

## A TENOR DE QUÉ...

Fue como a principios del invierno, alrededor del mes de junio o julio del 80, donde Alejandro Verdi, que era un amigo mío que había conocido en otras circunstancias. Este me va a buscar y entonces me dice: "Hola, Charlie Brown, ¿qué estás haciendo aquí?" Y yo le digo: "arrendamos este local con Mirta", que era mi esposa. El local era una pastelería y de eso estábamos viviendo. Yo le había contado a Alejandro de mi experiencia en Argentina con un grupo de artistas de vanguardia. Sobre todo con un artista que se llamaba Alberto Cedrón, que era el que de alguna manera dirigía este grupo, y que estábamos metidos como en tres obras grandotas simultáneamente: una para una plaza de Buenos Aires que se llama Roberto Arlt, que está en el centro; otra para un edificio de Mar del Plata, y otra también para un edificio de Mar del Plata, en una azotea.

Eran esculturas. Toda la idea y la cosa era de Alberto, Yo empecé ayudándole. Me acuerdo que un día de lluvia estaba en su departamento y me habla de qué es lo que voy a hacer yo. Y bueno, yo no me quería morir en la universidad y terminar como cualquier oficinista detrás de un escritorio. En eso trabajé algún tiempo con Cedrón hasta que decidí venirme a Chile. Y es aquí que trabo amistad con Alejandro Verdi. El hacía rato que venía haciendo escultura y trabajaba con un escultor que se llama Patricio Rojas.

Patricio Rojas en ese momento estaba haciendo todo un desarrollo en yeso de manos y una serie de cosas,

Alejandro Verdi y el Pollo Echeverría, que también es escultor, eran como ayudantes de él. Entonces, resulta que un día aparece Alejandro. Le gustaba mucho hablar conmigo, escuchábamos música. Y un día me encuentra en el local y me dice: "¿Qué haces aquí muriéndote detrás del mostrador?" Y le dije: "No, yo tengo que comer, tengo un hijo, mi mujer está embarazada de mi segundo hijo y, bueno, tengo que subsistir". Bueno, la cosa es que me dice: "Mira, Charlie, que se yo, hay un concurso en el Museo de Bellas Artes. Es super importante y con la plata que nos vamos a ganar nos vamos a comprar una parcela



y a trabajar todos juntos”. Era toda una fantasía. Yo lo escuchaba, era mi amigo, un tipo entretenido, entonces me dice: “Bueno, ¿y tus proyectos?” le dije: “No pasa nada todavía”. Y es ahí cuando me dice: “¿Por qué no me ayudas a hacer una escultura, estoy seguro que nos vamos a ganar el primer lugar”.

Y: “Bueno, está bien, está bien, yo te ayudo”. Su padre le había comprado un taxi, para que lo trabajara. Entonces me vino a buscar en taxi al cabo de unos días. Andaba con cinco mil pesos. Fuimos a una ferretería. Alcanzó para comprar un trapo, un saco de yeso, un poco de esponja y él tenía unas maderas y unos clavos. Fuimos a una casona, en Renca. En el fondo de esta casa de Renca había un galpón. Tenía una botella de whisky. Prendimos un fuego, y nos calentamos con el whisky y con el fuego. Allí empezó la cosa. Empezamos a discutir que es lo que quería hacer él, porque la cosa era que le iba a ayudar a él, porque sabía que yo tenía habilidad para definir algo. La cosa es que esto terminó en que fabricamos una especie de batea gigantesca donde él se metió, de cuerpo entero. Se desnudó. Estaba vestido con calzoncillo largo y camiseta porque hacía un frío terrible. Lo cubrí con esta esponja y le tomé un molde por detrás y después por delante; de estos moldes sacamos el positivo y de estos dos positivos salió un cuerpo.

Terminamos como a las cuatro de la mañana, borrachos como cuba, hablando estupideces, pero la cosa fue fantástica. Parecía casi mágico, imagínate, hacía un frío que pelaba las velas, enwhyscado hasta la cabeza y el fuego, lo que fue saliendo de ahí fue muy mágico. Bueno, la cuestión es que me dice que a esta estructura que quedó como una momia, como si fuera un sarcófago, la iba a entrapar en una estructura de metal, con pernos, porque él tenía toda la vivencia personal de estar atrapado, El ya había hecho una estructura pequeña, que era como un rectángulo, donde había unos barrotes y detrás de los barrotes había un espejo. Eran situaciones de encierro. Un poco obvio, en verdad, pero bueno, era mi amigo, yo no lo iba a cuestionar, le daba algunas ideas, yo estaba en otra; bueno, la cosa es que me dice que hay que terminarlo. Y me dice que



lo vamos a hacer en el taller de unos amigos fantásticos que tiene en Peñalolén. Un buen día me pasa a buscar y nos vamos al taller, que a todo esto, queda frente a un regimiento en José Arrieta, al fondo. Bueno, al primero que me presenta es a Mario Irrarrázabal. Allí conozco al Pollo Echeverría y a Patricio Rojas. Este lugar era un lugar muy singular, porque Mario Irrarrázabal me parece que en su juventud había sido seminarista o algo por el estilo y había estado relacionado con unos curas, parece que suizos o suecos, no recuerdo bien. La cuestión, es que estos curas compraron este terreno e hicieron una experiencia comunitaria en la comuna de Peñalolén. El terreno estaba dividido en dos. En una parte funcionaba una suerte de taller mecánico, bastante bien equipado y del otro lado, una fábrica de juguetes didácticos de madera, con sierras, herramientas, equipo para pintar, sopletes, compresores, etc

Al parecer idea primitiva era un taller mecánico, pero no funcionaba como tal. ¿Por qué? Porque a estos curas los bajaron, o sea, los milicos los plantaron del país y quedó Mario Irrarrázabal al frente de esto. Entonces Mario, por lo que él mismo me contó, invitó a varios amigos de él, artistas plásticos y escultores. Entre ellos estaba Hernán Puelma, Osvaldo Peña y otras gentes que no recuerdo. Bueno, la cosa es que del taller mecánico funcionaba la parte de herrería, donde hacían rejas, protecciones, todo lo que tiene que ver con fierros. También estaba Tito Segovia, que fue un ayudante y aprendiz de Osvaldo Peña. Entonces Osvaldo, para que tuvieran según sus propias palabras, una vida digna, una cosa más creativa que el hacer rejas y protecciones, les enseñó a fabricar estos personajes que hacía él para vender en las tiendas de Providencia, que eran gaviotas, hipocampos, peces, gallos de riña, todo en fierro repujado a martillo. Entonces, Peña dejaba toda una serie de moldajes, se cortaba el fierro, se trabajaba, se armaban las figuras y se entregaban en estas tiendas. Segovia, que era su ayudante aprendiz, quedó a cargo de este taller. Y cuando yo llego, ayudándole a Alejandro, me presenta a toda esta gente.



## OPCIÓN PARA UN OBSERVADOR

Hasta allí llevamos la escultura de Verdi para hacerle todo el entorno de metal con pernos y el plinto. Hicimos el trabajo y quedamos con más tiempo. En ese momento, Segovia, junto con Renato Calderón, que era un amigo de él, estaban trabajando en una escultura que era bastante grande, en fierro, que a mí me contaron que era de Hernán Puelma. A todo esto, Hernán Puelma no se encontraba ahí. Como yo conocía el tema me puse a trabajar con ellos. Pero sobre todo, había mucha libertad de circulación en el taller. Me dijeron que podía tomar algunas cosas y hacer algo. Fue lo que hice. Tomé unos fierros, unas cosas, me puse a martillar y me puse a hacer unas figuritas. Como el tema que se imponía era toda la cosa de las figuras, las gaviotas, peces, hipocampos, a mí se me ocurrió hacer un elefante meditativo, que me demoró como cuatro días. La cuestión es que cuando la obra estuvo terminada limpié una mesa y lo puse arriba. Justo en ese momento aparece una persona, un tipo de barba, muy sonriente, que se llama Hernán Puelma. El tipo pasa, recorre y pasa por el lado de la figura del elefante y le echa una mirada. Yo me di cuenta que la había mirado. Me presentan. Y se va a hablar con su gente, que eran Segovia, Calderón, también Alejandro Verdi. Conversan a viva voz y yo escucho que estaban atrasados; de que lo iban a multar. Esta era una escultura para el Hotel Galerías, que está en la calle Moneda con San Antonio, en la parte del lobby del hotel, en el sexto piso. Bueno, la cosa es que no pasan ni diez minutos y se me acerca Hernán Puelma y me hace un comentario sobre el elefante, que es una figura interesante y me pregunta por la posibilidad de que yo pueda ayudarlos en el trabajo de la escultura donde estaban atrasados. Yo le dije: "Mira, yo no tengo ningún problema en la medida que nos pongamos de acuerdo en los precios. Saqué la cuenta y dije más o menos, "aquí hay veinte días de trabajo pero a rajatabla, aquí hay que meterle mucho. Además, hay un agregado, que consiste en cubrir todo lo que es el motor del ascensor, sobre el



cual iba montada la escultura”. Y le digo, te costará tanto. Segovia saltó y dijo que no, que como iba a cobrar tanto, que ese no era el sentido del taller Peñalolén, que el taller tenía un sentido social, y que había que ver si a mí me daba para maestro herrero como para cobrar lo que estaba cobrando.

Yo respondí de inmediato que no se trataba de que si yo era maestro herrero o no, sino que necesitaban mi una ayuda de escultor y que yo consideraba que lo que tenía que cobrar era esto. Ahora, si no estaban de acuerdo, sencillamente pongan un aviso en el diario “necesito escultor para terminar escultura” y listo, y yo no me hago ningún problema. Discusión va, discusión viene, Puelma contemporiza y dice: “esto lo arreglo yo”. Calmó los ánimos. Yo le dije, “mira, éste es el precio” y el estuvo de acuerdo. Me preguntó cuanto quería por adelantado y yo le dije que el 20 por ciento y que cuándo me podía poner a trabajar. Le dije que inmediatamente. Cosa va, cosa viene, me largo a trabajar, se cumplen los plazos y hay que ir a montar la escultura en el Hotel Galerías.



Galuppo

## ESCENOGRAFÍA Y RELLENO.

Bueno, a todo esto, me iba enterando de las cosas que pasaban en el taller, de que comentaban, socarronamente, de que éste nunca le trabajó un veinte a nadie, por Puelma; que no sabe clavar ni un clavo, que llegaba y se sacaba la foto. El tipo llegaba cada dos o tres días, preguntaba como iba la cosa, echaba una mirada; llegaba con una mujer que era su prima, Gema Swinburn.

Ella le tomaba las fotos, se ponía el mandil, pedía mucha chispa, siempre pedía mucha chispa y se sacaba la foto. Luego se sacaba los guantes y chau, hasta luego muchachos. Bueno, eso era todo. Y eso calentaba mucho a la gente, la ponía media suspicaz, sobre todo porque el tipo exigía y lo del material no daba para más y los tipos tampoco daban para más. Yo todo esto lo veía nada más y lo dejaba correr, no era mi problema, pero obviamente me molestaba, lo encontraba un poco..., bueno, pero este tipo es muy simpático, muy entrador.

Entre medio, había toda clase de dificultades. Para llegar hasta allá nos llevaba el chofer que Alejandro Verdi había contratado para trabajar en el taxi. Y el tipo alegaba que no tenía porqué irme a dejar y se armaba un quilombo entre Alejandro y su empleado. Para no darle problemas al otro me empecé a ir y volver en micro. Y un buen día de estos llega Hernán Puelma, justo en el momento que yo me estoy yendo y me dice: “¿En que te vas?” y le dije: “en bus”. Entonces él me dice: “¿Pero como te vas en bus a esta hora, donde vives?... yo te puedo acercar”. Ahí empezó una relación más cercana. Me empezó a preguntar de donde venia en lo artístico; le conté mi experiencia con Cedrón y otras experiencias que había tenido en Buenos Aires con artistas de vanguardia; que pensaba yo del arte, qué pensaba de las élites, como veía yo el arte; y a su vez me contaba lo suyo, que había estado en Europa, en Estados Unidos, que había expuesto en colectivas con Picasso, con Dalí, obviamente yo le creía, porque si me lo estaba contando, por algo será. Bueno, la cosa es que me empieza a hablar de los autos,



porque él tenía un Volkswagen en esos momentos, potenciado... “y ¿quién te lo arregla?” - “Un mecánico argentino que fue corredor de autos”. Y agrega: “También tengo dos jaguares, un deportivo y una limusina. Bueno, me los está levantando este mecánico argentino, después los vendo, me gustan los fierros, los autos de carrera”. Yo le conté que mi papá había tenido un auto de carrera y así nos fuimos haciendo amigos. La cuestión es que fuimos a ver los famosos jaguares. Super lindos los autos, en un taller en la calle Caupolicán. Allí conocí al maestro Cerasani -Celeste Cerasani se llamaba-. Nos hicimos amigos con el viejo. Iba a tomar café y conversábamos. En este ambiente fuimos alternando con Puelma. Es así como me presentó a la que era su pareja, la Juanita, una gringa bastante simpática. Fui a la casa de Puelma varias veces. Ahí me mostró sus afiches, de esto, lo otro, y de como había hecho su última obra. En el último tiempo había estado en Estados Unidos, con la Jane, la Juanita como le decía él, como un poco tratando de embocarle o pegarle, como se dice aquí, el palo al gato. Pero parece que no la embocaba mucho, por lo que él mismo me decía. Y me cuenta al pasar que había ido recientemente a ver a una fundición a E.E.U.U de un tipo de acero nodular. Este es un acero que queda como si estuviese cromado y texturado, bien interesante como material. “¡Ah! qué bien, le dije yo”. La cosa es que me puse a hacer una figura de plumavit y me fui a esta fundición y les dije si me lo podían fundir. Una figura en plumavit, un personaje, un muñequito, no más grande que una Barbie, a ver si se podía. Los tipos le dijeron que sí, aunque estaba medio desproporcionada. La cosa es que le amarraron un pedazo de nylon en la cabeza, para hacerla un poco más grande, para darle un poco más de volumen, como una cola atrás; la arregló, y así se las entregó. Entonces el tipo de la fundición le dice que espere un rato y vuelve con el personaje fundido, ya en metal, en acero nodular. Y después me habló de que quería fundir unos envases de supermercado y unos torsos, para comenzar a fabricar como empanadas, puras figuras. Yo le dije que chantara la moto. Eso era un juego. El procedimiento era interesante como descubrimiento, pero yo no estaba



para hacer figuras fundidas de plástico retorcido. Mi cosa pasaba por otro lado. Le explicaba lo que considero los fundamentos de lo que es arte conceptual, o lo que es concepto de arte, o lo que puede llegar a ser concepto en arte. Me miraba con cara rara, bien extraña, pero no decía nada, escuchaba, y me preguntaba mucho. Él hablaba poco. Me hacía hablar, claro, yo me sentía bien y hablaba. Además me gusta hablar cuando hablo de lo que me gusta. En ese contexto me empieza a decir que sería interesante que participase en este evento de la Colocadora Nacional de Valores, la misma en que iba a participar Alejandro Verdi. Es entonces que Puelma me dice que con mis ideas y con mi habilidad, bien explotado, me iría para arriba rápidamente. Yo lo escuchaba, pero no era mi interés irme rápidamente para arriba, en nada, porque no estaba con el predicamento de arriba o abajo; estaba en lo que quería estar y nada más. Nunca me preocupé por asegurar esto o asegurar lo otro, sino, simplemente, que me he dado como el lujo de vivir la vida, de alguna manera, bastante como he querido, como he deseado, por eso, digo yo, que en alguna manera fui y soy bastante feliz, en muchas cosas. Nada es un lecho de rosas, pero siempre hice de alguna manera lo que quise, en muchos planos. La cosa es que me pregunta por materiales en los que consideraría trabajar y le hablo de la basura, del desecho, de la chatarra, de lo podrido. Había en eso una postura surrealista de mi parte. Aunque con Cedrón había estado cerca de mucha información sobre lo que pasaba en Buenos Aires, en los años setenta. Toda esta información circulaba en el ambiente en que me movía, en las exposiciones, entre la gente con que me juntaba, la misma universidad. Todo esto, lo lleva a uno a mirar las cosas de un modo que no es la del tipo que está tratando escultura clásica o moldajes de cuerpo. Todo eso puede resultar interesante, pero depende del contexto intelectual, conceptual, en el que se trabaje. Por eso, cuando le hablé de la basura, no se trataba de trabajar “la basura por la basura”, o “el desecho por el desecho”, convirtiendolo todo en un fetiche. Lo que a él le interesaba era hacer cosas para vender. Yo no estaba en esa. Percibí que en todo momento



Puelma tenía una mentalidad de comerciante.



Galuppo

## EL MERCADER.

Una de las veces en que me invitó a la casa a tomar café, habían unos tipos. Me pidió que no dijera nada. Allí había unas gentes y él les ofrecía una figura que era la misma, pero en pequeño, de la escultura que había hecho para el hotel, galerías en alabastro; una figurita, este mismo torso en alabastro, de 30 x 20 centímetros. Entonces, estuve ahí mientras él conversaba y vendía esta cosa a esta gente que vino a verlo. Obviamente paré la oreja de como lo hacía. Tampoco me interesó. Mi quehacer no iba a pasar por el de ser un mercachifle vendedor de figuritas, para eso me acuerdo de cuando tenía ocho o nueve años y pintaba figuritas en yeso y las vendía en la puerta de mi casa, que quedaba a una cuadra de la Iglesia de Santa Rita de Casia. Pero ahí tenía ocho o nueve años.

El insistía en este tema de la comercialización y yo notaba como que él trataba de complacerme. Pero no era un complacerme liberado de intenciones, por lo que yo percibía, pues él me inquiría mucho, preguntándolo todo. Hasta por la inspiración. Hasta que ya comenzó a hincharme y le pregunté “¿y a ti no se te ocurre nada?, si fuera de lo que me has contado, de lo que has hecho, no me has contado nada de lo que quieras hacer; porque yo te estoy contando de lo que quiero hacer, te estoy contando proyectos, te estoy contando ideas, fantasías, con la salvedad de que soy capaz de llevarlas a la práctica, pero a ti no te conozco todavía, fuera de lo que me has contado. Y por lo que me has dicho, bueno, lo tuyo es tuyo y lo mío es mío”. Entonces ahí me habló lo de los espías. Yo le dije que estaba pasado de moda, que los espías habían muerto en la guerra fría. Que era una historia muy literal como él la veía. No dijo nada, se rió.

Y entre medio, de nuevo la pregunta: “¿vas a participar?”. Paseábamos con su Volkswagen por hartos lados. Yo lo dirigía hacia unos desarmaderos, unos lugares donde hay desechos. Entonces le empecé a hablar de lo que significaban para mí el arte conceptual y mis famosas trilogías. Siempre



pensado las cosas las cosas como trilogía.



Galuppo

## EL VAMPIRO INICIA SU DANZA CORTESANA...

A esas alturas yo no sabía de qué trataba el concurso. Al final me decido y le digo que sí. Y me dice que hay que presentar tres obras como mínimo, porque así hay más posibilidades. No había reglas que lo impidieran. Además, me dijo que su tía era la directora del Museo Nacional de Bellas Artes, la Nena Ossa Puelma, y que el crítico de arte Milan Ivelich era amigo suyo. Y que además, iba a ser parte del jurado. Se pavonea de los contactos que tiene. Y ahí aprovecha de lanzar la frase sobre quien soy yo, en este país. No existo. No tengo contactos. No tengo nada. No soy de clase. Por eso le tengo que “hacer caso” sobre como se hacen las cosas aquí. Para mí esto era totalmente nuevo. Para mí todos los burros son pardos, para mí si el tipo tenía talento valía, y si no tenía talento, se podía llamar con ochocientos apellidos y daba lo mismo. Ese era mi predicamento.

Yo vengo de una gran ciudad donde la cosa es impersonal. No es porque te llamas Pereira Inaola, o Menéndez Behety, o Amelita Fortabat de Lacroce. Yo soy Carlos Galuppo y me importa un carajo. Entonces, ¿qué pasa?

Había que buscar tema las bases hablan de tres esculturas. Empezamos a recorrer lugares y ahí le digo yo que yo voy a hacer una trilogía, más que un tríptico, de tres obras separadas.



Galuppo

## EL “EFECTO PINOCHET”, EL COSTO: LA CABEZA.

Entonces estaba muy impactado por lo que pasaba en Chile. En esos momentos la represión estaba en uno de sus peaks. Todo tenía que ver con la manera como percibía yo lo que pasaba en Chile. Mi posición dentro de Chile me llevó a hablar de un “Chile atenórico”. Se lo comenté a Puelma y le dije que mi primer personaje se iba a llamar “Atenor”.

Atenor era un poco como el juego de “a tenor de qué” ocurrían las cosas. El “a tenor de qué” era un poco este personaje que pulula en todo Santiago, que es desde el ayudante que va a hacer los mandados en algunas casonas de barrio alto, que es el curadito que duerme al lado de la pieza de la empleada, el bueno para cocinar, matar un pollo, hacer mandados, ir con chismes, hasta el tipo que lleva bultos en la Vega. Ese era para mí el “Chile atenórico”. Como decía y le remarcaba a Puelma, el turco de Recoleta que está parado en la puerta del boliche mirando a ver si entran o no los clientes, eso di en llamar el Chile de la ropa usada, el zapato usado; más que el usado, el desecho del desecho. Estaba apuntando a eso. Al observar ciertas cuestiones básicas. Esto del turco me pasó por la cabeza, porque me gustaba mucho Patronato. Ahí comencé a pensar en cortinas, cortinas de tiendas específicamente y en los tenderos, en los tenderos asomados, o en cualquiera que se asoma. Pero me dije: “¿Qué pasa si uno se asoma donde no debe?”, El precio es la guillotina, perder la cabeza. Entonces se me ocurrió que mi primer personaje tenía que estar en una situación casi de curiosidad, con las manos en los bolsillos y apenas asomado, apenas esbozado con una posibilidad de ver para donde saco nariz. Ese fue “Atenor”, y después se me ocurrió que esto tenía que ir montado en algo, que tenía que hacer una instalación. Ya traía esa base conceptual de Buenos Aires, lo que significa una instalación y no una escultura. Llego y la pongo acá, todo un armado que va más allá de lo escenográfico. Yo dije que más que montaje, más que escenografía, estos iban a ser patíbulos, ya que había guillotina. Puelma escuchaba atentamente y me preguntaba por los



demás personajes. Y me explayaba en el resto de la trilogía. Estas tenían que ver con la posibilidad de observar y de pasar para el otro lado. El preguntaba: “¿Pero qué otro lado?”. El otro lado es el “otro lado”, es más allá de la línea. Ahí le conté que en el departamento de Alberto Cedrón, en el Parque Lezama, él había mandado a hacer un afiche que decía: “No hay ninguna posibilidad”. Estaba escrito en inglés y traducido en castellano: “No hay ninguna posibilidad después de la línea, la línea es el límite”; entonces, después del límite uno puede pensar que hay todo, pero también puede no haber nada, es como decir, el fin.



Galuppo

## ALAMBRE DE PÚAS.

Nunca me olvidé de eso y para mi fue una máxima hasta el día de hoy “No Pease between the line”<sup>7</sup>. Así le dije a Puelma que el asunto de las cortinas tenía que ver con esos límites. Pero eran cortinas enrejadas. Me miraba más raro todavía. En ese tiempo se hablaba mucho de las acciones de arte y le dije: “Mira, confecciono personajes o me busco estos maniquíes antiguos, estos bien antiguos que tenían el pelito dibujado y cara de los años 30 o 40, y los voy a amarrar con alambre de púas los voy a fusilar y voy a filmar todo esto. Va ser un desastre. En ese momento Puelma grita: “ ¡No!, ¿Tu quieres que te metan preso?” Y le digo: “algo tengo que hacer con toda esta cosa, alguien tiene que denunciar todo esto que está pasando, porque encuentro bastante sutil que hayan puesto una silla, la famosa silla de playa de que se habla que pusieron frente al Museo de Bellas Artes el año anterior y que hubo una polémica con la silla como si hubieran puesto una bomba atómica. Yo estoy por las cosas sutiles, pero si de repente no soy sutil y tengo que decir, “mira, acá mataron ochenta mil tipos”, lo tengo que decir, , “acá mataron ochenta mil tipos y cada uno se llamaba así, asá, y tenía familia y cara y se peinaba y dormía y se echaba desodorante y todo el cuento”.

Puelma no lo podía creer. Y le dije que además, quería hacer una pirámide. Como la pirámide de los organigramas. Me acuerdo de cuando en Buenos Aires hubo una época en que le vendían terrenos a todo el mundo, entonces exhibían unos organigramas que eran piramidales. Bueno, la cosa es que pensando yo en ese organigrama, dije, voy a hacer una gran pirámide, de 30 metros. Me acuerdo que tenía una cifra de 30 metros, y la voy a llenar de cascos de obreros.



## DE FANTASMAS Y DE AUSENCIAS.

Encontré los cascos buscando ropa usada también, buscando cortinas, buscando elementos para armar todo esto. Esa era la base de la trilogía. Todo lo iba a hacer yo mismo, con estos elementos. Pero no tenía suficientes maniquíes y me era difícil conseguir una escopeta. Mi idea era filmar el fusilamiento de los maniquíes. Pero no había tiempo y aparte era peligroso. Es así que empezamos a dar vueltas por cantidades de estos desarmaderos y fueron apareciendo lógicamente, por aquí, por allá, fierros, y esto, y lo otro. Hasta que llegamos a uno donde me encontré con unos tambores llenos de cascos rotos de la construcción. Era justo lo que andaba buscando. Di vuelta un tambor y empecé a diagramar esta pirámide, que decidí sería escalonada, como las pirámides americanas. Yo trabajaba febrilmente mientras Puelma observaba sin decir nada. La cuestión es que en un momento se embala y me dice “íno!, íno!, dame los cascos, dame los cascos”, y yo le respondo “¿por qué te voy a dar los cascos? si quedamos en que cada uno iba a hacer lo suyo. Deja de joderme y búscate tus cosas”. Insistió varias veces con el asunto de los cascos, hasta que de repente cedí ante su insistencia y dije: “bueno, ve tus cosas, andate por allá, yo me voy por el otro lado”. Ahí fue donde yo llego al segundo piso de este desarmadero en la calle San Camilo y le digo: “despéjate un buen pedazo de terreno, tenlo despejado”. Le ayudaron unos tipos que trabajan ahí mismo y yo empecé a tirar cosas para abajo.... Pedazos de cunas, juguetes viejos, antiguos, cosas que a mi me gustaban, es que ya tenía la cabeza andando a mil, porque ya no estaba pensando en una o dos obras, estaba pensando en más de media docena y hablaba de lo que podía hacer con todo eso. Y es ahí que bajando por un costado, me encuentro un montón de extintores de incendio, antiguos. Pensé de inmediato: “con esto la remato”, y llego con los extintores. A todo esto, Puelma me miraba respetuosamente. Le habían hecho una especie de círculo. La gente que trabajaba allí estaba viendo todo. Teníamos todo revolucionado, porque hablábamos fuerte y nos movíamos bastante. En un



lugar donde la gente va a buscar un perno, un fierro, todo tranquilo, yo entré y puse todo patas arriba, haciendo un despelote bárbaro. Bajé y me puse a distribuir de inmediato las cosas que tenía: las cunas eran desechos de hospital, medias desarmadas. Las rearmé, las monté, de a tres, entonces tomé los extintores de incendio y me fui hasta la cabecera de las cunas. Entonces le dije a Puelma: "mira, estos extintores no son extintores, son cohetes impulsores, los puse así, en las cabeceras, esto va a impulsar a las almas que se incineraron". Seguía mirándome con mucho respeto. "Y estas cunas van a ir pintadas de rojo italiano y no va a haber nada en el medio, ni personaje, nada. Lo único que va a quedar va a ser carbón, cenizas, abajo. Las cunas irán pintadas y las quemaré en la cabecera: les voy a quemar el aura".



Galuppo

## CE N'EST PAS HIROSHIMA.

A medida que le hablo sigo tirando cosas y le planteo otra: “ con estos juguetes, esto va a ser una instalación de arena blanca, como el cuarzo molido, donde estos juguetes muy bien pintados, también van a estar quemados y chancados; y va a haber todo un armado con espíritus de niños que no están y se va a llamar “El viento descarnado”, porque esto tiene que ver con la bomba atómica”. Es así que le explico de mi cercanía con la postguerra. Esto viene del hecho que mi madre había adoptado una familia japonesa, en la Argentina.

Puelma vuelve a insistir en que yo le pase los cascos. Se lo dije: “¿A ti no se te ocurre nada?” Entonces me dice: “Mira, con estas obras te van a echar a patadas del museo y no te van a dejar ni siquiera participar, sobre todo con los cascos”. Y luego me pregunta cómo van dispuestos los cascos.

Y le explico: un conjunto de jaulas, todas iguales, semejantes, del mismo material de fierro con alambre, que se estructuraban en una pirámide escalonada; dentro de esta jaula iban metidos todos estos cascos machacados; estaban rotos, eran pedazos de cascos, algunos más enteros que otros. Yo los ordené por los colores que tienen en la construcción, que tienen que ver con las jerarquías. Todo era muy impresionante, muy corpóreo, muy tangible, se podía casi percibir hasta los olores. Eso es lo que yo sentía. Pensé que si sentía esto, podía lograr transmitirlo en una obra mas o menos monumental . Por eso decidí titularla “Homenaje”, porque se lo merece, a todos estos muertos, que nadie hablaba de muertos, aquí habían muertos por doquier, estaban tapizadas las calles con muertos, pero aquí jamás hubo un muerto. Ya quería denunciar esto, denunciarlo y hacerlo, más o menos como decía. Lo traté duramente. Es ahí que me dice que con estas obras me van a echar, que ya había tenido problemas políticos, que me podían pegar una patrada en cualquier momento. Yo tenía, de verdad, la amenaza del artículo 24 transitorio. Lo más seguro, insistía, es que termines preso. Yo estaba dispuesto a asumir los riegos. Fue entonces que me dijo “pero es una



pena que una obra tan poética, pierda”. Se refería a la obra de las cunas, que yo ya estaba empezando a visualizar. Es en ese momento que Puelma me dice lo siguiente: “Te propongo algo. Para que entren en el certamen y para que no las descalifiquen y puedan entrar al concurso, la pasamos con mi nombre y las otras con el tuyo. Vas a ver que yo tengo razón. Te van a rechazar las obras con tu nombre y esta va a quedar”. Se refería a la obra de las cunitas. Dije. “ya, ¿porque tu te llamas Hernán Puelma nada más? ¿Que pasa si llegan a ganar?” Ante lo cual replicó: “ “Ah!, no te preocupes, yo soy el sobrino de la directora del museo y ahí las explicaciones del caso y ningún problema”. Y es ahí que él me da su palabra, apadrinando mi obra. Salvando, con su nombre, la que más correría riesgo. Pero él usa la palabra padrino, y después, la palabra tutor. El sería, desde ese momento, mi tutor. Se suponía que yo en Chile carecía de nombre.cosa que nunca acepté Puelma se autoaprobó y justificó. Es ahí que me señala que los personajes fabricados con chatarra podrían adquirir un rasgo más perenne, para ser eventualmente comercializados. Yo no acepto ni ser apadrinado ni tutoriado. Y ahí queda la cosa. Seguimos cargando el camión, en el boliche de desechos de San Camilo.

El decide llevarse un tambor que estaba lleno de zapatos viejos. Dice que quiere hacer algo con eso, pero me pregunta a mi primero, a ver que se ocurre. Después de cargar el camión, nos vamos a Peñalolén. Fue allí que nos preguntan qué vamos a hacer con todo ese zafarrancho y yo le explico a todo el mundo la obra de las cunitas. Mario Irarrázabal, Renato Calderón, Alejandro Verdi, los maestros que trabajaban ahí, todas estas personas, no solo fueron testigos, sino participantes en el mismo evento. Ellos nos vieron como cada uno se metía en lo suyo y que cosa pertenecía a quien. Acto seguido tomé al muchacho que trabajaba en la fabrica de didácticos, que era el que pintaba -Jano, se llamaba-, y le pedí que pintara las cunas al rojo, después de que yo las rearmara y le soldara los extintores. Le pedí que me las dejara sin una sola gota de chorreo. Y mientras soldaba las cunas y los extintores, medio en serio medio en broma les explico a los del taller que todo esto tiene que ver con la idea de Bradbury en



Fahrenheit 451. Todo esto, además, tenía una connotación personal muy intensa. Yo ya tenía dos hijos y estaba a punto de nacer el tercero. Estaba todo muy relacionado. Yo estaba en una crisis espantosa, de pareja, afectiva.

Parten las cunas a la pintura, y me meto a trabajar con los cascos. Mario Irarrázabal me presta su máquina fotográfica. Antes de armar los cascos los amontoné en el suelo y les saqué varias fotos. Después monté la obra, introduciendo los cascos en las jaulas. Monté una parte, ya que el resto terminé de armar en el museo.

Mientras se pintaban las cunas, entre todo esto, yo estaba haciendo dos obras más. Una que se llama "Letrina", que fue una letrina gigantesca, hecha de madera de lampazo como se hacen las letrinas del campo, que remataba con una jaula por el otro lado, donde se supone que uno obra. La otra obra se llamaba "Salvataje", que era una estructura antropomórfica, de metal y alambre, también oxidada, que tenía un hueco en la parte de los genitales. Esta estructura antropomórfica colgada del techo del Museo con una "tripa orgánica", un cable a tierra de tela, huaípe y fibra.



## POESÍA, ROJO, EVAPORACIÓN.

Lo más importante fue la discusión y la polémica que se armó alrededor de esta obra y alrededor de los cascos, en el mismo desarmadero. Puelma insistía en que yo tenía que respetar ciertas normas, sin las cuales no iba a resultar nada. Normas estéticas, que tenían que ver con connotaciones políticas. Él me hacía notar que presentar una pirámide escalonada de un par de metros de altura llena de cascos rotos de obreros de la construcción, daba para polemizar bastante en el contexto de la cosa. En ese entonces, yo no entendía cuál era esta cosa de que él me hablaba. Y de lo que hablaba era de lo que él podría haber hecho con todo lo que yo tenía entre manos. La obra de las cunas se consolidaba en relación a las otras dos obras de la trilogía. Pero si yo insistía en la autoría de las otras dos, la obra de las cunitas se resentiría. Eso le preocupaba. Y en ese momento, yo expliqué varias cosas, que repetí luego en el Taller Peñalolén. Cuando vine con los extintores de incendio yo le decía que esos no iban a ser extintores, aunque podían tener esa lectura de apagar un fuego, sino que iban a ser cohetes impulsores. Allí hablé de mi relación con la lectura de Bradbury y un montón de cosas más. En fin, de lo que significaba esto del viento abrazador o arrasador, que iba a ser el nombre de una futura obra mía y que estaba relacionada con ésta. Así explicaba la función del viento, del viento de mujer, del viento atómico, el viento descarnado, y es en ese contexto que les expliqué mi teoría de las auras y de las aureolas. Estas iban a ser las aureolas quemadas en la cabecera de las cunas. Las cunas iban a estar vacías. Esa era la gracia. Y el fondo iba a ser de carbón y cenizas. Puelma me empezó a tratar de loco. Yo le dije: “Te estás confundiendo en los conceptos, porque no manejas conceptos; yo soy iconoclasta”. Me parece que no entendía muy bien, ni siquiera me preguntó de qué se trataba. Cuando ya me di cuenta de que las cosas estaban en ese punto, él tenía cara de asombro y lo único a que atinó fue a tratarme de loco. La gente que estaba ahí, los operarios y los que andaban dándose vuelta, hicieron una especie de círculo alrededor de esto. En el mismo desarmadero hicieron



un especie de círculo. Ya había comenzado a tirar cosas desde un segundo piso. Tenía armado un escándalo. Los tipos que andaban dando vueltas, para comprar, mirando, estaban como pendientes de lo que estaba pasando en su cercanía. La gente comenzó a estar muy atenta a mis explicaciones, escuchándome con mucho respeto. Puelma, por su parte, argumentaba cosas relativas a su preocupación por mi expulsión del país y que le preocupaba que una obra poética quedase fuera, por alcance de nombre de nombre con las otras, que eran “Salvataje”, “Letrina” y “Homenaje”.

“Homenaje” es la obra de las jaulas montadas en forma piramidal. “Salvataje” era la estructura antropomórfica que colgaba del techo y “Letrina” era una letrina gigantesca hecha de lampazo.... Lampazo es la primera cubierta que desbasta la sierra, que tiene corteza y todo; por un lado es chata, o sea, es lisa, y por el otro lado tiene la convexidad del árbol, con corteza y todo. El lampazo generalmente se bota en las carpinterías o se vende muy barato.



Galuppo

## INSTRUCCIONES PARA LA COMPRENSIÓN DE UN ESTADO ALTERADO DE CONCIENCIA.

La cuestión es que hecha esta aclaración, las cosas que había comprado en la desarmadura partieron para Peñalolén. Ahí tuve la colaboración de la gente del taller de juguetería. Cuando las cunitas estuvieron armadas, se produjo un círculo de gente alrededor. Yo acomodé las cunas, les di la distancia y noté que estaba en un estado emocional alterado. Sin preocuparme nada, extendí la mano como si fuera un cirujano y dije: “soplete”, y alguien me puso un soplete en la mano, un soplete de gásfiter. Había un silencio absoluto. Siempre hubo en el taller dos perros grandes que cuidaban y que ladraban por cualquier cosa. Esta vez, estaban echados como pegados en la tierra, como que algo estaba pasando. Me acerqué a la primera cuna y voy acercando el fuego del soplete a la primera cabecera y sentí todo el olor de la pintura recién fraguada. Esto se empezó primero a calentar, se englobó, después se resquebrajó y después salió el olor a metal, a metal caliente, con humo, entonces retiré el soplete y me dije para mi mismo: “Este ya está”, y me quedé como sobrecogido, como casi desequilibrado. Fue una cosa muy emocionante, pero me sobrepuse sobre la marcha y realicé la segunda y la tercera, sin mediar intermedio, o sea, lo que había que hacer había que hacerlo rápido, porque era demasiado potente. Me daba cuenta de que este círculo de gente estaba con el suspiro en la boca. Posteriormente, tuve relatos de lo que les provocó a los que vieron esto. Cuando terminé con la tercera cunita apagué el soplete y dije: “Esto ya está”.



## EL MOSCARDÓN ANSIOSO.

Puelma se daba vueltas como msca, como se dice vulgarmente aquí. Y en eso me inquiere sobre lo que debe hacer. Andaba como un pulpo, al acecho. Yo ya había terminado la letrina y las cunitas. Iba a comenzar a armar los cascos y él no hacía nada. Le pregunté que había hecho con los zapatos que había traído. Puelma me menciona unos ladrillos. Pero de adobe. Allí cerca había una fábrica de ladrillos. ¿No pretendía acaso que yo los fuera a traer? Dicho y hecho. Tuve que acompañarlo a la fábrica de adobes y ayudarlo a cargar los adobes en el camión de don Zenón, el famoso acarreador de Peñalolén. Y como seguía preguntando qué hacer, le sugerí, que armara un damero, porque en ese momento se me vino la palabra damero cuadrilongo a la cabeza, porque la tengo desde que aprendí que los españoles diseñaron Buenos Aires, el centro cívico, en forma de damero cuadrilongo, quiere decir, todas las manzanas iguales, ninguna diagonal, y me vino damero cuadrilongo a la mente. Así se concibió, por decirlo de alguna manera, otra de sus obras que presentó en el museo.

Después de estos incidentes, me ocupé de trasladar los cascos. Fue una experiencia muy intensa, ya que al introducirlos en las jaulas, era como si estuviésemos, con Mario Irarrázabal, que me ayudaba, enterrando restos. Además, los cascos estaban rotos, lo que aumentaba la connotación de fragilidad de la pieza. En un momento, entonces, Mario me sugiere que les pegue parches curita a los cascos, en las zonas de rotura, justamente. Era como pegar lo impegable. Pero como en ese instante no tenía curitas, fui a buscar masking tape. Así, hubo gente que se preguntaba si los cascos habían sido rotos a balazos. Lo cual me venía muy bien, ya que se ajustaba a la idea primitiva de hacer el fusilamiento.

De todo este montaje sacamos muchas fotografías. Pero se perdieron. A mí, un crítico de arte me las pidió y no me las devolvió. Hay personas que deben tener algunas. Puelma, probablemente. Pero Mario Irarrázabal, de seguro, puesto que la máquina era la suya. Pero él no desea meterse en líos. Pero



así, igual, no puede negar que las fotos las sacamos con su cámara.

En medio de todo esto, fuimos con Puelma a montar el resto al museo. Yo me enojé mucho, porque le pedí que consiguiera una tarima donde disponer las cunitas. Una tarima de unos veinte centímetros de altura, por lo menos. Pero en su desidia, no se consiguió la tarima y fabricó una especie de relleno forrado con un nylon negro, que no daba más de cinco centímetros de altura y sobre eso había puesto el carbón. Me enfurecí realmente, pero a esas alturas, cuando ya lo había invertido todo, estaba exhausto. Ya no había medios. Me aguanté y me dediqué a rematar el trabajo de la pirámide, en medio del hall del museo. Las cunas, por su parte, estaban como entremedio de dos puertas. No recuerdo bien si logré o no colgar la pieza que titulé "Salvataje", en el techo. La idea era que desde ese hueco de los genitales colgara una especie de cordón umbilical hecho con guaipe y trapo hasta el suelo, Pero además, la exposición era monumental. El museo se transformó en un gigantescó corral de obras. El hecho es que montamos las obras y nos fuimos, cada uno, para su casa.



Galuppo

## LA CONCESIÓN AL BUEN GUSTO.

Puelma me obligó a cambiarle el nombre a “Homenaje”, para quitarle toda connotación política. Me dijo que le pusiera “Estructura de Metal y Fibra Plástica”. Es verdad que la obra de las cunas era la que más me comprometía, personalmente. El que no apareciera mi nombre me molestó, en un primero momento. Si bien este tipo se había puesto pesado sobre el final, no le atribuí mayor importancia porque pensé que era la tensión propia del montaje. Pero en verdad, Puelma estaba desesperado. Al final vino a joderme para que le arreglara la obra que debía componer con el conjunto de zapatos viejos y los ladrillos de adobe. En el fondo, presentó dos obras. Ambas las hice yo. A él no le crujía la cabeza para sostener conceptualmente esas piezas. Es cuestión de ver y fijarse y sumar dos más dos. Entonces, me dije, una de dos, o este tipo está en decadencia o es un blufiero. Pero cómo va a ser un blufiero si es sobrino de la Nena Ossa. Además, es amigo Mario Irrarázabal. Si fuera blufiero, ya hubiera sido descubierto. Hubiese quedado en evidencia. A menos que lo protegieran por alguna extraña razón. Aparte, el tipo, cuando se trató de pagarme por trabajos realizados, siempre me canceló lo acordado. ¿Por qué iría a desconfiar? Me extrañó un poco, cuando estuvimos en el desarmadero, que me dijera que no tenía plata. Se supone que el extranjero era yo, el que estaba en crisis era yo. Y así y todo, me estaba bancando una gran operación, al producir esas obras. No tenía un peso y me la jugué para conseguir el dinero con qué pagar la desarmadura, mientras Puelma lloraba miseria. Pero aquí ocurrió algo más grave. En mi cabeza no procesaba lo que realmente estaba pasando. El se quedó con los juguetes viejos y los restos que sacamos de la desarmadura y los siguió utilizando en un montón de obras que hizo después, en relación a mis relatos. Después hizo un mixage con obras mías, asquerosamente plagiadas, como se puede cotejar en el libro que publicó hace algunos años.

La cuestión es que pasaron un par de días después de la inauguración de la Colocadora Nacional



de Valores y vino el relajo. No se sabía que iba a pasar.

Hasta ahí llegó la cosa. Y nada. Silencio total. Puelma empezó a trabajar sobre futuras obras, porque paralelamente él me empezó a inflar. Empieza a asumir esa actitud de padrino que yo no le había permitido. Vuelve la idea del tutor. Pero le di la cortada.

Entonces en el taller algunos comienzan a ponerse nerviosos. Comentarios van, comentarios vienen. Alejandro presentó su obra, en la que yo le había ayudado. Mario estaba muy alterado. Había presentado una obra donde había un montón de balancines que eran caballitos, de estos balancines de madera para niños, confeccionados en la fábrica de juguetes didácticos, y sillitas de madera, también de juguetes o de parvulario. Hizo un armado, hizo una instalación Mario asoció los balancines y las sillitas con los colores de la bandera. Aquí hay un aspecto que no se ha planteado, que es la importancia de la fábrica de juguetes en ese momento. Son sus operarios los que están, conmigo, con Mario, con otros, de alguna manera, participando, en la infraestructura de las obras. Pero no tenían el nombre de artistas. Es por eso que en este terreno hay que destapar algo a lo que no se dio importancia. Nadie habló de la importancia de la fábrica de juguetes. Probablemente, en el taller Peñalolén, finalmente, no se respetó el rito del trabajo colectivo. En las duras, ya se instalaba la segregación: unos son artistas, otros son artesanos. Todos fuimos un poco cómplices de esa segregación. Esto debió ser como en los créditos de la películas; para ser justos.



Galuppo



## VAMPIROS, TRAICIÓN, OSCURIDAD.

Llegó el momento de montar las esculturas, de armar las instalaciones en el Museo. Allí estábamos Alejandro, Mario, Patricio, un montón de gente. Y ahí le volví a pedir la máquina prestada a Mario para fotografiar las obras. Alcancé a tomarle unas fotos a la escultura *Homenaje*. Justo cuando iba a hacerlo con “las cunas”, Mario me pidió la cámara porque la necesitaba para otras cosas. Había un despelote bárbaro. Se la devolví y por eso no pude tener fotos propias de mis trabajos. Durante el montaje me encontré con Patricia Ribera y Elizabeth Nagel, escultoras, de quienes me había hecho amigo. Ellas habían sido testigos de mi proceso de elaboración durante el trabajo de producción de “las cunas”. Lo recuerdo ahora por el testimonio que pueden dar de ello, porque aquí las cosas comienzan a ponerse color de hormiga. Transcurren los días y percibo que Puelma se pone muy intranquilo. Una noche llega a Peñalolén y me dice que llamemos por teléfono a sus contactos para ver que pasa con el concurso. Pasamos a la oficina de Mario, que tenía su taller y oficina ahí mismo, en Peñalolén. Yo estaba al lado de Puelma cuando habló con su tía. En un momento, tapó el auricular y se puso a gritar: “Gané, gané, gané, gané, me gané el primer premio”. Pero no decía de qué. Cuando le pedí mayores detalles me dijo que no estaba confirmado y que habría que esperar hasta el día siguiente. Y así ocurrió. Al otro día lo pasé a buscar a su casa, en la calle Clemente Fabres. Toco el timbre y me abre Puelma. Estaba pálido. Lo único que atinó a decirme fue que ganaron “las cunas”. Sin mucha algarabía le dije: “¡ah!, entonces gané”. Y me respondió secamente: “Sí, ganaste”. El quedó para adentro, como se dice. Entonces fuimos en su coche a Peñalolén, como para festejar. Pero él iba sumido en el más profundo silencio. Hasta que llegamos al taller. Allí todos me felicitaron. Pero como trabajaban en el equipo de Puelma para lo del Hotel Galerías, no querían hacer manifiesta su alegría. Apenas tomamos algunas cervezas y eso fue todo. En algún momento, Segovia, que era muy bueno para la talla, le lanzó un par de cosas. Pero nada más. En todo caso, debo decir que



Con los años, la he podido asumir, en su “curiosidad”.  
Puelma se paseaba como un perro enrabiado. No  
decía palabra.



Galuppo

## PLAYA GIRÓN.

Esa noche me fui con Alejandro a festejar el triunfo, donde un amigo suyo, Claudio, que vivía con su pareja en un departamento pequeñísimo, cerca del edificio de la UNCTAD. En un momento, como gran cosa, clandestina, cierran puertas, ventanas, corren cortinas y ponen un toca cassette sobre la mesa, con el volumen casi inaudible. Habían puesto una cinta de Silvio Rodríguez y se escuchaba esa canción: “Playa Girón”. Eran tiempos difíciles. Había que escuchar “Playa Girón” a puerta cerrada, las cortinas corridas y parando la oreja. El caso es que en ese marco festejamos esa noche. Ahí se volvió a contar la cosa mía y nadie se cuestionó mucho acerca de cómo se iba a arreglar este panizo. Al día siguiente me voy al museo, a ver las obras. Ahí me encuentro a Puelma haciendo un alarde tremendo porque “le habían hecho pebre la obra”. Gritaba y gesticulaba delante de los periodistas para dejar en claro, públicamente que estaba defendiendo su obra. Él busca hacerse notar junto a “las cunas”. Yo me dí cuenta de la maniobra, buscaba hacerse notar como el autor de la obra, que era la que había sido inscrita con mi nombre; osea, la de los cascos. Ahí me enteré de que había tenido lugar una discusión importante y bastante acalorada sobre que obra dejar o que obra rechazar. A mi me llegaron rumores que habían intenciones de algunos miembros del jurado, no se cuales, de darle el premio a la obra de los cascos, en la jaula-pirámide. En este momento los periodistas me empezaron a preguntar a mi, que si los cascos eran metáforas de muertos, que si eran fusilados, que de qué se trataba. Flotaban en el aire el sentimiento de que la obra de los cascos había sido desplazada por ser demasiado explícitamente política. Ahí comencé a tomar conciencia de aquello en lo que me podía meter, porque estaban los medios y cualquier cosa que me dijera podía arquirir otra resonancia. Me bajó el temor de que me siguieran la pista y me agarrarán de una pestaña, pegarme una patada en el culo y ponerme en la frontera, sólo en ese momento comencé a tomarle el peso a esa situación. . Y guardé silencio. Habían muchos periodistas que buscaban conversar conmigo. Reuí



toda conversación mientras

advertía que Puelma alardeaba. Ahí estaba el punto, yo no estaba en mi casa. No estaba seguro ni de mi palabra. Era un ambiente en el que, sistemáticamente, mi propia subjetividad me era comprimida y discriminada, por razones objetivas. Puelmo me miraba con ese dejo de no hagas mucho despelote, porque sino la patada que te va a venir. Entonces, frente a los periodistas sólo atiné a decir que era una Estructura conceptual, cuyo verdadero título era Homenaje, y no el título que le había puesto Estructura de Metal, Alambre y Cascos, fue ahí donde me preguntaron si eran muertos fusilados, desaparecidos y todo lo demás. No dije nada. Me quedé callado. Me afectó la idea de que me hubieran rechazado por los motivos que se rumoreaban. Salí, entonces, fuera del recinto para fumar un cigarrillo. Saliendo de allí me cruzo con un hombrón, un tremendo tipo que me dice te felicito y me da la mano. Y yo dije: ¿por qué?. Y él me responde: “¡ah!, porque me dijeron que tú hisiste esta obra; tenía que venir un argentino para hacer cosas como la gente”. Después me enteré que era Carlos Leppe. Pero ya se había ido. Yo quedé muy contento cuando supe quien era ese tipo. Pero ya se me venía atragantando lo de “Las cunas”. Se lo mencioné a Puelma: ¿Cuándo vamos a aclarar este asunto? Pero Puelma comenzó con evasivas y me pidió que me esperaba un tiempo, que había mucha gente comprometida. Le insistí en que aclara las cosas para que no pasara a mayores. Habría un gran equívoco que causaría más daño si no se aclaraba a tiempo. Puelma no hizo nada. Pasaron un par de días y llegó el momento de premiación. Había algo que no cuadraba. Previendo que ya había algo raro hablé con Alejandro que era mi amigo. Alejandro no lo puede creer: ¿cómo lo va hacer?. Nadie podía creerlo. Entonces hablé con Mario Irarrázabal y no me dio mucha bola. Me dijo: “no sé, arreglense entre ustedes”. Nadie quería jugarse por defender conmigo la autoría de la obra y desentrañar la superchería de la sustitución de nombre. Fui hablar con Patricia Ribera y Elizabeth Nagel. Pero todos se mantuvieron como a la expectativa, sin saber que es lo que podía llegar a pasar. Hubo que me sugirió ir a hablar directamente



de que Puelma respetara su promesa. Confié, ingenuamente, en Puelma. Fui crédulo. Puelma no reconoció mi autoría de “Las cunas” y recibió el premio. Si yo hablaba nadie me creería. Me fui en mierda. Yo había ido a la premiación con Patricia Rivera. Me corté, me puse a llorar, me puse mal. Y Patricia me insistía, amigablemente, que esto se iba a aclarar, que no me hiciera mala sangre. Yo me sentía destruído. Me derrumbé completamente.



Galuppo

## PUELMA: EL CARA DE RAJA.

Al cabo de unos días fui y enfrenté a Puelma. Lo agarro y le digo: “bueno, ¿qué pasa?, me prometiste, me prometiste y no cumpliste nada”. Entonces ahí ya se puso como parado y me hace la siguiente observación: “¿que eso es lo único que te interesa?, ¿no querías que hablaran de ti?” Yo le dije que sí, que deseaba que hablaran de mí y de mi obra y que él aclarara la autoría. Pero Puelma se pone duro: “¿no hablaron de ti acaso los medios y las revistas?”. No deseaba que se vinculara la cuestión de “las cunas”. Yo insistía: “quiero mi obra, quiero mi premio y quiero mi reconocimiento”. Y me dice: “eso es una cosa muy difícil”. Y yo continúo: “pero tú lo prometiste, no yo”. El me había armado un argumento sobre las dificultades que yo tendría si presentaba la obra con mi nombre. El era un gran conocido y su nombre defendería la obra. Pero esa argumentación ya no corría después de la premiación. Era imposible sacarlo de allí. Y luego, comenzó a sacar razones que afectaban a su prestigio personal, al de sus parientes, como la directora del Museo y a sus amigos, como Milan Ivelich, por ejemplo. Hasta que en un momento me pregunta: “¿que lo único que te interesa es la plata?”. Y yo le respondo: “no sólo me interesa la plata, me interesan los premios, me interesa todo, porque todo es mío, incluso la obra que vos mismo presentaste”. Me refería a la obra de “los zapatos” que yo le dicté desde el momento en que estábamos en la desarmadura de calle San Camilo. Le sugerí los zapatos, lo llevé a las fabricas de ladrillo de Peñalolén, le indiqué cómo tenía que distribuir las piezas, le hice todo. Le dije de todo. Hasta que en un momento me preguntó si lo estaba amenazando. Lo amenacé, es verdad, con meterle un juicio. Allí se rió de buena gana: “¿Y a ti, quién te va a creer?. Tú eres nadie. ¿No ves que yo soy Hernán Puelma?”. Esto me resulta increíblemente chileno. Algo que en mi formación democrático clase-mediana argentina yo no había escuchado jamás. La cuestión del nombre se arrastraba en mi contra. Y le dije, ingenuamente: “me importa un pito quien seas tú”. Ahí nos acaloramos y casi nos vamos a las manos. Pero el



tipo contemporizó y me planteó lo siguiente: “Mira, esto es delicado, yo no sabía en lo que me metía realmente. Yo lo hice como juego, pero resulta que no puedo aclararlo. Entiéndeme que me comieron los acontecimientos”. Eso era puro bla, bla, bla. “A vos lo que te comió fue la avidez, no los acontecimientos. ¿No era que tú eras aquí, que acá y aquí ¿quién eres?, nadie también, o ¿porque tu tía es la directora del museo entraste aquí?”. Mi respuesta fue dura. Pero Puelma me pidió que le diera tiempo; que él iba a hablar; que él lo iba a aclarar perfectamente todo y que todo esto iba a quedar impecable y que lo entendiera; que él no quería salir como un plagiador o como un estafador”, Yo le dije: “Eso es problema tuyo, no es problema mío”.



Galuppo

## EL “KLAN” EN ACCIÓN.

Pasaron un par de días, no más de dos. Yo estaba en el taller trabajando en mis otras obras, porque se avecinaba un concurso en el Drugstore y me habían invitado a participar ahí. En ese momento aparece un tipo grandote que yo no conocía. Era Milan Ivelich. Se acerca a mí y se desprende del grupo en que estaban Mario Irarrázabal y Puelma. Se acerca a mí, me da la mano y me dice “te felicito”, así muy gesticuladamente, pero a su vez muy frío y cortante. Yo pensé: ¿Porqué me está felicitando este tipo? ¿Por la obra de los cascos o por la cuestión de las cunas? En ese momento pensé que el tipo debía saber algo. Hernán Puelma me había dicho en una ocasión que era amigo suyo. Además, formaba parte del jurado. Que curioso. Sin lugar a dudas tenía que estar al tanto. Conociendo lo que venía conociendo de Puelma y de sus amistades, sobre entendí que este hombre sabía y que en cierta forma era parte de la aclaración futura o simultánea que Puelma iba a realizar. Una vez que me saluda, Ivelich me dice: “Tu obra es muy interesante”. Y agrega: “Necesito fotografías de tus cosas porque las quiero enviar a Estados Unidos y a Venezuela”. Frente a eso, no me queda más que argumentarle: “Pero, ¿sabe cuál es el problema?, que yo no tengo nada. Hay unas fotografías en un rollo de película que me regaló Mario Irarrázabal; pero yo personalmente no tengo ningún rollo, ninguna película de nada”. En ese momento hechó una mirada para el lado, donde estaba Puelma, con Irarrázabal, como diciendo “¿y ustedes no tienen nada?”, entonces Puelma dijo “no te preocupes, yo tengo algo”, e Irarrázabal entró en la conversación y dijo que le iba a pasar también unas fotografías. Alejandro Verdi, que estaba a un costado y observaba el encuentro, avanzó y declaró tener también algunas fotografías de mi trabajo. De este modo, en un par de minutos me di cuenta de que tenía un “dossier” sobre mi trabajo. Yo pude haberle dicho que él se tomara el trabajo de fotografiar mis obras, pero seguí con mi idea de que él estaba coludido con Puelma. Yo suponía que Ivelich vendría a jugar un rol en la estrategia de Puelma por resolver el asunto. Y que en cierta medida, la constitución del



la operación general. Esa era mi hipótesis en ese momento. Puelma me había pedido unos días. Y el encuentro tenía lugar en ese plazo. De este modo, al seguir mi línea de pensamiento, me las arreglé para entregarle personalmente el dossier. Para mí era una fortuna. El dossier era completo. Es ahí que él me dice que se lo vaya a dejar a la oficina. Yo me quedé con algunas fotografías pero le entregué un dossier cercano a cincuenta fotografías en un sobre, a su nombre. El me dijo que lo dejara en sus manos y que no me hiciera ningún problema. Yo pensaba en el asunto de Puelma y me dije que si el tipo éste era toda una autoridad en el mundo del arte, ¿cómo éste también me va a cagar? No deseaba abrigar la idea de un complot o de que era víctima de una conjura mafiosa. Me quedé tranquilo, a la espera, pensando en que quizás la petición de un dossier era una operación de reparación que iría por otro lado. Por ejemplo, de que me pedirían que no hiciera olitas a cambio de contactos y circulación por otros lugares. Así parecía planteado, en la sutileza de los sobre entendidos. Pero no pasó nada. Ivelich se quedó con mi dossier y éste se sumergió como en un hoyo negro. Para mí, el enretrospectiva, Ivelich Es como un hoyo negro, el mismo. Mi dossier y su entrega no son más que la figura de un síntoma. Y en este terreno, Ivelich se hace cómplice de Puelma, pero en una versión light, no menos culpable.



## CON LA PANZA LLENA LOS DIENTES SIGUEN CRECIENDO...

Pasó más de una semana y no ocurrió absolutamente nada en el sentido del reconocimiento y de la aclaración. Volví a apretar a Puelma. Nuevas dilaciones. Hablé con Mario Irrarázabal. Me encerré en su taller y le dije: “Mario, tú sabes esto, te consta, todo el mundo sabe, necesito que tú me apoyes, porque lo que tengo yo de apoyo es el taller Peñalolén, que es donde yo estoy trabajando; tú eres el encargado, por lo tanto, de alguna manera eres responsable de lo que ocurra entre sus miembros”. Entonces ahí Mario me sacó el argumento de que yo era muy conflictivo, que siempre tenía problemas con la gente. Yo dejé que hablara y le bajé el perfil al asunto porque en un momento determinado le faltó poco para amenazarme con que si yo seguía en esa tesitura me iba a tener que ir del taller. Pero a esas alturas, Mario sabía que me podía poner en esa situación, porque la verdad es que yo ya no contaba con el apoyo del taller. Ya había comenzado a hablar del asunto dentro del mismo taller, pero no contaba con el hecho de que me los empecé a tirar a todos en contra. Me agarraron bronca porque me enfrentaba a un tipo al que ellos no podían acceder, porque siempre los había puesto en el lugar de segundones, de asistentes artesanos. Ellos no se enfrentaban a Puelma como artistas. En cierto modo, me hacían pagar la claridad que yo tenía sobre sus propios complejos de artesanos y de operarios de taller. Castigaron lo que ellos llamaban “mi soberbia”. Tanto Segovia como Verdi sostenían el siguiente discurso: “Cortala, hasta cuando, no huevís más, te cagaron, aguántate, hiciste las cosas mal, te cagaron, te cagaron”. Ellos sabían quien era Puelma y simbólicamente le temían. Este no solo los proveía de pegas diversas, sino que estaba este asunto de que a mi, Puelma no me rebajaba como lo hacía, implícitamente, con ellos. De este modo, no me apoyaron. Además, para ellos, yo era un advenedizo que se había hecho pagar como artista una colaboración, en el asunto del trabajo para el Hotel Galerías. Y además estaba el otro hecho de que mal que mal, gané unos premios, lo que provocó cierta



publicidad en los medios por su trabajo. Yo no fui a los medios, no fui a buscar a los periodistas y decirles háganme una entrevista. Y de verdad hubo mucha cobertura, en Ercilla y en todas las revistas de la época. De alguna manera mi obra llegó a encuadrarse dentro de la arrasadera de premios que el Taller Peñalolén había obtenido. Y ahí me nombran a mí, a Mario Irrarázabal, a Hernán Puelma y a Eduardo Echeverría que había ganado el año antes el Premio con su obra Pantys rellenas de aserrín. Entonces, si a mí me nombran es porque lo que hice tendría alguna trascendencia. Las cunitas habían obtenido el primer premio. Irrarázabal creo que obtuvo una mención. Después, discuto un par de veces más con Irrarázabal y siempre me da la misma respuesta. Incluso un día, llorando, ya con bronca, le dije: “Pucha, ¿a título de qué me prestaste tu máquina?, ¿a título de qué te sensibilizaste con lo que yo hacía?, ¿por qué me hablabas?”. O sea: “¿por qué me dejaste colgando?”. Pero no había caso. Entonces, cuando vi que no había cómo, hablé de esto con Patricia y Elizabeth, del Taller Charlín, y me dijeron: “Mira, conocemos a Hernán, sabemos que es un tipo chueco, jodido, pero aquí, en este país, nadie dice nada”. Y ahí me di cuenta que se me había puesto peluda la cosa en el taller, porque yo puteaba todo el día, mientras preparaba mis otras esculturas. Y ahí es donde sorprendo en un momento a Hernán Puelma tomando fotos de mis esculturas. Ya con bronca lo agarro y le digo: “¿qué carajo estás haciendo?, aquí no vas a tomar ni una sola foto sin mi permiso y esas fotos que tienes ahí son mías”. Y el tipo se defiende con que me las estaba tomando para dármelas después. Yo le dije: “no, no te creo nada, eres un mentiroso; que no te vea tomándome otra vez fotografías, porque ya te cacho quién eres y para donde vas” Su respuesta era esa sonrisita, siempre con el esquivar, con la dinámica de la culebra. Pero tenía la caradura de ir al taller y seguir, si se quiere, capturando las imágenes de mis propias obras, en el momento mismo que me negaba el reconocimiento autoral de otra obra. El hacía eso porque sabía que había algo que se lo permitía: eso se llama impunidad. El sabía que en algún lugar, frente a la fragilidad de mi situación, el podía intervenir



despojo. Para mí era una situación muy difícil. Me interesaba seguir haciendo mis cosas. Fue entonces que Patricia me ofreció su apoyo y me permitió trabajar en su taller. Por lo menos toda la parte que no necesitaba metal pesado, soldadura, lo hacía en ese taller. Todo lo demás, iba por algún rato a Peñalolén, soldaba lo que tenía que soldar y me lo llevaba. Patricia tenía un Volkswagen y en su coche me acarreaba cosas para allá y para acá. En una de esas llegó Puelma como de visita donde las chicas -me refiero a Elizabeth y a Patricia-, y éstas le cerraron la puerta donde yo tenía una escultura a medio terminar, porque a lo que iba era a espiar qué es lo que estaba haciendo.

Siguen los acontecimientos y viene el momento de las esculturas del Drugstore. Ahí presenté dos obras. Era una exposición que se llamaba “la escultura en el espacio urbano” y participé junto con Alejandro Verdi, Hernán Puelma, Gaspar Galaz, con el viejito Román y no me acuerdo quién más. Había como siete u ocho escultores. Allí obtuve, un premio de participación que lo dio la Compañía Terracota, que después me enteré que Hernán Puelma tenía que ver con ellos también. O sea, este tipo estaba metido en todas. Hice mis dos instalaciones que se llamaron *La Sorpresa de Atenor* y *Opción para un Observador*. Recuerdo que la arena que necesité para la instalación la conseguí casi mágicamente en el subterráneo del Drugstore. Estuve acarreando dos metros de arena durante cinco horas, sin parar, desde el subsuelo hasta la parte de arriba del Drugstore, para hacerla. Era la instalación para un observador.

Se trataba de un submarino blanco, asomando la escotilla en el desierto y por ahí salía un personaje que miraba lo que se podía mirar, lo que se permitía mirar. Esto me tranquilizó porque conseguí un poco de fondos para seguir funcionando, seguir viviendo.



Galuppo



## UN BURGUÉS PEQUEÑO, PEQUEÑO.

A todo lo anterior, hay que agregar que había una situación que hacía que mi sobrevivencia en Chile fuera muy precaria. Yo tenía encima este famoso artículo 24 transitorio por haber atentado contra la seguridad interior del Estado. En medio de todo esto, recuerdo que fuimos con mi mujer a ver una película que se llamaba *Un Burgués pequeño, pequeño* con Alberto Sordi. Yo la estaba esperando en el centro, haciendo hora para la película. Ella tenía que venir de la casa de la madre. En ese momento se hizo una de las primeras manifestaciones y yo traté de proteger a una mujer joven con una niña o un niño como de siete u ocho años que estaban en la concentración, porque vi que venía un piquete de carabineros a apalear a la gente, con todo. En esa maniobra de tratar de tapar a esta mujer con este chico me toman a mí. Me dieron una paliza bárbara, hasta que le pegué a uno y salí corriendo. Safé. No me agarraron, pero me dieron una paliza. Me pegaron hasta que se aburrieron. Me pegaron con palos, con lumas, pero como uno quiso tomarme de los pelos para botarme al suelo, le di yo más duro y salí corriendo y no me agarraron. Logré escabullirme y estar a la hora, en la entrada del cine, donde me esperaba mi mujer. Empieza la película con una acción de las brigadas rojas. Mi cabeza estaba que estallaba. Durante la película le cuento a mi mujer lo que me había pasado. Esto fue todo en el mismo tiempo. Con el artículo 24 transitorio encima, la paliza que me habían dado, lo que me había pasado en el museo, ya no estaba como para hacerme mucho el Gardel, porque no daba para eso. Ya no me podía hacer el loco. Y además, el Taller Peñalolén estaba frente a un regimiento. A las seis de la tarde, por orden de los militares no se podía dar un solo martillazo más, porque ellos no admitían el ruido después de esa hora. En estas condiciones así descritas, mi situación en Chile era particularmente inestable. El artículo 24 me complicaba. Yo había estado en Chile durante los últimos días de la Unidad Popular y había sido detenido en otra manifestación. Pero caí con gente del Partido Nacional. Un tal Ossa



de esa gente. Tuve mucha suerte. Incluso fui fotografiado, prontuariado, me dijeron que me iban a fusilar y todo el cuento. Me lo dijeron. Me amenazaron. Me dijeron: “argentino de mierda, ¿hueveando aquí en Chile? Y todo el cuento, con patadas y combos. Esa fue mi primera experiencia chilena, a fines del gobierno de Allende.



Galuppo

## EL FARO QUE ILUMINABA AL MUNDO.

Cuando yo egresé de la Universidad en Buenos Aires, vine a Chile animado por los relatos que se hacían de esta experiencia. Pero sobre todo, porque estaba entusiasmado por de una compañera mía de universidad, que había estado en Chile en el año 72 durante la visita de Fidel Castro. Era una mujer de las que ya no se encuentran. Una típica mujer de Filosofía y Letras; o sea, las mujeres que habitaban el claustro universitario, en la Facultad de Filosofía y Letras en la calle Independencia, eran únicas en toda la República Argentina. No habían mujeres como esas en ninguna otra parte. Eran tipas que estaban en la *avant-garde* de todo. En la política, la social, la erótica, la acción directa. Estaban en la pesada. Muchas de ellas fueron detenidas y hechas desaparecer durante “la guerra sucia. Graciela era una de ellas. Y era, además de todo, bellísima. Ella entró por el sur. Se subió a un tren. Hizo dedo. Recorrió muchos lugares, tomas campesinas, tomas de terrenos, conversando con la gente, conociendo un mundo militante del que sólo había escuchado relatos. Se termina el año '72, y yo me planteo que debo venir a Chile. Me fui a hablar con la gente del grupo de izquierda en que yo militaba pero no logré enganchar a nadie que me acompañara. Terminé viniendo solo. Era común, en esa época, que jóvenes argentinos vinieran a conocer el proceso político chileno. Yo fui uno más de ellos. Vine a mediados del 73, en el momento en que el conflicto político se agudizaba. Una de las primeras cosas que veo, al llegar, es una concentración. Me metí en ella. Era una sensación extraña, de extrema euforia y fatal sentimiento, a la vez. No sé porque. En esa expresión multitudinaria había algo ominoso que probablemente anunciaba lo que iba a venir. Venir a Chile a experimentar el proceso, directamente, tenía sus peligros simbólicos. Era como asistir al fin de una ilusión. Unos chicos del Partido Comunista me habían invitado al cine. Fui a ver una película rusa que se llamaba *Liberación*. Era un bodrio atómico que duraba como tres horas. La cosa es que me hablan de un hito que hay en Santiago de Chile y que se llama la Unctad. Acto seguido, después del cine, me invitan



Lo que experimenté allí era alucinante. Pero más extraordinaria fue mi visita a *La casa de la luna azul*, que quedaba en el barrio. Este era un centro de encuentro de gente formidable. Había montañas de jóvenes dando vuelta por todos lados. Eso era, para mí, anárquicamente fabuloso. Es así como me instalé en Santiago. Luego conocí a una gente del FER y participé en una toma de locales comerciales en el centro, que tenía que ver con los artistas y la gente sin casa. Había un montón de gente metida. Yo también me metí. Quería estar en la pomada. Conocí gente. Otros argentinos, unos uruguayos. Aquí y allá, voy desenvolviéndome. En ese ambiente, paso a responder a un llamado que hacen los partidos de la Unidad Popular, en contra de la guerra civil. Esto tuvo lugar frente a la Biblioteca Nacional, en la Alameda. El metro estaba en construcción, por lo tanto, había piedras, palos, herramientas, etc. Y allí se arma una gran discusión entre los partidos de izquierda. El partido comunista se abre. Todo se venía encima. Los demás partidos se metieron en la obra y se armaron de palos y piedras. Hubo una gran pelea callejera. Empezaron a sonar algunos balazos. Las brigadas de la ultraderecha empezaron a torpedear el acto, a balazo limpio, desde la Universidad Católica. Donde está el Cristo había gente disparando, con armas de fuego. La situación era muy seria. De repente aparece un bus de pacos. Viendo la gravedad de los sucesos, me acerco al bus, agarro a uno de los pacos y le digo: "¿a qué le está disparando?". Yo me presento como denunciante, prácticamente, de la acción de los comandos de Patria y Libertad. Pero aquí aparece otro paco, bajando de la micro, midiendo como un ropero de tres cuerpos y me grita: "¿qué está haciendo conche-tu-madre?". Y me deja caer un garrotazo, me agarra y me tira hacia adentro del bus de los pacos. Los que estaban adentro me empezaron a dar patadas hasta que se aburrieron. Llegué hasta la mitad del bus, gateando por el suelo. Palos, palos, palos, palos, patadas, palos, palos, palos. En un momento yo levanto la cabeza como para defenderme. Ya no me importaba nada. Entonces cuando levanto la cabeza para defenderme, me agarra uno de los pacos, me toma del pelo, me tira hacia atrás para reventarme



tiempo otro me manotea dentro de la campera de cuero y me saca la libreta universitaria. Sorprendido por el documento, que puede haber confundido en un principio con un pasaporte, se dio el tiempo para verificar, en una fracción de segundo, y le dice al otro paco: "No le peguís a este huevón, que Es psicólogo; nos tiene a todos cachados". Ahí, el otro paco, que era más decidido le replica: "Pero igual le vamos a pegar a este chuche-su-madre, por el Colo perdió con los argentinos culiados". Y fui preso. Estuve en la primera comisaría. Allí nos fue a sacar Ossa, del Partido Nacional. Yo salí confundido entre esa gente. Después vino el golpe. Pero yo había quedado fichado. De tal manera que fui llamado a presentarme en un cuartel. Era argentino. Según la posición de la derecha golpista, yo debía ser uno de los que había venido a matar chilenos. Allí, inteligencia militar me empezó a preguntar por mi participación en la concentración. Me acusaban de terrorista. Hubo mil historias. La cuestión es que mi legajo fue creciendo, creciendo y creciendo, y me aplican el articulado 24 transitorio, por atentar contra la ley de Seguridad Interior del Estado. Y me fueron a buscar de nuevo, a mi casa, queriendo implicarme en ataques y situaciones en las que tenía que ser, necesariamente yo, el involucrado. Era una cosa de locos.



Galuppo

## MACONDO, AQUÍ Y AHORA.

Después de esta experiencia nos fuimos con mi mujer, ya que al poco tiempo me casé con Viviana, que es chilena, nos fuimos a vivir a El Monte, a una parcela. Allí me fueron a buscar de nuevo. No sé cómo. Llegó un jeep del ejército a buscarme. Me llevaron detenido a la alcaldía, con mis tres perros. Estos no se despegaron de mí. Y los milicos no atinaron a corretearlos. Tenía un galgo, que era una bestia gigantesca, un mastín y otro perro negro más feo que diablo. Así, entro a la oficina del alcalde. En verdad, estaba el nuevo gobernador de la zona. Y mi gran perro se echó a mis pies. El perro era un espectáculo, una escultura viviente. Y el tipo dice: "bonito animal". Yo no sé como se me ocurrió contestar como si estuviésemos en una conversación sobre perros. Era todo muy surrealista. No me podían comprobar nada de lo que pretendían que yo había hecho. En medio todo, tanto me alababan los perros que se me ocurre preguntar si me puedo retirar. Y me dicen que sí. Es así que doy una orden a mis perros y me retiro. Me fui a la casa de regreso custodiado por mis perros. Pero las cosas no podían seguir así. Fue allí que mi ex suegra hizo una movida con un milico que conocía y yo pude salir del país. Yo me fui de Chile a comienzos de 1974 y regresé en 1980, a ver a mi hijo. Yo ya tenía una relación en Chile. Pero con toda esta historia previa, en 1980 mi existencia no podía sino ser de gran inestabilidad. Este era el ambiente personal, en el momento que participé en el concurso del Drugstore, en que me dieron un premio de quinientos dólares. Después vino el encuentro de arte joven, en el Instituto Cultural de Las Condes. Estos encuentros fueron casi simultáneos y tuve obras en todos esos eventos. Salían artículos de crítica en los diarios donde se hablaba de mis obras. Allí se decía que eran obras de cambio, obras de vanguardia. El concepto de instalación recién comenzaba a circular. No es que yo piense que estaba introduciendo la instalación en Chile. Yo no llegué y dije "esto es una instalación". En ese momento yo no estaba enterado de trabajos de otros que también hacían instalaciones en un ambiente que era ajeno al espacio en que trabajaban



al tipo de obras que hacían en el Taller. Si bien las obras de Mario, durante un corto tiempo, podrían llamarse así, como la obra de los caballitos y las sillitas de madera. Pero no era lo que definía el trabajo de Irarrázabal. Puelma tampoco estaba enterado. Él hacía objetos de metal para decorar interiores. No hacía instalaciones. No había trabajado nunca con objetos. Eso de que él buscaba experimentalmente otra cosa, no es efectivo. Nunca fue reconocido como un artista experimental. Más bien tuvo una aproximación oportunista a las cosas con objetos. Y eso se nota cuando uno se toma la molestia de abordar su trabajo de esa época. Puelma no sabía lo que era una instalación. Tenía graves problemas de confusión formal. Jamás se le habría ocurrido lo de las cunas. Incluso, me enteré hace poco, que alguien dijo que yo le había vendido la escultura a Puelma. Tuvo la osadía de afirmarlo. Mal pude haberle vendido algo cuando a mí, en el mes de diciembre de ese año me lanzaron a la calle, el mismo día que me dieron la mención, por lo menos verbalmente, en el encuentro de arte joven en el Centro Cultural de Las Condes. ¿Y quien me fue a rescatar? El que era gerente de la fábrica de juguetes didácticos, que funcionaba al lado del Taller. Nino, así se llamaba. Él me fue a rescatar porque me quería mucho. Él me fue a buscar y me ofreció traslado para donde yo necesitara, con mis cosas, con todo. Allí me fui a una bodega en Las Condes, que tenía el papá de la Mirta, mi mujer. Esta era mi situación. En un momento hubo una especie de cóctel para los que participamos en el Drugstore y ahí conocí en persona a Gaspar Galaz. Conocí también a Juan Egenau, que andaba con bastón; estaba bastante enfermo. Ahí estaba Milan Ivelich, que me volvió a repetir lo que ya me había dicho en el Taller. De algún modo, fui el centro de muchas preguntas. Algunas gentes me empezaron a tirar las típicas tallas chilena que yo todavía no agarraba muy bien, sobre qué pretendía yo con esto. Me decían que los personajes eran muy simpáticos, que eran inusuales, que si iba a seguir con esto, que si pensaba seguir con la serie, que de repente ¿no era mucho ruido y pocas nueces? Me empezaron a tirar y a tirar indirectas. Uno de éstos fue Galaz. En esa ocasión Puelma se presentó con una obra que



Galuppo

porque no se conocía bien el material. Eran láminas de bronce trabajadas a martillo. Se soldaba a la rotativa, que es un tipo de soldadura especial para soldar bronce. Fue una obra tecnológicamente muy problemática. Prácticamente los autores netos del 85% de esa obra fueron Alejandro Verdi y José Segovia. Ellos se la llevaron. Hasta yo hice una partecita, porque se repartió el trabajo entre todos los que estábamos en el taller, de modo que me tocó esta parte, porque necesitaba trabajar; necesitaba plata y necesitaba estar ahí. La plata que había recibido del Drugstore se me había hecho sal y agua, me había servido para pagar las cuentas y para comprar materiales para mis otras esculturas y financiarme. Pero ya en esa ocasión, en el Drugstore, se planteaba la pregunta: ¿cómo después de una supuesta obra tan rupturista como la de las cunas, Hernán Puelma se larga con una escultura más vieja que la injusticia, copiada de su misma obra, "de su misma obra"? Esta obra era una copia de -él mismo me lo había dicho- de la Venus de Willendorf, del periodo de la era del bronce, en Europa. Después de haber hecho las cunitas, se esperaba que se presentara con algo correspondiente. Allí andaba dando vueltas cuando Milan Ivelich, que estaba sentado al lado mío, me dice, muy *sotto voce*: "no te preocupes, que lo tuyo ya está funcionando". Y yo pensaba: "¿De qué me está hablando este tipo?". Estaba allí, porque era el comisario del concurso. Por lo tanto, pienso que él debe hacerse responsable del destino material de las obras. Ocurre que mis obras, al final de la exposición, fueron secuestradas por Puelma. Pero de eso, de la entrega de las obras, el comisario debe hacerse responsable. Este es un punto que debe ser resuelto.



Galuppo



## LA AGONÍA Y EL EXTASIS.

Yo iba todos los días a la exposición y recogía testimonios de lo que la gente decía. Evidentemente, estaban muy impresionados con estas dos obras mías. Volví a hablar con Puelma, que se hacía nuevamente el tonto, con la del corrido. Obviamente, yo no podía ser Mandrake el mago. Fui a ver a un abogado. El tipo me dijo que no sacaba nada con toda esta historia porque entre bueyes no había cornadas y que estos tipos eran todos una mafia. Que si yo no tenía a alguien del ambiente artístico, que me apoyara, que no solamente fuera testigo, no sacaba nada. Aún más, esto se agravaba porque yo no tenía una trayectoria. En fin, no se podía hacer nada, aparte que con los artistas no se metía nadie en este país y que mejor me quedara quieto porque me iban a sacar a relucir otras cosas y me iba a ir peor; que lo que más me convenía era quedarme callado. ¡Me lo decía un abogado!! Que podía esperar? Fui a ver a otro, que también me dijo más o menos lo mismo. Así de simple. Tampoco yo tenía recursos como para pagar a un abogado sin importar lo que pensara. Y nadie enfrentaba a Puelma. El único que se le fue más o menos en collera fue Segovia, porque en ese tiempo, simultáneamente, apareció Arte-Industria. Puelma estaba metido en el baile. Le había regalado un auto a Segovia, por el trabajo de la escultura del Hotel Galerías; un Ford 46. Puelma era así. En vez de pagar salarios, trataba de joderte en especies, porque así te hacía visiblemente más dependiente. Era una actitud patronal la que él tenía. Y en esa dinámica le pagó a Segovia con un auto “de colección”. En el fondo, era un auto viejo. Me encontré con Segovia en el 2001 y hablamos de todo el asunto y cuando le pregunte por el auto el Ford 46 que le había regalado Puelma me dijo: Regalado, huevón?, el conche su madre me lo descontó de los pagos que me debía! Resulta que yo había tenido un auto igual en Argentina, el mismo modelo, el mismo año. Entonces yo le decía a Segovia que el auto ese no era tan fácil de manejar, que era toda una historia. Yo le enseñé a manejarlo. Lo conduje. Los llevé a todos a pasear. En un momento, Hernán Puelma nos invitó a todos



Prodinsa. Y hacia allá partimos, todos los del taller, en el Ford 46.

Yo hacía ronronear al auto, porque lo conocía como a un gato. Fuimos Alejandro Verdi, Renato Calderón, Segovia, Puelma, otro maestro y yo. En la colectiva, yo era muy cortante con Puelma. Por otro lado, él no era el dueño del taller. Y el auto era de Segovia y le enseñaba a conducirlo. Llegamos a Prodinsa y fuimos todos a la oficina del gerente. Cada cual se presentó y yo nada. Allí como que hubo cierta solidaridad conmigo y Segovia le dijo a Puelma: “bueno jefe, el trabajo es suyo, así que piense”. Primera vez que le dejaba en claro lo que pensaba de él. Es decir, que ellos eran quienes le hacían el trabajo. Y la factura e iniciativa que ellos tenían iba más allá de una simple cuestión artesanal. Técnicamente, ellos le resolvían conceptualmente los problemas, real y concretamente. Puelma se puso nervioso, no sabía que hacer. Se le venían las fechas encima y no sabía que hacer. Hasta que recurrió al viejo truco. Tomó la figurita que había hecho en plumavit y que había mandado a fundir. Era una figura de unos treinta centímetros. Le tomó una diapositiva y la proyectó a tamaño natural sobre una muralla en Peñalolén. Ahí estaban todos de testigos. La dibujó por todos los lados, la copió en plumavit y se la dio a dos maestros cerrajeros de Peñalolén para que se la hicieran. La famosa escultura del Arte-Industria de Prodinsa la reprodujeron estos maestros de Peñalolén con la base de plumavit que les había detallado Puelma. En un libro que hizo Puelma en 1999 dice: “diez mil soldaduras”. Puelma no sabe ni clavar un clavo, menos soldar. ¡Diez mil soldaduras eran el gran homenaje a los maestros cerrajeros de Peñalolén! Incluso están con nombre y apellidos quienes fueron los que hicieron esa obra.

Bueno, hay varias cosas que pueden parecer anecdóticas pero son importantes. Puelma se pone nervioso cuando vamos a Prodinsa. El tenía que presentar una maqueta a la gerencia, pero de verdad, no sabía qué hacer. Entonces, tenía la Barbie. Una escultura figurativa que le llamábamos la Barbie. Pero la Barbie no tenía en qué apoyarse. Y era muy



Había que acomodarla en alguna parte para presentarla. La maqueta debía ser expuesta al día siguiente. Puelma aparece entonces con la muñequita entre las manos y se forma un círculo alrededor suyo. Allí estaban Segovia, los maestros de Peñalolén, Alejandro Verdi, el Pollo Echeverría, Mario Irrarrázabal, resolviéndole el trabajo a Puelma. Recuerdo que Segovia toma la Barbie y se dirige a Puelma: “A ver, jefe, ¿qué hacemos con esta huevá?, ¿cómo cree usted que la ponemos? Mire, si ésta huevá ni patas tiene. ¿Cómo la piensa parar?” Puelma no decía nada. Segovia continuaba con su despliegue: “para que esta huevá cobre alguna importancia hay que ponerle una base bien grande para que despegue, porque si no, es una pura huevá no más”. Y de este modo, Segovia le fabrica un plinto trapezoidal. Luego terminan el plinto y le ponen la figurita arriba. Pero había otro problema. El acero modular es brillante como si estuviese cromado y el latón de fierro no tiene el mismo brillo. ¿Qué hacer? Le pasas un cepillo de alambre de acero para levantarle brillo, pero nunca iba a quedar igual, tampoco con la misma textura que puede tener algo fundido. Ahí Segovia se deja caer con todo. Le dice: “¿Ve jefe, aquí hay una ruptura; ¿cómo se las va a ingeniar con eso?” Puelma transpiraba sangre, porque a todo esto, pasaba y pasaba el tiempo, ya era de noche y no se resolvía la cosa. Resuelven soldar la pieza. Y Tito Segovia agrega: “Bueno jefe, sabe que no queda más remedio que ponerse el mandil y trabajar; eso significa que va a tener que agarrar el soplete y quemar la figura hasta opacarla y dejarla en alguna uniformidad con la base, para que la cosa no parezca un engendro de chanco con yegua”. Y Segovia le insiste en que se ponga el mandil y se queme las manos en el trabajo, porque nunca había tomado un soplete. Segovia le decía: “¿Quiere que le dé chispa para salir en la foto?”. Todo esto era muy humillante. Pero lo increíble fue que después de haber presentado la maqueta, Puelma regresó al taller con Gema Swinburn, que era su prima, para que le sacara fotos disfrazado de maestro soldador. Lo que le decía Segovia en chiste, Puelma lo hacía en serio. Trajo a su prima para que le sacara fotos. Y así fue. Se puso el traje de soldador, los guantes, pidió la chispa,



infernol, para darles ambiente a sus fotografías, para su dossier.

Ahí yo lo tenía totalmente calado a Puelma. Estaba esperando la coyuntura para ver por donde iba a poder reclamar mi autoría. Pero la cosa personal se me complicó en extremo. No podía mantener ni sostener nada. Ni a mí mismo. Ya no tenía soporte. Estaba agotado. En el año produje la obra de los niños de fuego –las cunitas- que Puelma re-tituló *La duda demográfica*. Hice *Homenaje, Letrina, Salvataje, La Sorpresa de Atenor, La falsa opción de Manuel, Opción para un observador y el Elefante meditativo*. Además, trabajé como un año y medio en un proyecto educativo en la Población La Bandera. Lo que pasa es que cuando a mí me lanzaron de la casa, a la calle, una parte de mis cosas las llevé, como he dicho antes, donde mi suegro, con la ayuda de Nino, el gerente de la fábrica de juguetes de Peñalolén. Como no tenía donde vivir, me fui donde Eradio Mardones, que me acogió en su casa. Este era un tipo fenomenal que conducía una experiencia pedagógica en La Bandera, que tenía que ver con el concepto educativo de Celestin Freynet. Y Es así que me puse a colaborar en su proyecto. Yo no sé cómo me alcanzaba el cuero. Pero la experiencia era apasionante. Al punto de que pude interesar a los miembros del Taller Peñalolén, a que visitaran la Bandera. Así, Mario Irrarázabal fue con su sobrino y sacó una gran cantidad de fotos. También fue Eduardo Echeverría, Alejandro Verdi, Patricia Ribera, entre otros. Los niños de la escuela habían realizado un gran mural en greda. Lo menciono porque este era el tipo de acciones comunes en las que la gente del Taller Pañalolén estaba vinculada. Y yo participaba de manera intensa en ellas. Porque, en definitiva, mi relación con el taller no era esporádica ni anecdótica, por más que me hubiesen dado vuelta la espalda en el affaire criminal de Puelma. Yo estaba lanzado. Estaba en la calle. Vivía en un lugar que no era mi hogar. Y para rematarlo, cuando al cabo de unos días, una vez que se terminó el concurso Terracota, fui al Drugstore y al Cultural de Las Condes a recuperar mis obras. Una persona de Terracota me dijo que Puelma se había llevado mis obras a su



lo mismo. Puelma me había despojado no solo del nombre en el caso de la obra de las cunitas, sino que se apropió del resto de mis trabajos, en un acto de rapiña directa. Fui a su taller y no me dejó entrar, negando que las tenía. Yo ya estaba reventado. Me fui. Me fui de Chile. Abandoné. Me abandoné.

Años más tarde, de regreso a Chile, en una visita familiar, descubrí una fotografía de Puelma en Vivienda y Decoración de El Mercurio. Aparecía fotografiado junto a unas obras que produjo después de mi partida, copiando los modelos de los trabajos que me había sustraído. A tal punto, que en algunos casos, llegó a ocupar incluso partes de trabajos que yo había dejado a medio terminar en Peñalolén. El fue hasta Drugstor y el Instituto Cultural de las Condes, se los llevó a vista y paciencia de la gente que allí estaba.

Lo que no logro comprender es cómo este tipo operaba con tal nivel de impunidad y nadie le paraba el carro. Eso es lo siniestro de este asunto. No solo, insisto, usurpa mi autoría, sino que, en el mismo instante en que me lanzan a la calle, él me sustrae el resto de mi obra, porque en concreto, en ese momento soy un sujeto susceptible de seguir siendo despojado. Me la tengo que comer. Esta es dura. Nadie se lo banca. Hasta el día de hoy. Esta es la razón de por qué hago este relato.



Galuppo



Por su colaboración para la realización del presente documento, mis agradecimientos a las siguientes personas:

Marcelo Maturana: Realizador de las entrevistas grabadas y transcritas por el mismo 2001/2002.

Justo Pastor Mellado: Corrector de pruebas - curador paricial de las obras: Cunas, Jaulas, S. Atenor etc.

Daniel Malpartida: Psicoanalista y artista plástico visual.

Mario Fonseca: Fotógrafo - Artista.

Faride Zerán: Revista Rocinante.

Marcelo Soto Manubens: Revista Qué Pasa.

Daniel Araya A: Croquista diseñador gráfico.

Susana Mejías, Productora de Eventos Culturales

Margarita Albornoz: Asistente social.

Sandra Bustos: Revista Rocinante.

César Zamorano: investigador judicial y privado.

Constantino Dionizis: Productor - Diseñador.

