece ser mirada por Miguel como un personaje de la narrativa de estos trabajos, configurándose como humanización. Aquello queda al descubierto con el comentario que acompaña a 'Coigüe moribundo' en el catálogo, el cual adjudica características psíquicas humanas al árbol: "Un sobreviviente que rehúsa desplomarse" (Lawner 2018, p. 25). Y es que frente a estos personajes botánicos, la figura humana está ausente dentro de la imagen, o es vista en la lejanía, porque la figura del árbol se extiende en la inmensidad del paisaje natural y su bravura a través de las descripciones que Miguel hace sobre el sistema climático de la región.

Dentro de esta categoría, el único trabajo que comienza a integrar la figura humana en cuanto a retrato, es *Puchito* (fig. 25), datado en marzo de 1974. En el dibujo se extienden dos grandes troncos de árboles cortados, permitiendo

advertir lo inhóspito del horizonte, encima de uno de ellos aparece Osvaldo Puccio hijo, “estudiante de leyes que cumplió 21 años en Dawson, fue detenido en La Moneda, donde concurrió a acompañar a su padre, secretario Privado del Presidente.” (Lawner, 2018, p. 36). Aunque la condición testimonial del retrato se hace presente dentro de la imagen, el impacto visual del dibujo es la presencia de los dos troncos, los cuales, gráficamente, reducen la presencia de la figura humana a un acontecimiento anecdótico, o la fusionan con los trazos que construyen las formas, dentro de una continuidad gráfica con el paisaje representado.

Ahora bien, en consideración a estas características halladas y frente al ejercicio de dilucidar el imaginario visual que opera tras estos dibujos, la puesta en tensión entre sujeto y paisaje/naturaleza, puede rastrearse directamente dentro del trabajo pictórico de Caspar David Friedrich, pintor insigne del romanticismo alemán. Entre las múltiples lecturas que se han hecho o se pueden hacer a partir de su obra, la concepción del paisaje romántico revela la condición del sujeto y su nivel de presencia o interacción con estos escenarios, en relación a aspectos contextuales. En un artículo escrito por Alejandro Powter, su análisis de ciertas obras del pintor busca ir al reconocimiento de elementos arquetípicos que permitan entender lo atingente al sujeto romántico, en vez de intentar descifrar el inabarcable simbolismo que pueda desplegarse en las obras. A partir de ese análisis, es que se advierten nociones esenciales:

“El sujeto romántico entiende que la autoconciencia no es ya el eje central del saber racional, sino más bien autoconciencia de grandeza y miseria, un saberse insoslayablemente finito, es la conciencia de la precariedad y la necesidad de superarla. Esta nueva conciencia implica no sólo los principios del intelecto, sino, también, y especialmente, los de la pasión.” (Powter, 2013, p. 90)

El pilar que sostiene esta síntesis es la experienciación kantiana de lo sublime, donde “el hombre siente la limitación ante aquello que lo trasciende, pero a la vez, se siente impelido a intentar abarcarlo por infinito y omnipotente que le resulte” (Powter, 2013, p. 85). Es posible decir entonces, que cuando el dualismo o ambivalencia de esta experiencia estética se aplica al vínculo entre sujeto y paisaje, permite considerar la noción de un macromundo que se percibe en ese entorno, el cual agrupa tanto su condición de infinitud -en términos de lo desconocido, o aquello que está por ser conocido, mas no abarcado en su totalidad- y un micromundo que aparece en el ámbito del sujeto, donde se da la apropiación conceptual, material -propia y por tanto finita- e interpretativa de esta experiencia, potenciada por una catarsis interna. Un mero ejemplo visual de esto, puede ser la abismal diferencia proporcional que caracteriza las imágenes de Friedrich, las cuales parecen integrar la figura humana como un aspecto secuencial, casi fusionado con el paisaje, donde la experiencia humana es la convivencia con esa inmensidad o abismo, bajo la condicionante escisión entre sujeto y naturaleza. Esa interacción entre siluetas reconocibles construye el impacto visual o el primer vistazo de dichas obras.

En lo que concierne al tratamiento del paisaje en el dibujo de Miguel, su experiencia de lo sublime contiene un elemento particular: un contexto opresivo en el cual, las condiciones que posibiliten dicha forma de experiencia estética, pueden estar completamente suspendidas, más aún cuando el confinamiento de presos políticos en esas latitudes extremas, es advertido por Miguel como una deliberada intención de doblegar sus voluntades. Las razones por las cuales puede darse siquiera una instancia de contemplación, en la cual la experiencia de la belleza romántica pueda tener cabida, podrían reducirse a la interpretación de un paralelismo entre los ideales románticos y las ideas políticas de Miguel. Sin embargo y aunque esa narrativa pueda tener cierta pertinencia anacrónica, se vuelve forzada si la relación que se construye entre Miguel como sujeto de experiencia y el ámbito natural en Isla Dawson, parece resistirse a una significación traumática del entorno, como si este tuviera una

preponderancia, inclusive, frente los acontecimientos y la coyuntura político-social en la cual ocurren. En una entrevista realizada a Miguel, hecha especialmente para ésta investigación y con el fin de rastrear y dilucidar mayores aspectos relativos a estos dibujos, el arquitecto sostiene lo siguiente, respecto a su experiencia con el paisaje:

“(...)Pero cuando llegamos, la isla estaba a todos lados, donde tú mirabas, por restos de árboles calcinados, que tenían un aspecto dramático realmente, en unos rastros como mutilados, carbonizados, por todos lados. Era la extinción que habían hecho de esa riqueza forestal increíble, la compañía que explotó la isla entre el año 10 y el año 40. Y entonces, eso me impactó mucho, por eso tengo varios dibujos de restos de árboles calcinados. Eso, no cabe duda que me impactó. (...) Yo debo reconocer que, tal como estaba la isla cuando nosotros llegamos, era un panorama de un dramatismo inverosímil, porque la fuerza del viento, las lluvias que, como te digo, caían torrencialmente, se disipaban, se despejaban, pasaban las nubes. Y este espectáculo que siempre te acompañaba donde tú estuvieras, de los árboles desgajados, carbonizados, que habían quedado, me impactaba. Después tenías al fondo del Estrecho de Magallanes, mirando hacia el sur, caía nevada hasta las aguas del Estrecho, la cordillera de los Andes.” (Entrevista con Miguel Lawner, 2024)

Si bien, más tarde en la entrevista, Miguel menciona aspectos relativos a la importancia del dibujo y su formación como arquitecto, donde el conocimiento del espacio juega un rol principal en la proyección de esa clase de obras, los dibujos de paisaje provienen de una apropiación del espacio circundante donde las características del mismo pasan por un proceso de humanización que remite al sujeto, y por tanto a una especie de experiencia catártica que pone en pausa la autoconsciencia dentro del contexto político que se vive. Es debido a esto que Miguel advierte cuán diferente es su propia experiencia, en cuanto a sujeto,

en relación a la de sus compañeros, debido principalmente al significado que toma el paisaje.

“Te aseguro que muchos compañeros que estuvieron allí, hoy día, no se deben de acordar, los que sobrevivían, de nada. Al contrario, si llegan a recordar algo, es un horror. Y yo, imposible, no tengo cómo asociarlo a eso. Para mí, espectáculo dramático, único, en mi vida nunca he estado en algo semejante. Y me alegro de, con esta posibilidad que tuve de dibujar, de haber dejado testimonio de eso. Tengo varios dibujos con árboles moribundos, qué sé yo.” (2024)

Así mismo, la humanización de la figura del árbol en el dibujo de Miguel, funciona como el mecanismo de apropiación de la experiencia de lo sublime en la concreción del sujeto que, así como el árbol, se inclina pero se niega a caer. Este aspecto, más que una operación simbólico metafórica de los acontecimientos que Miguel está viviendo, responde un componente del imaginario romántico, que se relaciona a esta cualidad casi mágica o sobrenatural -incluso siniestra, en la simultaneidad de esos elementos- de la naturaleza, la cual en realidad, responde a una proyección del sujeto en su entorno y paisaje, tal y como se viviera dicha experiencia desde la perspectiva mítica, y por tanto primigenia. Debido a esto, es que el árbol curvado se humaniza por sí solo en la imagen, a través de su individualización y su vínculo material con el entorno. El dibujo de Miguel, en cuanto a herramienta material de apropiación, permite considerar que el imaginario visual concerniente o circundante a la experiencia de lo sublime y la belleza romántica, encuentra una vía de aparición a través de Miguel, debido a una predisposición particular que permite la internalización y abstracción de esta experiencia estética en su forma de mirar el entorno, en vez de una operación formal e intencional, donde dichas influencias están siendo referidas.

Todos estos aspectos que ponen en tensión el rol del sujeto dentro de estos dibujos, también permiten pensar en el concepto de retrato, más allá de su funcionalidad como corriente pictórica o literaria, hacia la noción del traer a presencia algo en específico, más aún cuando en contextos donde la identidad y sus espacios se encuentran suspendidos. En ese sentido, la necesidad de Miguel de llevar esta experiencia al papel por medio del dibujo, podría estar respondiendo a algo más que un escape o distracción momentánea: una pulsión individual de creación y una necesidad o predisposición existencial, entendida como un acto completamente humano que funciona como una forma de resistencia y una constatación de presencia y de identidad, estableciendo el origen de un rol testimonial que estos dibujos toman, pasando a ser documentos históricos.

2.3.2 El Retrato

En lo concerniente al retrato en el dibujo de Miguel, la aparición del mismo ocurre en determinadas circunstancias de ocio o pausas entre los trabajos forzados, o los tiempos destinados a dormir. La selección de retratos en la presente investigación, toma en cuenta la progresión y evolución pictórica de los mismos, en la reiteración de los motivos -entiéndase, persona retratada- y su relación directa con el sentido testimonial que les da origen.

El primer retrato que Miguel realizó, fue en Isla Dawson en febrero de 1974, titulado *Daniel lee* (fig. 26). En el dibujo, se reconoce a un hombre sentado sobre una estructura de lo que parecen ser vigas de madera, a través de cuyos intersticios es posible advertir trazos zigzagueantes que advierten de la vegetación en el suelo, así como a los pies del hombre. Las líneas que construyen la estructura parecen buscar cierta precisión arquitectónica en su verticalidad y horizontalidad, que se diagonalizan a la derecha en un grado de perspectiva. La figura que contiene el mayor contraste y cantidad de trazos es el hombre, donde la curvatura de su cuerpo y sus proporciones alargadas,

configura una interioridad oscura, la cual permite dar cuenta de los trazos rectos que construyen el perfil de su rostro, escondiendo su mirada en el entrecejo, direccionando al libro que sostiene en sus manos. Según el texto que acompaña al dibujo en el catálogo de Miguel, el retratado es Daniel Vergara, quien había ejercido como secretario del interior en el gobierno de Salvador Allende, para ser tomado detenido en la moneda, el mismo día del Golpe de Estado (Lawner, 2023) quien también recibió los peores tratos por parte de las autoridades militares (2018, p. 46).¹⁶

Un tratamiento similar tiene *English Lesson* (fig. 27), de marzo de 1974, donde aparece Carlos Morales Avarzúa, presidente del Partido Radical, mientras estudia un libro en inglés. A diferencia del retrato de Daniel, en este caso se construye un claroscuro entre la interioridad de las barracas donde está sentado Carlos, con una luz incidental que ilumina su figura recostada y erguida. Sin embargo, cabe mencionar que el uso de la perspectiva, la elección del momento y los objetos involucrados es muy similar al retrato de Daniel, construyendo una especie de serie, a la que en abril del mismo año, se suma el retrato de Jaime Toha, ministro de agricultura del gobierno de la UP, llamado *Un pañuelo con olor a mate* (fig. 28)¹⁷, integra los elementos de manera similar, aunque en vez de un libro aparece la vista en perspectiva de una mesa de ajedrez, sostenida los rudimentarios asientos de madera, de los cuales sólo es posible ver uno, ya que el dibujo no integra al contrincante del juego.

En los tres retratos mencionados, es observable la progresión en el uso de trazos ortogonales, hacia un tratamiento de las formas con trazos más curvos, como si la búsqueda de precisión en el retrato y su verosimilitud, fuera también la búsqueda del flujo de lo orgánico. En ese sentido, es posible que las

¹⁶ “Daniel Vergara, abogado, subsecretario del Interior durante todo el gobierno de Allende, blanco de los ataques más viles por los opositores al régimen, recibió un balazo en la muñeca derecha cuando éramos transportados en vehículos blindados hacia el puerto de Punta Arenas. Mal atendido por los médicos militares perdió la movilidad de esa mano, sin perder jamás una entereza ejemplar para enfrentar a sus guardianes.” (Lawner, 2018, p. 46)

¹⁷ “El ingeniero forestal Jaime Tohá, ministro de Agricultura, apodado cariñosamente por sus compañeros como <<pañuelito>> a punto del mate en una partida de ajedrez” (Lawner, 2018)

estrategias técnicas aprendidas de los dibujos de paisaje, traspasaran todo ese proceso observacional y humanizante hacia su concreción en el retrato. Esto es observable en un retrato de Luis Corvalán (fig. 29) que aparece a finales de febrero de 1974. El secretario general del Partido Comunista de Chile, figura sentado en el suelo, tallando una piedra en medio de una pausa en la recolección de leña¹⁸. Los trazos gruesos que caracterizan los paisajes vuelven a aparecer en el bosque que se extiende hacia los planos interiores y son los mismos que construyen las sombras y volúmenes en Luis, haciendo casi desaparecer los contornos de la forma, generando una continuidad -u organicidad- en la verticalidad del dibujo, en cuanto a escena.

Si las coherencias temáticas y formales de estos retratos se pensarán como una serie, suspendiendo su contexto, la fórmula o pie forzado de estos trabajos sería la aparición de la figura humana en una perspectiva que recoge su postura, dentro de la representación de la concentración en un quehacer, donde la mirada siempre establece la dirección del cuerpo, dibujando la forma de su ensimismamiento. En ese sentido, el dibujo culminante de la serie, sería el retrato de Luis Corvalán (fig. 30) hecho en Tres Álamos, en 1975, poco antes de que Miguel fuera exiliado a Dinamarca. La perspectiva en el dibujo presenta a Luis sentado sobre la cama, la cual es parte de una litera, por lo que se genera un claroscuro tras su rostro y torso, mientras lee un libro sobre sus piernas. Sin embargo, el trabajo de sombras y luces es mucho más minucioso que en los trabajos interiores, permitiendo que los rasgos del rostro aparezcan sumamente definidos, tal y como sucede con los objetos que son visibles en el mantel sobre una pequeña mesa improvisada, destacando una lámpara eléctrica cuya luz mira a la pared.

¹⁸ “Aprovechando una pausa en la recolección de leña, Luis Corvalán graba una piedra.” “Una forma de evadirse de la realidad” Piedras que se recogían en las orillas del Estrecho de Magallanes, aunque se permitió su confección por los comandantes, luego se requisaron las herramientas y se acusó la planeación de un asalto con las mismas, justificando un duro castigo.” (Lawner, 2018)

No todos los retratos realizados por Miguel siguen esta fórmula, ya que también existen algunos hechos en primer plano y sin fondo o contexto dibujado, donde el protagonismo lo ocupa los rasgos y el reconocimiento del rostro. El primero, de hecho, fue un autorretrato realizado por Miguel mientras aún estaba en Dawson, en marzo de 1974 (fig. 31). Aunque hay un cierto nivel de sombreado, el pequeño dibujo centra el rostro de Miguel conformado por diversos trazos, repasados entre sí, pero precisos en cuanto a los rasgos faciales a destacar, como lo son los ojos, cuya forma delineada da cuenta de su asimetría y de la mirada perdida. Según lo relata Miguel, pudo realizar una primera versión su retrato con un trozo de un espejo proveniente de la Iglesia Puerto Harris, posteriormente su compañero, Hernan Soto destacó la expresión poco alegre con la que Miguel lucía en el dibujo, por lo que lo rompió y realizó el que se conoce (Lawner, 2019, p. 49). Un segundo retrato de este tipo fue hecho en Ritoque, en diciembre de 1974, donde aparece nuevamente Daniel Vergara (fig. 32), en una postura que destaca sus rasgos faciales en $\frac{3}{4}$. Aunque el trabajo de sombreado abarca tanto sus ropas como su rostro, lo curioso del retrato es la exageración de la forma delineada de los ojos y las proporciones faciales, permitiendo interpretar una delgadez o una expresión de pesadumbre.

En ese sentido y aunque las soluciones gráficas de estos dibujos permiten advertir la intención de dar con el reconocimiento identitario de la persona dibujada, la representación en estos trabajos también permite interpretar las condiciones físicas y psicológicas de dichos individuos, estableciendo una narrativa que es reconocible antes de cualquier dato contextual. En el ámbito presidio, elementos como una cámara -y por tanto la imagen fotográfica resultante- no pueden ingresar ni aparecer, por lo que el dibujo de Miguel aparece como una herramienta que podría subvertir dicha censura, bajo la incertidumbre respecto a la propia supervivencia. Dicha puesta en tensión de carácter testimonial, es advertida por Miguel de forma muy temprana, tal y como lo afirma en la entrevista realizada para esta investigación:

“(…) En consecuencia desde un comienzo vi.. bueno, si esto algún día tiene la posibilidad de salir, va a ser un testimonio de que esta persona estaba en vida antes de que nos mataran. De modo que ese fue el incentivo para multiplicar, lo más que pude, el dibujo humano y efectivamente, todo lo que hice, nadie tenía duda de quién se trataba. O sea, no son ninguna obra de arte, pero sí son efectivamente... las personas están claramente identificadas.”
(2024)

En la entrevista y así como en otras ocasiones, Miguel cuenta que aunque durante su formación realizó ejercicios de dibujo de figura humana, nunca había realizado retratos o dibujos a partir de seres humanos. Esta afirmación establece la importancia de la condición testimonial de estos trabajos, donde su realización no está hecha a partir del ejercicio pictórico, sino de la constatación de la identidad de una persona y lo que la rodea, en función de establecer un legado, siendo uno de los pilares más importantes del rol que tendrá el dibujo dentro de toda su experiencia en el presidio político. Debido a esto, el componente testimonial se vuelve el motivo y el sustrato desde donde emergen los progresos o estrategias pictóricas de representación en los retratos de Miguel, así como en el resto de los dibujos realizados en este tiempo. En su texto *Retratos en Isla Dawson: cuando la función creó el órgano*, Miguel reafirma esta experiencia, refiriéndose al retrato de Daniel Vergara mientras leía:

“Yo mismo quedé sorprendido. Jamás antes había hecho algún retrato humano. Dominaba el dibujo propio de un arquitecto y habitualmente, cuando salíamos de vacaciones, me echaba una croquera para hacer apuntes de paisajes o construcciones de mi interés. Nunca sentí la motivación para dibujar a alguna persona.”
(Lawner, 2019)

Ahora bien, aunque el análisis de estos dibujos respecto al imaginario visual del cual provienen puede reducirse a las múltiples manifestaciones plásticas del género pictórico del retrato, su coherente aparición en el retrato fotográfico y la evolución del mundo publicitario durante el siglo XX, la voluntad testimonial desde la cual emergen como excepciones, implica acotar este imaginario a su condición como documentos históricos, pero también como reflejo de una construcción identitaria, inserta en las discusiones existenciales que permiten la aparición de estas imágenes y la disposición gráfica de sus elementos.

En relación al retrato y su cualidad testimonial, en su libro *Visto y No Visto*, Peter Burke elabora una reflexión que se desprende de las condicionantes que el realismo fotográfico habría establecido en la forma de percibir la historia y por tanto, la función verosímil de los documentos históricos dentro del campo de la imagen. A partir de lo que explica el autor, es posible establecer que el imaginario del retrato, desde su génesis pictórica, establece sus condicionantes simbólicas en relación al tratamiento del sujeto, en cuanto al modo de (auto)representación del yo, donde la disposición del cuerpo como los elementos circundantes dicen de una identidad y un rol, al menos hasta antes del siglo XIX, donde el retrato fotográfico comienza a intentar democratizar la posibilidad de acceder y construir esos retratos (Burke, 2001, p. 35).

“(…) el «retrato oficial» fue superado por los acontecimientos, en el sentido de que fue asociándose cada vez más con el pasado en una época caracterizada por la fotografía oficial firmada y la imagen moviéndose en la pantalla.” (Burke, 2001, p. 36)

Estas reflexiones permiten advertir la condición del retrato como imagen especular y por tanto como una suerte de reflejo de alguien -un individuo- y un algo -su contexto o lo que lo rodea y define-. Sin embargo, Burke también reflexiona sobre este concepto y establece que la condición de “espejo” (2001, p. 30) en el retrato y su función simbólica, no reducen su valor testimonial en el

reflejo literal de las características de la época en la que fue hecho, puesto que esa deformación personalizada del retrato responde a otros fenómenos y aspectos históricos, que son los que dicen de esa realidad anterior, configurando el centro de la estructura de su valor testimonial. A partir de esto, es posible advertir que el imaginario del retrato en cuanto a testimonio, es un conjunto de imágenes que van más allá del concepto renacentista del cuadro-ventana, la categoría pictórica del retrato y sus leyes o de la representación literal de la identidad de los individuos y hechos históricos, para pasar a ser el imaginario de las representaciones de las relaciones entre los individuos y con su entorno. Estas representaciones dicen de la subjetividad de quien da forma a estas imágenes y configuran su propia narrativa, la cual establece su condición y valor como documento histórico, puesto que ese relato testimonial que concierne a los procesos mentales y significaciones simbólicas o metafóricas, dadas a partir de las decisiones plásticas o figurativas aplicadas en la imagen.

“(…) el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades. La imagen material o literal constituye un buen testimonio de la «imagen» mental o metafórica del yo o del otro.”
(Burke, 2001, p. 37)

En cuanto a los retratos de Miguel, estos aparecen bajo la necesidad de dar cuenta y constancia de la presencia e identidad de individuos presentes en un contexto y espacio que suspendió sus identidades y vuelve incierto el destino de sus vidas. Debido a lo mismo, la experiencia del retrato en Miguel construye un ámbito relacional donde se refleja y aparece la pregunta por el sujeto, su estado y situación presente y la prolongación de la propia vida en el futuro cercano. Toda esta estructura tiene su centro en la condición y valor testimonial

del retrato que advirtió Burke en su momento, pero apareciendo como un acto de supervivencia y de resistencia tanto individual como colectiva.

Frente a estas condicionantes, el progreso pictórico que puede advertirse en los retratos hechos por Miguel, no responde meramente a un mejoramiento de ciertas habilidades representacionales o técnicas, sino más bien a una necesidad por dar con el individuo retratado, al encuentro de la verosimilitud de su identidad y la constatación de su condición física y psicológica en un momento determinado. Es debido a esto que los retratos parecen secuenciar un proceso en el cual, los trazos más bien rectos u ortogonales del retrato de Daniel Vergara, poco a poco comienzan a acercarse a los trazos curvos que construyen los contornos y formas, junto con la volumetría de la sombras y luces en el último retrato de Luis Corvalán, donde se recoge el verismo en los rasgos faciales del retratado y se cuida la construcción del espacio en todos sus detalles recogidos por la perspectiva. Este proceso permite advertir que el retrato en el dibujo de Miguel aparece a través de la esencia testimonial de la práctica en sí, configurándose como una excepcionalidad -en primera instancia- y un hito particular dentro de las manifestaciones en las que el arquitecto se relaciona con el dibujo.

2.3.3 La Escena

Teniendo en cuenta la esencia y condicionante testimonial de los retratos de Miguel como documentos históricos, es que aparece una tercera categoría que se desprende de la anterior, pero a partir de la cual es posible establecer otros análisis: las escenas. El conjunto de estos trabajos se caracteriza por incluir muchas veces el retrato reconocible de los compañeros de Miguel en los campos de concentración, mientras se los ve involucrados en trabajos forzados que debían realizarse en instancias en las que son amenazados, a través de lo cual se logra describir a qué clase de actividades y condiciones estaban expuestos. Al mismo tiempo, estos registros dan cuenta, de forma minuciosa,

del entorno circundante y las condiciones habitacionales o climáticas en las que estos trabajos forzados se realizaban. En términos gráficos, se puede decir a priori que el dominio de la perspectiva y la horizontalidad que recogía el paisaje, en las escenas lo hace integrando la narrativa de la violenta cotidianidad del presidio político, constituyendo otra estrategia de resguardo testimonial, donde aparece la exigencia del retrato por consecuencia.

Uno de los primeros dibujos que involucra la escena en los términos antes descritos es <<Pibe>> y *Camilo contra la corvina* (fig. 33), de marzo de 1974, realizados en Isla Dawson. Gráficamente, la importancia de la línea y su ortogonalidad en este trabajo recuerda al retrato de Daniel Vergara, sin embargo, en este dibujo es posible reconocer a dos hombres -Aníbal Palma y Camilo Salvo, otrora personalidades políticas de izquierda- cortando un tronco de madera con una cierra de gran longitud sostenida por ellos en ambos extremos, la cual, según lo descritos por Miguel en su catálogo, se llama “corvina” (2018, p. 43); la conjunción de estos elementos destaca una horizontalidad cortada por el formato casi cuadrado de la hoja. Tras estos dos personajes es posible identificar nuevos elementos dentro del dibujo de Miguel: una pared hecha de troncos de madera, sobre la cual están dispuesta una hilera de alambres de púas y tras de la cual es visible otra barraca; todos estos elementos permiten interpretar que la escena se da en un exterior, el cual sin embargo funciona en la interioridad del presidio.

Posteriormente, otro trabajo que trae a presencia esta tensión entre exterior e interior es *De regreso con la leña* (fig. 34), realizado el mismo mes, en la cual, la horizontalidad que domina el formato del trabajo permite reconocer, en el plano interior, la presencia de una reja de alambres de púas, sostenida por pilares de madera, a través de la cual es posible identificar parte del paisaje natural. Lo que aparece en primer plano, en vez de un retrato, es una procesión de hombres trasladando leña que se extiende desde la izquierda del trabajo hasta la perspectiva del fondo, comandados por un militar en el lado derecho. Según

lo relata Miguel bajo la ficha técnica, se trataba de la recurrente actividad de trasladar combustible al campo de concentración, para la estufa que compartían en las barracas (2018, p. 44). Pareciera ser que la tensión en la construcción de la escena implicara la utilización del lápiz en otras posturas, permitiendo secciones de sombra y tonalidades diversas en los personajes humanos.

En otras escenas dibujadas, Miguel pareciera enfocar la narrativa visual hacia las relaciones jerárquicas basadas en el sometimiento, dentro del ámbito del campo de concentración, puesto que en abril del mismo año, Miguel dibuja *Almuerzo de pesadilla* (fig. 35), donde la extensa horizontalidad del dibujo contiene una perspectiva casi centrada hacia el fondo de la escena, dentro de la cual se reconoce la interioridad de una barraca y las largas mesas donde los presos políticos están consumiendo alimento, tras cuyas espaldas aparecen militares cargando escopetas. La figura amenazante de estos últimos personajes, es constatada por Miguel bajo la ficha técnica del dibujo con el texto “Prohibido hablar, prohibido moverse, prohibido dejar algo en los platos”¹⁹. Por otro lado, otro dibujo de mayo de 1974, cancela la perspectiva en lugar del horizonte en un exterior, donde aparecen los postes de madera ya mencionados por Miguel en el plano interior, mientras que el primero es posible reconocer los troncos de árboles moribundos en cada esquina del dibujo. Encima de esa división horizontal y entre ambos troncos se enmarcan cinco personajes: tres de éstos realizan trabajos en el terreno, de los cuales dos trasladan una carretilla protagonizando la escena, mientras son asediados por los últimos dos personajes: dos militares, en uno de los cuales es posible divisar una expresión de risa. Aunque el título *Bestias de carga* (fig. 36) establece la violencia que se está representando, el impacto visual del dibujo está en la representación de la relación entre los personajes dibujados, potenciada por el contraste entre estos,

¹⁹ “<<Prohibido hablar, prohibido moverse, prohibido dejar algo en los platos>>. El teniente Valenzuela, un psicópata integrante de la última guardia en Dawson, se pasea apuntando con su arma a la nuca de cada uno de los presos, mientras estos ingieren el almuerzo. La merienda consiste en una porción de legumbres y pan al mediodía, y otra ración análoga en la cena. Durante todo enero y febrero. La dieta de los presos consiste solamente en un plato de lentejas.” (Lawner, 2018)

el dramatismo del paisaje inhóspito y la visible relación jerárquica que aparece en la escena. Otro aspecto que unifica estos dibujos es el tratamiento de las formas, ya que toma la estrategia usada en los paisajes en la que el lápiz es puesto de costado, generando trazos gruesos y rectos para dar cuenta de las sombras y representar ciertos elementos lejanos. En ese sentido, la experiencia de observación del paisaje y la expresividad precisa del trazo se traspasa a la escena en la relación entre el reconocimiento de los personajes y su relación unificada con el entorno dibujado, en la cual es posible leer el testimonio de las relaciones jerárquicas y la violencia en la cual se fundan, dentro del ámbito del presidio.

Un último dibujo que vuelve a la horizontalidad es realizado en Ritoque en abril de 1975, llamado *Estudio en Ritoque*. Sin embargo la escena, realizada a tinta y por tanto con un tratamiento gráfico basado en la línea, el blanco y el negro, en vez de representar trabajos forzados o instancias de violencia, es un recorrido lineal de retratos reconocibles de los compañeros de Miguel, los cuales individualiza en el texto bajo la ficha técnica del mismo dibujo²⁰. Dicho recorrido es en realidad la representación de un círculo de reunión desde la mirada de quien dibuja, evidenciada por la presencia de la pierna de Miguel en perspectiva, en donde es posible ver el mismo trabajo siendo dibujado, configurando una suerte de metaimagen, la cual forma parte del testimonio de la instancias pacíficas en las cuales los presos podían reunirse y en las cuales Miguel también podía dedicarse a crear una escena rica en detalles, texturas y retratos.

Ahora bien, teniendo en cuenta las estrategias visuales que agrupan los dibujos mencionados, un aspecto que llama la atención que las mismas aparecen en la

²⁰ “Los momentos libres se aprovechan para el estudio o la reflexión. En una de las barracas se debate sobre la <<coexistencia pacífica>>”. En la imagen aparecen Orlando Cantuarias, Jorge Montes, Alejandro Romero, Aníbal Palma, Fernando Flores, Carlos Matus, Sergio Vuskovic, Hernan Soto, Luis Corvalán y se integran las piernas de Lawner en primer plano mientras dibuja. Posible dibujo hecho a partir de bocetos previos y la memoria.” (Lawner, 2018)

unificación de las estrategias utilizadas en el paisaje y en el retrato, puestas en relación a un testimonio. Si se considera que la analogía anterior entre el paisaje en el dibujo de Miguel y la experiencia del paisaje romántico, la aparición de la escena y el retrato podría analogarse con el cambio de paradigma que alguna vez existió entre el movimiento romántico y el realismo, momento de inflexión que parece haber ocurrido naturalmente en Miguel, si se piensa ese desplazamiento como un síntoma de un imaginario presente que se complejiza. Según Juan Carlos Soto Boullosa, la transición entre esas visiones estéticas tiene al paisaje como un elemento o sustrato desde el cual es posible indagar en “la visión social de la realidad”, respecto a lo cual cita a René Hyughe para explicar la forma en que el individuo romántico, cuyo “espíritu” experimenta la unificación del todo en la exaltación de la naturaleza, al sujeto positivista, quien vive al naturalismo como la realidad misma en la “autenticidad de sus aspectos”. (Soto Boullosa, 2011)

Se puede afirmar entonces, que esta transición entre paradigmas permite advertir la presencia de un imaginario visual que se nutre de la experiencia humana, en el sentido de que el conocimiento observacional del entorno se pone en tensión con la pregunta por el sujeto en ese espacio y su sustrato cultural o su presente. a partir de esto se puede considerar que en las obras Jean-François Millet, la narrativa de los personajes humanos que componen la obra se vincula irrestrictamente con la fusión pictórica de sus siluetas con el entorno ya sea en un interior, en el contexto del trabajo o en la extensión del espacio natural, manteniendo sus rostro -o identidades individuales- ensombrecidas. No sería posible dar cuenta del contenido crítico, social y/o simbólico de estas obras, si no se toma en cuenta la puesta en tensión de la figura humana y el entorno como los elementos que forman parte de ese imaginario. Es debido a esto que Soto Boullosa se refiere a la escuela de Barbizon como uno de los hitos que permitieron este proceso de transición temática y pictórica:

“La escuela de Barbizon representa, así, un paso más para superar la concepción “animista” de la naturaleza en la medida que introduce el elemento social como parte integrante de la expresión pictórica, en ese sentido recoge ya una de las primeras manifestaciones del espíritu positivista, y que se va a reflejar más directamente en un pintor relacionado con el grupo de Millet.” (2011)

Si se considera que éstas características son parte de un imaginario visual que proviene de la evolución en el pensamiento humano, no es necesario pensar que Miguel tuviera que, literalmente, haber referido o considerado las imágenes de estas obras para crear los dibujos de escenas, ya que dentro del dibujo de Miguel, parece haber una progresión que responde a exigencias de un presente, en forma análoga a los procesos filosóficos mencionados, pero también con plena sensibilidad al imaginario visual que forma parte de los mismos y en el cual se habita. En ese sentido la disposición sensible de Miguel frente a los acontecimientos que lo circundan le permiten, en primera instancia, experimentar el inquietante paisaje magallánico, incluyendo en ello una suerte de humanización que Soto Boullosa identifica como animismo en el contexto del romanticismo. Posteriormente y de manera consecuente aparece el retrato bajo plena consciencia de su valor testimonial, aterrizando por completo dicho proceso de humanización, de paso entrenando las habilidades de observación, representación y traducción gráfica. Debido a esto y de forma natural, la necesidad de dar con la identidad de sus compañeros se convierte en algo parecido al elemento social que transformó las visiones del espíritu romántico hacia el realismo, puesto que la necesidad de testimoniar con la imagen se vuelve el objetivo principal dentro del desarrollo pictórico en el dibujo de Miguel, implicando un nivel de verismo y una forma de dar cuenta de la realidad exigida en un presente, estando lejos de ser una práctica que funcione como mero escape distractor al ámbito del presidio político.

2.3.4 La ilustración

A lo largo del desarrollo pictórico en el dibujo de Miguel, aparece otro modo de hacer que, en un comienzo, parece alejarse de la estrategia testimonial del retrato, la escena y consecuentemente del paisaje. Sin embargo, los trabajos que se mencionan y analizan a continuación, parecen darse cabida debido a la proliferación de las categorías anteriormente mencionadas, hasta terminar con una plena autonomía gráfica. Lo ilustrativo en el dibujo de Miguel aparece inicialmente como regalos a hija y esposa y familiares, así como en forma de afiches para actividades recreativas que realizaron los presos, principalmente de Tres Álamos, entrando a trabajar con una labor ilustrativa puramente intencional. Debido a esto, aparece la tensión entre imagen y palabra, aunque su sentido o valor testimonial es comprensible a partir del contexto y en su conjunto.

Aunque la mayoría de este tipo de trabajos Miguel los realizó en Ritoque, la primera forma de estrategia ilustrativa dentro de su catálogo, aparece documentada en Isla Dawson. Se trata de tres postales confeccionadas a lápiz hechas en 1974 (fig. 38), dos de ellas donde también ocupa marcadores de colores, pensadas como regalos a sus familiares. La primera de ellas es el dibujo a lápiz de unas gaviotas volando sobre el mar, probablemente una vista del paisaje marítimo magallánico, con un temple muy opuesto a los dibujos con árboles. La segunda postal es un dibujo similar, aunque las formas de las aves parecen estar más definidas y angulosas, incluyendo un marco dibujado con bordes redondeados, mientras aparece una dedicatoria a Esther y Humberto, cuñada y hermano de Miguel, los nombres de los destinatarios aparecen escritos con marcador y de forma tipográfica a modo de logotipo, yuxtaponiendo ambos nombres a través de la letra “t”. La última postal la cual incluye el mismo marco redondeado, está hecha completamente con marcadores de colores, en ella a la derecha aparece una dedicatoria a Alicia, hija del matrimonio Lawner - Barrenechea, con motivo de su cumpleaños. El tratamiento tipográfico destaca

tanto el nombre de Alicia como “Felizcumpleaños” a modo de logotipo. A la izquierda aparece lo que puede interpretarse como un autorretrato a cuerpo entero de Miguel, sosteniendo una regla a un costado y apoyado sobre troncos de madera. El retrato es una suerte de caricatura rodeada de nubes de texto las cuales hacen comentarios sobre su indumentaria a modo jocoso. Luego de esto, el trabajo ilustrativo de Miguel no habría seguido su curso hasta su llegada a Ritoque, donde nuevamente el rol de la ilustración se relaciona a la confección de regalos, esta vez a su esposa Ana, con motivo de su cumpleaños. En *Nada puede separarnos* de 1974 (fig. 39) vuelven a aparecer los marcadores usados anteriormente, pero esta vez, el trabajo tipográfico se convierte en una iluminación de motivos botánicos que encierra la dedicatoria, sosteniendo gráficamente una ilustración de la silueta de una pareja en un bosque. Dentro del dibujo, el uso de color articula el uso de colores complementarios, integrando el gris de las siluetas con el ocre de los arboles y el azul del fondo del bosque representado, mientras que los títulos en la parte inferior articulan los verdes en contraste con el magenta.

El uso del marcador se vuelve crucial en el trabajo ilustrativo de Miguel con *A una niña que se sentía muy sola* (fig. 40) de septiembre del mismo año. La ilustración es una postal donde aparece una serie de elementos sinuosos compuestos por trazos paralelos de color, la yuxtaposición de éstos construye un paisaje formado por el cielo y sus nubes, junto una suerte de campos de trigo en la parte inferior. Ambos espacios articulan tonos fríos, para encerrar los cálidos en medio, lugar donde aparece la silueta de una figura femenina y dos manos que se extienden desde el cielo, ambos dibujados con marcador negro. En el horizonte se dibujan unas siluetas en marcador negro que extienden su sombra sobre las colinas, efecto generado a través de tonos mas oscuros que los colores cercanos. Así mismo, el trabajo toma su rol ilustrativo, en el momento en que entra en relación con un poema escrito en el lado derecho de la imagen, yuxtapuesto con el dibujo. A través de la lectura del poema, es posible identificar los elementos que se encuentran dibujados en la ilustración,

estableciendo también el significado del poema como dedicatoria a Alicia.²¹ Otro poema ilustrado y dedicado a Alicia aparece en ocasión de la Navidad de 1974. En la hoja, titulada *La carta en el camino* (fig. 41) es posible ver la confección material del soporte del dibujo pensada como un objeto de lectura, donde el poema de homónimo de Pablo Neruda se articula en cuatro columnas de texto, delimitadas por trazos que forman marcos redondeados, en medio de ellos aparece un autorretrato de Miguel, donde se puede inferir que se dibuja así mismo sentado, creando el regalo para su hija, mientras es iluminado por un foco de luz amarillenta, que contrasta con el paisaje, similar a una carretera en la noche. Entre ambos trabajos mencionados, se puede advertir que en el trabajo ilustrativo Miguel integra los aspectos ya ejercitados previamente, como el paisaje o el (auto)retrato, incluidos como elementos gráficos y una suerte de pie forzado o puesta en tensión originada en la utilización del color y el marcador, lo cual implica nuevas soluciones gráficas.

Durante 1975, otros trabajos ilustrativos de Miguel incluirían una suerte de influencia editorial, estos dibujos se realizaron en ocasión de ciertas actividades recreativas que los presos políticos realizaron en Ritoque durante ese año, luego de que les fuera permitido hacerlos, como es el caso de una lámina ilustrada por Miguel en ocasión del ‘Primer Festival de la canción de Ritoque’²² (fig. 42), en la cual se articulan diversos dibujos hechos a tinta china y coloreados con acuarela, donde aparecen los presos retratados mientras realizaban sus presentaciones, así como una gran ilustración general de la barraca en donde aparece un escenario improvisado y otros presos como público. La página aparece diagramada articulando tanto las ilustraciones como los textos, como una suerte de catálogo impreso que registra los participantes

²¹ “Dedicado a Alicia, de trece años de edad, hija del matrimonio Lawner. Ilustración para un poema escrito por Hernan Soto con motivo de la detención sufrida por Anita en septiembre de 1974(...) Alicia falleció en 2017.” (Lawner, 2018, p. 87)

²² “Después de insistentes peticiones, los presos logran autorización para organizar certámenes artísticos y culturales. Modestos trabajadores, estudiantes, profesionales que jamás han cantado o escrito poemas, demuestran su espíritu creador. Todas las composiciones son originales y se refieren con ironía o con humor a su propia situación. El Festival se realiza en tres géneros: Folklórico, Internacional y Comedias Musicales. Muchas de las obras son producto del fraternal trabajo colectivo.” (Lawner, 2018, p. 106)

seleccionados del certámen y el 'primer premio', junto con su obra musical transcrita, mientras que en medio de la hoja aparece el título 'género folclórico' construido en una tipografía con serif. Cabe mencionar que las ilustraciones parecen ser pensadas desde el imaginario fotográfico, en el sentido de buscar retratar un momento determinado, aparte de la identidad de la persona retratada, pero al mismo tiempo integran un modo de dibujar que la acerca al mundo de la caricatura. Otro aspecto relevante, es la construcción del título, homónimo al del evento, que se extiende horizontalmente en la sección superior de la hoja: aunque las letras manuscritas están hechas a color, estas se disponen sobre la ilustración de una reja con alambres de púas, la cual se pliega, generando la sensación de profundidad. El conjunto de estos elementos mencionados, permite considerar al imaginario de la imprenta como el sustrato desde donde sale la forma en que la lámina fue concebida, adaptando el dibujo a ese objetivo y estética, integrando el mundo tipográfico, la diagramación, la imagen fotográfica junto con la caricatura y el vínculo entre palabra e imagen, a través de su temática, en un sentido editorial.

Si se hace una lectura rápida de esta selección de ilustraciones, podría suponerse que lo que aúna estas ilustraciones es su aparente alejamiento de la conciencia o sentido testimonial que tendrían otros trabajos dentro del ámbito del dibujo de Miguel. Y es que las razones que motivan la creación de estos trabajos ilustrados, parece ser su condición de regalos o su vínculo con eventos recreativos, por lo que tendrían un sentido más bien conmemorativo. Sin embargo, estos trabajos contienen escenas, referencias visuales o anotaciones de fechas y lugares, que permiten entenderlas dentro de la secuenciación testimonial que construye la experiencia de Miguel, siendo su función ilustrativa la que ubica estos trabajos en una dimensión diferente a la experiencia individual o existencial que pudo identificarse en las categorías estudiadas anteriormente. Dentro de esta dimensión ilustrativa, la articulación de las estrategias gráficas que se ponen en juego, aparece a través de Miguel con cierto temple lúdico y experimental, donde otros materiales y la aparición del

color, se integran a la imagen con fines exploratorios en términos pictóricos, e ilustrativos en términos emocionales y afectivos.

La interrogante frente a la eficiencia con la que Miguel logra hacer uso del color, puede rastrearse en su aprendizaje profesional mientras estudiaba la carrera de arquitectura. Según detalla en la entrevista realizada para esta investigación, tanto el dibujo lineal como el color fueron aprendizajes cruciales, debido a la importancia que el dibujo manual tiene -o tuvo- para el desempeño de su carrera.

“Tienes que considerar que el dibujo es la forma de expresión nuestra de arquitecto. Sin la capacidad de dibujar los planos que necesitamos para las obras, no hay proyecto y si no hay proyecto, no hay obra. De modo que el dibujo es fundamental. Ahora, cuando yo estudié, muchísimo antes de que existiera la computadora, por lo tanto, el dibujo era una expresión manual y tú tenías que tener la facultad de poder dibujar bien, tanto dibujo lineal como dibujo artístico, llamémoslo así. Yo tuve la suerte, en nuestra formación, había un curso que se desarrollaba en primer y segundo año de la escuela, que se llamaba Composición, que estaba a cargo de un artista, un connotado artista nacional, Camilo Mori. Con él desarrollamos entonces el primer año, en general, dibujo a acuarela. Digamos, aprendimos la técnica de pintura, si tú quieres, o dibujo a acuarela. Y el segundo año en gouache o témpera.”

(Entrevista con Miguel Lawner, 2024)

Según Miguel, los ejercicios de color que realizaban con Camilo Mori, correspondían a composiciones de orden abstracto tales como elementos geométricos. Miguel afirma que aquello era “extremadamente entretenido” y que a través de ese aprendizaje, pudieron él y sus compañeros, tener un buen entrenamiento de la técnica de la acuarela. De este modo, la percepción de

Miguel respecto a estos trabajos, a los que llama “dibujo artístico”, se vinculan afectivamente a un ámbito lúdico, que involucra la experimentación.

Aunque es posible entender esa formación como el sustrato de imágenes desde las cuales Miguel integra el ámbito ilustrativo a su dibujo, es necesario considerarlo como una capacidad específica relativa al ámbito de la imagen, al ser puesta en relación a la palabra o la narrativa, cuya jerarquía la ubica por sobre las cualidades pictóricas o representacionales de la imagen dibujada. Cuando Ignacio Villegas, dentro de sus textos publicados en *Dibujo en Chile (1979-1991)*, se refiere al desarrollo independiente que toma el dibujo, traspasando las formalidades de sus campos asociativos, el dibujo de ilustración se vuelve parte de un ámbito exploratorio que atraviesa las funcionalidades demostrativas, asistenciales, simbólicas o educativas, encontrando un flujo independiente:

“La ilustración presenta, describe y desarrolla una idea que aunque de diversas extensiones, es breve y de lectura rápida, pero también puede construir una narración compleja, pues vincula un relato a una historia, y en tal caso cumple con la intención de transportar - hacer llegar- hasta sus receptores finales, los enunciados de su interés(...)”
(Villegas, 2017, p. 113)

Se puede considerar entonces que la ilustración permite crear esa suerte de relación interdisciplinaria donde se ponen en juego una variedad de imaginarios o la concreción de estos en un propio imaginario reconocible, por lo que lo ilustrativo no sólo se relaciona al dibujo figurativo que acompaña o explica la narrativa, sino que funciona a través de un ámbito comunitario y por lo tanto de un imaginario que se nutre con su reinvención.

“Por medio de esta solidaridad entre arte, formas de imaginario y la discursividad de los síntomas(...) nacen las imágenes del dibujo de

la ilustración en las cuales la sociedad en sus diversos estadios o momentos se reconoce a sí misma.” (Villegas, 2017, p. 114)

Es debido a esto que, en lugar de reconocer los elementos figurativos, temáticos o compositivos de los trabajos ilustrados en el dibujo de Miguel, es más pertinente encontrar o rastrear hitos ilustrativos circundantes a la vida de Miguel, más allá de su aprendizaje profesional. El antecedente de *El Peneca* se vuelve importante, ya que corresponde a un imaginario compartido por una determinada generación, una comunidad que crece con las imágenes ilustrativas de la revista y con su proyecto educativo como sustrato de aprendizaje. En lo relativo al vínculo que Miguel tuvo con *El Peneca*, Miguel menciona en la entrevista anteriormente referida, que sus recuerdos con la revista se vinculan a una realidad país diferente a la actual, donde los aspectos relacionales tenían otros códigos, pero también es posible advertir la admiración y la dimensión afectiva que la revista ocupa en el imaginario de Miguel.

“Yo de niño, estábamos suscritos, mi padre, a la revista ‘El Peneca’, con un ilustrador maravilloso, llamado Coré. La revista ‘El Peneca’ fue, en mi infancia, enorme. Fíjate que en esos tiempos era un país tan diferente (...) Y entonces, tengo unos recuerdos imborrables de ‘El Peneca’, me acuerdo de las disputas con mi hermana, quién se despertaba primero para ir a agarrar la revista. Después tuvimos que hacer un pacto, una semana a uno, una semana al otro para no pelear y se acabó. Pero tengo recuerdos maravillosos, las aventuras del perro Rintintín, los dibujos de Coré que eran inspiradores, es decir, el mundo mágico que ese hombre dibujaba, el mundo medieval con castillos, en fin, precioso, un tipo notable, de gran calidad.” (2024)

Esto permite considerar que el proceso de autoreconocimiento que describe Villegas a través del ámbito ilustrativo, implica que la dimensión afectiva que

recoge el imaginario visual de la ilustración, relacionado a las posibilidades comunicativas de la imagen, siendo el acto comunicativo un constructor comunitario per se, aspecto que es recogido de forma consciente e identitaria por *El Peneca*, posicionando al campo de la imaginación como la posibilidad de pensar en otros mundos posibles, en cuya magia se metaforizan los idealismos y el vínculo irrestricto entre aprendizaje, imaginación e imagen en el acto creativo, concretado en el dibujo . En lo que respecta a Miguel, es posible considerar que el despliegue de su intencionalidad ilustrativa, responde a una predisposición en que considera al dibujo exploratorio al modo de las imágenes compartidas en la infancia y la juventud, pero relacionadas a un acto intelectual de aprendizaje: el acto del dibujo en Miguel se convierte siempre en un acto poiético, donde se mantiene la necesidad de dar forma como un medio de comprensión del mundo, aspecto incentivado en su formación y ejercicio profesional de la arquitectura, pero también potenciado u originado en el paradigma del ideario revolucionario de la época de *El Peneca* y el ímpetu que encarna la revista en los aspectos relacionales socioculturales, así como políticos, advirtiendo que su impacto dentro del sujeto pone a la creación y la imaginación como espacios de libertad individual.

Es posible inferir que las particularidades técnicas y gráficas de la ilustraciones de Miguel, incorporan los elementos que él ejercita por medio del dibujo, pero también permiten comprender en retrospectiva, que la manera en que él parece acercarse y mirar lo que lo rodea al dibujar, ya sea en los trabajos analizados en esta investigación o en su ejercicio profesional, siempre se relaciona con una capacidad imaginativa. Dicha característica puede entenderse como una forma de construir relaciones entre elementos o imágenes que responde a una necesidad puramente humana, y a una consciencia del lugar que ocupa el individuo como constructor de su realidad, suspendiendo los instrumentos de censura, sumisión y represión, por un momento de contemplación.

2.3.5 Memoria

La última categoría de análisis engloba una serie de dibujos hechos por Miguel en 1976, estando ya en su exilio en Dinamarca. Aunque estos trabajos pueden igualmente entrar en la continuidad de las categorías ya analizadas, o construir categorías independientes, se decidió aunarlos en una selección relativa a su confección es hecha a posteriori, estableciendo a la importancia de la memoria, en su definición tanto afectiva, contextual como testimonial, como es el pie forzado desde el cual estos trabajos emergen, siendo también su objetivo final. Por otro lado, las nociones técnico-formales que son aplicadas en su creación parecen advertir la concreción de diversas estrategias gráficas integradas a través del proceso en que el dibujo de Miguel comienza a diversificarse, haciendo posible identificar todas o gran parte de las categorías analizadas anteriormente, funcionando al mismo tiempo y orientadas a un fin de preservación testimonial.

Uno de los primeros trabajos que realiza Miguel corresponde a un plano dibujado con tinta china realizado en abril de 1976 (fig. 43), en la imagen, aparece una proyección planimétrica del Campo de Concentración Río Chico de Isla Dawson. La lámina dispone el ejercicio planimétrico a través del uso de un repertorio de líneas rectas delgadas y más gruesas, líneas punteadas y líneas onduladas, junto con el uso de una nomenclatura simbólica que designa los espacios y el uso de letras tipográficas en todo momento. En la sección superior y central de la lámina, aparece la planimetría del campamento en cuestión, donde cada barraca aparece representada con líneas verticales, vinculadas a líneas punteadas que permiten identificar las divisiones y accesos internos. La forma poliédrica del plano del campamento está construida con línea punteada que dice de los límites del mismo, generados por los alambres de púas que Miguel había dibujado anteriormente. Dos cerros circundan el campo de concentración, cuya geografía se representa por líneas sinuosas paralelas, mientras que un gran camino divide el campo de concentración con

las barracas de los oficiales y el helipuerto, identificado con un H, cerca de dichas barracas.

Aparte de la lista de simbología que se ubica al costado derecho de la lámina, también hay otros elementos destacables, tales como el título del trabajo, ubicado en la esquina inferior derecha: "ISLA DAWSON" aparece escrito con un diseño tipográfico que emula un alambre de púas, sobre la frase "NO OLVIDAREMOS", que aparece como una suerte de consigna o voz narrativa independiente -en primera instancia- al lenguaje planimétrico que Miguel propone. Finalmente, un marco de alambre de púas, que se enrosca en cada esquina, delimita todo el dibujo.

La realización de este mapa no fue creada a través de la copia de documentos u otros mapas hallados, sino que exclusivamente a partir de la memoria de Miguel. Frente a la probable desmantelación del campo de concentración en cuestión, Miguel decide iniciar un proceso de memorización del lugar, a partir de un ejercicio de dibujo que realiza diariamente, recorriendo el lugar donde se encontraba con el fin de fijarlo en su memoria por completo. Como una suerte de rito y frente a la absoluta indisponibilidad material, Miguel ocupaba su propio cuerpo como instrumento de medición, permitiendo establecer un sistema de relaciones y medidas que se proyectan en el plano del campo de concentración. De ese modo, en 1976, fue capaz de generar el plano únicamente a partir de sus recuerdos.

"Cada vez que entraba o salía del lugar, iba midiendo las dimensiones del campamento, contando los pasos entre uno y otro galpón. En las noches dibujaba en hojas pequeñas lo que había registrado; posteriormente las destruía y arrojaba a las letrinas, a fin de evitar ser sorprendido con el plano de un recinto militar, lo cual me habría costado la vida con toda probabilidad. Finalmente logré que concordaran todas las medidas. Repetí el dibujo varias veces

hasta tener la certeza de haberlo memorizado con toda exactitud, y cuando llegué a Copenhague lo reproduje sin mayor dificultad.” (Lawner, 2018, p. 8)

En un artículo de Sandra Accatino publicado la Revista *108*, en 2019, la autora construye un amplio análisis de los dibujos de planos y mapas de Miguel, respecto al proceso de memorización que Miguel ejercitó y las condicionantes que vinculan el papel del cuerpo, el lugar y la imagen, tanto en su impacto afectivo y sensorial como en cuanto a signo. Debido a esto, el autor vincula la práctica de Miguel con un antecedente específico, que permite comprender la experiencia extrema de Miguel dentro de una analogía con la experiencia material de la antigüedad, donde el rol del ingenio y la importancia del cuerpo como elemento de medición son cruciales para la construcción del mundo artificial que lo envuelve.

“Destinado a recordar discursos y prédicas o largos listados de conceptos y nociones, el *ars memoriae* fue descrito en el ‘De oratore’ de Cicerón, en el anónimo ‘Ad Herennium’ y en la Institutio Oratoria de Quintiliano y alcanzó un vasto desarrollo durante la Edad Media y hasta la difusión de la imprenta. Al igual que la técnica del recuerdo que utilizó Lawner para memorizar el plano de Río Chico, las reglas del *ars memoriae* se fundaban en la observación de las condiciones naturales que favorecían y facilitaban el recuerdo. (...) Quien practicaba el arte de la memoria fijaba en la mente una composición ordenada de lugares y en cada uno colocaba una imagen explícitamente vinculada al contenido que se deseaba recordar. Las imágenes debían ser, escribió Cicerón, intensas y potentes, vívidas y emocionantes, con “el poder de llegar a la psique y penetrar en ella” (...) Los lugares (...) eran recorridos mentalmente para encontrar en ellos las imágenes que, a través de un juego de

asociaciones, desplegaban las nociones, conceptos o partes del discurso que se les había confiado.” (Accatino, 2019, p. 49)

De este modo, es posible entender la importancia de la memoria en cuanto a concepto dentro del ejercicio que llevó a cabo Miguel. Si bien Accatino se refiere a la importancia de la memoria afectiva respecto al lugar y que dichas experiencias traumáticas también permite fijar en ella ciertos espacios o lugares, lo cierto es que el ejercicio del dibujo en sí también responde a una experiencia sensorial del entorno, por lo que el acto de dar forma -y más aún en el ejercicio de reiteración- implica poner en práctica o desarrollar habilidades observacionales que involucran todos los sentidos. En ese sentido, lo que se evidencia es la vinculación estrecha entre la memoria y el cuerpo, siendo este último una herramienta o material en su realización, como el espacio o micromundo que construye las formas a partir del conjunto de sus subjetividades, orientadas a un fin específico y dotadas de ese sentido.

En lo que respecta al concepto de imaginario que se ha puesto en tensión con cada dibujo creado por Miguel y analizado en esta investigación, si bien es posible establecer algún tipo de vínculo con alguna obra del campo del arte contemporáneo que utilice la cartografía como herramienta o motivo, es necesario considerar que para Miguel, ninguno de estos trabajos está operando con el fin de generar un tipo de experiencia inmersiva -en primera instancia- o una puesta en tensión respecto al ejercicio, forma o imagen cartográfica. Debido a esto y considerando el antecedente de la mnemotecnia, se puede decir que Miguel se conectó con el imaginario de su formación como arquitecto, pero esencialmente con los aspectos sensoriales y observacionales de éste, que a su vez, remiten a técnicas y conocimientos antiguos. De ese modo, Miguel tiene acceso a una memoria -o imaginario- común.

Sin embargo, existe un detalle importante dentro del mapa que dista del lenguaje cartográfico que Miguel propone como representación de su sistema

de memorización: el motivo del alambre de púas. Si dicho motivo fue arduamente dibujado por Miguel desde el momento en que integra el paisaje o la escena en el recorrido de su dibujo, el motivo en cuestión obtiene una significación más compleja cuando pasa a convertirse en una suerte de enmarcación dibujada que rodea el mapa y en la tipografía que se utiliza en el nombre de la isla que titula el trabajo. Vale decir que este motivo no es parte del sistema cartográfico, pero está lejos de ser un mero ornamento puesto que está en directa relación con la memoria afectiva del presidio, logrando abstraerse tanto de modo metafórico como imagen o signo. Inclusive, cuando Miguel pudo exponer sus dibujos en Copenhague, él mismo construyó una serie de bastidores de madera con alambre de púas, los cuales fueron instalados en dicha exposición junto a los dibujos, emulando la experiencia del presidio en Isla Dawson con mayor inmersividad²³. Por otro lado, este aspecto es advertido por Sandra Accatino, relacionando la imagen del alambre de púas como un elemento que potencia el recuerdo y con la *marginalia* del presidio y rastreando dicha imagen en la literatura y la poesía, donde este elemento “se transformó en una extensión antromorfizada y mecánica de la violencia y el control ejercida por el Estado”, estableciendo la presencia de un imaginario específico vinculado a esta experiencia. (Accatino, 2019, p. 13)

“En el imaginario textual y visual de los campos de prisioneros de la dictadura chilena y de Dawson, en particular, el alambre de púa alude al encierro y a la privación de libertad. Su imagen gráfica y su asociación con el presidio de conciencia y con las violaciones de los derechos humanos había alcanzado especial notoriedad en 1963, cuando Amnistía Internacional eligió como logo la imagen de una

²³ “Dibujé todos los que no pude hacer porque corría mucho riesgo cuando estaba en Chile, pero recordaba muy bien. Pero en todo caso, he dejado claro cuando no están hechos en Chile, sino en Dinamarca en general. Y así se completó el set y se hizo la primera exposición. La de Berlín fue una exposición, pero fue pobre, no estaban enmarcados, nada, pero fue una exposición en la Academia de Arte de Berlín. Pero en Copenhague fue una exposición que causó un impacto nacional. Porque ahí la diseñé yo mismo en el espacio, hice unos bastidores con alambre de púas, delante. Tengo unos comentarios de prensa espectaculares.” (Entrevista con Miguel Lawner, 2024)

vela rodeada por un alambre de púa. (...) el alambre de púa había sido un elemento recurrente en los dibujos de los sobrevivientes y en las fotografías de los campos de concentración nazis.”

(Accatino, 2019, p. 14)

Es en ese momento donde también es posible advertir un vínculo sutil de este trabajo cartográfico con el mundo ilustrativo, pero no por una literalidad entre la imagen dibujada como representación del texto, sino principalmente por la puesta en tensión entre imagen y palabra y por la narrativa testimonial que puede extraerse del trabajo, a la luz de la interpretación o lectura de sus elementos. Debido a esto, la frase “NO OLVIDAREMOS”, no solo se levanta como una consigna de carácter emotivo, porque también es el texto que dice de la narrativa interna que da origen al trabajo en sí y a la intención y valor testimonial que guarda.

A propósito de lo ilustrativo, durante su exilio en Dinamarca en 1976, Miguel también generó otro tipo de trabajos: una suerte de láminas generadas a partir de la memoria, tanto propia como de otras personas apresadas durante la dictadura, relacionando dicho testimonio en forma de texto, con imágenes ilustrativas. Uno de estos trabajos, titulado *El discurso De Weidenlaufer* (fig. 44) donde se muestra el discurso dado por el oficial del mismo nombre a los prisioneros de Isla Dawson -tal y como se constata en la esquina inferior derecha-. El violento discurso aparece transcrito en una columna de texto, hecho con letras mayúsculas y geometrizadas dibujadas a mano, sin embargo el golpe visual de la lámina es la gran ilustración que ocupa dos tercios del formato, en la cual es posible ver a los presos de Dawson apoyados en los dinteles de los improvisados camarotes en los que dormían, la mayoría de los retratados parecen ser reconocibles debido a sus rasgos, mientras que al fondo, a través de la perspectiva generada por estos elementos, es posible divisar la miniatura del susodicho oficial, mientras da el discurso.

En este punto, es posible considerar que cuando Miguel generó esta serie de dibujos a partir de la memoria, los aprendizajes relativos a retrato, escena e ilustración, no solo fueron aplicados dentro de estos trabajos, sino que formaron una continuidad con sus conocimientos técnicos en lo que respecta al dibujo en el ámbito de la arquitectura, integrando nuevos elementos cargados de significación. Si por un momento se imaginara que todos estos dibujos responden a una evolución o progresión pictórica de un artista, sería posible decir que Miguel ha podido llegar a una propuesta pictórica, en la que confluyen una serie de experimentaciones o *épocas* dentro de su obra. No obstante, dicha progresión en realidad responde a la concreción de una serie de elementos que forman parte de su memoria y que tomaron forma a través del dibujo o de la necesidad de dar forma.

Un trabajo posterior, el cual no tiene columnas de texto, representa una escena en la base aérea de la Fach en Punta Arenas, luego de la salida de Isla Dawson. En *Un subterráneo siniestro* (fig. 45) Miguel reconstruye la escena a partir de su memoria, donde aparece un pasillo del recinto, en el que se visualiza a los presos vendados, mientras son comandados por militares armados. Cabe destacar que mientras los presos deambulan por el pasillo que se pierde en un punto de fuga hacia el centro, los militares aparecen en los planos más cercanos, sentados y con siniestras expresiones de alegría, casi caricaturescas. En el dibujo destaca una especie de afiche que se ubica sobre un mural en la parte izquierda y que ubica el primer plano de la imagen, donde Miguel dibuja una versión miniatura de la foto del edificio de La Moneda, siendo bombardeada, el afiche está titulado “PRECISIÓN”, mientras que bajo la imagen se lee “Fach”. Según lo menciona Miguel en la anotación contigua al dibujo, dicho afiche es real y era exhibido en el lugar, por lo cual él decidió incluirlo en el dibujo, “para no olvidar que una rama de las fuerzas armadas chilenas se ufanó de haber bombardeado con misiles, hasta dejar semidestruido, el edificio de más alto valor patrimonial existente en Chile”. (Lawner, 2018, p. 73).

Considerando el contexto en el cual fue hecho el dibujo y la imposibilidad que tuvo Miguel para dibujar durante su estadía en dicho lugar, el rol del recuerdo y la memoria se vuelve sumamente crucial. Sin embargo, en vez de un texto que relate lo acontecido, Miguel construye una ilustración que contiene su propia narrativa basada en los detalles guardados en su memoria visual y afectiva, a través de la relación entre los personajes y de la constatación de los detalles del lugar, desde la forma del pasillo que ubica a los personajes, hasta la numeración de las habitaciones. Sin embargo, la inclusión del afiche como una suerte de metaimagen, complejiza la narrativa del dibujo y permite entender un siguiente nivel de lectura, en relación a la violenta jerarquía que se construyó en estos espacios y los discursos y sistemas de creencia alrededor del conflicto.

No es solo la memoria propia de Miguel la que se ve puesta en tensión respecto a su construcción como imagen, puesto que el arquitecto también dibujó láminas ilustradas que contienen testimonios de personas prisioneras en Villa Grimaldi. Si bien Miguel no pasó por dicho recinto, fue capaz de generar ilustraciones que describen los métodos de tortura aplicados en ese lugar. Durante mayo de 1976, Miguel generó dos láminas ilustradas, la primera de ellas es titulada *Los Closets* (fig. 46), tal y como aparece en el encabezado de la hoja en la esquina superior derecha. La lámina dispone cuatro elementos para construir el relato del testimonio de una persona que sufrió las torturas en el lugar, el primero de ellos es una ilustración en la sección izquierda, en la cual se puede ver a una persona introduciendo una suerte de fuente dentro de una especie de armario que dobla su tamaño, a su alrededor, otros tres personajes le observan su acción, tras la espalda de uno de ellos se divisa la punta de un arma. Bajo esta ilustración aparece una nube de texto que indica hacia uno de los personajes, el cual parece tapar su nariz. En la nube de texto se menciona la existencia de otros personajes que “no se han bañado nunca”. La cita toma sentido cuando se lee el texto que lo secunda, escrito en mayúsculas donde se describe el proceso de tortura, en el cual tres personas permanecieron durante ocho días dentro del mueble, soportando el aire enrarecido. Finalmente, una

ilustración similar a un diagrama, ubica tres personajes dentro de un poliedro vertical, explicando esquemáticamente el contenido del texto.

En la siguiente lámina creada por Miguel, titulada *Las Perreras* (fig. 47) aparece una ilustración enmarcada en un rectángulo vertical, donde es posible ver una suerte de estantería dividida en tres secciones, dentro de las cuales aparecen tres personajes sentados con una expresión de pesadumbre en sus rostros. A continuación, otra ilustración en formato horizontal se extiende en la parte superior de la hoja, en la cual es posible observar una gran estantería de cajones cerrados, frente a la cual, dos hombres parecen amedrentar con sus pies a otro, haciéndolo entrar a uno de los cajones. Un cuarto personaje parece estar abriendo uno de ellos y disponiendo un plato dentro del cajón, más arriba. Bajo esta ilustración, aparece el texto en mayúsculas que describe el proceso de tortura, donde las personas apresadas eran sometidas violentamente a permanecer dentro de esos cajones cerrados en posiciones incómodas por largo tiempo, conviviendo con sus desechos. Los cajones eran abiertos de vez en cuando para suministrar alimentos.

El ejercicio que ejecuta Miguel en estos dos trabajos lleva a un siguiente nivel los procesos pictóricos y estrategias de relato testimonial, puesto que el desafío consiste en graficar e ilustrar la memoria de un otro u otra. En ese sentido, lo destacable es la construcción de un objeto de lectura que toma el testimonio, lo ilustra, pero también lo explica gráficamente, al modo de una lámina de fundamentos en el estudio y ejercicio de la arquitectura o el diseño. En ese sentido, Miguel convierte la cruda experiencia que recibe como una suerte de objeto de estudio, proceso por el cual es posible constatar todos los detalles de lo ocurrido, tanto visuales, espaciales como afectivos en un solo dispositivo de lectura, al mismo tiempo que logra vencer las limitaciones subjetivas respecto a la interpretación mental de un testimonio ajeno.

En cuanto a ese último ejercicio, Miguel también desarrolla algunos retratos a partir exclusivamente de su memoria. Uno de ellos son dos retratos de dos torturadores de Villa Grimaldi, individualizados como Osvaldo Romo y El Rudi (fig. 48). El primero de ellos es el retrato de un hombre barbudo con su año fruncido, el uso de la línea construye su cuerpo con un achurado que se vuelve denso a medida que parece esconder su cuello, mientras que con el segundo retrato, los contornos del cabello y los rasgos faciales otorgan más zonas de blanco, pero al mismo tiempo exageran su expresión en la curva de los trazos. Estos dos dibujos fueron hechos a partir del relato de ex prisioneros políticos de Villa Grimaldi, quienes también estaban refugiados en Dinamarca. (Lawner, 2018, p. 78)

Por otro lado, una serie de tres retratos de pequeño formato llamada 'Galería de Gorilas' (fig. 49). El primero de ellos, individualizado como "Pacheco", es un hombre robusto y de rasgos acentuados, que usa un casco y uniforme militar, a su lado "sargento" cuyos rasgos exagerados parecen esconderse bajo los lentes y el casco, mientras que a "El Cuervo", se le acentúan unos rasgos faciales mucho más geometrizados. Todos estos dibujos fueron hechos con tinta, sin achurados y dependiendo únicamente de la línea en un único valor. Desde la celda que compartía Miguel con Luis Corvalán y Fernando Flores, observaba a los militares a cargo de la guardia, a quienes retrató continuamente, repitiendo el proceso de creación y destrucción hecho con el mapa, logrando reproducir estos retratos una vez llegó a Copenhague.²⁴

La evidente cercanía que estos últimos retratos tienen con el mundo de la caricatura, parece ser una decantación natural dentro del dibujo de Miguel, especialmente cuando era necesario dar rápidamente con un retrato y en un formato miniatura. Si se considera el retrato de Luis Corvalán en Tres Álamos como el nivel máximo de realismo en el dibujo de Miguel, éstos últimos retratos

²⁴ El primero de los retratados es Conrado Pacheco, "coronel de Carabineros, comandante de Campo, un psicópata que terminó tiempo después recluido en el Psiquiátrico." (Lawner, 2018, p. 114)

son la mayor abstracción en el sentido de que la cuando la tinta reemplaza al lápiz, las soluciones gráficas consiste en definir con contornos todos los elementos, decantando, por ejemplo, en la exageración de los rasgos faciales. al mismo tiempo, esa carga caricaturesca también parece venir de un ámbito emotivo, en el sentido de que la memoria que subjetiva esa experiencia, no busca elevar la identidad del retratado a su reconocimiento total, sino a la representación de estas personas en su rol siniestro o incluso grotesco.

Considerando todos estos trabajos en retrospectiva y en término materiales, la precisión manual de los trazos y líneas valorizadas de la tinta en estos trabajos, responde a una necesidad de limpieza visual en la imagen que pareciese advertir la jerarquía del mensaje testimonial que se quiere entregar: vale decir que aunque es posible advertir trazos de grafito que quedaron luego de que estos fueran borrados, todo este trabajo fue pasado en limpio con tinta, estableciendo un binarismo entre blanco y negro junto con la búsqueda de precisión del trazo, permitiendo que la lectura tanto de texto como de imagen, no de lugar a dudas respecto a la narrativa que se construye.

En términos gráficos, la disposición de los elementos en láminas parecen querer condensar una serie de elementos extraídos desde la memoria propia y la de un otro u otra, en tanto que dicha condensación aúna todos los elementos que permiten que el testimonio sea expuesto y asimilado. El uso del blanco y el negro, junto con los elementos y diseño tipográfico, vienen a establecer la economía visual y material desde la cual estos trabajos son pensado con el fin de ser leídos, interpretados y -eventualmente- reconocidos por un otro, por eso el ámbito ilustrativo se hace tan presente en estos trabajos. Así mismo ocurre con la caricatura, que lejos de elevar una representación paródica del representado, en realidad es una estrategia para acentuar su expresividad, tal y como ocurre con las expresiones faciales de los personajes, o potenciar su reconocimiento facial en la exageración de sus rasgos, como es el caso de los torturadores de Villa Grimaldi.

En lo que respecta a la puesta en tensión con el concepto de memoria, donde tanto lo material, emotivo y sensorial se comunican constantemente para tomar forma en el dibujo, la progresión pictórica y su intencionalidad testimonial como origen advierten de una condición final que permite leer el dibujo de Miguel con otro tipo de valor. Si bien ha sido posible conectar el dibujo de Miguel con imaginarios específicos preexistentes, lo cierto es que dichos imaginarios parecen ser cada vez más acotados en cuanto al poder simbólico de la imágenes. En ese sentido se puede considerar que lo que Miguel logra a través de su dibujo y específicamente a través de los trabajos creados durante su exilio, es dar forma y concreción al repertorio de imágenes que ha sido integrado en su dibujo, como una suerte de microcosmos. Vale decir que, a la postre, Miguel logra conjugar un imaginario propio, donde el repertorio de imágenes que engloba tanto estéticas, signos, significantes, símbolos y aprendizajes técnicos, se logra aunar en torno al dar forma a un testimonio y fijarlo. Es posible decir entonces, que es a través del encuentro con ese imaginario propio, que Miguel logra dar forma y extender su persona a través del testimonio, dándole un lugar de resguardo, pero también dicen de la capacidad móvil de su dibujo, a través del cual es posible dar con una libertad.

Capítulo 3: El dibujo de Miguel: hito central en el recorrido del dibujo como arma de resistencia

En vista de la relación que existe entre las diversificaciones del dibujo de Miguel que decantan en su propio imaginario a lo largo de su producción y la evidente relación de estas imágenes con un imaginario preexistente, se vuelve crucial el comprender los aspectos vinculantes de ese imaginario con los hitos que les hayan dado cabida, estableciendo ese conjunto de saberes o ideas como un bien heredado que entra a un proceso de resignificación. Esto implica que es necesario rastrear la manera en que ese imaginario visual se transforma dentro de quienes les dan cabida bajo un contexto diferente, dando cabida a otras significaciones, debido al desplazamientos de ciertas características y la mantención de otras.

El tercer capítulo de esta investigación abordará los aspectos relevantes del imaginario visual de *El Peneca* estudiados anteriormente en relación a otro proyecto editorial que tuvo lugar varias décadas más adelante, específicamente durante la segunda década de la dictadura cívico militar: *La Castaña*. En función de los elementos comunes y los contrastes que definan el tipo de vínculo entre ambos proyectos, será posible dar cuenta del desplazamiento de un imaginario compartido que se mueve en el ámbito del sujeto a través del tiempo

Finalmente la lectura del dibujo de Miguel y su imaginario, a la luz de los antecedentes recopilados respecto a un imaginario preexistente, permitirán entender el lugar que estos trabajos ocupan en ese recorrido en su lugar de resignificación.

3.1 El dibujo como arma de resistencia: la influencia y desplazamiento del imaginario visual de *El Peneca* en la revista *La Castaña*.

Así como se estableció en el primer capítulo de la presente investigación, en lo que respecta al imaginario visual de *El Peneca*, el impacto revolucionario de su proyecto formó una comunidad que participaba del ámbito que creó la revista, por lo que en torno a esa cosmogonía se compartió un mundo literario y visual -incluyendo todas las tradiciones temáticas y artísticas que trajo a presencia- que entra de diversas formas en la memoria colectiva. Es posible pensar que las resignificaciones o reinterpretaciones del imaginario de *El Peneca*, podrían materializarse en la adultez de quienes formaron parte de la comunidad infantil de la época de la revista, más allá del recuerdo o hecho anecdótico.

En un artículo de Jorge Polanco Salinas, llamado *Constelaciones visuales entre poesía y arte. Cuatro figuras de la mano en ilustración, dibujo y poesía chilena*, el autor propone una metodología de análisis e investigación que funciona en base a “constelaciones” entre gráfica y poesía hechas en Chile, donde se estudian una serie de referentes que el autor describe como “promesas incumplidas”: obras que aparecen fruto de la colaboración entre artistas o pensadores y pensadoras, o entre disciplinas artísticas. Las constelaciones son formas de trabajo colectivas, migraciones entre poesía y visualidad (Polanco Salinas, 2022, p. 40), caracterizadas por una precariedad material en su factura ligada a su contexto de producción y el descubrimiento de su vigencia a través del archivo de forma anacrónica, desmadejando a su vez un entramado de relaciones entre colaboraciones e influencias que se da en su presente como a través del tiempo. Esta metodología permite entender un fenómeno colectivo a partir de un “astro”, como puede ser un artista u obra o una referencia particular desde la cual se despliega un extenso diagrama de influencias.

Al mismo tiempo, las constelaciones que Polanco dibuja están categorizadas a partir de diversas formas en que se da la puesta en tensión entre imagen y

palabra, o más bien entre “mano” y el formato de producción u objeto dibujado. Uno de los ejemplos del autor se refiere a obras que ocupan el formato de una baraja de naipes, a partir de la relación entre gráfica y poesía visual: una publicación llamada *Poemas Visivos. Berchenko + Deisler + Rivera-Scott*, donde la poesía visual de Guillermo Diesler, junto a la de Gregorio Berchenko y de Hugo Rivera Scott, los cuales funcionan como comentarios. Este libro de poemas visuales fue hecho a partir de una carpeta de Deisler que quedó en Chile en 1974 y no pudo ser publicada, pues el artista fue detenido y expulsado del país debido a la dictadura, siendo finalmente publicado en 2019 a partir de su descubrimiento por medio del archivo. Debido a esto, la obra carga conceptualmente con la discusión ideológica del tiempo de la Unidad Popular sobre el contenido visible, la prensa y la autocensura. Estos poemas que también son imágenes se leen con la mirada y no de manera secuencial (2022, p. 42).²⁵

Aunque el estudio de obras de arte a partir de analogías entre ellas puede suponerse como una metodología ampliamente utilizada en dicho ámbito, dentro del artículo de Polanco, la dictadura aparece como un eje epocal crucial donde estas constelaciones entre artistas que trabajan colectivamente para construir obras donde la imagen tiene una relevancia superior y que estarían enmarcadas en un espíritu o voluntad contestataria. Estas obras no solo son revividas desde el archivo e integradas dentro de una analogía o relato, venciendo las condiciones de censura y autocensura infringidas por la dictadura, sino que presentan un tratamiento de la visualidad y materialidad que ilustra lo que se dice en su tiempo, logrando inscribirse como una forma de resistencia a través de él. En ese sentido, el dibujo toma forzosamente ciertas

²⁵ Otro ejemplo del autor trata sobre la dimensión tangible del objeto que contiene estas imágenes como en el caso de *Cartas al azar. Muestra de poesía chilena* (1989), publicado por María Teresa Adriasola (Elvira Hernández) y Verónica Zondek. Se trata de una suerte de postales ilustradas por anverso y reverso imitan una especie de baraja ilustrada, junto con cómics dentro de una caja. Polanco menciona que esta baraja se relaciona al juego dentro de un vínculo propio del gesto del dibujo en la primera infancia, donde letra e imagen se expanden en la imaginación así como con el juego del “lanzar”: la serie, el mazo, repetición y la combinatoria, el juego infantil de aparecer y desaparecer. Lo lúdico del parpadeo, lo que se hace visible y lo que se oculta y configuran el instante previo del acto de crear. (2022, p. 44)

formas materiales dentro de un formato precario y marginal, pero respondiendo a una necesidad de libertad de expresión en su presente, la cual se revaloriza en el futuro.

Dentro de la categoría de “Mano y caricatura” (2022, p. 49) Polanco menciona a una revista que apareció en la segunda década de la dictadura en Chile, llamada *La Castaña. Humor, gráfica, poesía*, una producción facsimilar que editó sus ocho números entre 1982 y 1987. La revista fue creada por el poeta y ensayista Jorge Montealegre, quien era su editor literario, junto con Hernán Venegas, encargado de la edición gráfica, a quienes se suma la supervisión de Pía Barros, escritora de la llamada *generación del 80*. Debido a la dura censura de la dictadura, su circulación se dió de forma marginalizada, restringiendo su materialidad a la impresión en papel kraft. En sus números, la revista incluyó una diversa cantidad de textos y ensayos, muchos de ellos acompañados y/o incluídos dentro de ilustraciones de diversas estrategias figurativas, así como poesía visual y caricaturas jocosas, todo en un ánimo de constante experimentación. La revista fue un lugar para que autores como Pedro Lemebel, quien en ese tiempo firmaba Pedro Mardones, incluyeran su creación literaria, así como Roberto Bolaño. Otros autores reconocidos como Jorge Tellier y Enrique Lihn colaborarían con la revista.

En 2021 y en ocasión de la edición de los ocho números de la revista en formato libro, Jorge Montealegre escribió un artículo sobre *La Castaña* para el portal web de ‘El Desconcierto’. En su texto, se refiere al modo en que revista se inscribió en un contexto completamente represivo dado por la dictadura²⁶, dicho aspecto no hizo más que potenciar los “recursos expresivos que, paradójicamente, enriquecían la diversidad que ya estaba en desarrollo”

²⁶ “Hablamos de una revista publicada bajo dictadura cuando las condiciones de represión obligaban a la búsqueda de recursos expresivos que, paradójicamente, enriquecían la diversidad que ya estaba en desarrollo. En esos tiempos para publicar una revista había que presentar una solicitud de autorización –en triplicado– al Gobierno. Lo hicimos. Tenemos el documento con el timbre de la oficina de partes de la Junta de Gobierno que certifica el trámite. Pero no hubo respuesta. Una forma repetida para –sin negar explícitamente el permiso– inhibir la circulación de nuevas publicaciones y evitar reclamos en la prensa.” (Montealegre, 2021)

(Montealegre, 2021) y que potenciaron el trabajo en colaboración entre jóvenes poetas, diseñadores y dibujantes historietistas.

“La censura y la autocensura determinaron modalidades y tonos en los artistas que buscaban expresarse después del golpe de Estado. En esos días era difícil canalizar esas “ganas de hacer algo”, sin pretensiones heroicas y desde nuestras propias vocaciones. (...) La irreverencia juvenil de una generación bastante antipoética más el humor gráfico, construyeron una complicidad que era propicia para la incorporación de la ironía, en la creación de una “revista de poesía” donde se complementaran estéticas tanto literarias como plásticas. Resultó gratificante, entretenido, hacerla.”

(Montealegre, 2021)

Aunque la revista parece formar parte del “espíritu punk” (2022, p. 48) que Polanco menciona en su artículo (2022) en realidad Montealegre define el carácter y rol público de la revista como “no-legal, tolerada” (2021), ya que aunque sus números circulaban de mano en mano, igualmente intentaron participar de métodos oficiales de venta. De este modo *La Castaña* toma cierta ambigüedad, donde su precariedad material y su circulación en un ámbito underground igualmente intentaba vencer dichas barreras y extender su itinerancia.

“Siempre quisimos superar cierta “dureza” estética y retórica de subterráneo; una superación en calidad gráfica y literaria, respecto de otras publicaciones ilegales. Sin ser especialmente costosa y nunca lujosa, recurriendo a materiales precarios como el papel de envolver, quisimos probar que una revista “popular” o “pobre” no tenía por qué ser “fea”, descuidada, mal escrita. Sin ser insensibles al dolor ni políticamente desinformados, preferimos el humor y la ironía al tono grave y panfletario. De hecho nos vimos prefiriendo la

semilegalidad a la clandestinidad, la reivindicación de las autorías al nombre de batalla. Su sola publicación ya era un gesto político. En honor a esa memoria, hoy día se puede revisar.” (Montealegre 2021)

En un artículo de Adriana Castillo de Berchenko, publicado en la revista *América Cahiers du CRICCAL*, en 1996, la autora se refiere al ámbito contextual en el que aparece la revista, donde el Golpe de Estado impone un sistema dictatorial consistente en una suerte de silencio o “apagón cultural”, potenciado por una serie de medidas censuradoras donde el espacio cultural, volviéndolo motivo de vigilancia. Frente a eso, se genera “un nuevo estado de cosas”, caracterizado por una “escisión cultural” entre un ámbito que reproduce los discursos de la dictadura y otro que se opone, el cual se difiere del primero por sus limitados o inexistentes medios de difusión. (1996, p. 339)

A partir de ese hecho, la autora se refiere al universo de las publicaciones concernientes al espacio cultural, pasa por la rigurosa censura de los poderes militares, especialmente las relativas al ámbito académico y universitario. Así mismo, revistas culturales como *La bicicleta* o *Pluma y pincel*, contienen un espíritu contestatario, pero al ser parte del “espacio cultural institucional y su delicada situación de publicaciones bajo vigilancia y censura, deben autoprotegerse bajo apariencias, a veces, intrascendentes o anodinas” (1996, p. 339). Es debido a esto que a portas de la década de los 80, la diversificación de este campo editorial que se opone al apagón cultural confluye en la creación de asociaciones colectivas, donde se comparten los conocimientos artísticos y literarios, coincidiendo con la aparición de las figuras de Montealegre, Venegas y Barros. Según relata la autora, el ámbito de este contradiscurso se da en varias ciudades y se caracteriza por el uso del ingenio y la imaginación (1996, p. 340) creando un ámbito fuera del oficial y protagonizado por nuevas generaciones.

“Enunciado, en general, por jóvenes intelectuales, casi siempre creadores, el nuevo discurso reivindica sobre todo el derecho a expresión de ‘los que se quedaron y sufrieron, de los que adquirieron una conciencia colectiva frente a la dictadura y a la represión’. Palabras estas de la narradora y tallerista Pía Barros (1956) que expresan sin tapujos una conciencia generacional, la de los intelectuales en gestación que no salieron del país y vivieron el remezón de la resaca golpista.”

(Castillo de Berchenko, 1996, p. 340)

Según la autora, lo que caracteriza este universo que se crea en torno a dicho discurso contestatario y “expresión artística de vanguardia” se da en el espacio urbano, por lo que puede inferirse que se trata de una generación de creadores y creadoras que se enfrenta a la sensación de desamparo y desesperanza, volviéndose un agente activo, aunque marginal respecto a los espacios y discursos oficiales. La autonomía y autogestión de *La Castaña*, aparece justamente bajo la perspectiva de no aceptar “sellos ni tampoco protecciones paternalistas que huelan a oficialismo o a autoridad cultural” (1996, p. 341). En 1985, aparece otra revista de corte similar, llamada *El Organillo. Poesía y cuento*, la cual funciona mucho más con lo concerniente a la poesía visual. En ambas publicaciones, las cuales coinciden en sus estrategias de producción material a través del papel kraft y el uso del negro, las tintas y las tramas, también incurrián por obligación, en esfuerzos de difusión que innovaron en dicho ámbito, pero también trayendo a presencia un repertorio de producciones artísticas y espacios para estrategias y temas literarios que estaban al margen de la cultura oficial.

“Efectivamente los vínculos formales y de contenido entre las dos revistas son evidentes: lista de colaboradores muy similar, voluntad de divulgación cultural idéntica, mostración del trabajo creador de la generación de los 30 años, amplia acogida a la producción de la

generación coetánea en el exilio, espíritu abierto y receptivo frente a la producción estética de las minorías — literatura femenina, literatura gay, literatura de la tercera edad, literatura prisionera, literatura del destierro — tienen un espacio de expresión. La marginalidad accede, en este caso, a un reconocimiento real. Sí. Los lazos fraternales son fuertes.” (Castillo de Berchenko, 1996, p. 342)

La voluntad rupturista que menciona la autora, no solo se relaciona a sus medios de producción o las estrategias de divulgación literaria y artística que estas revistas idearon frente a la censura de su presente, sino que a los logros que se les atribuyen debido al tipo de contenido que trajeron a presencia. En el caso de *La Castaña*, su logro fue “el haber quebrado el bloqueo estético y emocional en el que el sistema había ahogado a la colectividad”, logrando que “una buena parte de los chilenos privados por años de cultura y de sentido del humor, pudieron recuperar cierta confianza en el porvenir.” Con *El Organillo*, se logró “abrir las compuertas de la memoria rescatando para sus lectores un acervo identitario”(1996, p. 346). Es posible concluir que ambas revistas funcionaron como trabajos colectivos, cuyos esfuerzos determinaron la creación de espacios para la cultura, el enriquecimiento y diversificación de un acervo cultural, pero al mismo tiempo la resignificación y revalorización de un imaginario preexistente y presente, abrazando incluso al imaginario de las minorías, como una suerte de reconocimiento a su propia marginalidad y a la autovaloración de esas características como una identidad propia.

Para poder comprender la manera en que estos vínculos entre artistas o disciplinas se dan en la revista, es posible analizar uno de los trabajos ilustrativos que extiende su narrativa fuera del mismo. En la página cuatro del tomo número seis de la revista, es posible encontrar una ilustración a página completa vinculada con un poema, titulado *La ducha es una pasión inutil* (fig. 50) escrito por el poeta Herman Miranda Casanova y dedicado a su esposa, Palmira Rosas, quien también se dedicaba a la poesía. El texto, probablemente

escrito en ocasión al fallecimiento de Palmira, aparece rodeado por una ilustración de un hombre con lentes oscuros, camisa y corbata, encerrado en una especie de jaula o prisión. La ilustración, hecha a partir de achurados de tinta, ocupa casi tres tercios de la página, ubicando al personaje en el costado derecho, bajo una luz artificial y rodeado por el claroscuro del fondo sombrío del achurado, entrecortadas por los espacios sin entintar que permiten interpretar las vigas que construyen la prisión. Integrado dentro de la ilustración y a modo de letrero sobre la jaula, aparece el nombre del poeta, escrito de forma tipográfica, junto a una silueta miniatura del continente americano.

La imagen en cuestión retrata al mismo poeta, quien en 1984 realizó una acción de arte, en la cual se encerró en una jaula del Zoológico del cerro San Cristóbal, vestido de la forma en que fue dibujado y sentado en un escritorio. Enrique Lihn y Nicanor Parra acompañaron al poeta en su acto, mientras eran asediados por las policías militares. Frente a la jaula se ubicaba un letrero que decía “Hombre. Nombre científico: Homo sapiens. Hábitat: En todo el mundo”. (García, 2005).

El vínculo entre la acción de arte, su desplazamiento a la ilustración y su relación visual con el poema, construye un recorrido que permite identificar la colaboración entre las disciplinas artísticas desde las cuales trabaja, así como entre artistas y con la revista en sí, en cuanto a proyecto. Al mismo tiempo, la relación entre las obras otorga un carácter testimonial a la secuencia, donde Hernán es el personaje ilustrado que protagoniza una suerte de historia que se entiende en base a su intertextualidad, o una suerte de metaimagen que ocurre frente a los registros fotográficos del hecho. Finalmente, se construye una narrativa que cruza los hechos de la realidad con su traducción e interpretación ilustrativa. En ese sentido, la aparición de este cruce entre hitos u obras artísticas que ocurrían en la marginalidad y censura hacia los artistas, es leído dentro de sus códigos poéticos y en virtud del contexto donde aparece la

revista, pero más aún, en el ámbito de la comunidad de artistas o lectores que se había gestado en ese momento.

En relación a esos códigos, en un artículo escrito por Jorge Montealegre, es posible encontrar una serie de categorías donde ese repertorio de imágenes es descrito. El texto se titula *Cenizas de la memoria: testimonio sobre censuras, autocensuras y desobediencia* y había como apunte en un conversatorio respecto a la quema de libros durante la dictadura, en ocasión de los 40 años del golpe de Estado, en la Universidad de Chile. Aunque Montealegre se refiere al uso de la quema de libros como herramienta de censura común en diferentes épocas o relativo a hechos históricos, lo cierto es que el concepto de “ceniza” es desplegado a otras lindes, bajo la puesta en tensión entre censura y autocensura. Por un lado se refiere a los *símbolos* donde aparecen la llamas, significadas en por el derrocamiento de Allende en el ataque a La Moneda, así mismo las *antorchas* se transforman en un ícono litúrgico que conmemora y es metaforizado como libertad. Por otro lado, los *allanamientos* forman parte de las estrategias de censura, en las que se da la quema de libros, a partir de la mínima referencia que los relacione con el marxismo, dentro de lo cual la autocensura se entiende como una forma de sobrevivencia. Al mismo tiempo y en la búsqueda de *quemar* -significado como “hacer desaparecer”- todo remanente del gobierno de la Unidad Popular, se procede al cambio de nombres, lugares e instituciones, pero también en la eliminación y prohibición de los hitos y personajes artísticos vinculados al gobierno derrocado, como lo referente a las lenguas y pueblos originarios, pasando por los derechos de las mujeres. Debido a esto, es que la categoría del *ocultamiento*, se define como el objetivo final:

“La quema de libros no es solamente la destrucción de volúmenes materiales, la dimensión física de la publicación, sino que es un atentado a la memoria. Por ello, no debían quedar huellas. Por ello,

después de los libros del primer momento, la misión sería destruir los vestigios de los propios crímenes de la dictadura.”

(Montalegre, 2014, p. 206)

Frente a estas medidas represivas, aparecen varias manifestaciones bajo la categoría de *desobediencia*, cuya estrategia de resistencia se basaba en el salvamento de ciertos elementos de memoria -como lo fueran ciertos poemas de Víctor Jara, realizados en su época como prisionero-, pero también como festivales artísticos que los mismos prisioneros realizaban en los campos de detención. Este tipo de organicidad llevaría a una última categoría, la de *empresas de papel*, que se relaciona a “el juego social de imitación de la realidad deseada” (2014, p. 208) a partir de el intento por crear un ámbito literario en el presidio, pero también bajo la creación de proyectos como *Barco de papel*, revista creada por Montalegre en su exilio en París, así como *La Castaña*, en un contexto de estados de excepción y justificación de la censura.²⁷

Aunque Montalegre define estas categorías en relación a su propia experiencia, donde la imagen de la *fogata y entierro* se relaciona relación a la desaparición de diversos documentos y libros, entre los cuales está la primera edición de un poemario propio, lo cierto es que el artículo en cuestión agrupa los elementos que componen el imaginario visual desde donde aparece *La Castaña*. Esto se debe a la resignificación traumática de muchas imágenes/imago e íconos culturales, puesto que desde la perspectiva de las “cenizas”, es de donde también aparece la imagen material de la precariedad del papel y su

²⁷ Al respecto, Montalegre ejemplifica con una cita del escritor Enrique Campos Menéndez, asesor de la Junta militar, Director de la DIBAM y que durante esa década ganó el Premio Nacional de Literatura:

“La censura no existe para quien escriba libremente, con el propósito de ilustrar el pensamiento honrado acerca del escritor. Existe, en cambio, para aquellos que utilizan el medio literario para fines que nada tienen que ver con la verdad y la belleza, sino con compromisos ajenos a la íntima expresión del escritor. La censura existe también para aquellos que quieren salirse de una armónica convivencia de progreso y de paz, y que aprovechan el medio más noble de expresión humana, que es la literatura, para fines ajenos y hasta antagónicos a ella, como son la violencia y la subversión”. (Montalegre, 2014, p. 209)

significación relativa a la subversión de los proyectos o intentos de resistencia y de vuelta a una normalidad previa, así como también es posible llegar a las imágenes del presidio, como la jaula de Hernán Miranda.

Ahora bien, al volver a revisar el tomo seis de *La Castaña*, es posible dar cuenta de un hecho o característica particular que es identificada en los artículos tanto de Polanco como por Castillo de Berchenko, y se relaciona al vínculo de *La Castaña* con *El Peneca*, el cual permite considerar la existencia de un trabajo asociativo que no solo ocurre entre los artistas en su presente y como reacción a las represiones culturales de la dictadura, sino también por la influencia cultural de ciertos hitos del pasado, complejizando la discusión entorno al imaginario visual de *La Castaña* y su origen. En el artículo de Polanco, el autor también se refiere al tomo seis, donde es posible encontrar los aportes de Enrique Lihn a la revista. El primero de ellos consiste en las páginas catorce y quince del facsímil, las cuales configuran una sola unidad en su extensión, donde aparecen cuatro ilustraciones rectangulares hechas por Lihn (fig. 51), bajo las cuales se ubican poemas de Pedro Lira. En su artículo, Polanco destaca el tratamiento gráfico de las páginas, donde el negro domina el fondo de ambas opuestas, mientras que las letras quedan sin entintar. Igualmente, las ilustraciones definen su forma debido a su fondo sin tinta, sobre las cuales aparecen los trazos que forman achurados y sombras y luces que construyen las figuras.

“En términos de edición, en esta revista la resolución de sus ilustraciones es llamativa. Los poemas breves de Lastra se ubican abajo y los dibujos de Lihn en la mitad de arriba, invirtiendo en un doble sentido el orden del disciplinamiento gráfico: la visualidad ocupa primero el espacio en la mirada, la página negra hace resaltar las letras, y los dibujos conjugan con la materialidad precaria del papel kraft.” (Polanco Salinas, 2022, p. 49)

Más allá del grado de formación que Lihn pudiera tener en el ejercicio del dibujo y lo ilustrativo, lo cierto es que la inversión de estos órdenes gráficos del blanco y el negro, responde a una intención experimental que abarca el espíritu de *La Castaña*. Cada página de cada tomo es diferente, cada aporte de cada sujeto presenta decisiones gráficas, estilísticas y autorales diversas. Debido a esto es que la importancia de la imagen o del impacto visual en el dramatismo del contraste gráfico parece ser sumamente importante en esta propuesta gráfica de Lihn. Este espíritu de experimentación recoge de forma particular el vínculo entre palabra e imagen, ya que antes de ser leídas como texto o ilustración, construyen una experiencia o narrativa independiente o un momento previo a la lectura y comprensión del contenido.

Y es que en el mismo número de la revista aparece un segundo aporte de Lihn, que permite comprender la importancia que la estrategia ilustrativa ocupa en su experimentación gráfica. El escritor incluye un artículo sobre Coré, el ilustrador más famoso de *El Peneca*, el cual se extiende desde la página cinco a la ocho (fig. 52) y es acompañado por ilustraciones recogidas desde la misma revista y trasladadas a cada una de las páginas. En términos gráficos, Lihn integra las ilustraciones de Coré donde aparecen personajes de cuentos de hadas y también añade la firma manuscrita del ilustrador como cabecera del título, así como una capital gótica que inicia el texto. Todos estos elementos parecen homenajear tanto al ilustrador como la atmósfera mágica que se cierne sobre su figura y su trabajo.

En lo relativo al contenido del texto, Lihn destaca la labor del ilustrador, pero iniciando desde una perspectiva completamente afectiva, refiriéndose a la ausencia de muchos de los originales de Coré y el poder visualizarlas “desde una memoriosa ilusión óptica” (1986, p. 5). Por otro lado, se refiere a la experiencia de sí mismo como consumidor de la revista y la importancia que las ilustraciones de Coré tenían para él, al mismo tiempo evidenciando la estrategia ilustrativa de los obituarios “eufemísticos” donde aparecían los seres mágicos

de los cuentos que ilustró Coré, así como la capacidad de este último de alejarse de la mera interpretación fotográfica de un texto, creando una narración independiente y diferenciándose de otros trabajos ilustrativos.

“(…) A los diez años, yo que leía poco *El Peneca*, pero que lo veía, cada vez, con atención sostenida, estaba consciente de la poeticidad de Coré y del virtuosismo que lo diferenciaban de otros ilustradores, a veces hábiles, otras torpes e insignificantes.

El asombro de un niño no puede ser más distinto que la apreciación de un adulto, pero si el objeto es el mismo y no solo el sujeto, algo tendrán esas reacciones en común” (Lihn, 1986, p.5)

Posteriormente, cuando Lihn se refiere a las probables influencias artísticas que habría tenido Coré, menciona al prerrafaelismo y al art nouveau como los referentes desde donde las estrategias compositivas y figurativas aparecen en sus ilustraciones, junto con la rigidez de la imagen del grabado, sin embargo este análisis es puesto en relación a su alejamiento de la influencia del mundo disneyco, desde una perspectiva crítica que pone en cuestión el binarismo entre el bien y el mal que aparece a través de los personajes de ese imaginario (1986, p. 6). Inclusive, según lo relata Lihn, Coré habría rechazado participar en los estudios de dicha empresa, aspecto que bajo la lectura de Polanco, permite entender el vínculo que Linh construye con Coré:

“Coré se asemeja a Lihn como coreógrafo de la página en la evocación de la imagen fija del grabado, que hace emerger la luz en el vértigo de la sombra. Tal como advierte Lihn sobre Coré, esta imaginación con reminiscencias prerrafaelistas y Art Nouveau, quiere crear una representación emancipada, una visualidad opuesta a Walt Disney; una “óptica de la ensoñación desinteresada” (1986 s/p) a través de historias convertidas en fábula. (...) se nota el reconocimiento de una visualidad entrañable: poetas de una

imaginación situada y a la vez libre en la búsqueda de referentes, quieren soñar una cultura distinta —más allá de los resultados— a la que comenzó a tutelarse por la herencia de los personajes infantiles de Disney.” (Polanco Salinas, 2022, p. 46)

Esta filiación que Polanco identifica, dice de la naturaleza migracional que vincula tanto la experiencia de Lihn como escritor, crítico e ilustrador, bajo su memoria afectiva del mundo ilustrativo de Coré, como un referente que se significa tanto una influencia en términos de estrategias gráficas y poéticas, como en cuanto a la protección de lo propio y la gestión de un ámbito cultural, que si bien no reniega de lo extranjero, mantiene una característica identitaria. Ahora bien, la constatación de este vínculo migracional abre la interrogante respecto al rol cumple la imagen de Coré, y por extensión de *El Peneca*, dentro de la revista *La Castaña*, considerando que el artículo de Lihn, en vez de ser una mera mención o un alcance temático de carácter intertextual, establezca una relación directa entre los proyectos de ambas revistas.

Tomando en cuenta la entrevista realizada por Carlos Andueza a Jorge Montealegre, citada en el primer capítulo de la presente investigación, es posible dar cuenta de la experiencia que tuvo Montealegre al descubrir la revista durante su adultez en el año 1993, donde Andueza repara en que el poeta dió con los tomos de *El Peneca* mientras investigaba las revistas archivadas por la Biblioteca Nacional, en el marco de su propia línea de investigación ligada al humor gráfico. Al mismo tiempo, el nombre de Coré aparece en las entrevistas que Montealegre realizó a diversos referentes, entre los que está también Enrique Lihn, junto a Alfonso ‘Tito’ Calderón y Jorge Teillier, como una figura importante en su temprana infancia de gran influencia. Este descubrimiento da cabida a la realización de la exposición *Coré, un tesoro que creíamos perdido*, a partir de la selección curatorial de Montealegre y realizada en 1994, la cual origina el libro homónimo que Montealegre publicó en 2013 y que da motivo a la entrevista. Aunque Andueza refiere al tema del

misterio como una de las cualidades o características llamativas de las ilustraciones de Coré, Montealegre también trae a presencia el descubrimiento de una faceta, aparentemente, desconocida de Coré, el ámbito de su ilustración de crítica política y social, en contraste con la investidura mágica que obtuvo su figura como personaje público, mientras estuvo en vida. Montealegre relata lo siguiente:

“Sí, y me llamó la atención porque su imagen es la de una persona apolítica. En general, a los ilustradores y las personas que se dedican a escribir o a dibujar para niños se les infantiliza, lo que es ridículo. La biografía de Coré también está infantilizada, aunque él mismo también ayudaba a eso, con su casa como de cuento, que lo hacía parecer un personaje que vivía en una burbuja. Esa era la imagen con la que yo me encontré cuando empecé a investigarlo. Pero antes de El Peneca, él dibujó en una revista que se llamaba Wikén, una revista política, una especie de Topaze. En Wikén le correspondió hacer ilustraciones de distinto tipo, pero también varias políticas, y principalmente antiimperialistas. Sus dibujos políticos más claros son sátiras del Tío Sam, Incluso hay una en la que el Tío Sam está acogotando al cóndor chileno. Entonces, cuando me enteré que él, en 1941, no aceptó la invitación de Walt Disney de ir a trabajar a EE.UU. pudo haber sido porque Coré prefería la tranquilidad de su taller, pero también pudo haber sido una decisión política. Además, curiosamente, Coré habla de sus personajes como una clase, las clases imaginarias, en una época en que se habla de la lucha de clases”. (Andueza, 2013)

La ilustración creada por Coré que versiona la imagen del *Uncle Sam* estadounidense, es incluida en la segunda página de la entrevista (fig. 53). La versión de Coré dista mucho de la clásica ilustración del personaje proveniente del imaginario popular de Estados Unidos como una personificación del

gobierno federal, específicamente desde la Guerra de 1821, puesto que mientras que su versión original recrea un gesto apelativo y paternalista, la versión de Coré lo imagina directamente como un ser siniestro que ahorca a un cóndor. La tinta y los trazos rectos y curvos construyen un personaje similar a los personajes mágicos de las ilustraciones de *El Peneca*, incluyendo rasgos caricaturescos como su prolongada nariz que destaca en su expresión de satisfacción malsana. En la misma página de la entrevista, se incluye un grupo de ilustraciones de Coré, para el libro *Lautaro, joven libertador de Arauco*, de Fernando Alegría (fig. 54), bajo la cual se menciona la estrategia de imitar el lenguaje del grabado xilográfico como, aspecto que para Montealegre se trata de “juegos” que el ilustrador hacía, en virtud de las técnicas de impresión de su época.

El descubrimiento de Montealegre puede pensarse como una continuidad, si se considera el antecedente de *El Peneca* como un proyecto editorial que buscó democratizar la enseñanza y visibilizó a la infancia como un espacio de derechos y de creatividad. Es muy coherente pensar que dicho idealismo se haya integrado en las memorias afectivas de quienes consumían la revista y no solo como un repertorio literario o ilustrativo, ya que la comunidad que se gestó a partir de ese hito compartía esos conocimientos y ese imaginario visual de forma estandarizada y horizontal. Debido a esto, también se puede inferir que Coré compartía de forma consciente los ideales de su tía Roxane y la autoconstrucción de ambos como sujetos públicos que habitaban tanto fuera como dentro de la revista, como una suerte de realidad mágica, eran las figuras tutelares que invitaban a las infancias a la experiencia de esos mundos imaginarios. Finalmente, esos mundos imaginarios e ideales que encarnan la horizontalidad de la libertad creativa, contenían un sustrato político que implica la puesta en tensión del status quo y devienen o entran en el flujo de las ideas políticas relativas a la democratización de diversos aspectos, pero principalmente, a la capacidad de imaginar un mundo distinto, dentro de la realidad político social en la que se habita.

El impacto cultural de *El Peneca* habría sido integrado en el imaginario de una generación que creció viviendo cambios políticos y sociales y que fueron parte de los mismos, como una suerte de continuidad con las influencias que recibieron en su temprana infancia, permitiendo que todos esos elementos cuajaran. A partir de este supuesto, el vínculo que se construye entre *El Peneca* y *La Castaña* se relaciona al desplazamiento de las características del imaginario del primero, dentro de las estrategias ilustrativas del segundo. En virtud de los antecedentes, ambos proyectos contienen un sustrato ideológico y político que es parte del presente de las dos revistas y que se complejiza en función de la progresión o alcance de dichas ideas y la significación de su imaginario, al poner en jaque el status quo. En suma y de manera coherente, la condición de revista de ambos proyectos, es la concreción de su espíritu político, puesto que buscan circular en un ámbito público, en vías de expandir la comunidad que las consume y lee.

Específicamente, las estrategias ilustrativas de *El Peneca* son llevadas a *La Castaña* en la diversificación de modos y estilos de dibujo que operan desde lo realista a lo caricaturesco, pero principalmente encarnando la importancia de la imagen ilustrativa como forma de comunicación y estrategia poética, donde la imaginación es también ingenio, aspecto que se cruza con la utilización del humor como catalizador de la comprensión de las contradicciones de la época. Al mismo tiempo, la puesta en tensión entre imagen y palabra, o entre literatura y dibujo aparece en *La Castaña* como la vinculación entre disciplinas artísticas. En un tercer momento, mientras que *El Peneca* funciona como un proyecto pedagógico revolucionario dentro del ámbito público y destinado a una comunidad lectora infantil, *La Castaña* funciona como un proyecto reaccionario a la dictadura y en la marginalidad, a partir de una comunidad de poetas, escritores y artistas emergentes y profesionales, creando un espacio de gestión y creación cultural, a la vez que de experimentación libre que difumina los límites entre esas disciplinas, funcionando en su totalidad como formas y estrategias de resistencia. En virtud de los antecedentes, ambos proyectos

contienen un sustrato ideológico y político que es parte del presente de las dos revistas y que se complejiza en función de la progresión o alcance de dichas ideas y la significación de su imaginario, al poner en jaque el status quo.

Frente a la constatación del imaginario del cual *El Peneca* es parte, la resistencia de *La Castaña*, se integra los aspectos relativos a la *desobediencia*, que Montealegre menciona en uno de sus textos, puesto que el Golpe de Estado y los códigos censuradores, represivos y crueles de la dictadura aparecen como un figuras antagónicas a la libertad creativa y los mundos ideales que *El Peneca* inscribió en el imaginario de una determinada generación, determinando las estrategias de resistencia que dicho grupo llevará a cabo a posteriori. El ímpetu revolucionario que democratiza el acceso al aprendizaje y la imaginación que encarnó *El Peneca* en su momento y que marcó las infancias de muchas personas, constituye el legado heredable que se transforma, reinterpreta o resignifica en el ímpetu rebelde y contestatario de *La Castaña*, donde la puesta en tensión entre imagen y palabra se vuelve una herramienta crucial para la creación de sus estrategias poéticas visuales y humorísticas, tanto como sus estrategias para potenciar la circulación de dichos discursos contestatarios

El arma de resistencia de *La Castaña* no es solo la publicación en sí, sino que también el acto mismo del dibujo y el misterio de los códigos que estos esconden, los cuales son compartidos simultáneamente por una comunidad de artistas y poetas que dibujan y escriben en un acto de cooperación, como también de un público que participa o descubre ese mundo que existe bajo la oficialidad y sus estrategias de censura y sesgo cultural. Se trata de una serie de estrategias secretas que vinculan las voces de la poesía, la imagen y el que permitieron operar desde la marginalidad y la precariedad material, generando por tanto una comunidad de trabajo colectivo.

Si se piensa al imaginario de *El Peneca* como un bien de carácter móvil, cuyo desplazamiento traslada aquel ímpetu y visión romántica y revolucionaria que la caracterizó en su momento, para volverse una herramienta política subversiva que existe en la marginalidad en *La Castaña*, se puede constatar la existencia de ese terreno inmaterial o sustrato cultural desde donde emergen estas diversificaciones, enriqueciendo y complejizando las características y significaciones de ese imaginario. Dicho hallazgo permite entender ese imaginario como un bien democratizado, puesto que son saberes e imágenes/imagos compartidas a partir de la experiencia colectiva, por lo cual, un régimen de carácter dictatorial que base sus estrategias en la censura de esas libertades y en el despojo o destrucción física y simbólica de los elementos identitarios que emergen de ese imaginario, convertirá esas estrategias en armas de resistencia. La persistencia de las características de ese imaginario visual, lo configuran como un valor heredado per se, el cual, dentro del recorrido del dibujo, establece a ambas producciones mencionadas como hitos importantes dentro del último siglo.

Sin embargo, existe una dimensión final que aparece a través del desplazamiento y resignificación del imaginario de *El Peneca*, en las estrategias contestatarias de *La Castaña*, relativa al espacio de desarrollo del dibujo. Si se toma en cuenta la hipótesis respecto a los espacios independientes de diversificación del dibujo en Chile, junto con la experiencia humana de la apropiación sensible del imaginario circundante en un micromundo, es posible pensar que existe un fenómeno particular que construye la estructura del desplazamiento de un imaginario, donde el dibujo es crucial. La imagen ilustrativa de *La Castaña*, responde al pie forzado de los mecanismos de resistencia y autocensura, confluyendo en discursos poéticos en vez de literalidades en torno a discursos panfletarios, dicha propuesta necesita de la imagen dibujada para acoplar ese imaginario que la comunidad de artistas y poetas está construyendo, en ese momento, aparece un espacio de diversificación en que el dibujo, por medio de estrategias ilustrativas motivadas

por el desafío del discurso poético, que aúna todas las apropiaciones singulares del imaginario circundante para crear un imaginario propio. En la necesidad de este dibujo de resistirse a su contexto y operar desde la marginalidad, es donde encuentra un lugar para su progresión y la necesidad intrínseca de dar forma.

3.2 La resistencia en el dibujo de Miguel: el imaginario como materia de dibujo y arma revolucionaria y contestataria.

La presente investigación, ha abordado el caso de los dibujos de Miguel Lawner, aludiendo a la diversidad de campos investigativos que pueden desprenderse de la constatación del valor testimonial que contienen. Debido a que este testimonio se presenta como una extensa serie de dibujos que construyen la narrativa visual de la experiencia de Miguel, esa dimensión volvió necesario abrir interrogantes respecto al rol que cumple el dibujo como disciplina y acto, a la vez que como medio de expresión, frente a las condicionantes contextuales en las cuales aparecen estos trabajos.

Para responder esa pregunta que surge respecto al dibujo, fue necesario establecer que el recorrido de esta disciplina en Chile puede rastrearse a lo largo de su historia, donde el dibujo se diversifica en la medida en que atraviesa campos asociativos con otros ámbitos, como los cuestionamientos al vínculo del arte y su inclusión práctica que hacen decantar al dibujo en el campo de la enseñanza y la integralidad de conocimientos. Al mismo tiempo y tal y como menciona Villegas, se puede advertir que el dibujo entra en un flujo independiente, dentro del cual pueden existir diversos hitos, no necesariamente ligados a un relato canónico dentro del ámbito del arte y cuyas formas de diversificación responden a otro tipo de causales, tales como la mutabilidad de un imaginario circundante, retroalimentado por la resignificación de las imágenes/imago que lo componen, entendidas tanto como elementos visuales, apropiaciones simbólicas o saberes. En ese sentido, la importancia del dibujo radica en su incidencia como mediador entre la dimensión material y puesta en

forma de elementos inmateriales, provenientes del territorio de la imaginación, el cual pertenece a los procesos internos en el individuo, pero en permanente apropiación sensible de su otredad.

La comprensión y constatación de la complejidad del imaginario de la revista *El Peneca*, aparece primeramente a través de la memoria afectiva de una comunidad lectora infantil que retroalimentaba las estrategias pedagógicas de la revista, constituyendo un hito que puede leerse desde diversos campos de asociación y no solo desde el ámbito del arte. Al mismo tiempo, el desplazamiento de este imaginario revolucionario en la revista *La Castaña*, lo transforma en una herramienta contestataria, resignificada de esa forma por cierta parte de la misma comunidad lectora original, a través de nuevas estrategias ilustrativas y poéticas, activadas de forma reaccionaria a los procesos de censura de la dictadura cívico militar. Este encuentro permite constatar la presencia de un imaginario común que contiene los modos de hacer, las visualidades o estrategias gráficas y las narrativas compartidas, dentro de un marco temporal que abarca varias décadas del siglo XIX, convirtiéndolo en un bien transgeneracional. El profundo impacto de este acervo de imágenes/imago pasa a través del micromundo de cada uno de los sujetos que componen dicha comunidad, incidiendo en su percepción del de lo otro y su sentido de pertenencia a un colectivo, pasa convertirse en un arma de resistencia cuando los valores descritos se ven mermados. Aunque ambos hitos mencionados puedan analizarse dentro de un relato desde la perspectiva del arte, a través de las diversas asociaciones o influencias entre artistas, ya sea en su presente como a través del tiempo, las características específicas de ambos proyectos, tanto en forma como tratamiento de su contenido, exceden los relatos ligados -ya sea- únicamente a su visualidad o sus discursos poéticos y permiten advertir la particularidad del fenómeno en cuestión.

Este encuentro, permite constatar la existencia de un espacio donde ocurre ese excedente, es el flujo donde transita un imaginario compartido y es también el

lugar donde el dibujo logra encontrar un territorio independiente para su mutabilidad y diversificación, pero también donde el dibujo y el imaginario compartido -por medio de procesos asociativos y contextuales- se convierten en un arma de resistencia. Es por medio de este hallazgo, donde es posible abrir preguntas relacionadas a los hitos intermedios existentes en el recorrido de este imaginario y su vínculo con el dibujo, puesto que tales casos habrían convivido también con este imaginario y encontrado su propia forma de transformarlo, especialmente cuando se considera la dimensión e impacto del mismo en el sujeto, junto con la conciencia respecto a la utilización del mismo.

El caso del dibujo de Miguel Lawner, permite comprender que la forma de convivir con ese imaginario no implica un conocimiento profundo o una estrategia intencionada de apropiación, puesto que el modo en que ese repertorio de saberes puede aparecer y reactivarse en el individuo, es a través de la necesidad natural de entendimiento y relación con el mundo, un otro y -más específicamente- la necesidad de dejar un constancia de un testimonio concreto de las experiencia vividas en un contexto donde la propia identidad y supervivencia son una incertidumbre, mermando siquiera la posibilidad de acceder a la experiencia descrita. En el espacio de su recorrido, una serie de imágenes/imago pueden ser rastreadas en imaginarios específicos diversos que aparecen en el dibujo de Miguel, por medio de la mera búsqueda de entendimiento existencial y de su otredad, hasta su concreción como herramienta de preservación testimonial. El dibujo de Miguel fluye en una progresión independiente a las privaciones y represiones constantes, convirtiéndose en un dispositivo de memoria que agrupa todos esos saberes y cuestionamientos individuales por medio de la práctica, obteniendo la cualidad de resistirse a procesos de censura -y por tanto de producción de olvido en su forma más perversa- convirtiéndose en una herramienta que traspasa diversas limitantes represivas, aparentemente intransables, por medio de su cualidad itinerante y relacional, pero principalmente en la creación de un imaginario

propio, que liga sus modos de producción a la preservación de la memoria propia y/o ajena.

La experiencia de Miguel permite que el dibujo en cuanto a disciplina navegue y mute a través de él, diversificando sus estrategias visuales más allá de lo que sus conocimientos profesionales podrían suponer. En ese sentido, se revela una condicionante en la experiencia personal del arquitecto con el dibujo que lo integra como una herramienta ligada a su experiencia sensorial y personal del entorno y un potenciador de dicha construcción de relaciones. Dentro de la entrevista realizada a Miguel, cuando se le pregunta por su experiencia con el dibujo a lo largo de su vida, la noción del mismo como una habilidad innata aparece naturalmente, sin embargo y en vez de suponer que aquella característica inmemorial responde a una cualidad o concepción automática -similar al concepto de *talento*-, más bien permite suponer su ejercicio práctico constante como una necesidad intrínseca e identitaria; una necesidad de dar forma:

“Yo no tengo un recuerdo muy claro, pero sé que dibujaba, porque lo que tengo claro es que un primo hermano mío, que era uno dos años menor que yo, o tres, siempre me pedía que yo le hiciera los dibujos para su colegio. Y eso lo tengo claro, porque él era chuzo para el dibujo. Y yo desde niño, parece que demostré tener cierta habilidad.” (Entrevista con Miguel Lawner, 2024)

En su texto *Retratos en Isla Dawson: cuando la función creó el órgano*, de 2019, Miguel ocupa el término “función” para referirse a ese campo asociativo, que en este caso es su contexto y la palabra “órgano” para esa nueva herramienta que da cuenta de su testimonio a través del dibujo. Resulta llamativa y decidora dicha elección de palabras, puesto que es una escisión contundente entre dos espacios: el correspondiente a la “función” remite al contexto físico, pero también a la oficialidad impuesta, monolítica y funcional a

un sistema, mientras que el “órgano”, es la respuesta natural -vale decir orgánica- que revela la importancia del cuerpo en su experiencia sensorial y conforma la antítesis a lo impuesto, revalorizando la intimidad de la experiencia sensible y permeable, tanto como la capacidad y necesidad creativa, siendo a la postre el lugar que ocupa el dibujo como acto y disciplina.

“Deduzco que, impulsado por la necesidad de registrar la insólita condición de prisioneros de guerra reclusos en un campo de concentración – la función-, desarrollé una habilidad que desconocía hasta entonces: el órgano (...) en circunstancias tan dramáticas de mi vida, creo que desarrollé un órgano: el dibujo, capaz de cumplir la función de dejar testimonio de nuestro cautiverio.” (Lawner, 2019)

El tipo de imágenes que este “órgano” logra producir, pueden entenderse como fragmentos o vestigios provenientes del registro hecho por el lápiz a partir de la mirada en la mayoría de sus trabajos, o a partir de la ejercitación de la memoria. Dicha condición de vestigio no refiere a una incapacidad por parte de estos dibujos, de otorgar un testimonio verosímil, sino que se trata de imágenes que se activan en la medida en que se identifica su relato testimonial en la función decidora de la memoria, ya sea al reconocer identidades, lugares, anotaciones de fechas o en el conjunto de los dibujos.

Respecto al concepto de *vestigio*, Peter Burke menciona que lo que prevalece en estas imágenes es su importancia como documento histórico, porque “como dice el crítico Stephen Bann, al situarnos frente a una imagen nos situamos «frente a la historia»” (Burke, 2001, p. 17). Para Burke, la imagen en cuanto a documento histórico, responde al “principio del testigo ocular” de Ernst Gombrich, ya que se trata de una característica que establece a las imágenes como prueba o lo que se entiende por “testimonio admisible” en el ámbito jurídico.²⁸

²⁸ “De modo parecido, la expresión «estilo de testigo ocular» fue introducida en un estudio de la pintura de Vittore Carpaccio (ca. 1465- ca. 1525) y algunos de sus contemporáneos de Venecia,

Por otro lado, existe una dimensión ligada a la memoria afectiva que integra de forma diferente ciertos dibujos hechos por Miguel. En la entrevista realizada al arquitecto, él menciona ciertos dibujos que para él tienen un valor particular y personal, como el primer dibujo de la Iglesia Puerto Harris antes de su restauración (fig. 55) o el retrato de Hernan Soto, quien dormía en la litera contigua a Miguel (fig. 56), anécdota que se vincula a la creación de su autorretrato. No obstante, Miguel también se refiere a trabajos que remiten a una dimensión opuesta a las características descritas: las ausencias, es decir, los dibujos que no pudo recuperar por diversas razones, destacando el caso de los seis dibujos que Ana María no encontró, luego de que Miguel fuese trasladado desde Isla Dawson.²⁹ Estos casos establecen que si se integra el concepto de las “imágenes-luciérnaga” de Didi Huberman al conjunto de las imágenes presentes y las que no, es posible entender la ambigüedad en la que estos trabajos habitan, pero entendida como un valor intrínseco, ya que estas luces que aparecen a partir del testimonio de la experiencia de Miguel, junto con las sombras de las ausencias que establecen la fragilidad ineludible de su testimonio conjunto, remiten a una condición fragmentaria que busca ser

para designar el amor por el detalle que reflejan sus cuadros y el deseo de los artistas y sus patronos de «pintar lo que se ve de manera tan verídica como sea posible, según los criterios imperantes de testimonio y prueba». A veces los textos corroboran nuestra impresión de que a un artista le preocupaba ofrecer un testimonio exacto de las cosas. Por ejemplo, en una nota escrita en la parte trasera de su cuadro *Cabalgando hacia la libertad* (1862), en el que aparecen tres esclavos a caballo, un hombre, una mujer y un niño, el pintor americano Eastman Johnson (1824- 1906) calificaba su pintura de testimonio de «un incidente real ocurrido durante la Guerra Civil, visto por mí mismo». También se han utilizado definiciones como estilo «documental» o «etnográfico» para describir imágenes semejantes de épocas posteriores” (Burke, 2001, p.18)

²⁹“Después cuando hicimos repaso con Anita, con mi señora, en general... curioso... no se quedaron con imágenes de compañeros, sino los más descriptivos del paisaje. (...) Yo regresé en el 84, todavía con la dictadura. Ese mismo año, Pablo me invitó a su cumpleaños. Y estaba este exalmirante con su señora. Y entonces, Pablo me lo presentó a mí y dijo “este es Miguel Lawner.” Y me dijo: “¡ah! tú fuiste el que anduviste dibujando todos los lugares de depósitos de armas secretos que tiene la Armada”. Ese es el comentario que a él le surgió. (...) Y entonces, allí debe haber surgido el comentario de que yo... “este hueón estuvo dibujando los lugares que la Armada tiene como depósitos secretos de armamento, explosivos”, etc. Porque es muy curioso, cuando hicimos el repaso de los seis dibujos que se quedaron del último paquete nuestro, con la Anita, concluimos que, curiosamente, nos devolvieron los que eran más comprometedores bajo el punto de vista de los derechos humanos.” (Entrevista con Miguel Lawner, 2024)

descifrada y por tanto, se mueven y reintegran la discusión de su problemática en el presente.

Ahora bien, explicar el dibujo de Miguel como un arma de resistencia, significa entender que frente a los procesos intencionados de censura, represión y negación de las libertades individuales, el mero hecho de poseer las herramientas para graficar cuestiones relativas a lo existencial, junto con el acto de producir una imagen en la necesidad de dar forma, son el inicio de la transgresión de dichos mecanismos, la cual se amplía de forma proporcional a los niveles de represión infringido. Posteriormente, la conciencia -por parte de quien dibuja- de esos trabajos como constatación de testimonio, es la progresión resultante y coherente de esta arma de resistencia, activada por la puesta en tensión que implica rescatar de forma verosímil los aspectos identitarios, geográficos, cronológicos, sociales y emocionales, tanto como estructurales o arquitectónicos que circundan esa experiencia y fijarla en el papel, o en su defecto, ocupar el dibujo como una herramienta de fijación de memoria o reconstrucción testimonial.

En consecuencia, es posible construir un relato lineal, basado en una secuencia cronológica, respecto a este espacio independiente que el dibujo transita. En ese sentido, es posible hablar de las estrategias visuales del variado y profundo mundo ilustrativo y acervo de narraciones de *El Peneca*, donde el dibujo es medio y productor de conocimiento y parte crucial de su impacto revolucionario en las memorias afectivas de la infancia de principios de siglo XX. Posteriormente y poco después del golpe de estado de 1973, aparece el hito del dibujo de Miguel Lawner que integra diversos elementos de imaginarios circundantes, yendo más allá de lo ilustrativo, hacia una narrativa visual vinculada con la memoria, siendo el dibujo un arma de resistencia y medio de emancipación del sujeto en el contexto del presidio político. En tercer lugar y durante la segunda década de la dictadura cívico militar, el hito de *La Castaña* reintegra la participación de una comunidad, esta vez conformada por artistas y

poetas que desplazan de forma consciente el imaginario de *El Peneca*, pero que en su marginalidad, construyen una narrativa visual y discursiva abiertamente rupturista. Sin embargo, este flujo lineal del dibujo que vincula estos hitos no implica una comunicación directa entre sí, inscrita en el espacio donde existen los imaginarios particulares o el imaginario compartido de forma transgeneracional que activa todos estos procesos mencionados. La constatación del conjunto de esas imágenes/imago como elementos mutables y móviles abren cada uno de estos hitos hacia su vinculación con otras influencias o imaginarios. Entonces, la linealidad aparente se abre y complejiza debido a una serie de constelaciones formadas por diversos vínculos, apropiaciones y resignificaciones, más aún en el supuesto de que existan otros hitos relevantes a la espera de ser estudiados.

La resistencia en el dibujo de Miguel Lawner aparece como fruto de ese “órgano” o esa herramienta crucial que le permite a Miguel poder acceder a un mundo interno, donde habitan todos los elementos que fueron apropiados a lo largo de su experiencia de vida. Ese conjunto de imágenes/imago se articulan con el fin de defenderse frente a los mecanismos represores, pues son parte de la identidad del individuo y siguen fluyendo en un espacio libre. Así como *El Peneca* permitió el desarrollo y compartición de su propio imaginario, al retroalimentar el micromundo de su público y mientras *La Castaña* resignificó dicho imaginario para volverlo su propia arma de resistencia, el dibujo de Miguel toma parte de ese espíritu, emancipando su propia fragilidad material para traspasar los muros del presidio, construyendo el territorio de su testimonio, por medio de su propio imaginario.

3.2.1 Conclusiones

A partir del análisis tanto técnico formal como iconológico, el dibujo de Miguel Lawner se abre en dos aspectos cruciales: por un lado la diversificación de su dibujo a través del paisaje, el retrato, lo escenográfico y lo ilustrativo, permite advertir el diálogo de dichos trabajos con influencias o referencias del campo del arte que advierten de un sustrato cultural preexistente. Por otro lado, la significación de estos trabajos en relación al presidio político durante la dictadura, tanto en sus condicionantes geográficas como simbólicas, establece una intencionalidad y potencialidad testimonial que les da cabida. La progresión pictórica de estos trabajos, se relaciona con la puesta en tensión del acto testimonial de la memoria.

Los conceptos de imaginario e imaginario visual, responden a la interrogante por el sustrato cultural en el cual el sujeto y el colectivo habitan, lo comparten y desde donde se dejan permear por las imágenes/imago que lo constituyen, configurando una especie de fenómeno en constante diversificación. En ese sentido, el dibujo es la herramienta primigenia que canaliza las diversificaciones de ese imaginario, diversificándose en un espacio propio, más allá de sus campos asociativos, estableciendo el acto de crear como el dibujo del propio territorio y la construcción de identidades y relaciones en sus significaciones. El imaginario visual es un concepto que habita en la movilidad, puesto que está en un proceso de asociaciones y oscilaciones constantes y de permanente cambio.

El imaginario visual relativo al dibujo en Chile, logra un espacio de desarrollo propio, un sustrato cultural en el que transcurre a través de su amplia diversificación en todos los campos con los cuales se asocia. Por lo tanto, el ámbito relacional entre el dibujo y la construcción de identidad lo vincula al ámbito educativo y pedagógico, como un elemento crucial en el desarrollo integral de los individuos.

Fruto de los campos asociativos del dibujo, aparecen hitos importantes dentro de su recorrido. A inicios del siglo XX, el hito de la revista *El Peneca*, integra un paradigma revolucionario que, bajo un ímpetu romántico y a través de la memoria afectiva y participación activa de las infancias de la época, vincula el ámbito pedagógico y educativo con el de la imaginación y construye un imaginario visual que innova en la puesta en tensión entre imagen y palabra, configurando una comunidad que es partícipe de esa reinvención. Posteriormente, dicho ímpetu revolucionario se convierte en contestatario con la aparición de la revista *La Castaña* durante la dictadura, donde se valorizan y desplazan las estrategias e imaginario visual de *El Peneca*, resignificándolos y reinventándose como herramientas de resistencia y creando una comunidad de artistas, contexto en el cual, los sistemas represivos crean un antagonismo al cual frente se construyen estos espacios y ámbitos libres, imaginativos y creativos que transcurren en la marginalidad. Dichos elementos vinculantes, traspasan sus operaciones artísticas hacia la pregunta por el impacto de las transformaciones de este imaginario visual dentro del sujeto y las diversificaciones de las cuales es parte.

La reconstrucción de la arqueología del imaginario visual con el que Miguel Lawner habitó y que define el sustrato cultural desde donde se da el emerger de su dibujo, responde a la interrogante respecto al sujeto, no solo por lo mediático de su caso, sino por el desarrollo pictórico que su dibujo dentro del contexto del presidio político en vías de la construcción de un imaginario visual propio, que resguarda su testimonio. El dibujo de Miguel, no responde a la evolución de la obra de un artista, sino que a la necesidad de constatar su experiencia como documento histórico dentro de su valor testimonial, el cual da origen a su diversificación taxonómica, pero también recogen los elementos afectivos, idealistas, profesionales y revolucionarios que permiten el flujo del imaginario visual preexistente a través de Miguel, traspasando sus propios límites técnicos autopercividos.

El dibujo de Miguel aparece a través de aquel “órgano” que engloba los aspectos sensoriales y afectivos, como si fueran una suerte de sensibilidad respecto al entorno y el imaginario circundante, al igual que los sujetos quienes participaron en las comunidades lectoras y creadoras de *El Peneca* y *La Castaña*, potenciando una revalorización de esos saberes e imágenes en la memoria. En ese sentido, la aparición de su dibujo genera diversos efectos: mientras que por un lado es un elemento de atestiguación y registro, también es un elemento relacional en la medida en que genera espacios asociativos con su entorno social y espacial, hasta el punto de traspasar ciertas barreras jerárquicas del ámbito del presidio político. Como resultado, el dibujo de Miguel se transforma en un arma de resistencia al ser un dispositivo de memoria que recoge un testimonio en la diversificación pictórica que le da cabida y en el imaginario visual propio que configura, cuya itinerancia traspasa los muros de las medidas represivas y los procesos de censura de la dictadura, para transformarse en un documento histórico del alcance mundial que responde a la incertidumbre, atestiguando la presencia, identidad y búsqueda de libertad de un individuo en dicho contexto.

Referencias Bibliográficas

Accatino, Sandra (diciembre 2019). *Trazar un lugar en la memoria. Mnemotecnias en los planos, mapas y dibujos de Isla Dawson de Miguel Lawner*. Revista 180 no.44.

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-669X2019000200003

Andueza, Carlos (10 de marzo de 2013) *Develando los misterios de Coré*. El Mercurio (Diario : Santiago, Chile) p.10 y 11.

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-354039.html>

Andricaín, Sergio. *En torno a la ilustración latinoamericana de libros para niños y jóvenes*. Biblioteca Virtual Manuel de Cervantes. Editorial del cardo. Argentina 2010

Bachelard, Gastón (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*; trad. de Ida Vitale. México : FCE.

<https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/G-BACHELARD-EL-AGUA-Y-LOS-SUENOS.pdf>

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. CRITICA Barcelona. Traducción de Teófilo de Lozoya., 2001.

Castillo de Berchenko, Adriana (1996). *La expresión de una voluntad rupturista : el discurso de La Castaña y El Organillo, revistas chilenas de los 80*. América : Cahiers du CRICCAL, n°15-16, 1996

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1996_num_15_1_1205

García, Javier (30 de diciembre de 2005) *Resucita poeta que se encerró en una jaula del zoológico*. La Nación.

<https://web.archive.org/web/20120625002255/http://www.letras.s5.com/hm2701061.htm#>

Gómez Molina, Juan José (2003). *Las Lecciones de Dibujo* 3ra Edición. Madrid, España

Lawner, Miguel (31 de enero de 2019). *Retratos en Isla Dawson: cuando la función creó el órgano*. Ciperchile

<https://www.ciperchile.cl/2019/01/31/retratos-en-isla-dawson-cuando-la-funcion-creo-el-organo/>

Lawner, Miguel (13 de abril de 2023). Daniel Vergara, un Subsecretario de lealtad suprema al Presidente Allende. *El Siglo Periódico Digital*.

<https://elsiglo.cl/daniel-vergara-un-subsecretario-de-lealtad-suprema-al-presidente-allende/>

Lawner Steiman, Miguel. *La vida a pesar de todo: Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos* [texto impreso]/ Miguel Lawner Steiman (Autor; Ilustrador) -2a ed.- Santiago: LOM ediciones, Primera edición 2003. Segunda edición 2018

Lihn, Enrique (1986). *Coré un poeta visual*. La Castaña : poesía, gráfica, humor: n° 6. Pag. 5 - 8
<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:121685>

María Angélica Illanes O (1991) *"Ausente, señorita": el niño chileno, la escuela para pobres y el auxilio, 1890-1990 : hacia una historia social del siglo XX en Chile*. Junta Nacional de Auxilio Escolar y Becas.
<https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0030454.pdf>

Martínez Carvajal, Marcia. Daza, Paulina Andrea. Parra Triana, Clara María (julio-diciembre 2022). *Elvira Santa Cruz Ossa, Roxane: editorialismo infantil, agencia intelectual y social en el Chile moderno* . Sur y Tiempo. Revista de Historia de América, N°6.

Montealegre, Jorge (2014). *Cenizas de la memoria: testimonio sobre censuras, autocensuras y desobediencia*. 10.5354/0717-8883.2014.31833. Anales de la Universidad de Chile.
<https://uchile.cl/dam/jcr:1075a7e9-3d99-4887-bd32-51162f6b9c79/cenizas-de-la-memoria.pdf>

Montealegre, Jorge (9 de diciembre de 2021) La Castaña: La irreverencia juvenil de una generación antipoética. *El Desconcierto*.
<https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/letras/2021/12/09/la-castana-la-irreverencia-juvenil-de-una-generacion-antipoetica.html>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2014). Ocho Libros Editores / *Dibujos en prisión*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014, 1ª edición.
<https://mmdh.cl/recursos-e-investigacion/publicaciones/dibujos-en-prision>

Parra Triana Clara María, Daza Daza Paulina Andrea, Martínez C Marcia (2023). *Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica*. Provincianos Editores.

Peña Muñoz, Manuel (enero- junio 1996). *De El Peneca a Papelucho Panorama histórico de la literatura infantil chilena desde la época de la Colonia hasta la actualidad*. Revista latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil. N° 3, . Fundalectura -Sección colombiana de IBBY.

Polanco Salinas, J. (2022). *Constelaciones visuales entre poesía y arte. Cuatro figuras de la mano en ilustración, dibujo y poesía chilena*. Estudios Filológicos, (69), 39–56. <https://doi.org/10.4067/s0071-17132022000100039>

Powter, Alejandro (2010). *Paradigma de superación de la escisión sujeto-naturaleza en el romanticismo y en la pintura de Caspar David Friedrich*. Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador, ISSN 0326-3932, Año 29, N°. 45, 2010, págs. 83-105
<https://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/view/1943/2410>

Rodríguez, Ana. (10 de Septiembre de 2013). Miguel Lawner, el arquitecto de la UP. *The Clinic*.
<https://www.theclinic.cl/2013/09/10/miguel-lawner-el-arquitecto-de-la-up/>

Rodríguez, Mariana (2017). *La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes*. Estudios de Filosofía, vol. 15 pp. 52-71. Pontificia Universidad Católica del Perú
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/20484/20382>

Roxane / Coré. *El número 2000* (1947). El Peneca. Santiago: Zig-Zag, 1908-1972, 50 volúmenes, número 2000, p. 12 y 13.

Santiago Martin De Madrid, P. (2011). *Análisis de la obra de arte: El método formalista y Heinrich Wölfflin*. Universitat Politècnica de València.
<http://hdl.handle.net/10251/12992>

Soto Boullosa, J. C. (2011). *Realismo pictórico y Positivismo*. Liño, 5(5). Recuperado a partir de:
<https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/2030>

Urrutia Castro, Aníbal. *Santiago turístico y cultural* (PDF). Ediciones Universitaria.1980
<https://biblioteca.sernatur.cl/documentos/983.13U81s.1980.pdf>

Villegas Vergara Ignacio, Navarrete Carlos, Camhi Jacard Bárbara y Espinoza Guerra Danilo (2017). *Dibujo en Chile (1797-1991). Variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*. Lom Ediciones.



Figura 3

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 1354, (26 de noviembre de 1934)

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98652.html>



Figura 4

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 2137, (26 de noviembre de 1949)

<https://www.pressreader.com/chile/la-tercera/20130201/281977490001248>



Figura 5

Dufflocq Galdames, Adrian
Silabario Hispanoamericano
 10.a Edición, 1949.

<https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0002274.pdf>



Figura 6

El Peneca. Santiago :
 Zig-Zag, 1908-1972. 50
 volúmenes, número 1824,
 (27 de noviembre de 1943)

Parra Triana Clara María,
 Daza Daza Paulina Andrea,
 Martínez C Marcia. *Infancias y
 lecturas: El Peneca en Chile e
 Hispanoamérica*. Provincianos
 Editores, 2023, página 163.



Figura 7

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 2077, (octubre 1948)

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68103.html>

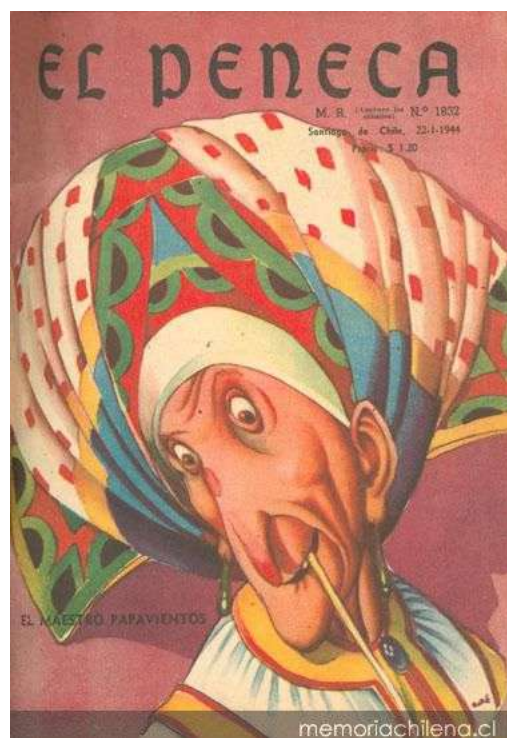


Figura 8

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972, 50 volúmenes, número 1832, (22 enero 1944)

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68102.html>

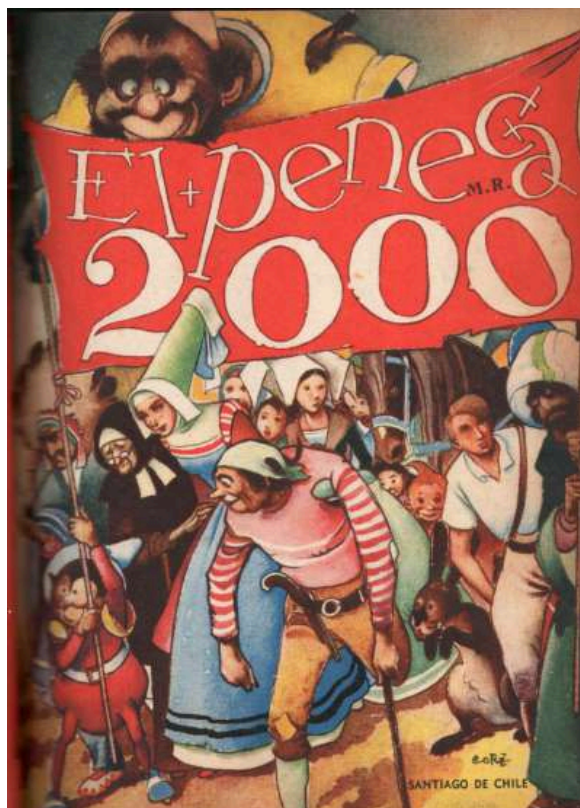


Figura 9

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972, 50 volúmenes, número 2000, (1947)

<https://drive.google.com/file/d/1ofKpKQzuYqpbCwbbziRVKJdQfsDuJTp6/view>



Figura 10

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972, 50 volúmenes, número 2000, (1947) p. 1

<https://drive.google.com/file/d/1ofKpKQzuYqpbCwbbziRVKJdQfsDuJTp6/view>



Figura 11

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972, 50 volúmenes, número 2000, (1947) p. 16

<https://drive.google.com/file/d/1ofKpKQzuYqpbCwbbziRVKJdQfsDuJTp6/view>

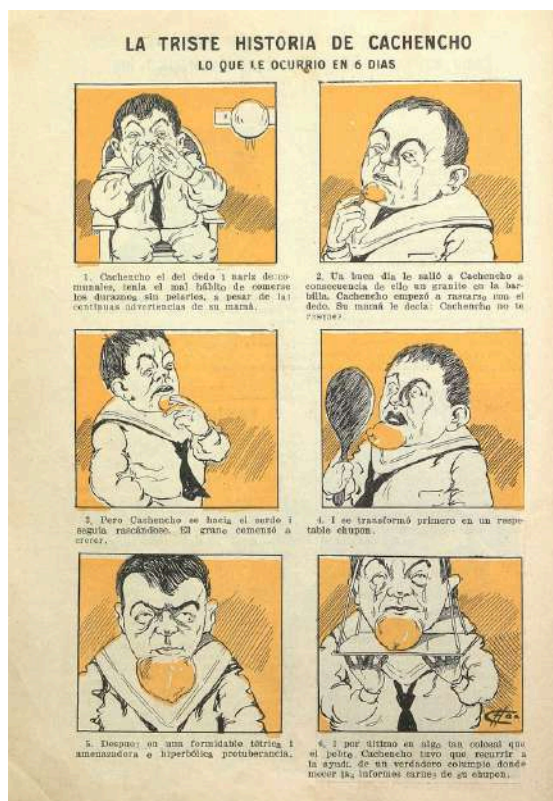


Figura 12

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972, 50 volúmenes, número 18, (22 marzo 1909)

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-349081.html>

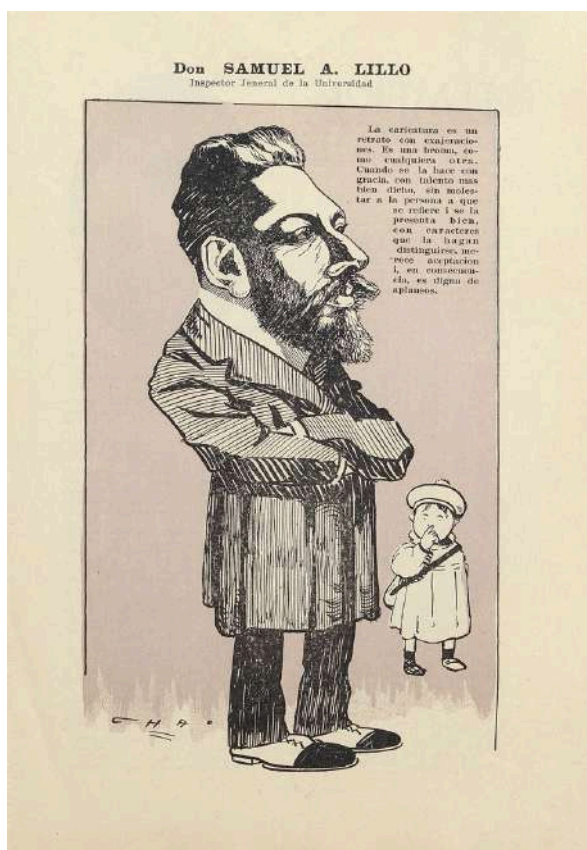


Figura 13

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 3, (7 diciembre 1908)

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-348964.htm>
|

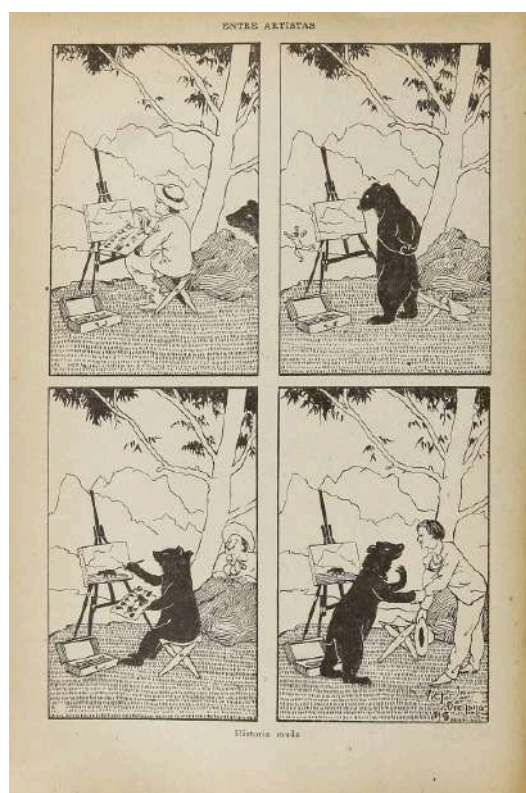


Figura 13

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 504, (15 de julio de 1918)

https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:593414#item_1_11_7_3



Figura 15

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 504, (15 de julio de 1918)

https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:593414#item_1_11_7_3



Figura 16

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 1349, (22 de octubre de 1934)

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:349090>



Figura 17

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 1324, (30 de abril de 1924)

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:349091>



Figura 18

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 1, (23 de noviembre de 1908)

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:593414>

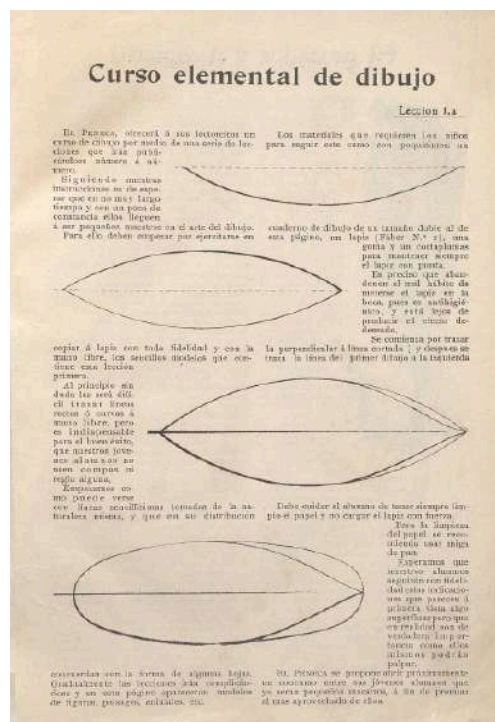


Figura 19

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 1, (23 de noviembre de 1908)

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:593414>



Figura 20

El Peneca. Santiago : Zig-Zag, 1908-1972. 50 volúmenes, número 1324, (30 de abril de 1924)

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:349091>

Capítulo 2

A continuación se listan las imágenes referidas en el capítulo 2 de la presente investigación. Todas estas imágenes provienen del catálogo publicado por Miguel Lawner, referido y citado en el texto (Lawner Steiman, Miguel. *La vida a pesar de todo: Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos*. Santiago: LOM ediciones. Segunda edición 2018). La lista contiene la figura, el número y la página correspondiente.



Figura 21

Nieve.
Lápiz.
Febrero de
1974

Página 22



Figura 22

Paisaje.
Lápiz. 26
de Marzo
de 1974

Página 23

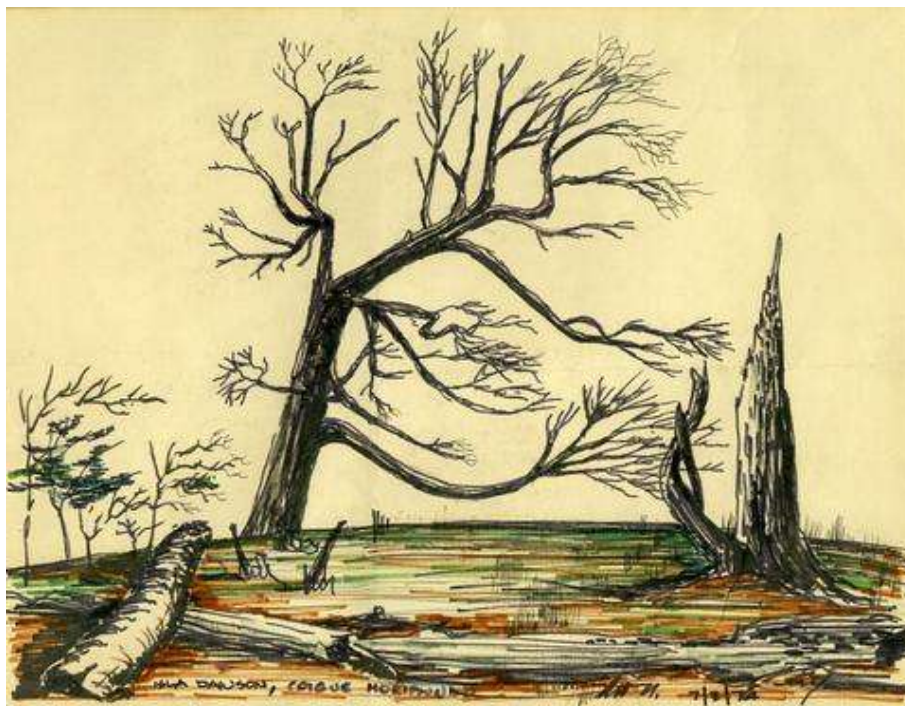


Figura 24

Coigüe moribundo.
plumón. 7
de Marzo
de 1974

Página 25



Figura 25

Puchito.
Lápiz.
Marzo de
1974

Página 37



Figura 26

Daniel Lee.
Lápiz. 25
de Febrero
1974.

Página 46



Figura 27

*English
Lesson.*
Lápiz.
Marzo de
1974

Página 47



Figura 28

*Un
pañuelo
con olor a
mate.*

Lápiz. 29
de abril de
1974

Página 50



Figura 29

*Corvalan
grava.*

Lápiz. 28
de febrero
de 1974

Página 58



Figura 29

Retrato de Luis Corvalán en Tres Álamos.
Tres Álamos. 8 de junio de 1975

Página 116

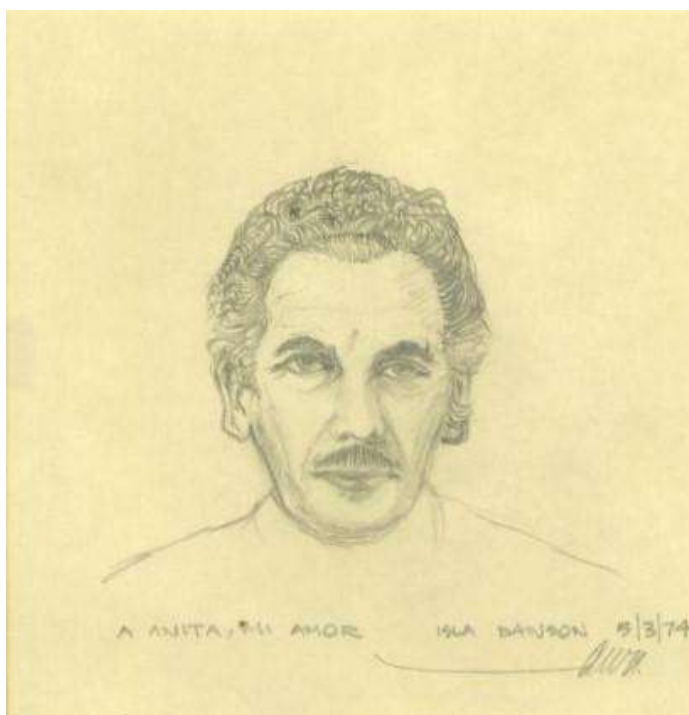


Figura 31

Autorretrato
. Lápiz. 5 de marzo de 1974

Página 49



Figura 32

Daniel Vergara.
Ritoque.
Lápiz. 5 de diciembre de 1974

Página 96

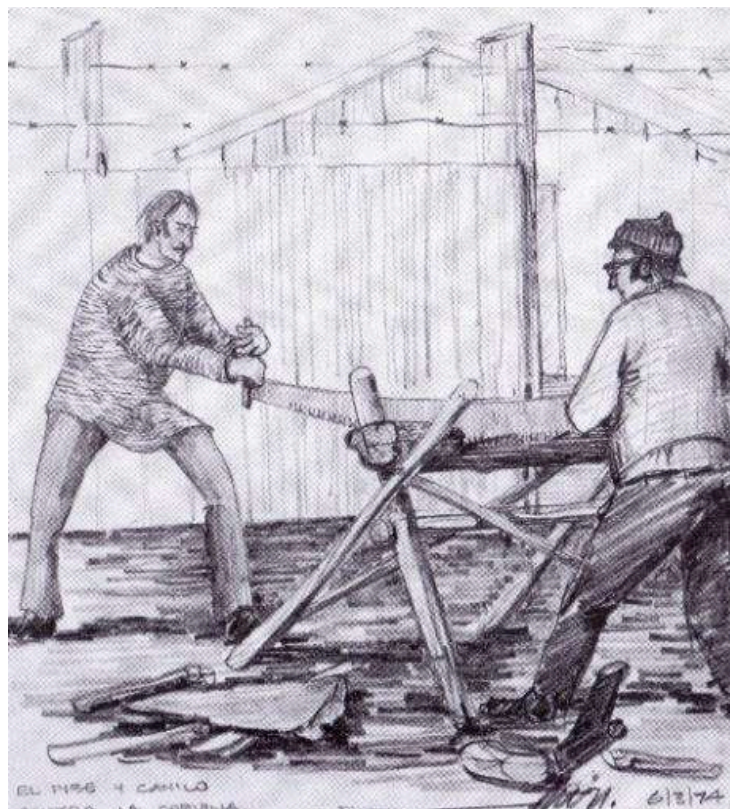


Figura 33

<<Pibe>>
y Camilo
contra la
corvina.
Lápiz. 6 de marzo de 1974.

Página 43



Figura 34

De regreso con la leña.

Lápiz.
Marzo de 1974

Página 44

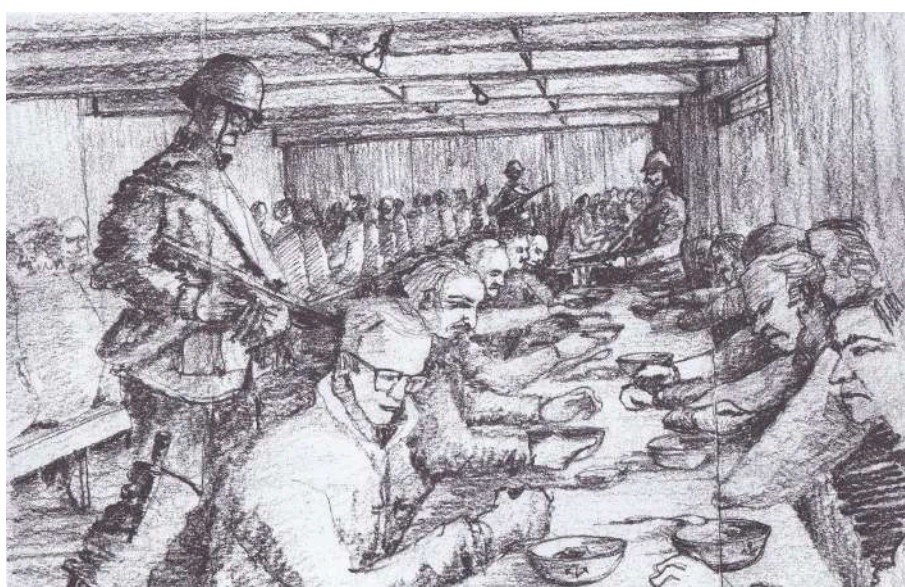


Figura 35

Almuerzo de pesadilla.
Lápiz. abril de 1974.

Página 61



Figura 36

Bestias de carga.

Lápiz.
Mayo de 1974

Página 62

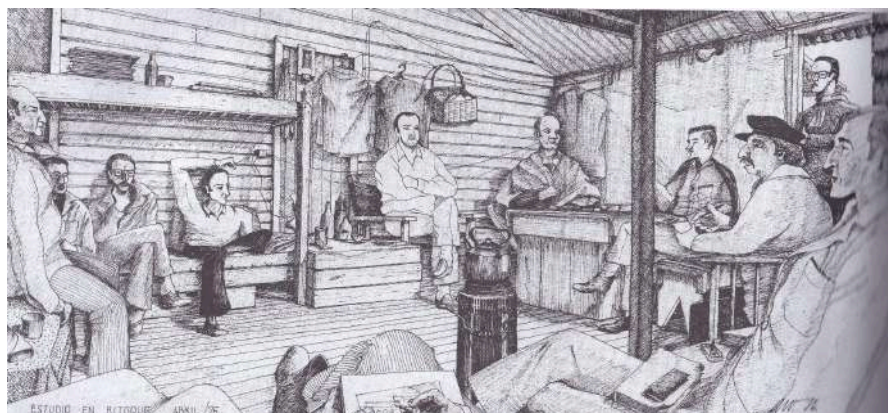


Figura 37

Estudio en Ritoque.
Ritoque.
Tinta china.
Abril de 1975

Página 94

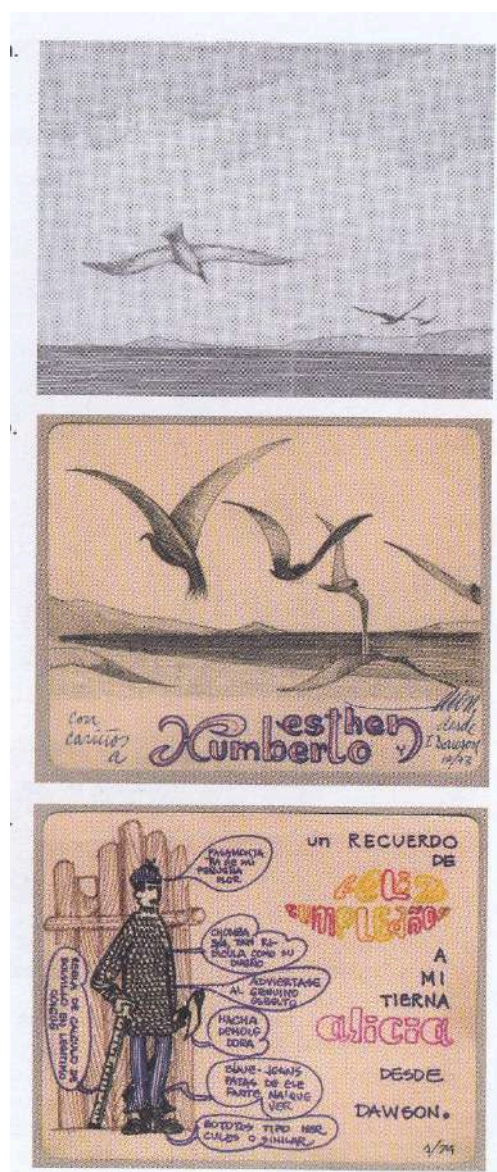


Figura 38

Saludos a la familia.

Página 59



Figura 39

*Nada
puede
separarnos*
Ritoque.
Plumón.
Mayo de
1974

Página 86

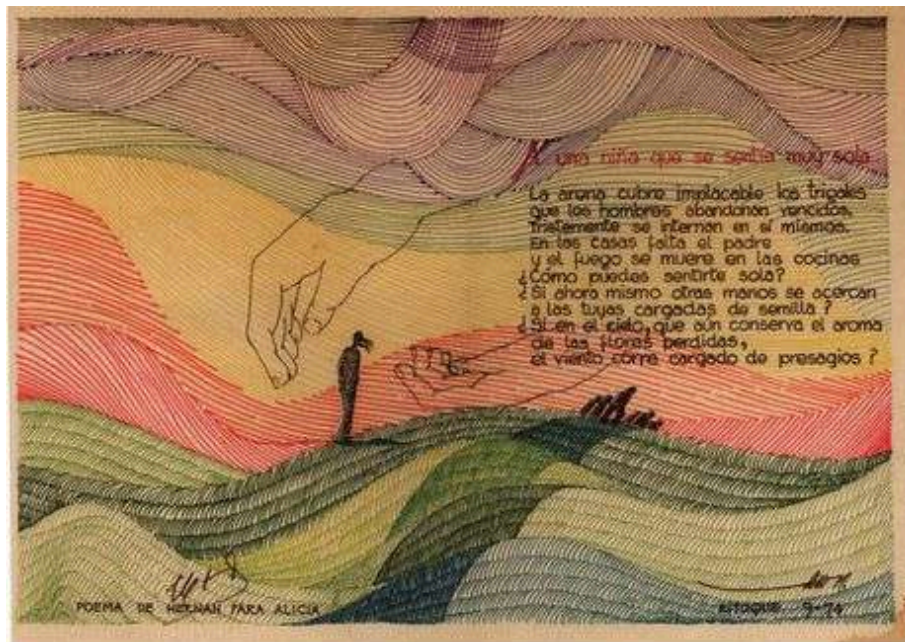


Figura 40

*A una niña
que se
sentía muy
sola.*
Ritoque.
Plumón.
Septiembre
de 1974.

Página 87



Figura 41

La carta en el camino.
Ritoque.
Plumón.
Diciembre de 1974.

Página 88



Figura 42

Primer
Festival de
la canción de
Ritoque.
Ritoque.
Tinta china
y acuarela.
22 y 23 de
marzo de
1975.

Página 106

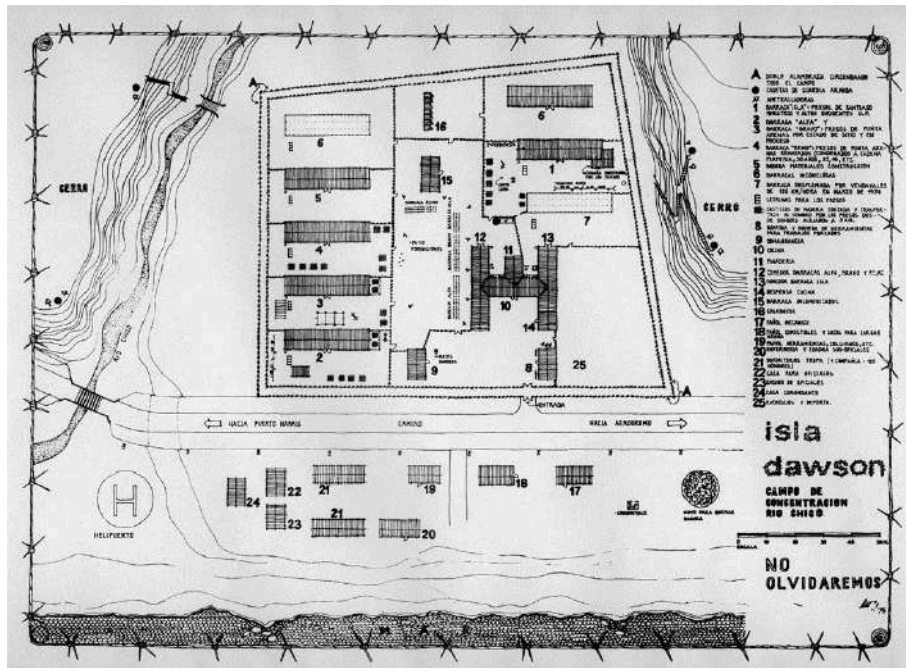
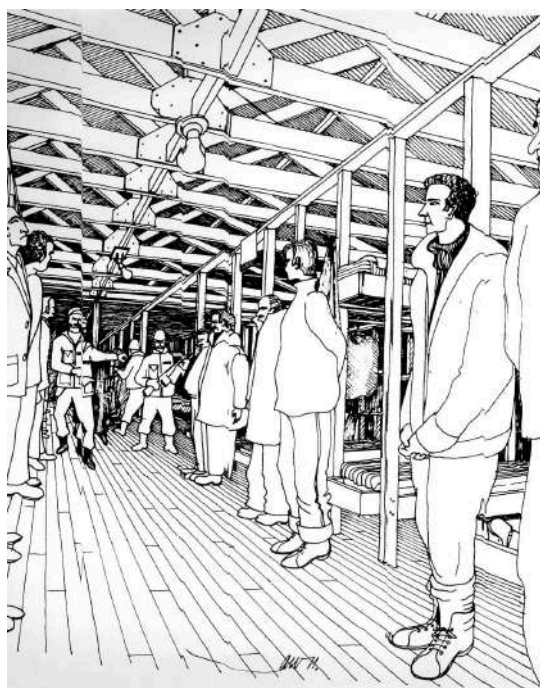


Figura 43

Campo de concentrac ión de Isla Dawson.
Copenhague.
Tinta china. Abril de 1976.

Página 31



EL DISCURSO DDE WEIDENLAUFER: oficial del cuerpo de infantería de marina.

PRISIONEROS :
USTEDES TENDRAAN QUE OLVIDARSE DE LO QUE ERAN ANTES. VEAAN LO QUE SON AHORA. CUALQUIER CONSCRIPTO VALE: BIEN VECES MAS QUE USTEDES. CHILE NO NECESITFA INTELECTUALES VAGOS, OCCIOSOS COMO USTEDES. CHILE NECESITA SOLDADOS YY HAREMOS DE USTEDES SOLDADOS CUESTE LO QUE CUESTE. OIGANLO BIEN, = CUESTE LOO QUE CUESTE. EL QUE NO QUIERA EN TENDERLO, SE QUEDARA BOTADO EN EL CAMINO.

ISLA DAWSON
MAR ZO/1974

Figura 44

El discurso de Weidenlaufer
Copenhague.
Tinta china.
Mayo de 1976.

Página 39

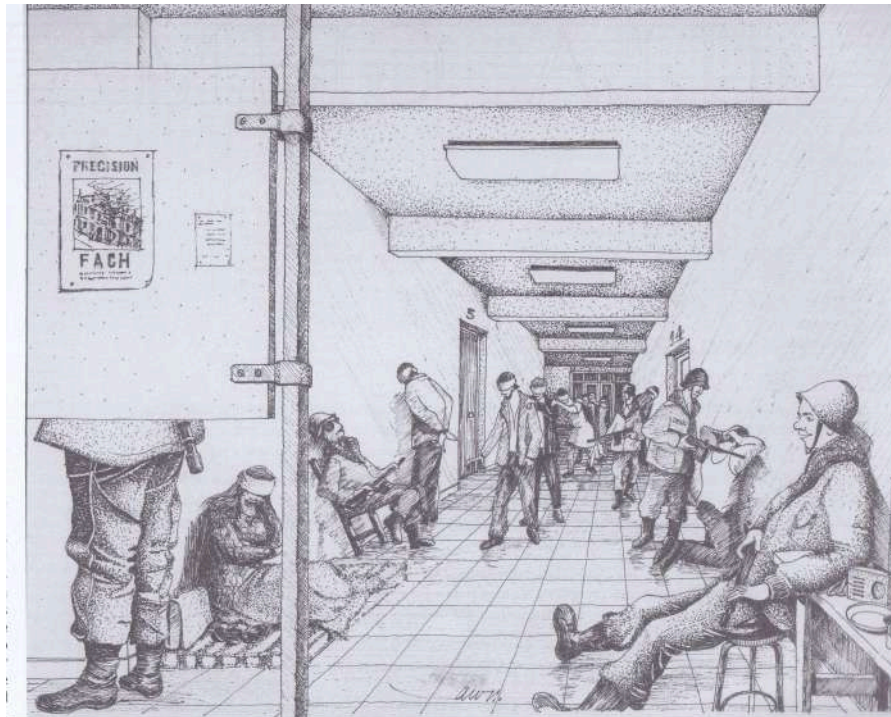


Figura 45

*Un
subterráneo
siniestro*
Copenhague.
Tinta
china. Abril
de 1976.

Página 73

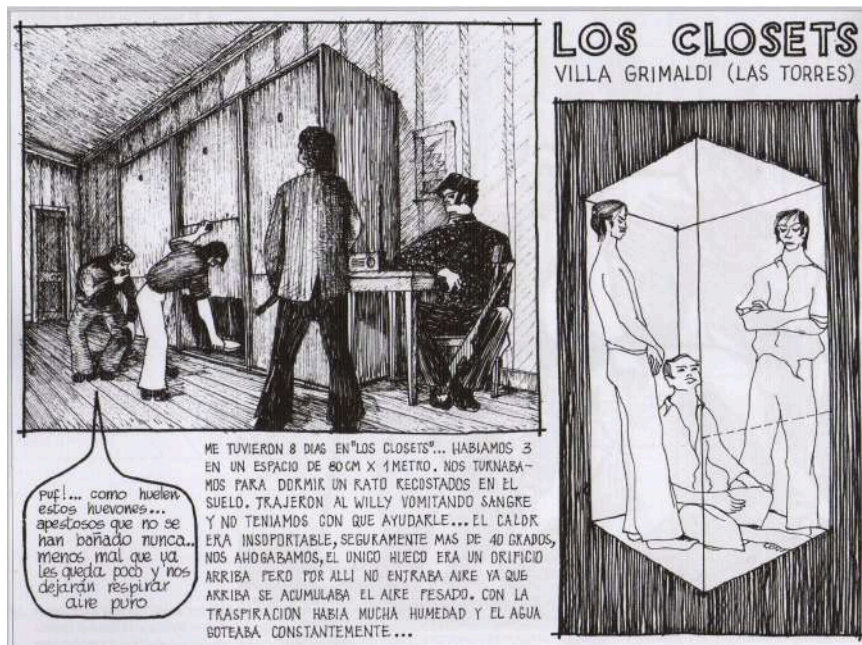


Figura 46

*Los Closets
(también
llamados
Las Casas
Chile).*
Copenhague
Tinta china.
Mayo de
1976.

Página 78

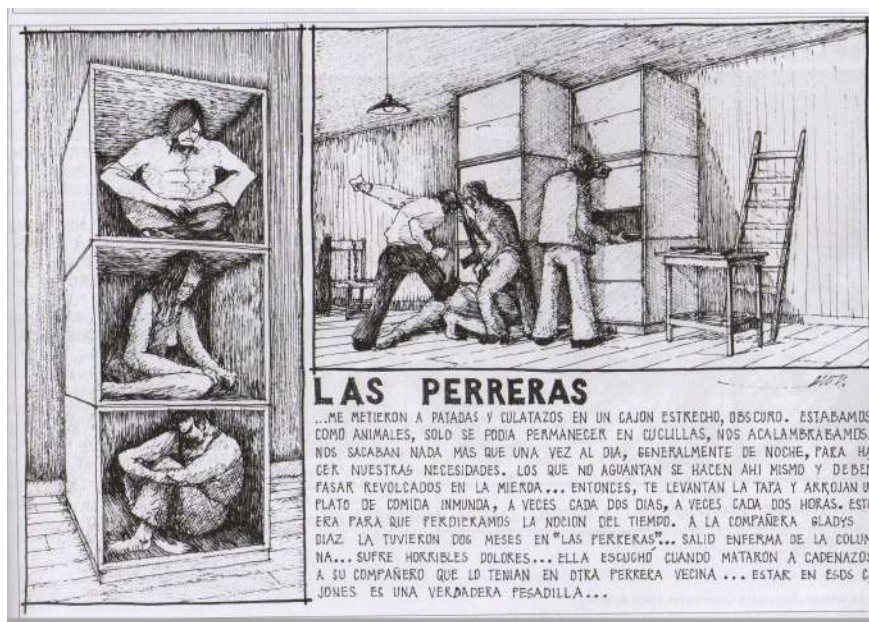


Figura 47

Las Perreras (también llamados Las Casas Corvi).
Copenhague.
Tinta china.
Mayo de 1976.

Página 79

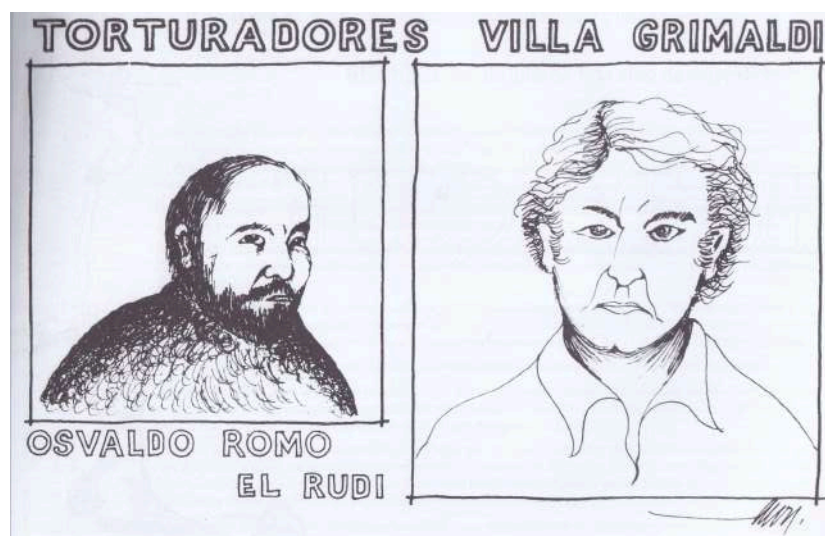


Figura 48

Torturadores.
Copenhague.
Tinta china.
Mayo de 1976.

Página 81



Figura 49

Galería de Gorilas.
Copenhague.
Tinta china.
Mayo de 1976.

Página 114

Capítulo 3

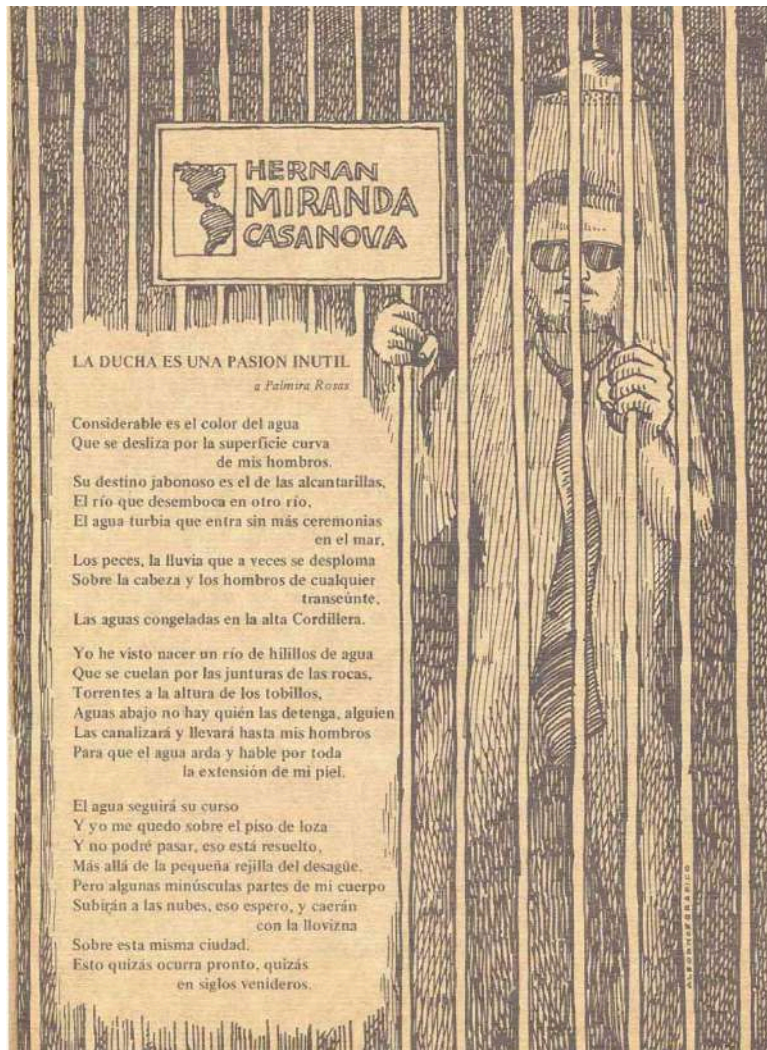


Figura 50

Miranda Casanova, Hernan (1986). *La ducha es una pasión inutil*. La Castaña : poesía, gráfica, humor : n° 6, invierno 1986. Página 8

<https://www.biblioteca.nacionaldigital.gob.cl/visor/BND:121685>

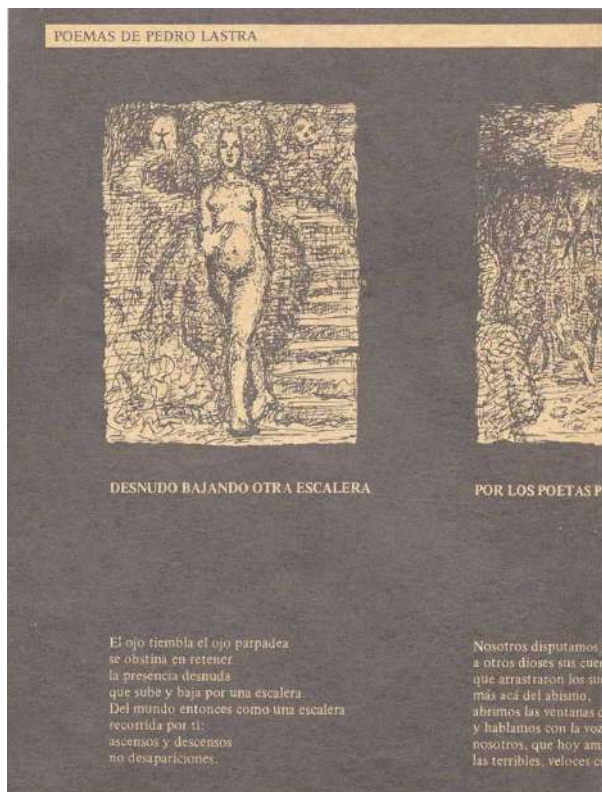


Figura 51

Lihn, Enrique (1986).
Poemas de Pedro Lastra. La Castaña :
poesía, gráfica,
humor : n° 6, invierno
1986. Páginas 15 -
16

<https://www.biblioteca.nacionaldigital.gob.cl/visor/BND:121685>

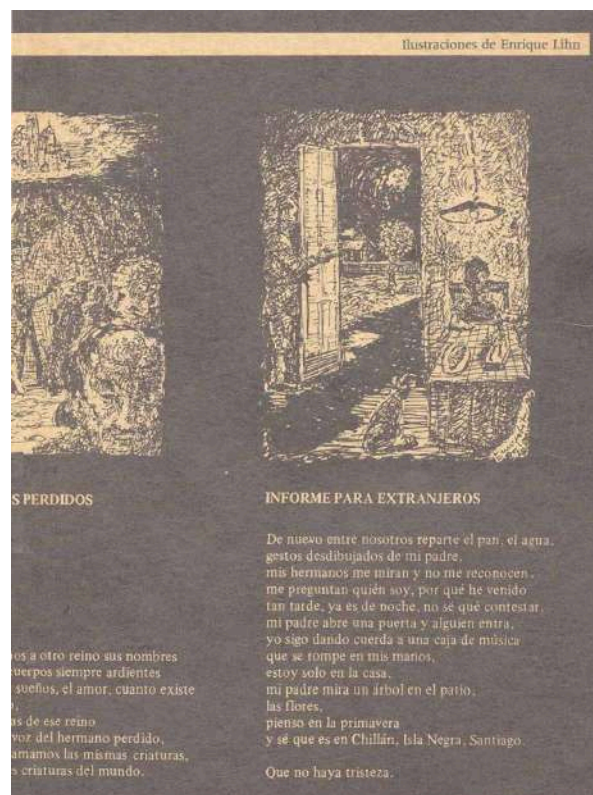
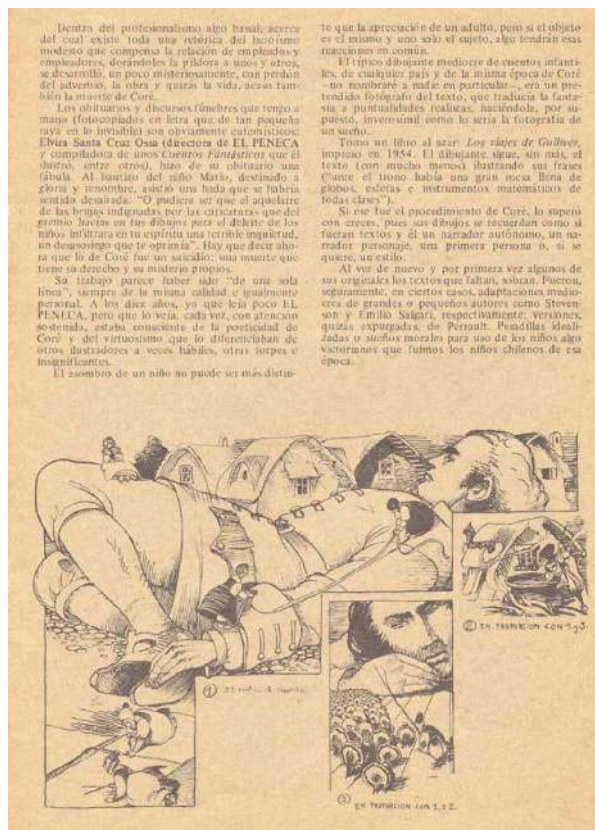


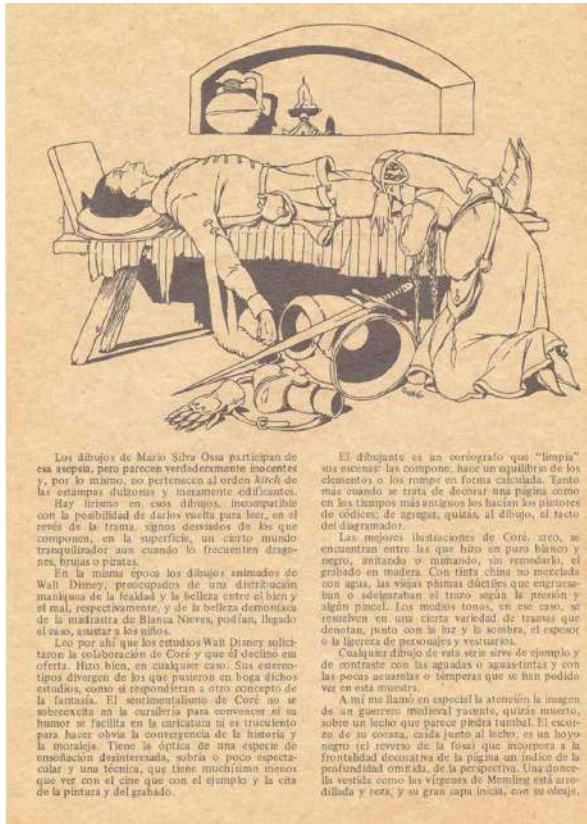


Figura 52

Lihn, Enrique (1986).
Coré un poeta visual.
La Castaña : poesía,
gráfica, humor: n° 6.
Pág. 5 - 8

<https://www.biblioteca.nacionaldigital.gob.cl/visor/BND:121685>





Los dibujos de Mario Sibra Ossa participan de esa asepsia, pero parecen verdaderamente inocentes y, por lo mismo, se pertenecen al orden *litotí* de las estampas dulces y marcadamente edificantes. Hay, incluso, en esos dibujos, incompatible con la posibilidad de darlos vuelta para leer, en el reverso de la trama, signos desviados de los que componen, en la superficie, un cierto mundo tranquilizador, aun cuando lo frecuentan dragones, brujas o piratas.

En la misma época los dibujos animados de Walt Disney, preocupados de una distribución maniquea de la fealdad y la belleza entre el bien y el mal, respectivamente, y de la belleza demoníaca de la maldad de Blanca Nieves, podían, llegado el caso, asustar a los niños.

Lo que por ahí que los estudios Walt Disney solicitaron la colaboración de Coré y que él decline esa oferta. Hizo bien, en cualquier caso. Sus estilos divergen de los que pasaron en boca dichos estudios, como si respondieran a otro concepto de la fantasía. El sentimentalismo de Coré no se sobrecarga en la caricatura para convencer ni su humor se facilita en la caricatura ni se trancueto para hacer obvia la congenerencia de la historia y la moraleja. Tiene la óptica de una especie de emoción desinteresada, sobria o poco espectacular y una técnica, que tiene muchísima menos que ver con el cine que con el ejemplo y la cita de la pintura y del grabado.

El dibujante es un cartógrafo que "limpia" sus nuevas: las compone, hace un equilibrio de los elementos o los rompe en forma calculada. Tanto más cuando se trata de decorar una página como en los tiempos más antiguos los hacían los pintores de códices, de agregar, quizás, al dibujo, el tacto del diagramador.

Las mejores ilustraciones de Coré, creo, se encuentran entre las que hizo en puro blanco y negro, imitando o imitando, sin remedio, el grabado en madera. Con tierra china no mercedada con agua, las viñas plenas de flores que engrasaban o adelgazaban el trazo, según la presión y algún pincel. Los modos tonos, en ese caso, se resquebrajan en una cierta variedad de tramas que devoraban, justo, con la luz y la sombra, el espacio o la laguna de personajes y vestuarios.

Cualquier dibujo de esta serie sirve de ejemplo y de contraste con las aguadas o aguastintas y con las pocas acuarillas o témperas que se han podido ver en esta muestra.

A mí me llamó en especial la atención la imagen de un guerrero medieval yacente, quizás muerto, sobre un lecho que parece piedra también. El escudo de su coraza, cuido junto al lecho, es un hoyo negro (el reverso de la tela) que incorpora a la frontalidad decorativa de la página un indicio de la profundidad omisa, de la perspectiva. Una doncella vestida como las vírgenes de Memling está arrodillada y reza, y su gran capa levita, con su oleaje,

el movimiento de las manos entrelazadas que se elevan y se recogen en ese entrelazamiento. El bote de la muchacha no tiene por qué no reposar, graciosamente, en el suelo, en su diseño floral. El límite del dibujo coincide con una especie de hornacina en que se encuentra el lecho y con el ancho, pues, de la página a la que estuvo destinada esta estampa. Un héroe de novela de caballería o de alguna guerra santa, dulcificado por un toque gótico, por el que reza su Dulcinea de verdad, como el aquel fuera altar y reliquia.

Creo más que probable que a Coré le hayan guiado los pintores-escultores-illustradores del prerafaelismo, como Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones o William Morris, incluyendo a Aubrey Beardsley y con éste, otros diseñadores del Art Nouveau como Georges Auriol o Eugene Grasset, por dos algunos nombres de afichistas-illustradores.

No quiero insistir, pero tampoco obviar, el "modernismo" - así se llama en español al Art Nouveau - de Coré, quien hizo de él, no sé hasta qué punto conscientemente, una versión adaptada a los fines y a las personalidades del medio en que dio, semanalmente, lo mejor de sí mismo: una revista infantil provinciana, tan distinta de las revistas hipercartónicas y superestiladas o de los libros decorados, ornamentados y empastados, a fines de siglo, por los modernistas europeos y norteamericanos.

El mundo de fábula del joven chileno, incoherente y simpático excluye, por el lado de las connotaciones los equívocos en los que se complacía el modernismo. Desde el punto de vista de la factura, Coré es un manierista que no lleva, es clara, sus estilizaciones ornamentales a los intercautes excesos en que debían caer, los Chelvi, Ricketts o los Housman; pero que, de parecida manera, en otro mundo, para otro público, distingue la ilustración de la transcripción literal de la escritura y

hace de ella un arte autosuficiente en la medida misma en que lo subordina a la página escrita. Aunque no escribiera ni eligiera los textos, el hecho de que sus lectores fueran infantes incentivó otra recalcitancia modernista: un cierto historicismo. Como "La doncella de los vestigueros" o "La princesa transparente" viven en el antitipo del RABIA UNA VIZ, cuando Coré no se veía obligado a un vago siglo XIX, con Julio Verne, o a este siglo con exploradoras castas y bellas y exploradores inexpresivos, se transportaba alegrementa a esa especie de edad media sin obligaciones temporales a que remiten Grimm y Perrault.

Una obra copiosa y bien cumplida como la suya presupone una profesión sacrificada y esa la necesidad de compensaciones. Coré pudo encontrarlas por obra de su obra misma. Tiene que haber sido ella fascinante para él mismo como lo fue para sus destinatarios que sin discurrirnos de la posibilidad de reconocerla, del intento de pensarla y de prolongar la nostalgia de un "mundo mágico", con pruden de la expresión, que el dibujo de Coré hizo existir. Como mundo y como nostalgia, en el papel, sin gravitación o peso histórico ni apurose profundidad ideológica.

Muchos de los niños de entonces, estoy seguro, al ver AHORA los dibujos de Coré, recapitaríamos un "entonces" igualmente imaginario, en que se liberten mutuamente sus dibujos y nuestra memoria. Ella tampoco hace historia, sino que libala.

Si como los norteamericanos, hicieramos los pobres chilenos del pasado no tan remoto un mito y un mito de iniciar, a la búsqueda de la autenticidad perdida, serían muchos los renovados admiradores de Coré. Me cuento entre los menos numerosos que no necesitamos de ese tipo dramático, de moda para apreciar, en plástal, ese trabajo. Prueba de esa pluralidad es el hecho significativo de que una galería (y, ahora, una revista) de gente joven rechaza al joven fanatismo de Sibra Ossa, sin intercesión de la infancia de los receptores. Un signo de que Coré no fue sólo el poeta visual de una sola generación notoriamente infantil.

Este texto está basado en la presentación de la muestra "El retorno de Coré", que se realizó en la Galería Visual de Santiago en enero de 1996. Su autor, quien además de escritor también es un artista plástico e ilustrador, ha revisado y corregido este artículo especialmente para nuestra revista.





Figura 53

“Ilustración política de Coré, para la revista Wikén (1932), representando al Tío Sam, acogotando al cóndor chileno.”

Andueza, Carlos (10 de marzo de 2013) Develando los misterios de Coré. El Mercurio (Diario : Santiago, Chile), página 11.

<https://www.biblioteca.nacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-354039.html>



Figura 54

“Ilustraciones de Coré que imitan xilografías para el libro “Lautaro, joven libertador de Arauco”, de Fernando Alegría.”

Andueza, Carlos (10 de marzo de 2013) Develando los misterios de Coré. El Mercurio (Diario : Santiago, Chile), página 11.

<https://www.biblioteca.nacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-354039.html>

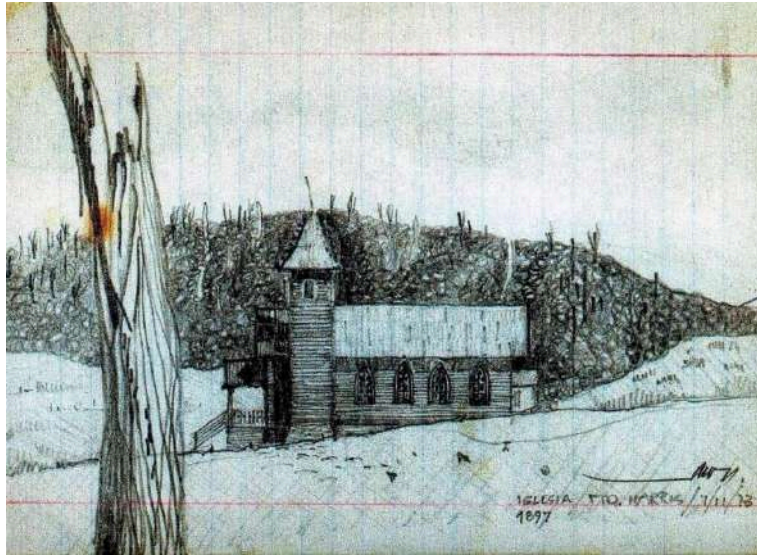


Figura 55

Lawner Steiman,
Miguel. *La vida a
pesar de todo: Isla
Dawson, Ritoque,
Tres Álamos.*
Santiago: LOM
ediciones. Segunda
edición 2018

Página 65



Figura 56

Lawner Steiman,
Miguel. *La vida a
pesar de todo: Isla
Dawson, Ritoque,
Tres Álamos.*
Santiago: LOM
ediciones. Segunda
edición 2018

Página 48

Anexo 2 : Entrevista con Miguel Lawner.

Santiago de Chile, 17 de enero de 2024

Entrevistador: Ok, bien. Entrevista con Miguel Lawner, es el 17 de enero de 2024. La entrevista digamos, se divide en tres secciones. La primera tiene que ver con su relación profesional con el dibujo, la segunda con su experiencia como preso político y respecto al tema del editorialismo infantil, respecto a la revista *El Peneca* y las revistas de principios del siglo XX. Ahí vamos a ir hilando de a poco, si es que llegamos para allá. Bueno, la primera pregunta dice así, sería ¿Cómo definiría el rol del dibujo en su formación profesional?

Miguel Lawner: Muy importante, muy fundamental. Tienes que considerar que el dibujo es la forma de expresión nuestra de arquitecto. Sin la capacidad de dibujar los planos que necesitamos para las obras, no hay proyecto y si no hay proyecto, no hay obra.

De modo que el dibujo es fundamental. Ahora, cuando yo estudié, muchísimo antes de que existiera la computadora, por lo tanto, el dibujo era una expresión manual y tú tenías que tener la facultad de poder dibujar bien, tanto dibujo lineal como dibujo artístico, llamémoslo así. Yo tuve la suerte, en nuestra formación, había un curso que se desarrollaba en primer y segundo año de la escuela, que se llamaba Composición, que estaba a cargo de un artista, un connotado artista nacional, Camilo Mori. Con él desarrollamos entonces el primer año, en general, dibujo a acuarela. Digamos, aprendimos la técnica de pintura, si tú quieres, o dibujo a acuarela. Y el segundo año en gouache o témpera.

Fuera de eso, teníamos un curso de dibujo lineal, con el que aprendíamos a dibujar, entonces, con cinta china. En ese tiempo no existían todavía los rapidograf, que aparecieron más tarde, eran como plumillas, a las cuales tú tenías que... era un aparato por el cual podías abrirlo con un tornillito un poco y colocarle un poco de cinta china, cerrarlo y dibujar. Era un procedimiento

bastante artesanal y siempre corría el riesgo, que ocurría a todos casi sin excepción, de que pronto se te manchaba, se desechaba el dibujo.

Pero igual así, aprendimos la técnica del dibujo lineal, así como el dibujo, llamémoslo, artístico. Era bastante importante la cátedra, esas cátedras, tanto el primero y segundo año, eran una parte fundamental, diría bien importante, de nuestra formación. Fuera que en definitiva te ayudaban a generar una especie de sensibilidad también especial, artística, si tú quieres.

En los cursos superiores, en cuarto y quinto año creo que era, teníamos dibujo a mano alzada, en el cual una vez a la semana venía una modelo a las clases, que se empelotaba realmente y nosotros teníamos que dibujarla. De manera que yo creo que salimos realmente con formación bastante acentuada para dibujar o pintar aceptablemente bien, que son fundamentales en la formación del arquitecto, como forma de expresión. Por cierto que la aparición de la computadora con el Autocad, no sé cómo se llamarán ahora las técnicas de dibujo más avanzado, claro, eso se ha sustituido.

Yo como viejo, echo de menos la práctica más artesanal, propiamente, del dibujo, que te da, creo que una base bastante necesaria para poder explicar bien tu proyecto. Por ejemplo, en general salíamos bien preparados. Yo, hay que reconocer, fui un alumno destacado en eso, por ejemplo, en perspectivas. Nosotros teníamos la formación nuestra en ese tiempo, en tercero, cuarto y quinto año, se llamaban bosquejos, creo que eran cuatro o cinco al año, que eran una prueba por la cual en la mañana un profesor de taller te ponía un tema, ya el que fuera, una escuela, una vivienda con determinadas particularidades, un hotel, ya, lo que fuera, y a las cinco de la tarde venía a retirarlo, o sea, era un día entero, nosotros permanecíamos en la escuela, se almorzaba allí mismo, y yo reconozco que, como demostré un poco mayor facilidad para eso, era muy común que los bosquejos...yo estaba obligado a terminar un poco antes, porque le hacía las perspectivas a dos o tres colegas,

compañeros más, eran un poco más chulos para eso, de modo que salí de la escuela con cierto nivel, un poco mayor que el promedio, si tú quieres, en este ámbito. Después tomé desde joven, desde los primeros años en la escuela, en las vacaciones, cada vez que salíamos de vacaciones al sur de Chile o donde fuera, a dibujar, la casa de Chiloé, el volcán Osorno, cualquier aspecto que me pareciera atractivo de dibujar. Me ocurrió también cuando fuimos a Europa, dibujé muchísimo en Europa, tengo por ahí todavía una serie de apuntes que he generado, nunca los he dado, no los he divulgado.

En consecuencia, creo que para mi ejercicio profesional, la práctica del dibujo fue fundamental para poder expresar mejor los proyectos de arquitectura que tuvimos que enfrentar en nuestra vida. Casi siempre, por ejemplo, en los concursos de arquitectura, en los que tuve varios, como tú puedes ver ahí, premios en nuestra oficina, no digo solo yo, BEL Arquitectos: mi esposa Ana María Barrenechea, Francisco Ehijo y Miguel Lawner, por eso B: Barrenechea, E: Ehijo, L: Lawner: BEL Arquitectos. En nuestros concursos, invariablemente, yo hacía... siempre se pedían perspectivas, y claro, yo era un poco más dotado para eso que mis socios.

En resumen, lo hayo fundamental y creo que te da una especial sensibilidad, además que te acusa el ojo como observación cada vez que tú estás dibujando. Te quedan retenidos detalles de los elementos que tú dibujas, que con una cámara fotográfica jamás percibirías.

Entrevistador: Tengo una duda de algo que mencionó respecto a que tuvo clases con Camilo Mori. ¿Qué tipo de ejercicios eran? Si me lo pudiera explicar. ¿Eran ejercicios más abstractos?

Miguel Lawner: De todo tipo, eran en general abstractos. Desgraciadamente hay un libro que entregamos a la Escuela de Arquitectura, yo entregué mucho material a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. Hay un folleto

bien importante que sacamos cuando terminó el primer año de la reforma, el año 46, se hizo una exposición de lo que la reforma había generado como los ejercicios y todo, y se publicó un libro, fuera que tuvimos una maqueta enorme, me acuerdo mejor de la escuela, y en ese folleto sale uno de los dibujos que solicitaba Camilo Mori.

Eran composiciones abstractas, a veces juegos de colores en particular, trabajar con colores en vivo o con otros casos. Composiciones, por ejemplo, con un triángulo y un círculo, hacer algunos ejercicios. Era extremadamente entretenido. Primero con el dibujo con acuarela, que salimos calificados para hacerlo, y después con témpera.

Entrevistador: ¿Y en la clase de bosquejos alguna vez, aparte digamos del trabajo con modelos en vivo, dibujaron otro tipo de motivos?

Miguel Lawner: Sí, no, a veces el propio profesor nos pedía, por ejemplo... La escuela estaba en la plaza Ercilla, un pavión que existe todavía, pertenece a ingeniería actualmente, pero era la esquina de Blanco Encalada con la plaza Ercilla, y estaba al frente del monumento a Ercilla, justamente, al ojo de Ercilla, y en más de una ocasión el profesor nos hacía salir, ya sea con acuarela o témpera, para pintar los paisajes. Cada uno elegía lo que quería dentro de ese parque, digamos, o esa plaza.

Entrevistador: Bueno, la siguiente pregunta, igual yo creo que ya me la respondió, pero aún así se la voy a hacer, a ver si puntualizamos algo que falte. Dice: ¿qué tipo de aprendizajes considera usted que tuvieron un impacto importante en su relación con el dibujo durante su época de formación? No sé si podemos desprender algo.

Miguel Lawner: Sí...

Entrevistador: Sí, yo creo que está respondida. Y ahora, otra pregunta: ¿podría mencionar algún dibujo, entiéndase desde croquis o dibujo arquitectónico, digamos cualquiera del compendio que hizo durante su época de formación, que sea significativo o importante para usted, considerando tanto el ámbito del hacer como la dimensión efectiva?

Miguel Lawner: A ver, en materia de dibujo lineal, con tinta china, digamos, hay una perspectiva, aquí por lo menos la debo tener en la computadora, que hice en el año sesenta y tanto, al comienzo de los sesenta, el rector Gómez Villa, que era en ese tiempo la Universidad de Chile, logró financiamiento con el Banco Interamericano para desarrollar lo que en ese momento se llamaron Colegios Universitarios Regionales, CUR, y entonces se hicieron concursos para colegios universitarios regionales en Antofagasta, no sé si hay algo más al norte, ni que es posible, en La Serena, en Talca, Temuco y Osorno. Nosotros, BEL Arquitectos, ganamos el de Talca, y asociados con otra oficina de compañeros nuestros que se habían instalado en Concepción -Alejandro Rodríguez y Oswaldo Cáceres- asociados, ganamos el concurso del Colegio Universitario de Temuco.

El de Talca, es hoy la Universidad de Talca. Particularmente el edificio que hicimos nosotros es hoy la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, porque después ese era un terreno enorme y gran parte de esa universidad se fue extendiendo. Ahora, para ese concurso yo hice la perspectiva para ese Colegio Universitario Regional, con tinta china, y creo que fue un acceso, la recuerdo con especial agrado.

En general hice perspectiva siempre, siempre se pedía para todos los concursos que concursamos en la CORVI, en otros concursos, siempre yo era de las perspectivas, pero recuerdo en particular ese. Después, por otro motivo absolutamente diferente, recuerdo el primer dibujo que hice en la Isla Dawson que es el de la iglesia de Dawson que nosotros restauramos, que tuve que

conocer. Lo tengo allí, yo doné todos mis dibujos al Museo de la Memoria, pero retuve ese, porque fue el primer dibujo que hice en Dawson.

Si tú ves, todavía se ven las rayas de las hojas del cuaderno. Permiso...

Creo que este está digitalizado. Sí, está todo digitalizado.

Bueno, ya perdí un poco, pero ahí está la rayita roja, ahí están las rayitas, porque este fue un cuaderno escolar que me pasó el comandante de una hija de él, que era una niñita. Y entonces este fue el primer dibujo que hice en Davos. Y naturalmente le tengo un afecto muy especial.

Aquí está cómo quedó después, cuando viajamos, en el 2023. Sí, en el 2003. Entonces, se cumplieron 40 años del golpe. La única vez que nos han permitido ingresar a la isla. O sea, te podría citar esos dos. Cada uno, tengo recuerdos, tienen motivos especiales.

Entrevistador: Me imagino que es difícil, pero igual la pregunta me parecía importante, por temas que vamos a tocar más adelante, pero principalmente porque es por la dimensión afectiva que me parece importante tener en cuenta, y no sólo como la anécdota.

Hay un dibujo que me quedó estupendo, que desgraciadamente los milicos me lo quitaron y que no me he resignado nunca a haberlo perdido. Resulta que en el trabajo que teníamos que hacer, pues nosotros teníamos trabajos forzados, teníamos que plantar unos postes, que eran unos cipreses de 6 metros de alto, preciosos, rectos, cada 50 metros, porque los marinos habían decidido construir una nueva línea eléctrica adyacente, paralela, digamos, al Estrecho de Magallanes. La isla está, como tú sabes, en el corazón del Estrecho.

Y avanzando en este trabajo, de pronto llegamos a un lugar donde se veía una modestísima cabaña con una ruca, con piel de oveja revestida. Era lo que se llama un campero, como le llaman en la Patagonia. Este es un hombre que vivía en la isla antes de que los marinos se hicieran dueños de ellos, porque la marina se hizo dueña de la isla un año antes del golpe, el año 72.

La isla en ese momento estaba abandonada. La isla era propiedad de una hacienda de gente puntarena que explotó la riqueza forestal de la isla más o menos entre 1910 y 1940. Y ahí la isla quedó abandonada. También ellos fueron los que levantaron la iglesia, que también quedó abandonada. Y en el gobierno nuestro, la Armada pidió a Allende que se expropiara la isla conforme a los términos de la reforma agraria que se había dictado, bajo el punto de vista que tiene un valor estratégico muy alto, porque domina realmente el Estrecho de Magallanes. Y la autoridad de cualquier invasión extranjera es importante y es efectivo, es de un alto valor estratégico.

Pero el gobierno cometió el error de en vez de designarle un terreno dentro de la isla suficiente, con unas cuatro o cinco hectáreas, la unidad de estados para instalar una base naval, como tienen en cualquier otro lugar de Chile, le entregó toda la isla. Se fue. Bueno, resumen: de esos tiempos de la explotación maderera, llegó el hijo de un trabajador, que es el tío Pérez, le pusimos nosotros. Se llamaba Pérez. Nosotros le pusimos tío Pérez.

Y ocurre que plantando estos postes, llegamos un día, salía una choza modesta, muy humilde, estaba forrada de pieles de ovejas, salía humito, y se acercó una persona a conversar con nosotros. Teníamos guardia, un oficial, siempre con dos o tres pelados conscriptos. Y reconoció a Clodomiro Almeida, que había sido ministro de Relaciones Exteriores en el gobierno de Allende, que estaba en el grupo nuestro.

Y justo Clodomiro estaba con... excavando... Claro, excavando el hoyo para colocar el poste. Y le dijo, un poco, mientras el resto se hacía un poco el leso: "Anoche estuvieron hablando de usted en la radio". Quedamos un poco sorprendidos. Efectivamente el hombre tenía una radio enorme, a pila, con la que escuchaba en la noche Radio Moscú o Radio Berlín Democrático.

En realidad en este caso había escuchado de Radio Berlín Democrático. En resumen, se unió al grupo nuestro, sin que los guardias hicieran observación. Y en resumen dijo: "¿Van a seguir viniendo mañana a este lugar? ¿Sí?, ¿qué les parece si yo preparó un animalito, un asado, para que coman? " Nosotros estábamos sometidos a un régimen. Solo comíamos un plato de legumbres, de lentejas o porotos una vez al día, un té en la mañana y un té en la noche. Era una maravilla, y los propios pelados ahí dijeron, ¿qué problema? Porque ellos no tenían un régimen alimenticio muy diferente. Bueno, efectivamente llegamos al día siguiente.

Entonces, claro, ya al acercarnos al puro dolor, era una cosa que te golpeaba. El hambre es cosa seria, y tener hambre de día hasta tarde, permanentemente, es un problema serio. Resumen: almorzamos, y después del almuerzo hicimos, como quien dice, una pausa. Yo le dije al tío Pérez: "quiero hacerte un dibujo, ¿está bien?" Entonces, "con la radio" - le dije- "toma la radio".

Entonces, efectivamente tomó la radio, tenía dos perros que se instalaron a sus pies, y fue un dibujo, fue casi el único que hice con tiempo en la isla. Debería estar una hora, porque los pelados y el sargento estaban felices con el asado, y nadie hizo mayor cuestión, el resto del día no hicimos ninguna labor. O sea, me debe haber demorado más de una hora en hacer ese dibujo, casi el único que pude hacer con calma.

Bueno, y le puse tío Pedro, lo puse con la radio aquí, con un aparato más o menos grande. Entonces, cuando vió el dibujo, me dijo, "¿por qué? ¿qué

sintonizó?” Imagínate en un dibujo chiquito, no le quedó bien sintonizado el radio, es más abajito donde yo... imagínate. Tenía intenciones, yo, de borrarle, cambiarle eso, pero ¿qué ocurrió? Llegamos en la tarde, y dejé el dibujo encima de mi litera donde yo dormía, y casi inmediatamente después que hice eso, entraron. Afuera todos: revisión general. Y efectivamente, uno por uno te hacían entrar y revisar tus pequeñas pertenencias y, por supuesto, llegué y tenía el dibujo en la mano: “Y este que le había puesto el tío Pedro, el tío Pérez, es un tío mío que yo me acordé ahora” “Ah, sí, ¿te acordaste? No te preocupes, nosotros nos vamos a preocupar de esto, de verdad”. Efectivamente, después yo había establecido buenas relaciones con el suboficial mayor a cargo de la isla. Había establecido buenas relaciones a raíz del trabajo que había hecho en la iglesia. Porque este episodio que te cuento es posterior a la restauración de la iglesia.

Entonces él llegó, como dos días después de hablar conmigo, me dijo: “mire don Miguel, lo estuvieron apretando a tío Pérez, como lo puso usted, pero no pasó mal, no lo castigaron, pero de su dibujo olvídense”. No sabes cuánto lo siento, porque hasta tenía un cierto parecido con mi padre. Y lo que hice con más cuidado, me quedó muy bien, estoy seguro. Bueno, no fue el único que perdí.

Entrevistador: Sí.. pero la historia detrás... increíble... eso no está en su libro, no? Bueno, Miguel, igual nos hemos ido poco a poco su experiencia como preso político. Yo no quise, digamos, cortar tanto o cortar su anécdota, pero ahora vamos a iniciar con esa parte realmente. Bueno. De todos modos, ya como que la introducimos con la anécdota, yo creo que está súper bien. Hay varias preguntas en este caso, ahí podemos ver si hay alguna que ya se haya respondido, la podemos saltar o... Pero bueno, la primera dice: En comparación a su experiencia profesional, ¿cómo describiría la noción que usted toma del dibujo durante su experiencia como preso político?

Miguel Lawner: Bueno, fue fundamental, no cabe duda, la trascendencia que han tenido. Ya en Europa tuvieron, estuvieron en el siglo, un impacto increíble porque... La primera edición de mi dibujo se hizo en Europa.. Mira lo estás viendo, sí, Fue una edición trilingüe, dos años en los campos de concentración chilenos, dos años, en castellano y en danés. Bueno, en resumen está todo. Son de un tamaño, como tú ves, mayor que la edición que se hizo aquí, pero tiene menos dibujos que los que tiene la edición chilena, porque yo al regresar a Chile logré que varios compañeros me entregaran dibujos que yo hice, muchísimos más dibujos. Hay, probablemente, varias decenas que se han quedado acá, uno o con los compañeros, por diferentes circunstancias y algunos los logré recuperar, otros no aceptaron, se los quedaron para siempre. Está bien, yo se los dí efectivamente. Entonces, te digo, la trascendencia que tuvieron los dibujos en Europa es impresionante, fue un instrumento de la solidaridad internacional, que ayudó muchísimo, se pasearon por todos los países europeos. La exposición de los dibujos mismos y después el libro

Tengo incluso un caso muy especial. No, pero te quería mostrar esto, porque en esta edición... claro...está esto..sí...si tú ves esta foto, Don Lucho Corvalán, cuando quedó en libertad, viajó a Cuba, invitado y le llevó al comandante. Este es un ejemplar de este libro que tú ves aquí, que le está donando.

Bueno, ese dibujo en vivo de Luis Corvalán lo pude ver en Valparaíso en la exposición que hizo, me impresionó el nivel de detalle y la miniatura.

Y ese fue el dibujo que yo tuve más tiempo para hacer, porque estábamos solos los dos en una celda y yo sabía ya que yo me iba en dos días más y Corvalán se quedaba solo y estaba aquejado, en primer lugar con un dolor de muela jodido y algún problema en el estómago más o menos delicado y quise dejar testimonio lo más fiel posible de él pensando que algo podía ocurrir. Por eso, ese dibujo lo hice... Estábamos los dos solos en un dormitorio, digamos. Tres Álamos tenía un pabellón en dos pisos que está en la entrada del campo,

donde, en la planta baja, el comandante Conrado Pacheco -un psicópata de mierda- tenía su oficina y todo su resto de colaboradores y la planta alta era tres dormitorios con un baño, que él usaba para recluir a presos especiales como fue el caso nuestro. Y entonces yo preocupado de que dejaba a Corvalán solo y aquejado de salud hice el dibujo lo más cuidadoso posible y al respecto tengo una anécdota simpática ¿por qué? lo terminé y una vez terminado... ¿Ves? siempre cuando quiero buscar algo lo encuentro ¿pero no está abajo el al lado del dibujo ¿o no?

Entrevistador: ¿No está al lado del dibujo la anécdota?

Miguel Lawner: Creo que sí, tal vez en el texto que tengo delante... En definitiva, no la encontré simplemente capaz que... no se... pero creo que estaba al lado del dibujo había un un inciso ¿o no? ahí está.

Entrevistador: Sí, ahí está.

Miguel Lawner: Sí claro... Una vez que lo terminé.. claro yo debo tener éxito... él dijo: “Te quedó todo bien, pero el zapato izquierdo te quedó chueco” Tenía toda la razón. Y curioso... Este fue el único dibujo con el cual yo pude salir cuando salí al exilio, porque todos los demás, mi esposa se las había arreglado para enviarlo por vía de la embajadora de Rumanía, fuera de Chile. Se lo entregué y al día anterior le dije “no te lo pueden quitar”. Con un atado de ropa y todo se las arregló para sacarlo de modo que yo llegué a Dinamarca con este dibujo -el único- después recuperamos el resto y me recuerdo haberme sentado para arreglarlo y cuando iba a arreglar el zapato chueco, por suerte ahí pensé que tenía más sentido con el derecho, el mérito que tiene el original tal como fue hecho, porque habla muy bien del ojo de Corvalán que captó inmediato lo que yo no había captado.

Entrevistador: La pregunta también va un poco hacia la noción como del dibujo respecto al hacer, respecto a la experiencia de hacer ejercicios durante su formación profesional, por ¿cómo cambió esa noción del dibujo como una herramienta quizá, ya sea expresiva, por ejemplo ¿como aparece en este lugar?

Miguel Lawner: Yo te diría que fue absolutamente fortuito. Yo escribía al respecto... ¿Has leído 'Cuando la función creó el órgano'? No sé si has leído ese artículo. Es verdad, yo jamás había hecho dibujo humano, nunca hasta ahora. Y un día estábamos sentados y veo... está Daniel Vergara, leyendo un libro... y me quedó bastante bien... nunca, pero nunca, te lo juro jamás, hice un dibujo humano. ¿Qué me llevó a hacerlo? no te puedo explicar. Yo me di cuenta que efectivamente era un testimonio fundamental, no solo el lugar donde estábamos, el espacio, sino las personas: todos nosotros en ese momento estábamos pensando que éramos la más alta autoridad del gobierno, estábamos acusados del Plan z; ese miserable infundio generado solo con el objeto de de crear en las fuerzas armadas, un odio particular contra nosotros y nosotros éramos la cabeza del Plan z que íbamos a pasar a degüello a todos los altos oficiales del ejército, con motivo a la parada del 11 de septiembre del 73, de Arica a Magallanes, de modo que cuando estábamos ahí, te estoy hablando de septiembre, cuando de marzo del 74 todavía estaba la incógnita de qué iba a pasar con nosotros.

En consecuencia desde un comienzo vi.. bueno, si esto algún día tiene la posibilidad de salir, va a ser un testimonio de que esta persona estaba en vida antes de que nos mataran. De modo que ese fue el incentivo para multiplicar, lo más que pude, el dibujo humano y efectivamente, todo lo que hice, nadie tenía duda de quién se trataba. O sea, no son ninguna obra de arte, pero sí son efectivamente... las personas estan claramente identificadas. Yo sé de dónde... como escribí en ese artículo en 'Cuando la función creó el órgano', en la necesidad de dejar testimonio de la situación inverosímil en que estábamos,

generó esta actitud desconocida para mí, te lo juro por lo demás, nunca en mi vida se me ocurrió hacer un dibujo humano más, pero tampoco después de salir en libertad, no se me ocurrió dibujar a mi hija fallecida ni a mi esposa fallecida, no tengo a nadie de la familia. Cuando estábamos en Dinamarca hice uno que otro apunte de alguien que nos acompañaba, pero no conseguí practicarlo después.

Entrevistador: Es curioso ¿Y no había alguna relación, por ejemplo, con los ejercicios que hizo como bosquejo?

Miguel Lawner: Es que esos ejercicios eran todos de edificios, estoy hablando de dibujo humano nunca o jamás hice un dibujo humano

Entrevistador: Me refiero a cuando trabajaba con modelos en vivo, en clase.

Miguel Lawner: Ah bueno, ejercicios prácticos sí, esos sí, claro, por supuesto esos eran ejercicios que hacíamos y no me iba mal, es verdad, pero los hicimos en clase y jamás y jamás nunca, hasta Dawson, nunca hice a nadie ni a mi hija, ni a mi nieta, ni a nadie ni después.

Entrevistador: Respecto a eso, está la siguiente pregunta, puede que sea un poco compleja quizás, usted me dirá, la pregunta dice así: ¿Qué es lo que inicialmente le interesaba cuando miraba? tomando en cuenta...

Miguel Lawner: A ver, repíteme un poco...

Entrevistador: ¿Qué es lo que inicialmente le interesaba cuando miraba? Tomando en cuenta el ejercicio del paisaje el retrato y las escenas de sus compañeros que hizo en Dawson.

Miguel Lawner: Depende, o sea, cuando dibujé retratos obviamente el objetivo es siempre representar a la persona lo más fielmente posible, porque durante un largo periodo vivimos en la incertidumbre real de que íbamos a ser fondeados en el Estrecho Magallanes y pensé que estos dibujos, de alguna manera, quizás se puedan salvar y quedaran como testimonio, eso es lo que pensé.

Después, conscientemente, intenté reproducir el espacio donde estábamos o sea el campo de concentración, fue un propósito consciente, recuerdo que íbamos porque cuando recién llegamos el 15 de septiembre del 73, fuimos alojados en las instalaciones que tenía la compañía de ingenieros de la armada que estaba instalada en la Isla y ellos tenían unas barracas de buena calidad, creo, que eran de origen canadiense con buena aislación técnica para el lugar donde estaban, infinitamente mejores que el campo de concentración al cual llegamos. Ahí estábamos hacinados, 32 personas en 32 metros cuadrados, pero bajo el punto de vista térmico aislante... en fin, etcétera... era estupenda, no pasábamos frío.

Entonces bueno yo allí no empecé a dibujar solo cuando propuse trabajar en la restauración de la iglesia. Estábamos plantando los postes, pensábamos hasta entonces que la isla era un lugar desolado sin habitantes y de pronto llegamos a un caserío que había unas 30 casitas y una que otra instalación un muelle: resultó ser Puerto Harris, en una colina adyacente de una construcción evidente de una iglesia en madera y en la pausa del almuerzo se me ocurre decirle al sargento que estaba a cargo nuestro: “¿Y eso que es?” “Bueno, una iglesia” -me dijo- “me han dicho que estaba abandonada hace 30 o 40 años.” Dejó a los pelados a cargo de los compañeros con los que íbamos todos y ahí fue que donde logré constatar, en primer lugar, que ya había experimentado la inclemencia de un clima impresionante unos vientos que a menudo, cuando íbamos caminando, te levantaban o te volteaban, ese régimen muy particular de lluvias torrenciales que no duraba más de 20 o 30 minutos, se despejaba salía

un cielo azul maravilloso pasaban unos tumbos, unas nubes a una velocidad inverosímil, el granizo, la bandurria, o sea un paisaje estremecedor. Y entonces bueno a raíz de eso, tomamos la decisión ya tú sabes restauramos la iglesia, en gran parte terminamos, porque creo que estaba absolutamente inhabitable el piso y todo, el cura trajo un altar precioso... no voy a ir en detalle... pero cuando íbamos de pronto el 20 de diciembre nos dicen: “Empaquetar todos, se van a cambiar” y ahí llegamos al campo de concentración, entonces me acuerdo iba con Carlos Matus entrando y nos detuvimos y Carlos me dice: “Miguelito, aquí nos vamos a morir”, porque era estremecedor pero ese conjunto como de lata, todo corrado en planchas de 5b de 5, tanto todos los muros como los cielos, después incluso al ingresar constatamos que no había ningún aislante, ni en el cielo ni en los muros, los muros estaban revestidos con una plancha de cholguán de 5 milímetros y encima una plancha de fierro galvanizado 5b para...ese clima. Lo que sí había en el centro una estufa grande que había que levantar con leña día y noche que era la que nos salvaba habría sido imposible de habitar sino por las turbas. Pero ese comentario de Carlos al entrar fue un primer chispazo, creo, después con el tiempo, meditado y ¡cresta! ya estaba dejando testimonios de los compañeros.

Este es el primer campo de concentración que, yo creo, se había construido después de la segunda guerra mundial, conforme a los trazados que los nazis construyeron construyeron su campo. No puedo decir que fue inmediato, pero muy pronto probablemente pasaron los 20, días ya lo asimilé y me lo impuse como objetivo. Y tu sabes te he leído como lo hice y todo, porque siendo de a poco era muy fácil. Partí por nuestra barraca que era de 6 por 30, está claro que todo fue hecho con el módulo 3 que era porque todo fue hecho en pinos insignes de 4 baras que, descabezados, son 3 metros o sea el módulo 3 sirvió de todo 6 metros por 30 era nuestra barraca y todas las barracas eran iguales. La distancia entre las barracas era siempre la misma entonces ahí tuve unos puntos de partida, después cuando salíamos a trabajar todos los días fui capaz de ir con los pasos calculando y rectificando el ancho del patio central y su

largo, cada vez que salíamos así, ahí como iba contando, uno, dos y dando los pasos aproximados de un metro un poco más avanzado que lo normal digamos. Y de a poco empecé en la noche con esos primeros datos y ya había recibido croqueras, el comandante había aceptado, no había duda que me adquirió particular -yo diría- aprecio por mi por el trabajo en la iglesia y permitió que me llegaran croqueras, plumones con lápices.

Y comencé entonces toda la noche a trazar el plano iba avanzando, trabajaba como una hora, en fin, lo rompía en pedazos lo metía debajo del colchón y en la mañana, yo siempre he sido bueno toda mi vida hasta tan temprano, era prácticamente el primero que salía una vez que abrían la barraca, afuera estaban las letrinas y lanzaba todo a las letrinas, todas las noches lo fui haciendo, no sé cuánto tiempo después ya me fui entusiasmado cuando fui y lo iba hablando más o menos bien trabajaba, escala 1 a 500, pequeñita, con la misma reglita que me había dado para el comandante y el lápiz y la goma para el trabajo en la iglesia, ahí estaba. Hasta que lo logré se me costó mucho darme cuenta que un costado era diagonal no octagonal, pero cerró. Lo hice unas tres veces completo, lo rompía y lo dejé registrado y fue lo primero que hice en Dinamarca, lo hice así, pequeñito, también un en un papel colegial, digamos, un cuaderno colegial. No lo dibujé inmediatamente, al principio tuvimos muchas actividades comprometidas que hacer, era importante el testimonio, me pedían que viajara aquí o allá, no tuve tiempo para dedicarme, pero sí lo hice inmediatamente con una hoja de papel y me acuerdo qué, tipo fines de... yo llegué en junio fines de junio del 75, en septiembre me citaron a declarar a la Comisión Internacional de Derechos Humanos Nacional, con sede en Ginebra -no sé si es donde están funcionando ahora estos jueces que están juzgando el caso de de Gaza que sudáfrica presentó porque el aspecto es más o menos el mismo- entré un salón imponente donde están unos doce jueces vestidos y yo era el único, además había ido junto conmigo a aclarar una doctora inglesa, la Sheila Cassidy, que había sido torturada, yo tengo testimonio de ella en mis

dibujos porque yo escuché el testimonio, ella testimonió antes que nosotros ahí en Naciones Unidas, estábamos bastante separados.

Entrevistador: Ella estaba en Villa Grimaldi.

Miguel Lawner: Villa Grimaldi, claro, bueno sería largo contarte todos los testimonios que tuve de Villa Grimaldi, mientras estaba preso porque yo nunca estuve en Villa Grimaldi. Bueno, pero sí cuando fui a declarar, llevé esta hojita a papel donde había hecho el dibujo del campo de concentración y hablé después de contar todo el tratamiento y dije “bueno, no estoy seguro, ustedes tienen más conocimiento que yo, pero creo que es el primer campo de concentración construido en el mundo, conforme a todos los trazados que inspiraron a los campos de concentración levantados por el nazismo en diversos lugares de europa y eso es un testimonio importante”. Entonces, el magistrado principal que estaba al centro, con una silla más alta, se levantó, bajó y vino a donde yo estaba sentado y tomó el papel y me dijo “mire, lo que usted ha dicho es bastante serio, pero nosotros no tenemos forma de confirmarlo de que esto es veraz” y yo sabía cuál era cuando me lo dijo yo sabía -no se lo comenté- pero, ¿qué pasa?: esto tenía suceso en Ginebra y en Ginebra también está la base de la Cruz Roja Internacional y nosotros habíamos, mientras estábamos en Dawson, se permitió que un representante de la cruz roja internacional concurriera, que fue bien importante. Yo, por ejemplo, todas esas piedras que tallé, logré sacar las primeras de todas con él, en la primera visita. Y en la segunda, incluso el delegado nuestro me pidió que yo le explicara las condiciones precarias que tenía el campo. Efectivamente, yo le expliqué, lo introduje al interior, le mostré cómo no tenía revestimiento en el interior, ni arriba ni abajo.

Más aún él se comprometió a que iba a lograr que nos enviaran aislantes, aisladores, digamos, que efectivamente llegaron. Y alcanzamos a empezar a colocar aislantes al interior de nuestra barraca, cuando ya nos sacaron de la isla

en definitiva, no alcanzamos a terminar. Pero en resumen, yo sabía que ellos iban a recurrir a la Cruz Roja Internacional que tenía su sede en Ginebra, porque sabían seguramente que habían visitado el campo nuestro. Y el hombre le iba a ratificar lo que yo había dicho. Pero es impresionante, el hombre se bajó, miró el dibujo y dijo “nosotros tenemos -como un poco que me reto, me marcó con el dedo - no tenemos la posibilidad de confirmar lo que usted ha dicho porque esto es demasiado serio”. Yo no le dije nada, pero de inmediato hice el análisis porque sabía que la Cruz Roja Internacional tenía su sede en Ginebra.

Entrevistador: Bueno, para terminar la pregunta, igual quisiera saber qué es lo que miraba usted, en la pregunta cuando se refiere a qué miraba quizás podría ser qué es lo que le llamaba la atención. Hace un rato me contaba que usted igual dibujaba, digamos, más allá de su formación, dibujaba, por ejemplo, si se iba de viaje o algo por el estilo. Entonces, saber de pronto, ya sea en un paisaje, por ejemplo, y quizás de repente ahí nos encontramos con el tema del retrato, en algo, qué es lo que le llamaba la atención respecto a quizás algo formal, por ejemplo.

Miguel Lawner: Los retratos humanos tienen claramente los objetivos del testimonio de quienes estábamos ahí, en la eventualidad que desaparecieran. Pero la isla, cuando nosotros llegamos, está muy cambiada después, porque cuando fuimos ya en 2003, ya era muy diferente. Pero cuando llegamos, la isla estaba a todos lados, donde tú mirabas, por restos de árboles calcinados, que tenían un aspecto dramático realmente, en unos rastros como mutilados, carbonizados, por todos lados. Era la extinción que habían hecho de esa riqueza forestal increíble, la compañía que explotó la isla entre el año 10 y el año 40. Y entonces, eso me impactó mucho, por eso tengo varios dibujos de restos de árboles calcinados. Eso, no cabe duda que me impactó.

Era un espectáculo dramático, que si tú lo unías al canto desgarrador de las bandurrias que yo no conocía hasta entonces, no sé si tú las conocías. Fue a montar arenas, pero no lo escuchaba. Era un pájaro que tenía un graznido bien antipático, pero fuerte, se escucha, es un pájaro propio de la Patagonia. A mí me impactó muchísimo. Hay que reconocer, claro, que ahí hay un problema, o hay una situación, de que la inmensa mayoría de nuestros compañeros cayeron, con los que yo estaba reunido, que eran los altos funcionarios del gobierno, ministros, editorial, judicial, diputados, senadores, muchos, yo diría el 80%, cayeron en un grado alto de depresión, en un nivel o otro. No fuimos muchos, porque no fuimos capaces de superar eso, entre otros yo.

Yo debo reconocer que, tal como estaba la isla cuando nosotros llegamos, era un panorama de un dramatismo inverosímil, porque la fuerza del viento, las lluvias que, como te digo, caían torrencialmente, se disipaban, se despejaban, pasaban las nubes. Y este espectáculo que siempre te acompañaba donde tú estuvieras, de los árboles desgajados, carbonizados, que habían quedado, me impactaba. Después tenías al fondo del Estrecho de Magallanes, mirando hacia el sur, caía nevada hasta las aguas del Estrecho, la cordillera de los Andes.

Eso, complementado con el vuelo y el graznido, las bandurrias, yo estaba extasiado con esto, impresionado. Pero la gran mayoría de los compañeros eran incapaces de advertirlo, pero eso ya era una condición especial. Te aseguro que muchos compañeros que estuvieron allí, hoy día, no se deben de acordar, los que sobrevivían, de nada. Al contrario, si llegan a recordar algo, es un horror. Y yo, imposible, no tengo cómo asociarlo a eso. Para mí, espectáculo dramático, único, en mi vida nunca he estado en algo semejante. Y me alegro de, con esta posibilidad que tuve de dibujar, de haber dejado testimonio de eso. Tengo varios dibujos con árboles moribundos, qué sé yo.

Entrevistador: A mí, bueno, lo personal, como acotación, me llamaron mucho la atención porque parecía, o sea, había como una cosa incluso escultórica en

esos árboles de repente. ¿Cierto? Como una cosa, casi como si fuesen, no era un retrato, pero eran como el sujeto retratado.

Miguel Lawner: Y de los que me robaron, deben haber unos tres, cuatro más de paisaje. Porque a mí me quitaron, fuera los que perdí en la isla, tres. Sería largo, no se si tu conoces el episodio como los dibujos que perdieron y después los recuperaron. Pero se quedaron con... del último paquete se quedaron con seis. Después cuando hicimos repaso con Anita, con mi señora, en general, curioso, no se quedaron con imágenes de compañeros. Sino los más descriptivos del paisaje.

Hay una posible explicación, que es la siguiente: Yo regresé a Chile y uno de los arquitectos más amigos que trabajó conmigo, primero en la Escuela de Arquitectura, ambos fuimos ayudantes. Pablo de Caroli se llama. Ambos fuimos ayudantes de Abraham Shapira en el curso de composición, de análisis arquitectural y urbanismo. Y después fuimos siempre amigos. Está vivo Pablo todavía. Resumen: cuando regresé, poco después, Pablo me invitó, porque era el cumpleaños de su padrastro. Su padre falleció muy joven y su madre contrajo matrimonio de nuevo con un alto oficial de la Armada, que había sido almirante. Pero cuando yo regresé, él estaba en retiro ya.

Yo regresé en el 84, todavía con la dictadura. Ese mismo año, Pablo me invitó a su cumpleaños. Y estaba este exalmirante con su señora. Y entonces, Pablo me lo presentó a mí y dijo “este es Miguel Lawner.” Y me dijo, “¡ah! tú fuiste el que anduviste dibujando todos los lugares de depósitos de armas secretos que tiene la Armada”. Ese es el comentario que a él le surgió. Y en cuanto supo de quién se trataba. Ahora, efectivamente los marinos, los altos oficiales, tienen estos clubes náuticos, tienen un nombre... se me ha olvidado, donde se reúnen habitualmente. Y me cuenta, por otro caso, que comentaron los dibujos míos.

Y entonces, allí debe haber surgido el comentario de que yo, “este hueón estuvo dibujando los lugares que la Armada tiene como depósitos secretos de armamento, explosivos”, etc. Porque es muy curioso, cuando hicimos el repaso de los seis dibujos que se quedaron del último paquete nuestro, con la Anita, concluimos que, curiosamente, nos devolvieron los que eran más comprometedores bajo el punto de vista de los derechos humanos. En cambio, se quedaron con aquellos que eran más expresivos del paisaje.

O sea, ese que fue un comentario que surgió espontáneamente de él, es posible que pueda ser el motivo. Porque no logré jamás que me los devolvieran. Hice tentativas en los gobiernos de Michelle Bachelet, donde el comandante Raúl Vergara, que fue un expreso político y fue torturado junto con el general Bachelet, fue el subsecretario de aviación. Y fue un oficial de la aviación el que se quedó con los dibujos que yo perdí. Y no logré conseguirlos. Le dijeron que no se quedaran en la aviación, sino que fueran entregados a la DINA. Esa fue la explicación. Bueno, qué historia.

Entrevistador: Sí, sí, es verdad.

Miguel Lawner: Que este, anda a saber tú, es posible que haya alguna posible...

Entrevistador: Sí, no dejo de pensarlo.

Miguel Lawner: ...fidelidad en esa hipótesis.

Entrevistador: O sea, yo creo que mucha, y quizás cuál será el paradero de esos dibujos, porque puede que no se hayan destruido también.

Miguel Lawner: Claro, porque era muy insólito que aquello en que se ven los viejos trabajando con los alambres de época los devolvieran. Y lo que yo recuerdo claramente, en ese tiempo tenía clara la memoria, cuando la Anita me

contó y me explicó cuáles seis dibujos no habían llegado, concluimos que eran aquellos más descriptivos del paisaje.

Entrevistador: Bueno, sigamos con la siguiente.

Miguel Lawner: ¿Te queda todavía?

Entrevistador: Sí, me quedan unas cuantas. No, pero puede ser que varias ya las hayamos respondido. Yo las dividí por tema, pero vamos viendo. La siguiente dice así. ¿Qué relevancia ha significado, siente usted, que tenía su dibujo, en general, en el presente de aquel contexto? Yo creo que esta respondía un poco. No sé si quiere añadir algo más. Pero me parece que el hecho de relacionar el tema testimonial, digamos, casi como algo esencial.

No, hubo el propósito deliberado de dibujar a los compañeros, dejando testimonios cuando vivíamos en la incógnita, de si íbamos a desaparecer o no, fue evidente.

Entrevistador: Después, ¿existe algún cambio en su relación actual con el acto del dibujo y su concepción del mismo luego de esta experiencia?

Miguel Lawner: O sea, yo, cuando veo la nueva generación de arquitectos, que carecen de esta habilidad, porque yo, en los últimos años, cuando ya no tuve nada en la oficina BEL Arquitectos, sino que yo seguí solo los últimos diez años, de ejercicio, porque mi socio Pancho se puso a dibujar y Anita, mi señora, cayó enferma de Alzheimer, pero yo seguí todos esos diez años en la oficina, junto con dos o tres muchachos colaboradores, y ahí pude testimoniar el abismo en cuanto a formación profesional, con ellos inmediatamente yéndose a la computadora y yo haciendo primero esquemas de relación y todo, que les impresionaba mucho, antes de entrar al diseño propiamente tal.

Entonces, el dibujo ha sido para mí fundamental, yo no lo puedo separar... yo tuve un intensísimo ejercicio profesional, la oficina al final son centenares de miles de metros cuadrados diseñados y contruidos, y no puedo concebir que no se pueda partir, como yo me formé, con un esquema de relaciones, de las funciones que cumple cada edificio, y vamos haciendo esquemas pequeños, gráficos. Los cabros míos se van al tiro al espacio, a diseñar, los ayudantes que estuve, los últimos colaboradores, bien capaces, no digo que no, pero un poco que consiguen una forma, sin un proceso previo definitorio de la forma, que son las funciones, las relaciones, las funciones que se cumplen en el edificio, en la vivienda, que sea. El conocimiento del terreno, nunca hice un proyecto, de los numerosos que hice, sin ir a visitar un terreno, claramente conocer bien su entorno, ver cómo armonizar con el entorno y no, con tu intervención, conspirar.

No cabe duda que la formación que yo recibí es muy diferente a la actual, y nosotros siempre partimos por una etapa previa, de interiorizarnos bien del espacio donde vamos a trabajar, y después de analizar claramente las funciones que allí se cumplen, sea de la naturaleza que sea en un edificio, y las relaciones que tienen estas funciones, que son como determinantes para definir las primeras expresiones, propiamente tal. Los muchachos míos se van de inmediato a una forma, al margen de su contenido, te digo, la experiencia que tuve con los jóvenes colaboradores, en la última etapa de mi vida profesional, hay un camino absolutamente diferente, yo no puedo partir, no puedo nunca partir de una forma per se, porque siempre entendí que había factores del espacio donde estaba inserto, de las funciones que se cumplen, que definirían esa forma.

Entrevistador: Volviendo al tema de los dibujos hechos en esta etapa, de los dibujos hechos durante ese tiempo, ¿cuáles consideras que serían más significativos? Yo creo que igual has respondido más o menos.

Miguel Lawner: ¿De los dibujos hechos cuando estaba preso?

Entrevistador: Sí.

Miguel Lawner: Bueno hay varios, desde luego el de la iglesia, ya te dije, por ser el primero que hoy, lo que significó fue el punto de partida de una práctica, y mira las prohibiciones que ha tenido la historia de este país. Yo después te hablé de la perspectiva del Colegio Universitario Regional de Talca, tengo una aprecio especial por la perspectiva del dibujo de Luis Corvalán, que lo hice con extremo cuidado, tratando todos los detalles, lo más claramente posible.

Entrevistador: Sí, creo que se han ido desprendiendo de la conversación, por lo menos si quisiéramos hacer una, como un orden curatorial, aparecerían. Y bueno, quiero pasar al ámbito ilustrativo, que es más tardío ya, como usted ya está en Ritoque, aunque aparecen un poco antes creo, pero ya en retoque me parece que ya aparecen como estos regalos que usted confeccionaba, que eran casi como un objeto de lectura, por llamarlo de alguna forma.

Miguel Lawner: Yo calculo como 120, de los cuales no he recuperado más de 20. Eso con motivo del cumpleaños de la hija, con motivo del matrimonio de tal, del nacimiento de éste. Por ejemplo, hay uno bellissimo, que fue el bautizo de un hijo o hija, ya no me acuerdo, de Pedro Felipe Ramírez. Curiosamente, Pedro estaba preso cuando nació su primer hijo o hija, ya no me recuerdo. Y entonces autorizaron una ceremonia de bautizo, en la cual llegó un cura, y todo entró, y el niño se bautizó allí, en presencia nuestra. Con motivo de eso yo hice un dibujo que me quedó precioso, que fue firmado por todos nosotros. Y se quedó con ese dibujo la mujer de Pedro, que pronto se separaron. Cuando yo volví, sí, me cuentan que Pedro hizo un gran esfuerzo por recuperar ese dibujo. Me consta que lo hizo. Pero su mujer se había casado, según los matrimonios, con un fascista de mierda, que fue parlamentario de la UDI, el Temuco. Y seguro que ese tipo, a pesar de que la ex-mujer nunca se lo quiso reconocer, destruyó eso.

Recuerdo que me quedó precioso, y lamento. Y era una circunstancia muy especial. Era un bautizo que fue autorizado cuando estábamos aquí todos, con un cura, y todo, el niño llegó en un moisés, un canasto esos de mimbre, como Pedro me había contado antes. Yo antes hice un dibujo, llegó lindo, lo filmaron todos los compañeros, y fue un episodio fundamental ahí en la ceremonia, entregarle esto a la mujer de Pedro Felipe.

Entrevistador: Esto fue un Ritoque, ¿cierto?

Miguel Lawner: Eso fue un Ritoque, sí. Donde estaban autorizadas las visitas.

Entrevistador: Creo que voy a tener que hacer, no sé si un capítulo aparte, sobre los dibujos que no están, porque son varios y con mucha historia.

Miguel Lawner: Hay uno que por fortuna lo tenía dibujado aquí, que es 'Saludo al Cardenal'. Que yo logré... lo incorporé aquí, porque lo tenía, lo había mantenido aquí. Yo tuve el original, pero... Aquí está. Éste, porque son manos de compañeros que están, concretamente, que me posaron. Claro, las manos corresponden a José G. Martori, Hernán Soto, Fernando Flores y a Aníbal Palma.

Lo que pasa es que estábamos en Ritoque y escuchamos una homilía del Cardenal Silva Henríquez, con motivo, no sé en qué circunstancia, dice la fecha de este... Claro, es con motivo del 1 de mayo del 75. Yo lo dibujé el 2 de mayo y fue una homilía que la escuchamos en radio, ahí cuando estábamos en Ritoque, y nos impactó muchísimo. A raíz de eso, yo hice este dibujo. Le pedí a los compañeros que posaran una mano saludando y me lo llevé al exilio. Y está publicado aquí, por suerte, por su publicación aquí, logré reproducirlo acá. Pero cuando regresé a Chile, fui y le pedí audiencia al Cardenal Silva Henríquez, que estaba vivo, y le entregué el dibujo. Llegó muy conmovido, le conté esto ahorita.

Cuando falleció el Cardenal, hice muchos esfuerzos por recuperarlo, pero no hubo caso, no lo pudieron encontrar.

O sea, me salvé por haber dejado publicado acá. Pero perdí ese original, que le tuve un gran aprecio, porque fue de una enorme valentía, estamos hablando del 1 de mayo del 75, menos de dos años después del Golpe, y los términos en que se expresó el Cardenal, bueno, ya era un periodo dramático, habían comenzado a desaparecer las personas. Entonces, el Cardenal ya tenía evidencia de que existía Villa Grimaldi, y fue una homilía que la escuchamos por radio, todos reunidos ahí en Ritoque.

Y entonces hice ese dibujo, al que le tuve un gran aprecio, y no sabes los esfuerzos que hice después porque lo encontraran, pero no hubo caso, revisaron los archivos y todo, anda a saber.

Entrevistador: ¿Y usted se lo pasó enmarcado?

Miguel Lawner: No, no, yo lo traje de Dinamarca, efectivamente estuvieron enmarcados, pero para traerlo a Chile, los traje los originales, no los enmarcados.

Entrevistador: Claro, puede que lo haya guardado en alguna parte, pero puede que esté ahí, porque ese podría estar intacto.

Miguel Lawner: Claro, no se lo di enmarcado. Sí, porque fue una de las primeras cosas, yo regresé el 84 en mayo, agosto, septiembre, me preocupé. Fue precioso, quedó muy conmovido, expliqué las circunstancias, todos reunidos oyendo lo que significó, levantarnos el ánimo. Escuchar algo así en mayo del 75, no era nada fácil, un pedido siniestro, ya habían comenzado las desapariciones de personas.

Entrevistador: Espérenme un segundo... Respecto al ámbito ilustrativo del que estamos hablando. ¿Respecto de qué? El ámbito ilustrativo. ¿Qué conocimientos previos puede mencionar respecto a eso? O algún tipo de ilustraciones que haya visto antes y que, no sé, aparecieron en su memoria quizás mientras nos dibujaba, o no quizás.

Miguel Lawner: No (risas). Tengo una, sí, de repente recuerdo. Yo de niño, estábamos suscritos, mi padre, a la revista *El Peneca*, con un ilustrador maravilloso, llamado Coré. La revista *El Peneca* fue, en mi infancia, enorme. Fíjate que en esos tiempos era un país tan diferente. El suplementero dejaba la revista en la puerta de la casa donde vivíamos en el barrio Matta-Portugal, a las seis de la mañana, a las siete. Entonces, el problema era cuál de... Yo tuve una hermana, dos años mayor que yo, y yo. El problema era quién despertaba primero para ir a buscar la revista que estaba. Normalmente, mis padres se despertaban temprano y salían, abrían la puerta, porque también el repartidor de leche dejaba las botellas de leche, también en la puerta de la casa. Era un país que no puedes comparar con hoy en día: jamás se nos perdió una revista, jamás alguien se llevó la botella, porque tú en la noche dejabas dos botellas de leche que consumíamos nosotros vacías en la puerta de la casa, afuera. El repartidor, que pasaba como a las cinco o seis de la mañana, se llevaba las botellas vacías y te dejaban las dos botellas llenas. Y una vez a la semana, los días sábados en general, igual que el suplementero que dejaba *El Peneca*, venían a cobrar.

Y entonces, tengo unos recuerdos imborrables de *El Peneca*, me acuerdo de las disputas con mi hermana, quién se despertaba primero para ir a agarrar la revista. Después tuvimos que hacer un pacto, una semana a uno, una semana al otro para no pelear y se acabó. Pero tengo recuerdos maravillosos, las aventuras del perro *Rin Tin Tin*, los dibujos de Coré que eran inspiradores, es decir, el mundo mágico que ese hombre dibujaba, el mundo medieval con castillos, en fin, precioso, un tipo notable, de gran calidad.

Entrevistador: Él también tenía un aura como... él era como un personaje ya un poco medio mágico, ¿no?

Miguel Lawner: Sí, exacto. Esa es una buena definición de él. Fue muy importante en nuestra infancia.

Entrevistador: ¿Tiene algún recuerdo particular de alguna ilustración que le llamara la atención? De algún dibujo de los que vio que...

Miguel Lawner: No, no soy capaz de recordar nada en particular.

Entrevistador: ¿Alguna forma incluso, así como...?

Miguel Lawner: No, me acuerdo cuando tuve el perro *Rin Tin Tin*, que era una serie que dibujaba. Pero más eran... porque ellos eran blanco y negro. Siempre había páginas a color, un poco de castillos medievales, cosas así. No soy capaz de recordar alguna en especial. Pero eran muy inspiradores, te hacían soñar realmente. El Peneca fue muy importante en mi infancia.

Entrevistador: ¿Y vamos a llegar a ese punto más adelante entonces? Si quiere, lo apuntamos para terminar con la pregunta...

Miguel Lawner: Te queda todavía, está bueno ya, amigo.

Entrevistador: Ya, vamos a ir más rápido entonces para no quitarle más tiempo. Si tomamos en cuenta el espacio de contemplación y abstracción que se da durante el acto de dibujar, ¿qué relevancia tiene ese momento en el contexto del presidio político para usted? Y si existe algún límite o como momento de inflexión y vinculación entre esos dos momentos. Podría ser, digamos, el

momento en el que uno se abstrae al dibujar y el momento de la realidad, por así decirlo. ¿O el presente? No sé si tiene ese sentido.

Miguel Lawner: A ver, déjeme leer la pregunta. Yo estoy un poco... A ver, es la G. Si tomamos en cuenta el espacio de contemplación y abstracción que se da durante... Ah, en el contexto del presidio político, claro. O sea, te puedo decir que... desde un comienzo nunca dejé de pensar la relevancia que esto tenía. Porque... Sí. Desde un comienzo supe que ese testimonio tenía una relevancia muy significativa. No había cámaras fotográficas, no había posibilidades de hacer nada. Y había que dejar testimonio de las condiciones dramáticas en que estábamos expuestos.

O sea, de eso tuve conciencia inmediata. Por algo todos los dibujos los escondíamos. Todos los compañeros contribuían. Por ejemplo, los primeros diecinueve dibujos pudieron salir a raíz de que hubo una visita autorizada de una delegación de parlamentarios de Alemania Occidental. De los cuales el Partido Radical eran socialdemócratas. Eran miembros del Partido Radical de la Internacional Socialdemócrata Mundial. Algunos de ellos conocidos, como el propio Hugo Miranda, senador de la República, que era justamente nuestro delegado. Entonces me acuerdo que un día cualquiera... Es en marzo, porque... Me acuerdo que es el día siguiente al que hice mi autorretrato. 5 del 3 del 74. El día 6 de marzo. Autorizan... Estamos en la barraca un día es domingo. Y entra un oficial a decir... “Carlos Morales Arzúa, Hugo Miranda, Aníbal Palma”... En fin, eran puros compañeros radicales. “A la comandancia”. Pasó un rato. Y la conjetura de todos: “Los compañeros radicales a lo mejor se las han arreglado, nos van a poner en libertad”. Porque eran justo radicales, como cinco. Y al rato vuelve Hugo Miranda, que era nuestro delegado además.

Y entonces nos cuenta: “Hay una delegación de parlamentarios alemanes que los autorizaron a reunirse con nosotros. Ellos regresan esta noche a Santiago y se van a ir de inmediato a la casa de mi señora para contarles cómo estamos.

¿Alguien quiere mandar algún recado o algo?”. A mí no se me ocurrió, pero otro compañero que viene y dijo- “¡los dibujos de Miguel!. “¡Chucha, de veras!”. Empezamos todos a buscarlos. Los primeros 19 dibujos salieron así. Hugo Miranda se los metió debajo de la parca. Y cuando llegó, a pesar de que el comandante estaba próximo, haciéndose como el huevón... Pero siempre tratando de escuchar lo que estaban conversando. Pero se lo arregló a pasárselo, que también estaban con parca ellos. Se lo metieron debajo. Así salieron los primeros 19 dibujos. De modo que... Tengo un recuerdo excepcional de ese momento.

Y después, la Anita, cuando tuvimos la ocasión, nos sacaron de Dawson y conversamos, me cuenta el impacto que fue impresionante. Los tipos llegaron efectivamente en la noche: Le entregaron a Cecilia Bachelet, la mujer de Hugo Miranda, tía de la Michelle, los dibujos. Entonces la Cecilia, en la noche, llamó a un grupo de las compañeras, porque estaban organizadas nuestras mujeres, y le dijo: “Chiquillas, vénganse a tomar desayuno conmigo”. Y entonces llegaron. Y la Anita me cuenta, por ejemplo, la Anita Vergara, la mujer de Daniel Vergara, cuando vio el dibujo de Daniel, que era uno de los primeros que había hecho, se puso a llorar. O sea, fue un impacto para todos, también comentando, “míralos cómo están éstos”. De nuevo, todos advirtieron que estábamos flacos. En fin. Entonces, tengo ese episodio, muy marcado, realmente, de lo que significó. Y la suerte de haber podido sacar los primeros 19 dibujos de esos.

Entrevistador: Y respecto como, por ejemplo, porque ya hemos relacionado lo testimonial directamente al mundo del retrato y de estos dibujos en particular, pero quizás podemos, en el momento en que usted hacía los paisajes, cuando le llamaba la atención algo, había un momento quizás en que usted reconoce que se abstraía, aparte de la experiencia del paisaje, que igual me lo describió, que quizás podamos incluirlo en eso, quizás un momento en que, incluso al dibujar un retrato, lograba como de pronto inmiscuirse en eso.

Miguel Lawner: Yo diría que en los del paisaje, en todos. El paisaje era dramático. Todos me impactaban. Tengo ese dibujo de Puchito, que está sentado al borde de un tronco de más o menos unos tres metros de diámetro, de esos árboles que yo calculé, que pueden haber tenido dos mil años. Seguro.

Había unos coiguos que me dejó lelo, porque logramos, por suerte, ir dos días seguidos a ese lugar. Y como sabía el día siguiente que iba a llegar, yo, de la restauración que hicimos, la iglesia -de esas cosas que tienen los presos que guardan cosas- me había guardado tres trozos de los vidrios de las ventanas, porque cuando llegamos no había ninguna ventana de la iglesia cuando empezamos la restauración con sus vidrios. Estaban todos rotos. Y trozos que estaban botados al interior por esas cosas de preso. “De algo me pueden servir”. Me guardé tres trozos chicos, cortados, y me los dejé en mi barraca, arribita en uno de los listones de madera, como estaba. Yo solo tenía mi revestimiento exterior. Toda la estructura quedaba a la vista. Me servían de repicita. Ahí también hubo, por ejemplo, en las fotos que estaban al lado mío, tenía una velita siempre con la que leíamos de noche.

Bueno, entonces, una vez llegamos donde estaba ese resto de árbol cortado a esta altura, más o menos, un árbol que tenía unos 2, 2,5 metros de diámetro. Y entonces, como sabía que íbamos a volver al día siguiente, al día siguiente traje ese trozo de vidrio y empecé a raspar, porque mi idea era medir cuántos años de vida tenía. Tú sabes que por los anillos tú puedes ver los años. Obviamente no pude terminar y tampoco fue tan fácil que aparecieran, pero logré que aparecieran. Pero logré raspar un trozo así y extrapolé el resto y ahí fue que calculé que entre 1.000 a 2.000 años tenía que ser. Tuvo. La isla en el estado en que estaba cuando nosotros estábamos allí, fue impactante. Ya cuando volvimos en 2003, la única vez que nos autorizaron entrar, era absolutamente diferente. Era un espacio bucólico con unas colinas amables. No dejaron un solo resto de esto.

Los marinos deben de haber contratado con alguna empresa que les limpiara todo, probablemente con un valor, porque al final algún partido les sacan a esos restos. Pero todo ese espectáculo dramático de árboles calcinados, moribundos, como le puse a uno, no se me va a olvidar tan fácil. Yo, claro, esa es una cosa particular.

Uno, la capacidad de observación que tiene probablemente por mi formación como arquitecto, pero donde andaba, andaba observando esto que me llamaba la atención. Pero el cambio fue total, absoluto. En 2003 ya, fuera de que habían borrado todo el campo en forma increíble, no obstante lo cual logramos identificar cuando me subía un poquito una colina, había quedado la huella de cada barraca, que parecía increíble. A primera vista, a nivel del suelo, no lo captabas. Logré identificar la primera barraca, ahí ya estaba claro, sabía dónde serían las demás. Y fue increíble, curioso.

Los compañeros que habían viajado, todos se agruparon, cada una de las barracas donde habían estado presos, los de barrascados, paquetes, “Beta”, “Gama”, todos querían estar en su barraca un buen rato. Curioso.

Entrevista: Como si se hubiera generado un vínculo igual.

Miguel Lawner: Un vínculo increíble, circunstancias tan únicas en tu vida, con un riesgo permanente de perder la vida las 24 horas del día. Sin embargo, esa era su barraca.

Entrevistador: Bueno, voy a seguir, Miguel, para no quitarle tanto tiempo. Me parece que la siguiente pregunta ya está respondida, porque dice según su percepción en el presente, ¿cuán profunda es la vinculación entre estos dibujos y la memoria? ¿En qué momento toma conciencia de la dimensión e importancia testimonial de estos trabajos?

Miguel Lawner: Ya muy pronto tuve esa conciencia. Sobre todo con el dibujo del campo, con el que arriesgué francamente el pellejo. Porque si me llegaban a descubrir eso, me fusilaban al tío. Pero me empeciné en hacer. Creo yo. No lo cuento más veces. Lo pienso ahora aquí. ¡Qué Irresponsabilidad!. No sé qué grado de inconsciencia me empujó a eso. Ahora, nadie de mis compañeros supo, salvo Hernán Soto, mi vecino. Ninguno. Un asunto que no quise hacer presente.

Y haberlo logrado reproducir de memoria. Claro que tenía cuarenta y tantos años.

Entrevistador: Pero no es menor. Yo ya tengo problemas de memoria, así que...

Miguel Lawner: (risas) Pero sí. Es increíble, pero perfecto. Porque después yo recibí los planos definitivos. Porque cuando... No sé si tuviste esa exposición que hubo hace poco en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile.

Entrevistador: No. Fuí a la de la Ex Cárcel. Estaban los dibujos ahí.

Miguel Lawner: Porque... mis arquitectos colaboradores aprovecharon. Yo recibí material. Y fuera lo que yo hice, ocurre que cuando Sergio Vitar, durante el gobierno de Ricardo Lagos, fue ministro de Obras Públicas él se la arregló y pidió a la Dirección de Arquitectura de Magallanes toda la información respecto a la construcción del campo de Dawson. Y le entregaron información. La tengo ahí. Y es impresionante cómo calza con lo que yo dibujé. Están los planos. Son más cagones que los míos. Muy primitivos, digamos. Pero en dimensiones no hay casi errores. No puedo creerlo. Bueno, tenía la cabeza de un hombre de 45 años, 46. No, ahora. Ahora, si tú me preguntas si hace 5 minutos me tomé una pastilla, si me acuerdo.

Entrevistador: Bueno, yo podría contarle lo mismo. Me ha pasado. Así que yo creo que presumo que también las circunstancias pueden generar no sé si una capacidad en sí, pero...

Miguel Lawner: Y cuando descubrí esa habilidad de reproducir dibujo humano, sobre todo, me lo impuse. Además, que yo era, como te digo, lo poco que no estaba jodido. Además, objetivamente, yo creo muy buena relación con el suboficial mayor. Y sé que ocurrió lo mismo, me he enterado hace poco con el comandante. ¿Por qué me he enterado hace poco? Ocurre que yo, tú sabes, que el comandante después que hicimos lo de la iglesia, me pidió que le proyectara, me dijo, me llamó un día y me dijo: "Mire, aquí los niños en Puerto Harris" -que son todas las familias de los oficiales que están destacados en la isla, que vivían allí en esas caseríos, que te digo, una 20-30- no tienen nada donde entretenerse -"No sé si me puede proyectar una especie de placita de huevo infantil o algo así". Entonces, ya habíamos terminado la iglesia. Tampoco la terminamos totalmente, porque el servicio de inteligencia militar decidió que nos fuéramos más allá. Pero quedó realmente totalmente habilitado. Y ya fuimos invitados cuando se inauguró porque los niños iban a hacer la primera comunión.

Bueno. Entonces, terminamos eso y me dijo: "Los niños, no tienen nada que hacer, a ver si me hacen una placita de huevo infantil". Yo proyecté, entonces, eso que tú has visto aparece aquí, que se llama 'Un paseo por la historia'. ¿Por qué se me ocurrió eso? No te lo puedo decir. Un laberinto griego, un castillo feudal, terminé con un sputnik espacial. Le llamé 'Un paseo por la historia'. Y ahí están, los dibujos en el cuaderno famoso de su hija, que me dio para hacer levantamiento en la iglesia. Ahí está. Bueno, íbamos a ir, pero me llamó a los días y le entregué el dibujo y dijo, "Pucha, qué lindo". Todo hecho nada más que con varas de coigüe. Lo único que había en la isla de material, porque había tal abundancia de árboles que habían quedado, que podíamos tener varas de pulgada y media, dos pulgadas, tres pulgadas, cuatro pulgadas. Todo iba a ser

proyectado con madera. Bueno y quedaron los dibujos hechos en el cuaderno, así que me pasó para hacer el levantamiento en la iglesia.

Pero pasó como una semana, me dijo el suboficial, me dijo él: “Vinieron los del SIM y cagaron. No dejan que los presos vayan de nuevo a Puerto Harris -que es la localidad donde estaban las familias- por la familiaridad de los presos con los familiares, pueden pasar recados”. El mismo suboficial me dice: “...por estos cuentos que ustedes le pueden mandar recados a la Unión Soviética”. Él me lo dijo, el suboficial, a mí. Total, al cabo no se hicieron.

Cuando en el año 2019 me dieron el Premio Nacional de Arquitectura, me invitaron a dar una charla en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile. Y yo di una charla que titulé ‘Un Arquitecto en Prisión’. Y mostré todo, porque es increíble todo lo que realmente hice, donde estuve en Ritoque , sobre todo en la Isla Dawson, en fin, Tres Alamos, ¿no? Y en esa charla mostré la imagen de los juegos infantiles. Y me acuerdo cuando estaba dando la charla, causaron un impacto, porque vi dos o tres personas que se pararon a tomar fotografías, cuando los estaba exhibiendo.

Pasaron unos días y me llama el decano de Arquitectura y me dice: “Oiga Don Miguel, mire, aquí acordamos que como aporte venía en octubre de ese mismo año -porque mi premio mío fue en marzo o abril, algo así- en octubre del 19, fíjate la fecha, venía la Bienal de Arquitectura. Entonces me dice: “los alumnos, aquí hemos acordado que los alumnos de último grado van a construir los juegos infantiles y se van a construir en la Bienal”. Estaba prevista en el barrio Franklin, en uno de los galpones del barrio Franklin. Y en una junta vecinos de Franklin, que está ahí vecina ahí se van a construir. Tengo imágenes, fui a la escuela a ver cómo estaba un curso entero, como 40 muchachos y muchachas entusiasmadísimos construyendo los juegos infantiles. Y se construyeron, y se levantaron y se inauguraron allí.

Es que esta historia comienza de puta madre. A ver, ¿cuándo fue esto? Ah, ya sé. Antes de este episodio, esto fue el 19. El 2014 yo lancé mi primer libro que se llama ¿lo conoces? 'Memoria de un arquitecto obstinado'. Creo que está todavía en la Facultad de Arquitectura de la Chile, todavía quedan algunos contemplados. Pero esto se hizo, fundamentalmente, por el editor Pablo Fuentes, profesor de la Universidad de Bío Bío de Concepción. Es un estupendo volumen. Bueno, fui a Concepción ya tuve dos, tres días de actividad loca y el último día antes de viajar, me acuerdo de viajar un día sábado en la mañana de regreso a Santiago. El viernes en la tarde tenía el único día y momento libre. Le pedí a Pancho Schiappacasse un colega, arquitecto, que había sido alumno mío en un curso especial que me llevara a Coronel a visitar unos pabellones que había hecho Luciano Kulczewski. Estamos hablando a fines... a comienzos de los años 40, 41. Porque ya, bueno, no voy a hablar de Kulczewski. Bueno, resumen, fuimos. Cuando volvimos, Pancho me dice: "Oye, el comandante que tuviste en la Isla Dawson, creo que voy a estar con él ahora". ¿Por qué? ¿Qué pasa? "Porque su hija es la mejor amiga de la María Teresa de ahí, su esposa. Y la están operando en este momento. Y ellos vienen a ver a su hija. O sea, porque yo te dejo aquí en el hotel" -porque yo tenía que viajar al día siguiente temprano, y el mismo Pancho me iba a llevar a las 8 de la mañana al aeropuerto de Concepción. Y entonces, cuando me cuenta esto que él va a estar con el comandante, íbamos todavía en el auto, se me ocurre decirle, no sé por qué: "Pancho, dile al comandante que yo quiero hablar con él. Que si está de acuerdo, que me mande su número de teléfono y su correo electrónico."

Total que Pancho me cuenta que llegó a la pieza del hospital, efectivamente, estaba ahí la hija hace poco, y estaban los padres. Y Pancho me dice: "Putá, yo todo cagado como le digo. Ya, me callé y dije: Mire comandante, hay una persona que estuvo allá con usted, era uno de los presos, y él me dice que le gustaría hablar con usted. Creerá que la señora del comandante, le pegó un codazo y le dijo: ¡el Lawner!". El Pancho no había dado mi nombre. Pero claro,

yo ya había publicado este libro, el libro de los dibujos, cuando estuvo este episodio y el lanzamiento del libro. Y por otro motivo, el hecho es que, bueno, le dijo “el Lawner”. Y él, en su momento, agarró un papel y le dio su número de teléfono y el correo. Pancho llegó con la mansa noticia, a la mañana siguiente, llevándome al aeropuerto.

Yo llegué aquí con esa historia. Entonces decidí invitar a los dos compañeros presos, de más confianza, tanto como amigos, como política: el doctor Arturo Girón, que había sido compañero mío desde el Instituto Nacional y después había sido el médico del presidente ayer, habíamos continuado la amistad. Y Hernán Soto, a quien yo conocí estando preso, pero las circunstancias hicieron que siempre quedáramos juntos. Sobre todo cuando llegamos al campo de concentración. Por eso tengo ese retrato de él, que tuve que recordar. Como le puse “a mi hermano, mi compañero Hernán”. Teníamos las dos literas juntas, las literas altas. Y en la noche conversábamos increíblemente. No olvidaré jamás esa conversación de un hombre erudito, inverosímil, y de una modestia absoluta. Entonces, son las dos personas con las que tenía más confianza humana y de criterio político, podemos decir así. A pesar de que ninguno de los dos eran políticos destacados, como yo. Y les conté esto. ¿Qué les parece ir a hablar con él, con Hernán?

Total que luego conversamos mucho y sobre todo Hernán fue muy claro: “Mira, es posible que entre los compañeros nuestros de Santiago se pueda entender, pero los de Punta Arenas no, porque a ellos les sacaron la cresta como malo de la cabeza.” Es verdad, antes de llevarlos a la isla. Y también en la isla cuando venía el servicio de inteligencia militar, no tanto el personal que estaba en la isla, sino que venían equipos especiales de tortura ofrecida. Bueno, y tú ya eres yo, por mí, la persona que ha alcanzado este nombre político nacional, ¿quién sabe qué consecuencias va a tener? Entonces preferimos no hacerlo. Esto, como te digo, fue en 2004, 2005.

En 2019 se hicieron entonces los famosos juegos infantiles que él me había encargado en la isla, en los cuales yo había hecho el diseño. Y ahí decidí, dijeran lo que dijeran los compañeros, lo voy a invitar porque finalmente él fue el que me encargó. Lo voy a invitar. Entonces llamé a Pancho y le dije, averigua con su hija si el comandante está vivo, porque yo había guardado su estatua. Y me contesta que hace dos años que falleció. Bueno, eso llegó hasta ahí.

Este año, en Castro, un equipo de personas, preciosos, tomaron la iniciativa de construir esos mismos juegos infantiles en Castro, que ellos lo hicieron. Estamos hablando de este año. Ahora cinco meses habrán terminado, o cuatro meses atrás. Entonces yo decidí ir para allá. O sea, las compañeras querían que yo fuera a la inauguración de los juegos en la isla. Y pensé, voy a invitar a la hija del comandante. Entonces llamé a Pancho y le dije, Pancho, dame el teléfono de la hija del comandante. “¿Cómo se llama?”. “Se llama Titina”. Y la llamé.

Le contesté el teléfono y le digo: “Es Miguel Lawner”. “¡Oh, Miguel! Pero qué gusto escucharlo. No sabe todo lo que mi papá nos contó de usted. Y le digo: “Tengo que decir, claro, de hablar contigo, por supuesto” Y ahí esto, “¿Estás en condiciones de ir?” “Con mucho gusto, vamos”. Y después, Pancho se colgó, vamos todos a la isla de Chiloé, se inauguraba ahora en octubre del año pasado. Hace poco. Y resulta que yo me enfermé. Y todo se fue a la mierda. Quedamos con la posibilidad de, ahora en el verano, a lo mejor, juntarnos en la isla de Chiloé, sí es que estoy bien, pero, no estoy muy seguro. Pero mira lo que son las cosas. Yo hice todos los dibujos al comienzo en ese cuaderno colegial.

Entrevistador: Qué era de ella, ¿no?

Miguel Lawner: Ese cuaderno colegial es de ella. La reglita, la escuadrita, la goma raptora de ella. Ese cuaderno está en el Museo de la Memoria, lo

guardan como un tesoro. Los cuadros están colgados, los exponen de repente. Porque una vez, mis colegas con los que trabajé en Dinamarca vinieron a visitarme. Ellos conocían, porque yo estuve exiliado en Dinamarca, colegas arquitectos. Ellos conocían la historia de mis dibujos del cuaderno. Entonces, yo, Andréa Zen y su mujer quisieron ver el cuaderno que está en el museo. Y ahí aprendí pucha... Llega una mujer, se pone unos guantes blancos, están guardados en un baúl con llaves, lo abre. No puedo ojearlo cualquiera, sino ella ahí. Impresionante. Y claro, es un tesoro toda la información que hay ahí. Por eso se le apunta de otro tipo, qué sé yo. Está todas las medidas, de como hice el levantamiento de la iglesia.

Entrevistador: Quizás ella podría venir a ver su cuaderno.

Miguel Lawner: Sí... No he hablado mucho más con ella, pero mirá... mirá lo que son las cosas. Ya tuve un indicio cuando el Pancho le dijo “hay un preso que quiere hablar contigo” y la señora le pegó un pencazo y le dijo “el Lawner”. Claro, yo fui una persona especial en la iglesia. Y es evidente que el hombre me ganó algún respeto. Porque mirá, las cartas, todas las que recibíamos como las que mandábamos, eran censuradas. La mayoría de las cartas de todos mis compañeros están rayadas con un plumon negro, en algunos casos están cortadas párrafos. Todas las muestran. Recuerdo un acto en que Camilo Salvo, preso como yo, mostró una de esas cartas salvo las dos primeras cartas mías que tienen rayados negros, el resto están intactas. Y las cartas mandadas por la iglesia, igual yo las tengo guardadas aquí. Son un tesoro.

Mi nieta tendrá que prepararse para hacer algo con ellas. Yo no he tenido tiempo. Son bastante explícitas de lo que pasaba en la iglesia. No están observadas. Yo no tenía escrúpulos, no me auto-censuraba. Bueno, ya te he contado más de la cuenta.

Entrevistador: No, pero está muy bien. Bueno, había una última pregunta respecto a los dibujos realizados durante su exilio en Dinamarca, o sea, los hechos a partir de la memoria o estas láminas que contienen testimonio. ¿Cómo describiría la vinculación entre lo técnico o artístico, por llamarlo de alguna forma, y lo testimonial? ¿Qué clase de habilidades fueron puestas en juego a la hora de realizar estos trabajos? No sé si hay algo que agregar.

Miguel Lawner: O sea, siempre tuve, nunca tuve la pretensión de que estaba haciendo obras de arte, pero no queda duda que cuando percibí que era capaz de realizar dibujos humanos y realmente las personas, todos los que la miraban identificaban claramente a la persona, tuve noción de que el valor testimonial era algo inverosímil. En una situación en que el país está absolutamente sumido con la censura más total, más completa, y el ser capaz de reproducir la situación que habíamos pasado en un campo de concentración construido conforme a todos los criterios que fijaron los Nazi en la Segunda Guerra Mundial. Nunca, no deja de ser. Así que el valor testimonial de los dibujos, no tengo la menor duda de una importancia fundamental. No tengo ninguna pretensión de que tengan un valor artístico, pero, bueno, efectivamente han sido piezas fundamentales.

Este libro, en los primeros años, después que yo llegué al año 76, hasta el 80, recorrieron por Europa entero. Se reproducían, por ejemplo, en Cuba. Un compañero chileno que estaba ya exiliado, hizo un libro que tengo por ahí, cagón, de pequeño formato, pero fotocopió todos los dibujos sin pedirme ningún permiso. Hizo una edición propia allá en Cuba. En Canadá, otro hizo algo parecido. Después, con mi conocimiento, sí, en varios países europeos se hicieron álbumes bonitos, conteniendo algunos de los dibujos que se vendían como parte de la actividad de la solidaridad. Se hizo hasta una estampilla, que desgraciadamente no la tengo, con el dibujo de Corvalán, que la hicieron en la Alemania RDA del Este.

Entrevistador: ¿El último dibujo? ¿El último, no? ¿el de Tres Álamos?

Miguel Lawner: Claro, porque allí fue el lugar donde se expusieron mis dibujos. Lo que pasa es que cuando ya se confirmó que yo salía allá, autorizaron a salir en junio del 75, la Anita había logrado... tenía fondeados en diferentes lugares todos los dibujos. Tenía el problema de confiscarlos. Entonces, ellos... las mujeres, perdón, habían tenido una relación especial con la embajadora de Rumania. Rumania fue el único de los países socialistas que no rompió relaciones con la junta. Bastante maricón a mi juicio, pero así fue. Pero la Dumitrescu, Sandra Dumitrescu, se llamaba la embajadora, la verdad es que tuvo una actitud muy bonita, de muy buena relación con las compañeras nuestras, nuestras esposas que estaban organizadas de los presos políticos en la isla Dawson. Entonces, cuando ya se confirmó que salíamos, y la Anita tenía fondeados los dibujos en diferentes lugares, conversó con la Sandra y ella dijo: "Feliz, yo te sacó los dibujos, no van a tener ningún problema. Cuando ustedes lleguen a Dinamarca -pues ya la ANITA les dijo que nosotros llegaríamos a Dinamarca- veremos la forma de hacérselos llegar".

Como era el periodo de vacaciones, nosotros salimos en junio, ella había salido un poco antes, en verano europeo, ella había salido de vacaciones a su país, Rumania. Entonces, cuando nosotros llegamos a Dinamarca, vinieron los compañeros del Partido Comunista chileno, que estaban recibiendo... que tenían su oficina en Berlín, RDA de la República Democrática Alemana, vinieron de inmediato a hablar conmigo por los informes que traían de Tres Álamos, y todo el mundo sabía en Europa que había unos dibujos que había hecho Miguel Lawner. "¿Es verdad que dibujaste?" "Sí". "¿Se pueden conocer esos dibujos? ¿Los trajiste?" "No, no los trajimos nosotros, los trajo la embajadora de Rumania. Están en Rumania. Cuando nosotros llegamos, ya habían llegado." "¡Ah! Nosotros nos arreglamos, listo".

Entonces hicieron gestiones y los de Rumania dijeron que no los largaban, que ellos, en virtud de lo que habían hecho, pedían que la primera exposición se hiciera en Rumania, en Bucarest, de mis dibujos. Me dijeron a mí y yo me negué. Es un país maricón, el único país socialista que no cortó relaciones con la Junta, ni cagando. “Podemos hacerlo después, pero de ninguna manera a los primeros”. En total, los compañeros de allá, que hacían, hablaron con el partido, con el gobierno de la República Democrática Alemana, donde tenían su sede central. Nuestro partido funcionaba ahí, en Moscú. Y entonces el gobierno alemán dijo, ni un problema, nosotros nos arreglamos. Y se tuvo que meter al gobierno de la República Democrática Alemana y lo logró, lo sacó. Y así llegaron a la RGDA, con el compromiso que la segunda exposición se haría en Bucarest. Y efectivamente yo llegué como te digo en junio, a finales de junio a Europa. Y entonces el 11 de septiembre del 75, el mismo año que viajamos con mi familia, se hizo la primera exposición de los dibujos en la RGDA, en Berlín. Y tengo muy bonitos recuerdos de ese episodio ahí en la RGDA. Pero me negué a hacer la exposición en Bucarest. Después me lo llevé a Dinamarca.

Dibujé todos los que no pude hacer porque corría mucho riesgo cuando estaba en Chile, pero recordaba muy bien. Pero en todo caso, he dejado claro cuando no están hechos en Chile, sino en Dinamarca en general. Y así se completó el set y se hizo la primera exposición. La de Berlín fue una exposición, pero fue pobre, no estaban enmarcados, nada, pero fue una exposición en la Academia de Arte de Berlín. Pero en Copenhague fue una exposición que causó un impacto nacional. Porque ahí la diseñé yo mismo en el espacio, hice unos bastidores con alambre de púas, delante. Tengo unos comentarios de prensa espectaculares.

Entrevistador: ¿Hay registros de esa exposición? ¿Son fotográficos?

Miguel Lawner: Esto es de las exposiciones en Berlín. Es cuando llegamos. Ahí están los cuadros. Aquí estoy con el director de la Academia de Bellas Artes.

Aquí estoy con el mismo. Están viendo los cuadros. Aquí también estoy yo. Aquí estamos en el acto. Mira cómo estaba flaco yo. Esto también es en el acto. Aquí está la mujer de Daniel Vergara con la que me encontré, que seguía preso. Aquí estoy con el director de la Academia. Aquí estoy con Anita después de que fuimos a Dresden. No, pero tengo de... Aquí está la exposición en Hamburgo. Hay fotos. Todo esto está en Hamburgo. Estas son publicaciones. ¿Ah? Pedro Felipe Ramírez. Y ahí está Helmut Frenz, el famoso obispo. Ahí reprodujeron parte con alambre de púas, tal como yo lo había hecho en Dinamarca. Ahí está Aníbal Padma también visitando la exposición. Estas son publicaciones, por ejemplo, en Dinamarca, ¿ves tú? De la exposición. Estas son otras publicaciones. Estos son los diarios de Dinamarca, o de Europa. No sé, tengo muchísima información. Esto en Japón. Claro, porque viajé a Japón. Fui a un Congreso Mundial de la Paz. Esto es...

Entrevistador: ¿Este es el dibujo que comentamos hace un rato?

Miguel Lawner: Sí. Estas otras son publicaciones. Aquí está el hijo de Corvalán. Aquí están diferentes actos. Estas son publicaciones de mis dibujos, ¿te fijas? Esto es en Alemania también. No, esto es en Chile. Ya, está bueno.

Entrevistador: Solo un último punto nomás, Miguel, respecto a lo que comentamos sobre El Peneca. Usted ya me contó más o menos las memorias que tiene al respecto. ¿Recuerda otras lecturas que tuvieron en ese tiempo? ¿Lecturas infantiles o algo así?

Yo tengo recuerdos de muchas lecturas pero ya más de adolescente. Ya. De niño... solo tengo claro El Peneca, fíjate. A pesar de que sé que leíamos...

Entrevistador ¿El Silabario Hispanoamericano fue muy posterior?

Miguel Lawner: Yo estudié... Digamos para la... Porque yo estuve en la escuela Federico Errázuriz que ahora se llama República Argentina que está en Vicuña Mackenna casi al llegar a Avenida Grecia en el mismo edificio, muy bonito. Ahí estudié primera, segunda y tercera preparatoria. Pero en un... llamémoslo un kindergarten, creo que se llamaba en ese tiempo. O jardín infantil. Hice un primer año como un prekinder, no sé cómo cresta llamarlo. Un año antes de entrar a primera preparatoria en la escuela Federico Errázuriz. Y allí aprendí a leer. No en la Federico Errázuriz, sino en ese jardín infantil que estaba anexo a la iglesia que está en Avenida Matta entre Sierra Bella y Portugal. Tiene un nombre esa iglesia, por Dios. Creo que sí. Esa iglesia tenía anexo un... como un jardín infantil. O un parvulario, no sé cómo se llamaba. Y allí aprendí a leer y creo que aprendí con ese silabario. Porque te estoy hablando yo ahí tendría 6 años. Yo nací el 28 del 34.

Entrevistador: El Silabario también lo ilustró Coré, por eso lo mencionaba.

Miguel Lawner: *El Peneca* ya salía en esa época. Lo ilustró Coré. Sí, claro.

Entrevistador: Sobre todo las portadas. Sí. Como la época de oro, digamos, de *El Peneca*. No sé si tiene memoria al respecto, pero...¿Qué relación tuvo con el dibujo en su infancia? ¿Dibujaba las cosas de El Peneca, por ejemplo, o algo por el estilo?

Miguel Lawner: Yo no tengo un recuerdo muy claro, pero sé que dibujaba, porque lo que tengo claro es que un primo hermano mío, que era uno dos años menor que yo, o tres, siempre me pedía que yo le hiciera los dibujos para su colegio. Y eso lo tengo claro, porque él era chuzo para el dibujo. Y yo desde niño, parece que demostré tener cierta habilidad. Más aún, yo le debo el haber estudiado arquitectura a mi profesor de dibujo en el Instituto Nacional. ¿Esa historia la has escuchado?

Entrevistador: No.

Miguel Lawner: Claro, lo que pasó fue que teníamos un profesor de dibujo. En ese tiempo las Humanidades eran primero, segundo, tercero, sexto año Humanidades. Ahí terminaba la educación secundaria. Cuando pasamos al sexto año Humanidades, cambió mi profesor de dibujo. Tuve uno, todos los anteriores, primero, segundo, tercero, cuarto en sexto, cambió profesor. Carlos Spech, un hombre con una melena blanca, encantador. Pasó un tiempo como un mes de clase. Siempre teníamos que hacerle un ejercicio de dibujo. Se me acercó y me dijo: “¿tú qué vas a estudiar?” “No sé”, le dije, “mi mejor compañero de curso, Félix Martínez, se va al pedagógico. A lo mejor me voy con él.” “¿Tú estás loco?” me dijo, “pedagógico, te vas a morir de hambre. ¿Tú? Arquitectura.” ¿Cómo? ¿Por qué? Entonces, me dejó con la bala pasada.

Y en el Instituto Nacional, yo era parte, teníamos lo que se llamaba una Academia de Letras Castellanas, donde nos reuníamos todos los miércoles después de clase a las cuatro de la tarde, en sesiones como de dos horas, nos reuníamos en la biblioteca del Instituto, que era un espacio maravilloso en doble altura, con un profesor muy entusiasta que dirigía. En ese tiempo, la Academia, los alumnos sacaban un boletín que se llamaba ALCIN, Academia de Letras Castellanas del Instituto Nacional. Lo había fundado José Venturelli, pintor importante en Chile, que había sido alumno del Instituto Nacional más o menos cinco años antes que nosotros. Él dejó hecha esta tradición de que se publicaba un boletín del ALCIN con las colaboraciones que los alumnos, leían sus colaboraciones, sus precoces creaciones literarias, poesía o comentarios que fueran, cuentos.

Y entonces allí cuando recibí el comentario de mi profesor de dibujo, me puse a buscar en la biblioteca del Instituto, que era estupenda, muy completa, y me encuentro con el libro ‘Verses in Architecture’ de Le Corbusier, ‘Hacia una Arquitectura’ en francés. Pero teníamos tan buena formación en inglés y francés que nosotros salíamos del colegio batiéndonos razonablemente bien en ambos

idiomas. Y yo pude leer con algún apoyo ‘Verses in Architecture’ de Le Corbusier y me entusiasmó, ¿te das cuenta?. Y ahí decidí, después me volvió a preguntar el profesor y le conté, le dije:” Mire, leí un libro bien interesante” y claro, me dijo: “No tengas ninguna duda, tú te vas a arquitectura.”

Entrevistador: Disculpe ¿Me puede repetir el nombre del profesor?

Miguel Lawner: ¿Del profesor? Sí. Carlos Spech. Carlos S-P-E me parece y doble E-C-H. Ya. Tenía un hijo que era más o menos de la generación nuestra, bastante huevón. Era un hombre encantador. Porque, pues, el instituto tiene un hogar de vacaciones que está ubicado en el Tabo. Que se construyó para que los alumnos pudieran tomar vacaciones. Se había inaugurado no hacía mucho antes que nosotros egresáramos. Pero el curso nuestro fue un poco especial en el instituto. Sí, es verdad, debo reconocer. Y entonces, cuando egresamos, la verdad que todos éramos gente muy modesta, mis padres tenían un negocio de venta de sacos harineros en la vega central. Peleamos porque no hay derecho que en el hogar de vacaciones del instituto no haya espacio para los ex-alumnos. Entonces, con la pechuga que teníamos y lo que habíamos sido en el instituto, nos lo autorizaron. En consecuencia, al año siguiente que regresamos, ya tuvimos vacaciones. El último cupo de marzo fue para ex-alumnos. Y naturalmente se apropió el grupo nuestro de la Academia de Letras, qué se yo, con algunos que nos seguían, que eran un poco parientes. El curso que fue como sucesor nuestro, donde estaba Lalo Martínez Bonatti, el pintor hermano a Félix Martínez Bonatti, que era compañero del curso nuestro. Estaba el pintor Guillermo Núñez, estaba el... que escribió los libros sobre Darwin, un médico. Bueno, era un curso notable.

Entrevistador: Es curioso que investigué hace años a los dos artistas.

¿A Guillermo Núñez y a Lalo?. Ellos eran como los hijos del curso nuestro, efectivamente. Y por eso cuando tomamos vacaciones, estaban ellos y

nosotros. Y entonces tenía que ir un profesor. Y elegimos a Carlos Spech, con esa melena blanca, lo pasamos el descueve. Me imagino.

Entrevistador: Estuve por entrevistar a Martínez Bonatti también, hace años

Miguel Lawner: ¿Sí? Está bien encerrado. Sí. Es un poco huraño para aceptar entrevistas.

Entrevistador: ¿Vive en Valparaíso?

Miguel Lawner: No, no, no. Vive en... No en Puente Alto. ¿Cómo se llama? al frente, en Pirque. Allá tiene su taller grande. Sigue pintando mucho, vende mucho afuera.

Entrevistador: Bueno, una última pregunta creo que... No, ya me la contestó. Más que nada, eran los recuerdos que tenía respecto a lo que estábamos hablando.

Miguel Lawner: Claro, el instituto fue importante en ese sentido, porque fíjate que el profesor mío fue capaz de captar mi destino. Si Carlos Spech no me plantea eso, jamás habría ido a parar, no se me hubiera ocurrido.

Todo lo que estamos hablando no habría pasado de esta forma, al menos.

Mira los pequeños detalles que pueden fijar tu destino. Además, era un hombre encantador, con una chispa. En esas vacaciones que pasamos junto con él, el descueve, las conversas en la noche.

Entrevistador: ¿Ustedes tenían cuántos años? Más de 18 o 17.

Miguel Lawner: Yo nací el 28. Egresé del Instituto Nacional el 45. 28, 38, 48, tendría 20. Egresé de 15 años o de 16. Yo creo que 16, 17, más o menos la misma edad. Egresé el 45, tengo claro. Y nací el 28. 17, tienes razón. El 48 tendría 20 años. El 45 tenía 17.

Entrevistador: Muchas gracias Miguel. Creo que voy a apagar aquí.