

# Imágenes *por-venir*: la Unidad Popular y la invención de otros posibles<sup>1</sup>

## Forthcoming Images: Popular Unity and the Invention of Further Becomings

Antonia Viu  
Universidad Adolfo Ibáñez  
antonia.viu@uai.cl

Pedro E. Moscoso-Flores  
Universidad Adolfo Ibáñez  
pedro.moscoso@uai.cl

**Enviado:** 4 julio 2023 | **Aceptado:** 24 julio 2023

### Resumen

El escrito aborda el papel de la «invención» en el proyecto de la Unidad Popular, ligada a modos de asociatividad orientados a mejorar las condiciones de vida de las y los trabajadores. Dicha asociatividad se aprecia a nivel de sus imágenes, entendiéndolas como interfaces que suscitan puntos de encuentro y trayectorias inéditas. En función de esto, proponemos otros modos de hilvanar relatos sobre la Unidad Popular, mostrando que las imágenes funcionan como registros de lo múltiple, que emergen dentro de una formación social compleja y mutante. La primera sección del texto introduce una aproximación conceptual al problema, mientras que la segunda se centra en dos hitos de la UP que inscriben la invención como un eje articulador de la redefinición de lo social: la colección «Nosotros los chilenos», de Quimantú (1971-1973), y el edificio UNCTAD III (1971-1972).

**Palabras clave:** Unidad Popular, imágenes, invención, UNCTAD III, colección «Nosotros los chilenos».

### Abstract

The writing addresses the role of «invention» within the Popular Unity project, in terms of modes of associativity that sought to improve worker's living conditions. This can be appreciated at the level of its images, understood as interfaces that give rise to meeting points and unprecedented trajectories. Based on this, we propose other ways of stringing together stories about the Popular Unity, showing that images function as records of the multiple that emerge within a complex and changing social formation. The first section introduces a conceptual approach to the problem, while the second one focuses on two UP landmarks that inscribe invention as an articulating axis for redefining the social: the collection «Nosotros los Chilenos», by Quimantú (1971-1973), and the UNCTAD III building (1971-1972).

**Keywords:** Popular Unity, images, invention, UNCTAD III, «Nosotros los Chilenos» collection.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de dos proyectos: Fondecyt Regular n° 1230002y Fondecyt Regular n° 1210004. Ha sido desarrollado como parte de la investigación del Centro de Estudios Americanos de Universidad Adolfo Ibáñez, línea Prácticas materiales, sensibles y ecológicas. Epistem(étod)ologías situadas para la (re)construcción del Sur Global.

## Introducción: pensar la Unidad Popular en imágenes

Para quienes crecimos en dictadura, las imágenes del Chile de la Unidad Popular se disipan entre otras, como la del bombardeo a La Moneda, el espectral último discurso de Allende transmitido por radio Magallanes, o entre las imágenes que durante casi dos décadas difundió la televisión de un país en el que el discurso oficial celebraba el golpe militar como un hito en su desarrollo, condenando el mundo de las artes, la militancia y el pensamiento a duras formas de resistencia y clandestinidad. No resulta sencillo articular los innumerables registros con los que hoy podemos reconstruir la memoria histórica de esos años, lo que muestra la profundidad de la fractura que significó la interrupción de la democracia para varias generaciones de chilenos y chilenas. Documentales, testimonios y múltiples archivos exhiben hoy con dolorosa nitidez la división que está a la base de dos mundos irreconciliables. Pero quizás la nitidez no sea la clave para imaginar un proceso que quedó truncado, precisamente porque ese carácter truncado no significó la desintegración de las fuerzas que habían sido activadas, sino que determinó su enmarañamiento en tramas mucho más difíciles de seguir.

Como expondremos en los próximos apartados, el proyecto de la Unidad Popular instaurado por el Gobierno de Salvador Allende se comprende principalmente, tanto en sus condiciones de enunciación internas como en sus recepciones posteriores, desde una lógica anclada al ideario marxista, cuya potencia reside en un proyecto de emancipación articulado por la búsqueda de superación de las condiciones de dominación impuestas por los modelos de producción del capital. Desde este encuadre, al pensar la transformación social en Chile sustentada en la «creación de una nueva humanidad», como sostuvo el mismo Allende en su discurso frente a las Naciones Unidas en el año 1972, parece no repararse en aquellas fuerzas germinativas que emergen entre los registros simbólicos y materiales que determinan los modos de existencia de ese momento histórico. Es por ello que en el presente texto proponemos un análisis orientado a abrir modos de lectura y narración alternativos respecto de algunos elementos que formaron parte del proyecto político y social del Gobierno de la Unidad Popular en Chile entre los años 1970 y 1973. Más que intentar una visión comprensivo/explicativa de los sucesos que marcaron la época, nos interesa detenernos en determinados procesos de producción sociomaterial (Gherardi) que formaron parte de dicho proyecto, como la colección «Nosotros los chilenos», de la editora estatal Quimantú (1971-1973), y el edificio UNCTAD III (actualmente Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM), construido originalmente en 1972 para funcionar como sede de la Tercera Conferencia Internacional de Comercio y Desarrollo, asamblea de las Naciones Unidas.

Cabe notar, no obstante, que más que intentar probar la existencia de un isomorfismo o de reafirmar la solidez de los principios ideológicos comunes existentes entre el proyecto editorial y el proyecto arquitectónico, sostenemos que las imágenes, en el particular sentido que les daremos aquí, ofrecen una perspectiva del proyecto de la

Unidad Popular que, atendiendo a determinadas especificidades, nos permite desde nuestro presente conjurar «nuevos» u «otros» modos de narrar o de contar historias. En una propuesta como esta, la atención hacia la *factualidad* de una historia o de una contrahistoria retrocede en favor de una *artefactualidad* (Haraway) que posibilite enfocarse en elementos generativos y germinativos que nos «hablan» de otras maneras sobre las formas de composición, descomposición y recomposición de los cuerpos a partir de un entramado de elementos humanos y más que humanos.

El desafío planteado aquí, entonces, será el de hilvanar una fabulación especulativa de la Unidad Popular, asumiendo, como proposición inicial, la necesidad de instalar un dispositivo de observación que produzca «efectos de conectividad, de personificación y de responsabilidad para un imaginario lugar-otro en el que aún podamos aprender y construir» (Haraway 28), interrumpiendo y alterando las lógicas de las imágenes visuales, para ensayar nuevas formas de acoplamiento entre el pasado y sus devenires. Este gesto atiende a la posibilidad de comprender las imágenes como máquinas que funcionan en diversos niveles, estableciéndose –más que como el producto resultante de un proceso que las precede– como una interfaz que canaliza y vehicula elementos tanto semióticos como materiales, haciendo posible que coexistan en su heterogeneidad.

Es dentro de estas posibilidades conectivas otras que ofrecen las imágenes que pensamos la «invención» como una práctica central del proyecto popular, en la medida en que se posiciona como un nodo discursivo y material que parece ir anudando y, al mismo tiempo, atravesando los relatos y las prácticas que van emergiendo de diversas maneras. En esta línea, intentaremos mostrar que el carácter inventivo de la Unidad Popular –más allá de un discurso que lo operativiza como forma de legitimación de una nueva actitud respecto del trabajo, que se traduce en modelos de comportamiento más eficientes y productivos– puede ser comprendido a la luz de potencias de la imaginación que acontecen relacionalmente, tanto en la colección del proyecto estatal de la editorial Quimantú como en el nodo arte-arquitectura que emerge como parte central del proceso de gestación, consolidación y transformación del edificio UNCTAD III.

## Imágenes-máquina

Como hemos señalado previamente, en este escrito nos interesa ensayar otros modos posibles de narrar, enfocados –más que en la serie de hitos o eventos que habrían terminado por consolidar y fijar un imaginario social respecto del significante «Unidad Popular» en torno a la representación de una épica vinculada al proyecto político socialista chileno– en la posibilidad de convocar desde nuestro presente algunas de las trayectorias que refieren a un momento histórico singular, buscando «recoger», en el sentido más material del término, algunas imágenes que nos permitan ir hilvanado tentativamente un relato desde

una óptica difractiva,<sup>2</sup> es decir, desde un registro perceptivo enfocado en las velocidades, las intensidades y las disposiciones afectivas que están a la base de estas conexiones.

Con este objetivo, acudimos al registro de las imágenes y lo que ellas nos pueden aportar, ya no desde una aproximación formal, iconológica o referencial subsidiaria al lenguaje, sino respecto de cuáles son sus condiciones singulares de enunciación y materialización, atendiendo a su carácter concreto, esto es, en su condición situada o «de situación» (Stengers). Para ello referimos someramente algunas concepciones de las imágenes que nos podrían servir como soporte para justificar esta perspectiva de análisis. En primer lugar, como señala Bergson respecto de la larga discusión sobre el lugar que han ocupado las imágenes en el pensamiento de Occidente, ha existido un debate interminable e irresoluble entre las visiones de idealistas y realistas respecto de cómo se explican nuestras percepciones y las representaciones que hacemos de ellas. Al definir la imagen como «una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos de lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”» (25-26), el filósofo toma distancia de ese debate e introduce una ontología procesual según la cual el universo estaría compuesto por un conjunto de imágenes indistinguibles de la materia, con la capacidad de influenciarse e impactarse las unas a las otras, siendo el propio cuerpo una imagen privilegiada que «actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo el movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe» (35).

De acuerdo con esta cosmovisión, las imágenes no pueden ser consideradas como el resultado de una facultad subjetiva portadora de una capacidad de representación racional de los fenómenos empíricos provenientes del aparato óptico, así como tampoco una condición propia y relativamente autónoma de los objetos con la capacidad para evocar determinados efectos preestablecidos sobre uno o varios sujetos expuestos a ellas. Las imágenes cobran así la condición de fuerzas con la potencialidad de ir corporeizándose al compás de las conexiones y mutaciones que acontecen entre materias, es decir, entre cuerpos llamados a afectarse, en distintos niveles y estratos, marcando posiciones diferenciales dentro de un proceso de devenir permanente. Siguiendo la estela del pensamiento bergsoniano, Simondon ofrece una aproximación que pone énfasis en la función de intermediación que comportan las imágenes. Para el filósofo, las imágenes son portadoras de un poder que tiene su correlato en la condición motriz o móvil primaria de los organismos, manifestándose de maneras inusitadas e invadiendo al sujeto, atestiguando de este modo una relación de exterioridad respecto

---

2 Como propone Karen Barad, siguiendo a Donna Haraway, la difracción «puede servir como un contrapunto útil a la reflexión: ambos son fenómenos ópticos, pero mientras que la metáfora de la reflexión refleja las tramas del espejo y la igualdad, la difracción está marcada por patrones de diferencia. Haraway enfoca nuestra atención en esta distinción figurativa, para remarcar las dificultades importantes que existen en la noción de reflexión como un tropo penetrante del conocimiento, así como también con la noción de reflexividad como método o teoría (en las ciencias sociales) de contabilidad propia que da cuenta del efecto de la teoría en el investigador o en la investigación [...] por contraste, las difracciones están vinculadas a las diferencias –diferencias que nuestras prácticas de construcción de saber generan y los efectos que tienen sobre el mundo–» (Barad 71-72) [la traducción es nuestra].

de este. Desde esta postura, las imágenes «funcionan» como fuerzas que intervienen, que inventan, que *crean* un *entre* lo subjetivo y lo objetivo, estableciendo una relación de superposición entre lo mental y lo social siempre «a medio camino», asunto que queda consignado en su apelación a la condición *numinosa* de dichas imágenes: «Toda imagen fuerte está dotada en cierto modo de un poder fantasmagórico, puesto que puede superponerse al mundo de la representación objetiva y de la situación presente, como el fantasma está llamado a pasar a través de las murallas» (14).

La tesis simondoniana supone que entre imágenes y materialidad existe un lazo indisoluble o, incluso, una indistinción entre ambos. En este sentido, la imagen emerge como una tercera vía, es decir, como una «realidad intermediaria entre lo abstracto y lo concreto, entre el yo y el mundo» (Simondon 19), con una especial capacidad de propagación que se dirime, simultáneamente, en los niveles mentales y sociales, alterando las concepciones que insisten en la existencia de un vínculo causal entre ambos, no solo entre la diversidad de cuerpos heterogéneos dentro de un espacio concreto, sino también entre el pasado y sus devenires, asunto central para el análisis que pondremos en la próxima sección. Como propone Simondon, «para la vida colectiva, y precisamente en la medida en que la imagen mental se materializa no solamente a través de procesos de causalidad acumulativa, sino también según las vías de la invención que crea objetos-imágenes estéticos, protésicos, técnicos, la imagen incorpora pasado y puede volverlo disponible para el trabajo prospectivo» (23). A la luz de lo comentado, y sentando las bases de un marco que resiste la cosmovisión de las imágenes asociadas a una condición puramente visual y figurativa, nos parece necesario centrar el foco del análisis hacia los regímenes que hacen posible la aparición de estas dentro de paisajes de relaciones compuestas por movimientos de múltiples intensidades y velocidades. Desde esta perspectiva, consideramos que las imágenes tendrían la especial capacidad de impulsarnos a imaginar otros modos de narrar, concertados alrededor de potencias sensibles que acontecen en la medida en que «co-ociden» una diversidad de elementos con proveniencias diversas y trayectorias impredecibles.

En la medida en que las imágenes se van desplegando entre movimientos, componiéndose procesualmente, y estableciendo la transmutación y la diferencia como principios articuladores, proponemos que estas pueden ser comprendidas como máquinas compuestas por diversos ensamblajes (Latour). En este sentido, el carácter ampliado de la noción de máquina que nos ofrece Guattari<sup>3</sup> nos permite reemplazar la pregunta por el impacto causal que han tenido y actualmente tienen los «aparatos productores

---

3 Para Guattari, los objetos técnicos no pueden ser considerados como principios explicativos de los fenómenos, sino que se hace preciso entender las condiciones de emergencia y de funcionamiento de estos dentro de una trama mucho más amplia y compleja que refiere a la heterogeneidad de sus conexiones: «Esta "máquina" está abierta sobre el exterior, sobre su entorno maquínico y mantiene todo tipo de relaciones con componentes sociales y subjetividades individuales. Se trataría por tanto de ensanchar este concepto de *máquina tecnológica* con el de *agenciamientos maquínicos*; categoría que engloba todo lo que se desarrolla como máquina en los distintos registros y soportes ontológicos [...] En lugar de tener un *ser*, como rasgo común que habitaría el conjunto de entes maquínicos, sociales, humanos, cósmicos, tenemos, por el contrario, una máquina que desarrolla *universos de referencia*, universos ontológicos heterogéneos, marcados por curvas históricas, un factor de irreversibilidad y singularidad» (90).

de imágenes» en sus diversos soportes, por una que las propone como registros de lo múltiple que emergen dentro de una maquinaria social compleja, como en el caso del proyecto de la Unidad Popular. Ello, entendiendo que las imágenes van cobrando la dimensión de agenciamientos maquínicos que, más que referir a fenómenos exteriores a ellas, con su presencia dan testimonio de entrelazamientos posibles entre-lugares que van desplegándose rizomáticamente, mostrando un trazado de trayectorias pasadas que iteran y que se van actualizando en el presente a la luz de nuevos acoplamientos, haciendo emerger nodos singulares a partir de la activación de procesos de composición, descomposición y recomposición, generando de este modo nuevas y diferentes formas de asociatividad. Es en esta línea que quisiéramos terminar este apartado con la siguiente provocación: las imágenes siempre están *por-venir*.<sup>4</sup>

## Imágenes de la invención

En esta segunda sección nos interesa detenernos en una cuestión que va cobrando cierta centralidad al pensar hoy el proyecto de la Unidad Popular, cuya presencia se hace manifiesta a través de diferentes soportes y registros. Nos referimos a la cuestión de la «invención», que para el Gobierno socialista de Allende se transformó en un enclave que posibilitó una vía de inscripción de las subjetividades individuales al interior de una máquina social sostenida en torno a un proyecto político colectivo que buscó transformar distintos ámbitos de la vida (social, económica, cultural, territorial, etc.). Esto se hace particularmente claro alrededor de dos iniciativas del Gobierno, en su búsqueda por transformarse en un referente inédito para la comunidad nacional e internacional: por un lado, el desarrollo del proyecto editorial Quimantú (1971-1973) y, por otro, la construcción de lo que en sus orígenes fue el edificio UNCTAD III, que se erigió para acoger en Santiago la Tercera Conferencia sobre Comercio y Desarrollo en Países del Tercer Mundo de la ONU, en el año 1972.

Si bien la noción de invención puede abordarse desde una serie de usos y significaciones, en este apartado nos interesa una aproximación afín a la que ofrece el sociólogo francés Gabriel Tarde, posicionándose críticamente frente a los modelos

---

4 El uso que le damos a esta noción nos remite al pensamiento deleuziano, y en ella el *por-venir* no indica en modo alguno una referencia al futuro entendida desde una cronología lineal. Haciendo uso del pensamiento bergsonian para reforzar su ontología vitalista y de la diferencia, Deleuze parece abogar por una recomposición del tiempo como duración vinculable a lo nuevo en tanto apertura y a la creación, a saber, a aquellas emergencias que acontecen entre lo virtual y lo actual, y desde donde se hace necesario entender la noción de lo «posible». En sus términos, «lo virtual no es lo mismo que lo posible: la realidad del tiempo es finalmente la afirmación de una virtualidad que se realiza y para la cual realizarse significa inventar [...] Si el pasado coexiste consigo mismo como presente, si el presente es el grado más contraído del pasado coexistente, ese mismo presente (por ser el punto exacto en el cual el pasado se lanza hacia el porvenir) se define como lo que cambia de naturaleza, lo siempre nuevo, la eternidad vital [...] Finalidad, causalidad y posibilidad se hallan siempre en relación con la cosa ya hecha, y presuponen siempre que el todo ya está dado. Cuando Bergson critica estas nociones, cuando nos habla de indeterminación, no nos está invitando a abandonar la razón sino a alcanzar la razón verdadera de la cosa en proceso de hacerse, la razón filosófica, que no es determinación sino diferencia» (42).

científico-positivistas imperantes a comienzos del siglo xx. Para dicho autor, la invención entendida como motor de desarrollo surge como producto de la vida social, en una interacción permanente entre lo conocido y aquello que va emergiendo como imprevisto producto de acoplamientos que pueden eventualmente confluir en una mente individual, aun cuando esta última no pueda proponerse como principio explicativo de lo nuevo: «la invención presenta siempre la característica de ser una intersección de rayos imitativos, una combinación original de imitaciones [...] Toda máquina nueva se compone de herramientas antiguas, de procesos antiguos compuestos de otro modo» (74). Siguiendo este trazado, que sitúa la invención en afinidad con formas de cooperación al interior de las comunidades, el análisis de Maurizio Lazzarato sobre la psicología económica de Tarde nos permite comprender que la invención no puede ser abordada desde la perspectiva de la «fuerza de trabajo», es decir, como un esfuerzo repetitivo anclado en la teoría del valor, sino que ha de ser pensada como una acción compuesta por múltiples intensidades actuando unas sobre otras en diversos niveles:

La diferencia entre la invención y el trabajo se debe precisamente a la manera diferente de actuar. La invención hace bifurcar las series causales, mientras que el trabajo se limita a reproducir los agenciamientos constituidos por el encuentro de estas mismas series [...]. La invención, al producir la composición y descomposición de los flujos de deseo y de creencias, revela ser una potencia de agenciamiento (242).

Si desde la necesidad de legitimar un proyecto político que busca transformar radicalmente la sociedad, la invención se tiende a exaltar asociada a modelos individuales cuya imitación pueda traducirse en resultados de productividad cuantificables y exhibibles, intentando fijar los agenciamientos maquínicos de las imágenes, la invención en la colección «Nosotros los chilenos» y en el edificio UNCTAD III no puede anclarse exclusivamente a procesos mentales individuales con un fin predeterminado. Como mostraremos en el próximo apartado, las imágenes de la Unidad Popular van entrelazando y componiendo un nodo trabajo-inventoría marcado por un tránsito que abandona la visión mecanicista del trabajo, en favor de una concepción de trabajo social que apuntaría «a la producción de afecciones entre cerebros, a la producción de relaciones interespirituales que involucran la voluntad, la inteligencia y la sensibilidad» (Lazzarato 250).

### «Nosotros los chilenos» y *Los inventores obreros*

La colección «Nosotros los chilenos» es uno de los proyectos que tuvo mayor continuidad, y uno de los más emblemáticos, de la Editora Nacional Quimantú (1971-1973) y del Gobierno de la Unidad Popular. De hecho, entre octubre de 1971 y septiembre de 1973 se alcanzaron a publicar 49 de los 56 números proyectados, y los volúmenes solo dejaron de aparecer cuando la editorial fue cerrada por la dictadura militar. Como ha

visto Juan Cristóbal Marinello (15), la colección fue dirigida primero por Alfonso Calderón y luego por Hans Ehrmann, y se dividió en tres series, «Hoy contamos», «Cómo trabajamos» y «Primera persona», abarcando una variedad de temas como la historia, el folclore, el trabajo, el deporte, el divorcio, los pueblos originarios y la comida, entre muchos otros. Se publicaba en un formato horizontal de 18,5 × 14 cm, extendiéndose por alrededor de 96 páginas (Bravo Vargas 14), y al menos en los primeros números se registran volúmenes de impresión de 50.000 ejemplares quincenales.

Marinello explica este proyecto editorial como la construcción de una «imagen especular» de Chile, en la medida en que buscaba ofrecer una visión de qué y cómo era la nación y sus habitantes, aunque operando varias exclusiones y aceptando la heterogeneidad de una comunidad en la que nuevos actores comenzaban a visibilizarse:

la nación que emerge de «Nosotros los chilenos» es profundamente heterogénea, por lo que es imposible que el «espejo» muestre una sola imagen. De este modo, cuando un individuo «se mira» en la colección, en muchos casos no se verá reflejado a sí mismo, a través de sus características étnicas, culturales, sociales, de género, etc.; no obstante, creemos que justamente en la capacidad de observar a un «otro» y reconocerlo como un «nosotros» reside uno de los fundamentos del vínculo nacional (Bravo Vargas 36).

Una característica que aparece de manera transversal dentro de la supuesta heterogeneidad de esta imagen, con la que se espera que los lectores y lectoras se reconozcan, es la del trabajo, lo que se explicita en la serie «Cómo trabajamos», pero que también aparece reforzada en la mayoría de las fotografías de los otros números de la colección, en las que las personas retratadas siempre tienen a mano un instrumento o herramienta de trabajo, o bien aparecen junto a una máquina. Si bien Chile es descrito como un país lleno de riquezas, la colección advierte que todas ellas se han concentrado en las manos de unas pocas personas, y que además han implicado duros procesos extractivos o industriales en precarias condiciones impuestas por un sistema económico capitalista, sostenido por la explotación de la clase trabajadora: «El trabajo, una cadena insoportable para la casta que se privilegió a sí misma, es para el pueblo un arma de unión y de combate que lo ha capacitado para vencer en decisivas batallas» (Urrutia 26).

Aunque el énfasis está en el trabajo masculino, y la situación de la mujer trabajadora<sup>5</sup> no se aborda sistemáticamente a lo largo de estas publicaciones, queda claro que es a

5 El estatuto de la mujer como trabajadora en este contexto no está tan claro. Aunque en los años sesenta había surgido un nuevo feminismo, que se planteaba explícitamente como objetivo la plena igualdad entre hombres y mujeres, en «Nosotros los chilenos» la mujer suele presentarse como la «compañera» del trabajador, «un complemento necesario pero carente de autonomía» (Marinello 24). La excepción es el n° 30, *La emancipación de la mujer*, de la escritora Virginia Vidal, volumen que polemiza con números anteriores como el primero y en el que, con tono risueño, Isabel Allende infantilizaba a los hombres apelando a un supuesto «matriarcado a la chilena»: «Lo más pintoresco de este matriarcado a la chilena es que no ha necesitado de escándalo alguno para imponerse. Las mujeres usan y abusan de sus ventajas, pero tienen la habilidad de hacerles creer a los hombres que ellos son los amos: así todo el mundo queda contento...» (Allende 85). Virginia Vidal, en cambio, pone en duda la eficacia de lo planteado por Isabel Allende, caracterizando las labores del hogar como «esclavitud» y no como trabajo, y abogando por labores que permitan la

partir de la imagen-trabajo que va cobrando densidad la máquina social en la colección. Como demuestra la gran abundancia de fotografías, el trabajo también permite introducir a otros actores sociales como las personas mayores, mediante retratos que resaltan un semblante digno y surcado de arrugas producto de su labor de años, así como también a los trabajadores jóvenes en plena actividad (Marinello 16). Aun así, y a pesar del aparente gesto de homogenización del significante «trabajadores» por medio de las fotografías, las texturas de la visualidad en cada número y del tipo de materiales que la componen son muy variados. Como consta en los créditos de cada volumen, existe un enorme elenco de fotógrafos que colaboran en ella: Carlos Tapia, Mario San Martín, Pepe Carvajal, Miguel Rubio o Togo Blaise, entre otros. Sin embargo, muchas fotografías provienen también de archivos propios, como el «Archivo y pool fotográfico» de la editora nacional, o del «Departamento de documentación» de Quimantú, además de varios archivos externos, como el de la Filmoteca de la Universidad de Chile, el Museo del Teatro Chileno o el archivo del Instituto Antártico Chileno o el de la Armada. Es frecuente también encontrar imágenes reproducidas de revistas, como ocurre con las caricaturas de Palomo y de *La Firme* en el ejemplar nº 44, *La Burocracia* de Guillermo Gálvez; en el nº 28, *Caricaturas de Ayer y Hoy*, por Luisa Ulibarri; o con las fotografías tomadas de revista *Estadio* para el nº 41 sobre el fútbol en Chile.

Por otro lado, el uso de efectos artísticos en las imágenes de portada o en los interiores es habitual. En muchos números las fotografías en blanco y negro aparecen recubiertas por un velo de color (principalmente azul y rojo), o se opta por dibujos originales, como ocurre con las ilustraciones de Tatiana Alamos que acompañan el nº 33, *Leyendas chilenas*, de Jaime Quezada; también se reproducen grabados de *La lira popular*, como el que se incluye al principio del nº 29, *Los fusilamientos*, de Guillermo Gálvez. En algunos volúmenes, las portadas exhiben diseños originales como collages o fotomontajes, algunos de los que se atribuyen a Patricio de la O, quien asume como encargado de arte de la colección a partir del nº 26. Particularmente interesante es que la colección incorpore portadas como la del nº 36, a cargo de un ícono del muralismo durante la Unidad Popular, Alejandro «Mono» González, uno de los miembros más conocidos de la Brigada Ramona Parra. También destaca el nº 26, *La Nueva canción chilena*, a cargo de Vicente y Antonio Larrea, emblemáticas figuras del afichismo durante el periodo, responsables también de las portadas de discos con que se identificó ese movimiento en la música nacional. La portada del nº 35, dedicado a la poesía chilena y escrito por Jaime Quezada, fue realizada por el artista Guillermo Núñez. En ella se deja ver la reproducción de una colorida serigrafía, como las que el artista usó al diseñar el emblemático mural vinílico en homenaje a los trabajos voluntarios, instalado en 1972 en

---

independencia económica y por condiciones que apoyen a la mujer trabajadora, como los jardines infantiles, derechos políticos y reproductivos, pudiendo leerse en sintonía con discursos de Allende dirigidos a las mujeres, como el que pronuncia durante la entrega de la torre del UNCTAD III a la Secretaría de la Mujer el 18 de octubre de 1972: «Trabajadores, hombres o mujeres, quieren libros para sus hijos, salas-cuna, jardines infantiles. Quiere la mujer la posibilidad de tener ella acceso al trabajo, a la recreación, a la cultura» (Allende, «Traspaso de la torre UNCTAD III» 8).

el interior del edificio UNCTAD III. Así, «Nosotros los chilenos» no solo intenta crear un repertorio amplio de los temas que van dando forma al carácter de la o el trabajador chileno, sino que –al hacerlo– va sedimentando estratos por los que se filtran las texturas de la calle y sus muros, de los rayados, los afiches y las portadas de los discos, entre otros registros que van ensamblando las distintas materialidades de la Unidad Popular.<sup>6</sup>

Diríase entonces que las imágenes crean un sistema de tiraje que «irradia» y a la vez «consume» ese mundo que, como el residuo de una combustión, queda adherido a los volúmenes de la colección como un estrato que la conecta con otras materialidades y trayectorias en que se va desplegando la ciudad como un proceso múltiple y heterogéneo, trascendiendo la posibilidad de ver a la colección simplemente como un repositorio documental, o a la UP como un periodo dissociado de otros momentos y devenires.

Recordemos que, desde la perspectiva de este trabajo, las imágenes no funcionan como espejos de una realidad que «está ahí» esperando ser atestiguada, sino que como intermediaciones, es decir, como esa tercera vía entre sujeto y objeto de la que habla Simondon, generadora de nuevas y diferentes formas de asociatividad y acoplamiento. Más que ayudarnos a entender el trabajo desde la lógica de la «dignidad» vinculada al «sacrificio», o desde las renovadas fuerzas de la producción, como enfatizan explícitamente muchos de los volúmenes y como sugiere Marinello, el trabajo se transforma en un nodo articulador de potencias de la invención. Es en esa vocación hacia nuevas «formas de hacer» que introduce a la Unidad Popular donde queremos radicar el poder conjurador de las imágenes, esa combustión que es a la vez pregnancy y fuga. Así, en el corazón de la dignidad del trabajo tantas veces referida por la colección «Nosotros los chilenos», habitaría una cualidad singular que el Gobierno de la Unidad Popular habría sabido estimular: la capacidad de invención de las y los trabajadores. Consecuentemente, el n° 36, escrito por Cecilia Urrutia,<sup>7</sup> se dedica completamente a *Los inventores obreros*.

El número comienza interpelando a los lectores y lectoras del volumen sobre qué es un «invento»:

Dime: ¿dónde nace la fantasía? ¿Es en el corazón o en la cabeza?

¿Cómo empieza a alentar, cómo se nutre?

Contesta, contesta.

Al fin, ¿qué es un invento? Según define el diccionario, la palabra se deriva del sustantivo latino «invento» y significa descubrimiento, invención, ficción, ha-

6 Tal como ha señalado Christian Anwandter al referirse a la colección: «más que en obras determinadas, la política cultural de la Unidad Popular se jugaba, también, a nivel de procedimientos y materialidades [...] Esta sutileza en los dispositivos materiales de la cultura impresa también está presente, ciertamente, en Nosotros los chilenos. De hecho, su visualidad moderna y atractiva integraba el lenguaje de los fotorreportajes al discurso político de la Unidad Popular, generando productos que, en su estética y materialidad, eran similares a los más atractivos productos del capitalismo, pero desviándolos discursiva e ideológicamente para otros fines» (12-13).

7 «LA AUTORA: Hasta 1968, Cecilia Urrutia fue secretaria “en cuanta oficina la aguantaran”. Luego viajó a EE. UU. a aprender inglés, objetivo que más o menos logró. De regreso, volvió a trabajar como secretaria y, paralelamente, se dedicó a leer y estudiar. Es autora de “Historia de las Poblaciones Callampas”, “Niños de Chile” y “La Antártida Chilena” en esta misma colección» (Urrutia 98).

llazgo, para terminar manifestando que los inventos suelen ser aplicaciones de los descubrimientos de la ciencia pura. Existen, por lo tanto, muchas acepciones vinculadas a la palabra «invento». Tal vez se pudiera agregar que las invenciones nacen de una mezcla de conocimientos, imaginación y audacia (Urrutia 7).

A partir de esta pregunta y definición, el volumen se estructura en dos partes: en la primera se hace un recorrido por los diversos hitos atribuibles a la invención humana. A pesar de proponer una narrativa que va desde el pasado remoto al presente, los hitos mencionados no parecen suficientes como para ilustrar un recorrido cronológico: la narración salta desde los ideogramas a la imprenta, desde el descubrimiento del fuego para cocinar hasta las grandes fortalezas de los incas. Esto puede explicarse porque la autora del volumen se presenta como una secretaria sin estudios especializados, mostrando una opción deliberada del editor de la colección por privilegiar su relato al de un historiador, lo que seguramente obedecía al deseo de evitar el tono experto para hacerla accesible a una mayoría de lectores y lectoras (Anwandter 10).<sup>8</sup>

Esta sección termina aludiendo a una serie de inventos chilenos fallidos, como el «submarinus chilensis», nave creada por el ingeniero Carlos Flach, con la que se propuso enfrentar a los españoles que en 1866 llegaron a bombardear las costas de Valparaíso, en represalia ante la declaración de guerra con que nuestro país había ido en apoyo de Perú un año antes. La construcción del submarino, que pretendía «hundir todos los barcos de la escuadra española», se hizo a plena vista de los enemigos, quienes «observaban inquietos a través de sus catalejos cómo tomaba forma el extraño artefacto y anunciaron grandes represalias en caso de ser atacados por el monstruo» (Urrutia 19). Dicho artefacto, como temió el presidente de la época, José Joaquín Pérez, «se chingó». Este fracaso, al igual que otros relatados por Urrutia, prepara el terreno para la segunda parte del volumen, «Surge una nueva actitud», en la que se habla de «inventores obreros» que se visibilizaron como consecuencia de los cambios estructurales propiciados por el Gobierno de la Unidad Popular: «[l]a incorporación de grandes empresas mineras e industriales al área social y la participación activa en la conducción de estos gigantescos complejos, abrieron para los obreros una perspectiva diferente sobre la dura jornada: el trabajo ahora es para Chile, no para aumentar la riqueza del capitalista» (Urrutia 26).

La segunda parte del libro se adentra en las historias de dirigentes, obreros o ingenieros de distintos campos que, en algunos casos, formaron parte de los Comités de Administración de industrias que han pasado al área social (Fundición Kamet, Mina de hierro El Romeral, Cemento Melón, Industria de yeso el Volcán, Mina de cobre Río Blanco, Textiles Yarur), o al área mixta (Embotelladora Andina). Tras una vida de

---

8 Córdova et al. profundizan en este punto: «Es destacable, también, el tono utilizado por los y las autoras de estas publicaciones, buscando mantener el relato vivo, con el propio lenguaje de las personas entrevistadas, en un ejercicio de acercamiento y reconocimiento a través del testimonio. La utilización de ese lenguaje permite acercar la cultura escrita a un público no habituado a ella, quienes pueden sentir que su experiencia y su vida no es ajena a esa forma de conocimiento» (61).

trabajo, estos distintos obreros o ingenieros muestran cómo desde su inventiva han ido logrando resolver los desafíos que enfrentan, diseñando repuestos nacionales para reemplazar los importados, evitando parar las máquinas y respondiendo de este modo al llamado del presidente Allende de «ahorrar divisas al país y acelerar la producción» (Urrutia 85). La mayoría de los entrevistados señala que esas ideas surgían al dedicar el tiempo de descanso a pensar o experimentar sin esperar más recompensa que la gratificación de ser escuchados y reconocidos, esperando que sus ideas fueran tomadas en cuenta para potenciar un trabajo colectivo que redundara en mejores condiciones para todos. Así lo expresa Carlos Pozo, en ese entonces dirigente de la Federación Minera y antiguo luchador sindical: «Cuando el compañero Salvador Allende reclamó la necesidad de aumentar la producción, los obreros de los minerales respondieron entregando generosamente su aporte al esfuerzo del país sin recibir ni esperar recompensa, y no como es el caso de las personas que patentan sus inventos para lucrar de sus mayores conocimientos» (Urrutia 43). Es este carácter colectivo del trabajo el que hace que algunos prefieran hablar de «innovaciones» más que de «inventos», ya que siempre están pensando en cómo mejorar algo que ya ha sido creado o puesto en marcha por otros antes, asumiendo que el rendimiento podía ser siempre mayor. Luis Alberto Mercado Fabián, de Copiapó, ingeniero mecánico que trabaja en la fundición Kamet, lo expresa así: «Ahí es donde entro yo y mis inventos, que realmente deben llamarse “innovaciones”» (Urrutia 37).

De este modo, el volumen va hilvanando una épica del trabajo desinteresado, colectivo y productivo, a la vez que destaca nombres específicos que van conformando modelos a seguir, estandartes individuales que debiesen imitarse para que la transformación que está llamada a vivir el país pueda concretarse. Se apela entonces a una fuerza que parece anudar lo colectivo y lo individual por medio de imágenes de trabajadores que se han destacado como inventores singulares en cada rama de la industria. No obstante, a pesar de que se insista en exaltar figuras individuales,<sup>9</sup> los reportajes y las fotografías muestran también yacimientos, maquinarias, herramientas, circuitos y grupos de trabajadores, lo que permite advertir que es desde los ensamblajes, más que de la mente individual de cada obrero, de donde surge la invención. Aun así, los mismos entrevistados muchas veces parecen ciegos a la multiplicidad de los elementos que rodean el surgimiento de sus inventos, atribuyendo el «proceso de invención» a una iniciativa individual. Pedro Vidal, por ejemplo, señala: «A veces conversamos con los compañeros: “¿Cómo se te ocurrió esto?”. Y yo les digo: me pongo a pensar, hago funcionar la máquina de mi cerebro, voy viendo los detalles, corrijo los defectos, ajusto, y cuando todo está listo aquí adentro, hago los bosquejos: eso es todo» (Urrutia 34).

<sup>9</sup> Cada reportaje se articula en torno a un trabajador que permite explorar lo que sucede en distintas ramas de la industria. Así, el primer reportaje se dedica a Pedro Vidal «Giro sin Tornillos», obrero de Socometal; en otro habla Luis Alberto Mercado, maestro mecánico de Fundición Kamet. También aparece Carlos Pozo, antiguo luchador sindical, a quien se entrevista en el número como dirigente de la Federación Minera, o Miguel Domingo Torres, técnico minero de la Refinería y Fundición de Ventanas, entre muchos otros.



**FIGURA 1**

Portada del n° 36 de la colección «Nosotros los chilenos»,  
Editora Nacional Quimantú. Autoría: Alejandro «Mono» González.  
Imagen: Cortesía del autor.

Aunque «la mente» aparece en esta cita como una máquina autosuficiente, el volumen muestra que la invención es un engranaje mucho menos individual y subjetivo de lo que le gustaría pensar al obrero entrevistado. La invención va apareciendo así como aquello que permite acoplamientos provocados por la activación de procesos de composición, descomposición y recomposición, generando de este modo nuevas y diferentes formas de asociatividad. No se trata solo de la «fuerza invencible» de los trabajadores y sus entornos altamente mecanizados, como consigna Urrutia, sino de procesos generativos cuyas trayectorias van mucho más allá de lo que su escritura intenta enmarcar.

El mismo volumen, con su portada diseñada por el muralista de la Brigada Ramona Parra Alejandro «Mono» González, habla en un nivel de una urdiembre que es imposible de rasgar y que conecta este volumen con el resto de la colección, pero también con otras trayectorias semiótico-materiales con las que la colección se amarra. Tal es el caso de la chimenea que está en el dibujo de González en la portada del libro, que junto con graficar el incesante trabajo de las máquinas, los trabajadores y las materias producidas (en su gran mayoría la capa mineral que recubre Chile y de la que hablan

varios de los reportajes), dé cuenta de un movimiento incesante en el que las imágenes se componen y se des-componen, haciendo de estas aquello que está siempre *por-venir*.

El último reportaje de la segunda sección del volumen *Los inventores obreros* se dedica a hablar de la propia editorial que produce la colección «Nosotros los chilenos»: «Quimantú, sol del saber». Aunque no se trata de una empresa minera, textil o metalúrgica como en otros apartados, el texto compara el trabajo de la imprenta con el de esas industrias en cuanto a eficiencia y magnitud. Así al menos lo sugiere Urrutia, ya que la confianza que había depositado el Gobierno popular en los libros como motor de las transformaciones socioculturales que el país requería se consideraba enorme. Así también lo afirma recientemente Solène Bergot, al señalar que la creación de una editorial del Estado en un país donde el alto precio de los libros los ponía fuera del alcance de la mayoría de la población, constituyó «uno de los proyectos más ambiciosos dentro de la política cultural de la Unidad Popular» (2).

La editorial había heredado 900 empleados de Zig-Zag y contaba con uno de los más completos y avanzados parques de máquinas de la época en Latinoamérica (Bergot 9-10). En este contexto, el reportaje de Urrutia muestra que eran millones los ejemplares de libros que se producían mensualmente, destacando el admirable esfuerzo de los trabajadores que lograban mantener las máquinas en funcionamiento a pesar de que algunas de ellas contaran con más de treinta y cinco años de uso. Así, son innumerables las innovaciones que el equipo de Quimantú debió realizar para, por ejemplo, reconstruir por completo la antigua máquina borradora de planchas impresas, aprovechando partes en desuso de otras máquinas para abaratar costos. Como dice uno de los mecánicos entrevistados, «[e]l asunto es no permitir que la imprenta se detenga por ningún motivo» (Urrutia 91). Por otra parte, y aunque al finalizar el volumen Urrutia sigue destacando individualmente algunos nombres como el del maestro Lobos, jefe de Taller, o el de Hugo Estivales, jefe de Abastecimiento, el reportaje de Quimantú reconoce que para los trabajadores los inventos que se generan son fruto de un esfuerzo colectivo, y que manifiestan su intención de que el reportaje así lo reconozca:

Los trabajadores de Mecánica no desean que aparezcan sus nombres en relación con la serie de ideas que están desarrollando, porque, según indica el presidente del comité de producción, «éstas se forman a través de la discusión y van siendo enriquecidas y clarificadas con el aporte de todos, por lo que pensamos que cada una de estas innovaciones es el producto del esfuerzo colectivo; igual cosa sucede con el trabajo de ejecutar la idea, en el cual participamos todos» (Urrutia 88).

Aunque el número de Urrutia no se explaya respecto de las innovaciones de Quimantú más allá de los talleres de la imprenta, la distribución fue también un área que debió desarrollar una gran capacidad inventiva. De hecho, las principales razones de su éxito se pueden atribuir a acciones tales como el reemplazo de las librerías por kioscos como punto de venta, el apoyo del Ejército para la distribución en zonas aisladas, la suscripción de acuerdos con sindicatos de grandes industrias del área social y fede-

raciones de estudiantes e, incluso, la captación de lectores y lectoras en los balnearios durante el verano mediante un ingenioso sistema de bibliobuses (Bergot 13-16). La promoción, por su parte, también desplegó prácticas inéditas para el rubro. Como señala Viviana Bravo Vargas:

Cada lanzamiento –semanal o quincenal– era acompañado por diversas actividades de promoción, que incluía «Jornadas de trabajo voluntario» en barrios, fábricas, minas y campos. Los carteles que anunciaban nuevas publicaciones empapelaban la ciudad [...]. Además, se realizaron coproducciones con Televisión Nacional que por ejemplo, reproducía documentalmente los contenidos de la colección «Nosotros los chilenos» (12).

El lugar privilegiado que se le da a Quimantú en este volumen, como única empresa del área cultural capaz de equipararse con las grandes industrias que estaban generando divisas y riquezas para Chile, la sitúa como uno de los grandes proyectos del Gobierno popular. No solo significó la concreción de un sueño del presidente Allende (López 5-7), a saber, el de crear una editorial nacional y democratizar el acceso a la cultura para miles de chilenos y chilenas, sino que, al incluirla como ejemplo de inventiva del pueblo al servicio de su propio progreso, la colección muestra acoplamientos que van más allá de los sujetos y sus intenciones. Así, Quimantú no es solo producto de la actitud de un grupo de trabajadores, sino de la invención y de las inéditas formas de asociatividad que esta promueve. Otras trayectorias de lo posible que forman parte también del proceso de constitución de una imagen-país y que pugnan por abrirse camino: las máquinas, los repuestos y, sobre todo, la chimenea de la portada y sus entre-lugares van componiéndose en torno a una imagen que atestigüa otro trazado posible, un trazado que intentaremos esbozar en el próximo apartado.

### **Arquitecturas de la imagen: la construcción del edificio UNCTAD III**

Otra iniciativa del Gobierno de Allende que, como la colección «Nosotros los chilenos», acercó la cultura a las clases trabajadoras, transformándose en una de las concreciones más relevantes del proyecto político de la Unidad Popular antes de la interrupción que impuso el golpe militar, es la construcción del edificio UNCTAD III, actual Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Cabe notar que esta edificación sufrió una serie de mutaciones y transformaciones durante los años que sucedieron a su inauguración, primero al ser desmantelada y convertida en el edificio Diego Portales durante la dictadura, para luego transformarse en sede del Ministerio de Defensa y, posteriormente, ser consumida por un incendio provocado por una falla eléctrica el 5 de marzo de 2006, asunto que hace muy difícil captar la magnitud de lo que fue esta edificación en su configuración inicial. A pesar de esto, en la actualidad existen múltiples registros

que permiten hacerse una idea clara de su importancia. El documental *Escape de gas* (2014) de Bruno Salas, los múltiples materiales albergados en el «Archivo de Arte y Arquitectura UNCTAD III» del Archivo Digital GAM, o el proyecto curatorial «Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas»<sup>10</sup> son parte del vasto repertorio de imágenes visuales desde las que hoy se hace posible abordar y problematizar los ensamblajes que han ido conjugándose en este proyecto arquitectónico.

Como han constatado Santa Cruz y Salgado (129), el edificio UNCTAD III fue construido para acoger la Tercera Conferencia para el Comercio y el Desarrollo realizada en abril del año 1972 en Santiago de Chile. Esta construcción, que destacó por su originalidad arquitectónica, estuvo fundamentada en el ideario de cohesión social propio del proyecto sociocultural de la Unidad Popular. Fundamental en su construcción fue la participación y compromiso de los obreros, profesionales y trabajadores de la cultura, quienes de manera mancomunada lograron lo que a todas luces parecía imposible: terminar la edificación en un tiempo récord de 275 días. En efecto, y según señala Maulén, el programa arquitectónico requerido implicaba construir un edificio que, según los colegios profesionales de la época (70), tardaría de dos a tres años en terminarse, mientras que el Gobierno solo contaba con diez meses para cumplir con los plazos dispuestos para la organización del evento internacional. Debido a lo limitado del plazo no existió una licitación, por lo que se eligió a un grupo de arquitectos que representaban a las dos principales escuelas de arquitectura de Chile –la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Santiago–, incorporando a arquitectos como Hugo Gaggero, José Medina, Juan Echenique, José Covacevic y Sergio González, y a Miguel Lawner en representación del Ministerio de Vivienda.

En este emblemático proyecto del Gobierno de Allende se destacó el sorprendente compromiso de los obreros que se hicieron cargo de las faenas en tres turnos rotativos, esfuerzo que fue reconocido por el presidente como el aporte más significativo a esta hazaña arquitectónica (Maulén 71; Santa Cruz y Salgado 133). Por otra parte, también resulta relevante la organización y presencia en el proyecto de grupos civiles, como agrupaciones de estudiantes y voluntarios. Central en estas acciones fue la participación de un conglomerado de artistas que aceptaron el desafío de dar funcionalidad al edificio a través del arte, proponiéndose desde un lugar que evitaba distinguir su trabajo del de los artesanos, obreros y constructores que trabajaron en el proyecto. Bajo la conducción del pintor Eduardo Martínez Bonati, José Venturelli, Félix Maruenda, Roberto Matta, Nemesio Antúnez, Guillermo Núñez y otros artistas de renombre, se sometieron a los mismos plazos y condiciones impuestos a los albañiles y voluntarios para dar forma al

---

10 Este proyecto, también denominado *275 días* en referencia al tiempo de edificación del edificio UNCTAD III, fue desarrollado entre los años 2009 y 2011 por Paulina Varas y José Llano, y consistió en una curaduría del Centro Cultural Gabriela Mistral financiada a partir de la adjudicación de un concurso organizado por la Comisión Nemesio Antúnez y la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Como proponen los autores: «Nuestro proyecto nació de la necesidad de expresar rastros de la memoria integral, depositados en este edificio y que se mantienen simbólicamente en el presente y hacia un futuro posible, gracias a una serie de huellas e imaginarios colectivos» (283).

edificio. También se ha destacado lo que la construcción significó respecto de las prácticas de sociabilidad promovidas por la Unidad Popular, ya que desde su concepción se pensó como un centro social, cultural y político, pero además el proceso de construcción del edificio y los espacios que hospedaba, como el casino, fueron apropiados y resignificados como espacios de sociabilidad popular (Santa Cruz y Salgado 137-140).

Enfocar la atención sobre lo que fue el proceso de planificación, construcción y posteriores transformaciones de esta obra permite introducirse de manera oblicua en las especificidades de las imágenes que la componen y que, en sus diferentes desplazamientos, le han dado vida a un cuerpo que pervive en la actualidad, pese a los avatares provocados tanto por el desgaste material propio del paso del tiempo, como de los intentos humanos de recomposición funcional y simbólica a los que se ha visto expuesto. Siguiendo con nuestra propuesta de análisis, diremos que las imágenes que componen y le dan forma al edificio UNCTAD III refieren a la multiplicidad de nexos entre movimientos moleculares y molares; movimientos que generaban las condiciones para el levantamiento de esta estructura arquitectónica en un momento específico de la historia, pero que no acabaron al inaugurar la obra, sino que siguieron desplegándose activamente, abriendo de este modo otras interfaces que, desde una aproximación distinta a la habitual, dan cuenta de los procesos implicados en las transformaciones voluntarias e involuntarias del edificio. Decir que estos flujos conjuntivos y disyuntivos siguen encontrando modos de expresión en el presente no presupone la existencia de un principio causal único que actúa como eje explicativo de las transformaciones, como lo proponen los registros de imágenes comprendidas desde una función documental propia del discurso historiográfico, sino asumir que la presencia de imágenes involucra líneas divergentes abiertas a un proceso de anticipación respecto de aquello que está *por-venir* desde la perspectiva de sus posibles.

Es en este sentido que se hace posible comprender el edificio UNCTAD III como un artefacto que forma parte de una máquina social más amplia en constante devenir, dentro de un esquema que, como consignamos a propósito de Tarde, se dirime entre imágenes compuestas por fuerzas imitativas e inventivas. Si en el apartado anterior vimos cómo los obreros en la colección «Nosotros los chilenos» participan de la invención a partir de inéditas formas de asociatividad que, entre otras cosas, permitieron mantener en funcionamiento las máquinas industriales en beneficio del colectivo, al tiempo que proyectaban líneas de fuga y trayectorias más difíciles de anticipar, la «participación» o agencialidad respecto del edificio parece dirimirse en función de circuitos de entrada y de salida por donde circulan intensidades sensibles que van dibujando, desdibujando y redibujando permanentemente los paisajes afectivos que componen el interior y el exterior de esta construcción. Desde la lectura que proponemos, la dimensión emblemática de esta edificación como una imagen especular, es decir, como símbolo del proyecto socialista, también se desbarata, puesto que el carácter expresivo y expansivo de su presencia se sustenta en una multidireccionalidad y, en cierto modo, en una imprevisibilidad y caos que desestabiliza cualquier pretensión de simbolización. Es este potencial expresivo incesante

e imprevisible –y no solo el poder simbólico del edificio– lo que la dictadura militar, desde su pulsión ordenadora, se apuró en desmontar, transformando la construcción original para convertirla en su centro de operaciones. Lo anterior aparece particularmente bien expresado en el documental de Salas, en el que se muestra cómo, bajo la supervisión de Lucía Hiriart de Pinochet, se ordenó destruir las piezas de arte que formaban parte del edificio, dejando solo aquellas que, por su carácter realista, y en cierta medida comprensible para la mirada de los personeros del nuevo Gobierno, parecían no representar una amenaza aun cuando su contenido político y simbólico fuera evidente, como ocurre con el mural de José Venturelli que decoraba uno de sus salones.

Por ende, el rol que cumplen las imágenes que atraviesan y le van dando vida al edificio UNCTAD III no refieren tanto a las recepciones, significados e interpretaciones tradicionales asociadas a una construcción creada y modificada deliberadamente por los sucesivos proyectos políticos de colectivos humanos, que luego habría sido destruida por acontecimientos fortuitos para, posteriormente, ser remodelada y transformada en un centro cultural. El asunto acá parece ser más complejo. Tal vez en este punto nos puede aportar la ontología de Whitehead, al afirmar que la naturaleza no puede comprenderse desde una óptica de los objetos aislados –que solo existen como una abstracción– que aspiran a la permanencia, sino que esta se encuentra compuesta por relaciones entre ocasiones que generan acontecimientos. En otras palabras, la realidad para Whitehead no es otra cosa que una diversidad de hechos concretos, cuya estructura básica refiere a los nexos recíprocos que los componen. Esta condición generativa y transformadora de la realidad queda especialmente clara en un comentario que realiza Steven Shaviro respecto a la cosmovisión de la naturaleza que propone Whitehead:

Whitehead da el ejemplo del obelisco de Cleopatra que se encuentra en el terraplén de Londres. Ahora, sabemos, por supuesto, que este monumento no está solo «ahí». Tiene una historia. Su granito fue esculpido por manos humanas alrededor del año 1450 AC. Fue trasladado desde Heliópolis hasta Alejandría en el siglo 12 AC, y nuevamente desde Alejandría a Londres entre 1877-1878 DC. Y algún día, sin duda, será destruido, o de alguna manera dejará de existir. Pero para Whitehead hay mucho más que eso. El obelisco de Cleopatra no es solamente un objeto sólido e impasible sobre el que ocasionalmente han sobrevenido ciertos grandes eventos históricos –ser esculpido, ser transportado–. Más bien, está lleno de acontecimientos en cada momento. De un segundo a otro, incluso mientras permanece aparentemente inmóvil, el obelisco de Cleopatra está aconteciendo activamente. Nunca permanece igual (17) [la traducción es nuestra].

Siguiendo esta trama, sostenemos la posibilidad de que, al desanclarse de su función comunicativo-referencial introducida por las exigencias metafísicas de la mente humana, las imágenes sean capaces de expresar esa cualidad procesual de la realidad. Esta expresividad de las imágenes que trasciende los límites de la representación podría comprenderse desde el enclave de una antropología negativa, como aquella desarrollada por los

cinastas chilenos Raúl Ruiz y Juan Downey quienes, según Fernando Pérez Villalón, se dedicaron a explorar «la dimensión estética, ficcional, enigmática y lúdica de la imagen, pero sin renunciar a la aspiración de hacer aparecer, por medio de una operación de registro que deliberadamente distorsiona lo que captura, lo real de la realidad. La imagen sería entonces, en cierto sentido, más y no menos real que el mundo que aparece ante nuestros ojos como evidencia perceptible» (44). Desde este encuadre, las imágenes participarían activamente de la edificación del UNCTAD III al expresar las concreciones de los procesos que van conformando la realidad, a la manera de líneas multidimensionales en función de flujos actuales y potenciales. Estas líneas estarían compuestas por diferenciales que coexisten en las relaciones entre los cuerpos humanos que participan de la obra (arquitectos, ingenieros, albañiles, obreros, artistas, voluntarias y voluntarios), con aquellas provenientes de los talleres artesanales, del fuego de las fundiciones que calientan los metales, de las fábricas, de las máquinas técnicas de distintas dimensiones que mueven la tierra, levantan las vigas y los soportes, así como también aquellas fuerzas invisibles provenientes de entidades no humanas orgánicas e inorgánicas que forman parte de este acontecimiento. En otras palabras, a pesar de que el edificio UNCTAD III pueda reconocerse como un objeto relativamente cristalizado, entendemos que ya desde el momento en que comenzó a esbozarse la idea de su construcción, materializada en la petición del presidente Allende que establecía las condiciones de edificación en contra del límite de lo cronológicamente posible, se encontraba transida por conexiones inusitadas que determinaban las posibilidades de producción y propagación de los sistemas de imágenes en juego.

Como hemos venido insistiendo, esta cosmovisión de las imágenes nos obliga a repensar los modos en que estas se despliegan en los contactos y solapamientos entre elementos semióticos y materiales. En esta línea, nos parece sugerente pensar las imágenes a partir de sus arquitecturas o, como señala el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, de «imágenes arquitectónicas», entendiéndolas como «una invitación a la acción». Esto, por ejemplo, en el sentido de que el suelo «invita al movimiento y la actividad; la puerta es una invitación a entrar o salir; la mesa, a reunirse a su alrededor [...]. Un edificio significativo establece un diálogo con el cuerpo del ocupante, así como con su memoria y su mente» (48). Así, frente a la visión del ensamblaje técnico propio de la disciplina arquitectónica, y su definición de la imagen desde un enclave perspectivista, se comienza a vislumbrar un nodo novedoso compuesto por imágenes que resultan de un acoplamiento arquitectura-arte, afirmándose estas a partir de un proceso de condensación de la experiencia marcado por una imagen-mundo vinculada a una sensación de totalidad. Una de las derivas posibles de este anudamiento refiere a la dimensión de la imagen-collage, que permite reorientar el sentido del trabajo arquitectónico hacia la composición de cuerpos vivos:

Los estratos de distintos usos y modificaciones sufridas a lo largo del tiempo por un edificio o un paisaje sugieren un tiempo denso y condensado, y la técnica deliberada del collage. La renovación de un edificio inevitablemente da origen a

la yuxtaposición de estructuras, formas, tecnologías, materiales y detalles contrapuestos a la manera de un collage. La deliberada yuxtaposición de lo viejo y lo nuevo nos habla de las distintas vidas y tiempos del edificio (87).

Este nodo arte-arquitectura que propone Pallasmaa resulta interesante para pensar el proceso de construcción del edificio UNCTAD III. En este caso, tal y como reconoce el arquitecto Miguel Lawner en el documental *Escape de gas* ya referido, «tú no puedes separar aquí el arte de la arquitectura» (19:37-19:44). Como ya comentamos, uno de los hitos fundamentales de este proceso tuvo que ver con la participación de una serie de renombrados artistas nacionales, quienes se organizaron cooperativamente para desarrollar un modelo en el que cada una de las piezas de arte tuviera una función dentro del edificio, creando así una especie de pastiche que permitiera representar la cultura chilena frente a las autoridades internacionales que participarían de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, pero que además potenciara un acercamiento entre el pueblo chileno y el arte, eliminando, tal y como comentaba Martínez Bonati al ser entrevistado en la época, las diferencias entre el «arte utilitario» y el «arte de contemplación». Esta propuesta se logró a través de una serie de iniciativas, como por ejemplo la del Colectivo de Bordadoras de Isla Negra, quienes dieron forma a un textil colectivo a partir de la unión de paños muy pequeños que cada una de ellas había confeccionado, la creación e instalación de figuras de cera, placas de madera y pinturas, como la de José Balmes, siendo estas algunas de las producciones artísticas más ornamentales. Pero también se crearon obras que destacaron por su carácter abiertamente funcional, como las lámparas en forma de globo cuyo sistema de filamentos posibilitaba que se fuera compartiendo luz, creadas a partir de un esfuerzo colaborativo entre artistas y arquitectos; otro ejemplo es el del escultor Ricardo Mesa, quien creó unos tiradores para puertas con forma de manos. Dentro de este grupo de trabajos nos despierta particular interés la intervención del artista Félix Maruenda, a quien Martínez Bonati le encomendó la realización de una escultura cuya finalidad era convertirse en un ducto de extracción para los gases y olores provenientes del casino del edificio. Este elemento cobró una importancia fundamental, considerando que, una vez finalizada la conferencia internacional, el casino del edificio se transformó en un comedor social popular que acogía diariamente cientos de personas, entre trabajadores de diversos sectores productivos, mujeres provenientes de sectores populares y estudiantes que llegaban a almorzar durante toda la semana. Como relata Irma Paredes, quien fuera designada como directora del edificio devenido centro cultural, el casino posibilitó el acercamiento de la ciudadanía a la cultura, asunto de imperativa relevancia para el presidente Allende, quien manifestaba la necesidad de que el edificio debía «comenzar a vivir» (*Escape de gas* 38:40-38:50).

«Chimenea» es el nombre de la escultura creada por Maruenda para responder a la solicitud de Martínez Bonati. Esta estaba compuesta por ángulos de 40 × 40 × 4 cm y planchas de fierro de 2 mm de grosor, y fue fabricada por el artista y un equipo de

profesores en el taller de calderería del Instituto Nacional de Capacitación Profesional (INACAP), para luego ser trasladada a su emplazamiento definitivo en la UNCTAD III (Maruenda s. p.). No cabe duda de que esta obra cobra una importancia fundamental para ese proyecto, considerando que se transformó en un circuito a través del cual circularon una multiplicidad de trayectorias que fueron dando a ese edificio la vitalidad que demandaba Allende: los procesos de encuentro y socialización que acontecían alrededor de los comedores se mezclaban con los humos y olores provenientes de los cocimientos y preparaciones que, día a día, se gestaban en las cocinas, dejando su huella material en el hollín, la grasa y el sarro. Todos estos elementos que, a su vez, entraban en contacto con las trayectorias abiertas posibilitadas por el nodo arquitectura-arte, van despuntando su carácter de imagen-objeto vibrátil, es decir, como un acoplamiento de fuerzas superpuestas actuando en distintas escalas y niveles, posibilitando así la creación de un «interior» entendido como un hábitat en el que la exterioridad no constituía su doble opuesto, sino la condición necesaria para asegurar la transformación y actualización permanente de las interacciones entre los distintos elementos, favoreciendo de este modo las conexiones que posibilitan la invención por sobre la imitación.<sup>11</sup>

Siguiendo este recorrido, podríamos augurar la presencia de imágenes espectrales de todos aquellos cuerpos humanos y más que humanos que se han compuesto, descompuesto y recompuesto en las intermediaciones del proyecto popular y el UNCTAD III, considerando que, en este caso, la invención nos traslada hacia otros modos posibles de habitar los espacios a partir de movimientos generativos de una espacialidad que emerge en el *entre* del edificio y las narrativas de la Unidad Popular, y que aspiraron a transformar los modos de vida en Chile. Desde esta perspectiva, se hace posible pensar que las imágenes son la constatación de que aquellos elementos que han circulado de manera indistinta por los ductos de la obra de Maruenda aún subsisten, a pesar de que todo a su alrededor se haya transformado o, lisa y llanamente, desaparecido. A través de estas imágenes se patentiza la presencia de un pasado que, más que referir a la secuencia cronológica de los hechos, se actualiza en un presente que está aún *por-venir*. Esto podría pensarse en afinidad con la reflexión que instalan Varas y Llano alrededor de su trabajo curatorial, a saber, un:

tipo de reflexión-acción sobre experiencias y materialidad cultural, pone en relevancia el poder-saber que nos hace pensar en un presente que admite acentuar la noción de actualidad, no exponiendo reseñas de memorias nostálgicas, sino márgenes y diferencias. Es por eso que, interrogar singularidades históricas, inflexiones ideológicas, acontecimientos historiográficos y cualidades escriturales; formula y plantea la cuestión de pertenencia sobre un «nosotros», que toca nuestra actualidad con ese acontecimiento singular (287).

---

11 Esta cuestión se ve claramente reflejada en el testimonio de Paredes, quien señalaba que uno de los objetivos fundamentales del edificio UNCTAD III era el de estar permanentemente abierto y convivir armónicamente con el resto de la ciudad, asunto que se vio tronchado con el golpe militar, momento en que se construyeron rejas alrededor del edificio para protegerlo frente a las amenazas externas.



## FIGURA 2

Instalación de la escultura «Chimenea», Félix Maruenda Valencia (1942-2004).

Fotografía original: Archivo del Museo Vivo Félix Maruenda.

Imagen: Cortesía de Archivo Digital GAM.

## Palabras finales

Al comenzar este artículo aludíamos a la ilusión de creer que la disponibilidad de registros con los que contamos hoy pudiera cristalizar ciertas imágenes de la Unidad Popular como símbolo o representación nítida de un momento histórico. Alejándonos de ese paradigma, este trabajo intentó pensar las imágenes desde las potencias de la invención que caracterizaron dos proyectos emblemáticos de la Unidad Popular. Al hacerlo, las imágenes emergen como la constatación semiótico-material de un proceso incesante de «agenciar» y «componer» relaciones que se actualizan desde un presente, que tienen la capacidad de atravesar tiempos y espacios para que el pasado no sea solo algo que está ahí, esperando ser explicado en su clausura y detención, sino desde intensidades y potencias que no desaparecen, que persisten, y de las que todavía participamos.

Al recorrer las páginas del volumen *Los inventores obreros*, de la colección «Nosotros los chilenos», y al revisar diversos archivos que hablan de la construcción y el devenir del edificio de la UNCTAD III, no constatamos la potencia de una consigna

ni la fuerza de una ideología, sino que vemos activarse un sinfín de imágenes espectrales entretejidas con cuerpos humanos y más que humanos que se han compuesto, descompuesto y recompuesto gracias a la fuerza de la invención. La invención funciona aquí como esa dimensión expresiva e inacabada que el proyecto popular supo poner a funcionar al proponerse ni más ni menos que la invención de una nueva humanidad. Muy lejos de aquello que los discursos políticos pudieron concebir, la potencia de ese llamado activó formas de relación, asociaciones e intensidades que trascienden la idea de lo social y de lo humano del propio proyecto socialista y que, lejos de detenerse con el golpe de Estado, continúan enmarañándose desde las imágenes como máquinas de agenciamiento, conectando cuerpos humanos y más que humanos para dar forma a otras maneras de entender lo social y sus potencias.

Como vimos en la segunda sección, las proezas de la Editora Nacional Quimantú como parte de la industria del área estatal del Gobierno popular no deben entenderse como el producto de las «innovaciones» de un grupo de trabajadores o «inventores obreros» y de las soluciones técnicas que aportaron, sino desde la invención como la potencia desde la cual surgen y se promueven inéditas formas de asociatividad durante el periodo. La colección «Nosotros los chilenos» y sus imágenes no funcionan como espejos de una realidad que «está ahí» esperando ser atestiguada; aparecen como una tercera vía entre sujeto y objeto, generadora de nuevas y diferentes formas de acoplamiento. Es en la vocación hacia nuevas «formas de hacer» que introduce la Unidad Popular donde radicamos el poder conjurador de las imágenes. Por otra parte, la construcción del edificio de la UNCTAD III puede pensarse desde estas nuevas «formas del hacer», en la medida en que se hacen posibles desde potencias de la invención y del trabajo colectivo que solo pueden pensarse desde el poder movilizador de esos años, pero ayuda a ver un aspecto central de lo que está surgiendo allí en su particularidad: la potencia dada por nuevas formas de habitar un país, en las que el arte, el trabajo y la técnica generan, ellas mismas, nuevas formas de vida y valoración colectivas y conectivas que trascienden los límites exclusivamente humanos con los que se suelen comprender, explicar y, en definitiva, simplificar la multiplicidad a la base de los acontecimientos históricos.

La chimenea de la portada-mural de Alejandro González en *Los inventores obreros*, de la colección «Nosotros los chilenos», y la «Chimenea» de Félix Maruenda que atraviesa espectralmente hoy el GAM no están ahí solo como un símbolo de nuestra historia que identificamos nostálgicamente con ocasión de una conmemoración. Constituyen también una máquina de agenciamientos desde los que ese mundo se vuelve visible y palpable, son un conducto que trae el hollín de las cocinas del casino de la UNCTAD III y los ensamblajes que habitó: una tubería por la que también se filtra el polvo que cubrió el mural de González en las calles de Santiago, o el que se acumuló sobre los libros de la colección «Nosotros los chilenos» que escaparon del fuego de la dictadura. La invención que activamos hoy en «Nosotros los chilenos» y en la construcción de la UNCTAD III es la potencia de urdir y urdirnos desde nuevas formas de relación y en un sinfín de imágenes *por-venir*.

## Referencias

- Allende, Isabel. «Sobre la coquetería y otras virtudes». *Quién es Chile*. «Nosotros los Chilenos», n° 1. Editora Nacional Quimantú, 1971.
- Allende, Salvador. «Traspaso de la torre UNCTAD III», 18 octubre 1972. Fundación Salvador Allende. Transcripción. Archivo de Arte y Arquitectura de la UNCTAD III, Archivo Digital GAM.
- Anwandter, Christian. «Prólogo». *Quimantú. Proyecto cultural y disputa por la identidad en la colección Nosotros los chilenos*, Flavia Córdova, Almendra García Huidobro y Vicente Montecinos. Tiempo Robado Editoras, 2022.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Bergot, Solène. «Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular chilena (1970-1973)». *Revista Pensamiento Crítico*, n° 4, 2004, pp. 2-25.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus, 2006.
- Bravo Vargas, Viviana. «Quimantú: Palabras impresas para la Unidad Popular». *Istor. Revista de Historia Internacional*, n° 54, 2013, pp. 47-76.
- Córdova, Flavia, Almendra García Huidobro y Vicente Montecinos. *Quimantú. Proyecto cultural y disputa por la identidad en la colección Nosotros los chilenos*. Tiempo Robado Editoras, 2022.
- Deleuze, Gilles. «Bergson. 1859-1941». *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Pre-Textos, 2005, pp. 31-44.
- Escape de gas*. Dirigida por Bruno Salas. Trampa Films/Libélula Post, 2014.
- Gherardi, Sylvia. «Sociomateriality in Posthuman Practice Theory». *The Nexus of Practices. Connections, Constellations, Practitioners*. Eds. Allison Hui, Theodore Schatzki y Elizabeth Shove. Routledge, 2016, pp. 38-51.
- Guattari, Félix. *¿Qué es la ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud*. Trad. Pablo Ires. Cactus, 2015.
- Haraway, Donna. *La promesa de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Trad. Jorge Fernández Gonzalo. Holobionte Ediciones, 2019.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Editorial Manantial, 2005.
- Lazzarato, Maurizio. *Potencias de la invención. La psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Trad. Andrés Abril. Cactus, 2018.
- López, Hilda. *Un sueño llamado Quimantú*. Ceibo, 2014.
- Marinello, Juan Cristóbal. «Quién es Chile. La visión de lo nacional en la colección “Nosotros los chilenos” de la Editora Nacional Quimantú, 1971-1973». *Seminario Simon Collier*. Pontificia Universidad Católica de Chile y LOM Ediciones, 2007.
- Maruenda, Félix. *Reportaje a una chimenea*. Monografía, 1972. <https://archivodigital.gam.cl/>

- Maulén, David. «Una trayectoria excepcional: Integración cívica y diseño colectivo en el edificio UNCTAD III». *ARQ*, n° 92, 2016, pp. 68-79. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100008>
- Pallasmaa, Juhani. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, 2014.
- Pérez, Fernando. *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Ediciones Mundana, 2018.
- Santa Cruz, Yanny y Xaviera Salgado. «Edificio UNCTAD III: Construcción y consolidación de un espacio cultural y de sociabilidad popular (1972-1973)». *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 42, 2022, pp. 129-143.
- Shaviro, Steven. *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics*. MIT Press, 2012.
- Simondon, Gilbert. *Imaginación e invención (1965-1966)*. Trad. Pablo Ires. Cactus, 2013.
- Stengers, Isabelle. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Cactus, 2020.
- Tarde, Gabriel. *Creencias, deseos, sociedades*. Trad. Andrea Sosa. Cactus, 2011.
- Varas, Paulina y José Llano. «A la memoria de la UNCTAD III». *Arte y política 2005-2015*. Ed. Nelly Richard. Metales Pesados, 2018, pp. 283-291.
- Vidal, Virginia. «Los inventores obreros». *El Siglo* [Santiago, Chile]. 25 mar 1973, p. 12.
- Whitehead, Alfred North. *El concepto de naturaleza*. Editorial Gredos, 1968.

### **Colección «Nosotros los chilenos»**

- Barraza, Fernando. *Nueva canción chilena*. «Nosotros los chilenos», n° 26. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.
- Concha, Jaime. *Poesía chilena*. «Nosotros los chilenos», n° 35. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Gálvez, Guillermo. *Los fusilamientos*. «Nosotros los chilenos», n° 29. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.
- . *La burocracia*. «Nosotros los chilenos», n° 44. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Quezada, Jaime. *Leyendas chilenas*. «Nosotros los chilenos», n° 33. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Ulibarri Luisa. *Caricaturas de ayer y hoy*. «Nosotros los chilenos», n° 28. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.
- Urrutia, Cecilia. *Los inventores obreros*. «Nosotros los chilenos», n° 36. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Varios autores. *Quién es Chile*. «Nosotros los chilenos», n° 1. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1971.

Vera, Antonio. *El fútbol en Chile*. «Nosotros los chilenos», n° 41. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.

Vidal, Virginia. *La emancipación de la mujer*. «Nosotros los chilenos», n° 30. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.