



ESCUELA DE HISTORIA

TODOS LOS COLORES CONTRA EL GRIS: EXPERIENCIAS
MURALISTAS BAJO LA HEGEMONÍA MILITAR. ESPACIOS
GANADOS Y EN TRÁNSITO HACIA EL NUEVO ORDEN
DEMOCRÁTICO (1983-1992).

Alumno: Morales Yévenes, Pedro

Profesora Guía: Nicholls Lopeandía, Nancy

Tesis para Optar al Grado de Licenciado en Historia, Mención Estudios Culturales

Santiago-2011.

Agradecimientos.

A quienes aportaron significativamente a mi formación académica y personal durante estos últimos años. Docentes, amigos y familia, por compartir conmigo sus experiencias, conocimientos y consejos.

A mi esposa Katty por su paciencia, comprensión y apoyo incondicional. A mi madre Verónica por darme la vida y a mi hija Antonia por la luz que a ella brindó.

Agradezco, a las personas que colaboraron en este trabajo, especialmente a la profesora Nancy Nicholls, por ser más que guía, un apoyo fundamental durante este proceso.

Finalmente, a los muralistas que compartieron conmigo sus experiencias, de la cual se enriquece esencialmente esta historia. A Luis Henríquez “Mico”, Rolando Millante, Mauricio Muñoz, Eduardo Moya, Antonio Cadima, Alejandro “Mono” González, Genaro Cuadros y Mijal Fliman.

Para estos últimos, y para quienes dieron y dan vida de corazón a esta noble expresión, va dedicado este trabajo.

Índice.

Introducción.....	6
Capítulo 1: “La pintura mural en Chile”.....	17
1.1 La pintura mural mexicana.....	18
1.1.2 Repercusión en el medio nacional.	
1.2 Surgimiento del mural político.....	21
1.2.1 Las luchas propagandísticas.	
1.2.2 El mural y su relación con la izquierda.	
1. 2.3 Las brigadas muralistas partidarias.	
1.2.3.1 Las Brigadas Ramona Parra.	
1.2.3.2 Surgimiento de la BEC.	
1.2.3.3 Brigada Inti Peredo.	
1.3 Las brigadas como instrumento de comunicación y concientización.....	31
Social.	
1.4 El brigadismo durante la Unidad Popular.....	33
1.4.1 El cambio plástico.	
1.4.2 La idea de transformación cultural.	
1.4.3. El brigadismo se hace parte del proyecto cultural.	
1.4.4 Los artistas y su relación con el brigadismo.	
1.4.5 El arte muralista, el arte del pueblo.	
1.4.6 Su consagración como arte.	
1.5. El giro y apagón.....	44
Capítulo 2. “La práctica muralista bajo la hegemonía militar”.....	47
2.1 Muralismo tras el golpe.....	47
2.2 La continuidad en el exilio.....	51
2.3 Recomposición de la disidencia como base para el resurgimiento de la actividad muralista en el espacio público (1976-1983).	54
2.4 El Arte comprometido con la lucha social.....	59
2.4.1 Continuidad desde el mundo del arte.	

2.4.2	El papel de los talleres populares.	
2.4.3	El vínculo de la pintura mural con el espacio universitario.	
2.4.4	El arte como respuesta al individualismo de la cultura oficial.	
2.5	Muralistas Populares.....	70
2.5.1	Espacios disputados a la hegemonía oficial.	
2.5.2	Se aprendió a ser gestores.	
2.5.3	Potenció la sociabilidad de la población...	
2.5.4	El factor etario (los jóvenes).	
2.5.5	Yo pinto, tú pintas, él pinta, nosotros pintamos... ellos borran.	
2.5.6	El espacio de la parroquia y la práctica muralista.	
2.6	La experiencia de Luis.....	78
2.6.1	Taller de Difusión Popular (TDP), los orígenes de las Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT).	
2.6.2	Su primer mural.	
2.7	La experiencia de Mauricio.....	83
2.7.1	Brigada Pedro Mariqueo.	
2.8	La experiencia de Rolando.....	86
2.8.1	Colectivo Muralista La Garrapata.	
2.9	Muralismo espontáneo.....	91
Capítulo 3. “Muralismo en tránsito hacia el nuevo orden”.....		93
3.1	Cambio en la lógica antidictatorial.....	93
3.2	Hacia el plebiscito.....	95
3.2.1	Reapropiación del espacio público central: grandes avenidas y parques de la ciudad.	
3.2.2	El fin propagandístico.	
3.3	El tema visual.....	101
3.3.1	Nuevos materiales, nuevas técnicas.	
3.3.2	La influencia iconográfica de la BRP.	
3.3.3	La innovación en el diseño.	
3.3.4	Chile era un país gris.	
3.3.5	La aparición de nuevos discursos visuales.	
3.4	La disputa de los muros.....	116

3.5	La Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas.....	117
	(CMTBM).	
3.5.1	El hito asociado a su origen.	
3.5.2	Sus objetivos.	
3.5.3	Dinámica participativa.	
3.5.4	Heterogeneidad de propuestas.	
3.5.5	Sus proyectos.	
3.6	El mural bajo la nueva perspectiva político-social.....	126
3.6.1	Los factores que fueron debilitando la organización del movimiento.	
3.6.2	Debilitamiento de las organizaciones de base.	
3.7	La experiencia muralista en relación al proceso.....	133
Conclusiones.....		136
Anexos.....		141
Bibliografía.....		142

Introducción.

En Chile, a principios de los años ochenta, surgieron una serie de protestas en oposición al régimen militar. Conjuntamente, reaparecieron expresiones muralistas callejeras que comenzaron a caracterizar desde ese momento el principio de una nueva etapa, el renacer de un movimiento que en Chile ya tenía historia. Esto, porque emuló en cierta forma el trabajo realizado por brigadas muralistas partidarias, como la Brigada Elmo Catalán del Partido Socialista y la Brigada Ramona Parra del Partido Comunista, antes y durante el gobierno de la Unidad Popular. En esta nueva fase, estas últimas se reeditaron, pero la fuerza de este resurgimiento en los ochenta, provino fundamentalmente de nuevas agrupaciones muralistas. De nuevas brigadas partidarias, colectivos de artistas y talleres culturales populares, que a la luz de la nueva época brindaron un sello particular a esta práctica.

El antecedente más directo de las expresiones muralistas en Chile, y que influyó en el trabajo desarrollado por las brigadas muralistas desde la década del sesenta, fue la corriente artística del muralismo social mexicano, que desde mediados de los cuarenta y tras la visita de David Siqueiros y Xavier Guerrero¹ a nuestro país, motivó a distintos artistas chilenos a desarrollar obras de este tipo; individuales, de corte académico y realizadas preferentemente en espacios cerrados y semipúblicos.

Cabe señalar, que el surgimiento de agrupaciones muralistas como las brigadas en nuestro país fue un fenómeno original, que se desmarcó de esta última corriente artística más académica. Tuvo influencias de ella, pero desde que las brigadas muralistas surgieron a mediados de los años sesenta en Chile, fueron brindándole características distintas al tipo de muralismo conocido hasta entonces, propiciándose con ellas, en definitiva, el mural político. Ya que desde ese minuto, comenzaron a trabajar de manera colectiva, en espacios abiertos, al calor de las campañas electorales, en estrecha relación con los partidos y con

¹ Dos de sus principales exponentes.

finés fundamentalmente propagandísticos. Desde entonces y en general, el aspecto político se ha mezclado con lo artístico, otorgándole un sentido más bien pragmático a esta práctica, sobre todo en ciertas coyunturas sociopolíticas de nuestra historia, como por ejemplo hacia fines de 1973, cuando su dinámica y línea de trabajo se rompieron bruscamente con el derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular que encabezaba Salvador Allende.

Este tipo de expresión mural, desde ese minuto fue presa de las restricciones impuestas por el nuevo orden dictatorial. Posteriormente, y como ya se indicó, en pleno régimen resurgió al calor de las manifestaciones opositoras.

Esta recomposición del movimiento muralista se generó de forma más o menos espontánea, sirviendo como herramienta de comunicación alternativa para la oposición respecto de las vías oficiales existentes y dando cuenta fundamentalmente de un descontento social generalizado hacia la dictadura militar. Se trató en síntesis, de un movimiento que expresó elementos artísticos, políticos y culturales, que llegó a conformar una de las bases del imaginario de resistencia y lucha social en la época, que penetró en las calles de nuestra urbe, sobre todo, en sus áreas marginales. Posteriormente, ocupó espacios más centrales al calor de las campañas políticas de oposición hacia fines de la década del ochenta. Fue, de esta manera, y entre otras cosas, compartiendo y difundiendo un mensaje de cambio.

Cabe mencionar, que gran parte de las investigaciones abocadas al análisis y descripción de este movimiento durante la dictadura, han enfatizado la idea de que éste vive su auge en el marco del proceso de transición política. Primero, por el gran número de grupos muralistas que surgen en ese cuadro, y segundo, por su estrecha vinculación con partidos políticos opositores al régimen, ya que compartió con ellos algunos objetivos, como por ejemplo; ganar el plebiscito de 1988 y llevar a la presidencia a Patricio Aylwin en 1989. Por lo tanto, en ese marco, se convirtió -y tal como ocurriera en períodos anteriores- en una vía de comunicación efectiva para la propaganda política.

Sin embargo, con esta idea se da por cerrado el capítulo de su historia en el período del régimen dictatorial, pero no se considera que muchas de estas agrupaciones muralistas

surgidas en la época no utilizaron su trabajo con fines propagandísticos. Que su trabajo no iba necesariamente de la mano con la línea política que establecían los partidos, que muchas de ellas, en realidad, buscaban alcanzar otro tipo de objetivos, y que, respecto al proceso posterior a las campañas electorales, las expectativas de éstas eran bastante diversas. Muy poco se conoce de lo que ocurre con este movimiento entrando a la siguiente década.

Además, Brigadas como la BRP y la BEC, reeditadas en los ochenta, tienen sin duda un papel importante en el proceso político aludido, pero son las únicas que se toman para realizar una descripción del desarrollo del movimiento muralista en dictadura.

Tal como indicamos antes, no sólo respondieron al trabajo de estas brigadas las expresiones muralistas callejeras de la época, también surgieron brigadas de otros partidos que no han sido objeto de análisis. Brigadas que también nutrieron junto al aporte realizado por talleres artísticos populares y colectivos muralistas, de manera relevante a este movimiento y a la lucha social y política contra la férula militar. Por lo tanto ¿qué se sabe sobre otras agrupaciones, partidarias y no, que participaron del movimiento muralista antes, durante y después el proceso de transición política en Chile? ¿cuáles son los espacios que ocupan al emplear este tipo de arte durante este periodo? ¿cuál es su relación respecto a las ideas de cambio que se proponen?

Este sesgo, no deja apreciar otras propuestas que derivaron de grupos considerados también parte fundamental de este movimiento artístico, social y político. Poco o nada se sabe de estos últimos, salvo ciertos nombres², sobre sus ideas acerca del proceso de transición, es decir, si apoyaban o incluso compartían los objetivos que allí se trazaron. Se extiende este vacío, también, al trabajo desarrollado por la Coordinadora Metropolitana de Brigadas y Talleres Muralistas desde 1989; sobre las circunstancias que propiciaron su surgimiento, bajo qué motivaciones lo hizo, sobre sus participantes, proyectos, objetivos y duración.

² Existe una lista con cincuenta y dos nombres de agrupaciones muralistas en el texto “*Muralismo. Arte en la cultura popular chilena*”, editado por el Comité de defensa de la Cultura chilena.

Dicho esto, nos proponemos en este trabajo indagar y comprender las particularidades de este movimiento durante la dictadura militar e inicio de la transición a la democracia, buscando reconocer cómo, dónde y cuándo surgen en el contexto de dictadura otros grupos, que se expresaron también en las calles por medio de la pintura mural, ¿quiénes fueron sus principales protagonistas?, ¿qué tipo de relación se dio entre estos y los partidos políticos de oposición?, ¿cómo se relacionaron entre ellos?, ¿cuáles eran sus propuestas?, ¿cuál fue su aporte al movimiento general de oposición? ¿qué lugares ocuparon? ¿con qué fin? ¿en que derivan tras el final de la dictadura?, Como se aprecia, son muchos los aspectos por descubrir aún. La gran mayoría de ellos han sido mencionados en otros trabajos, pero muy poco analizados y a la luz de las brigadas, por así decirlo, más conocidas, relegando a la oscuridad el aporte de otras agrupaciones. Por ello, consideramos absolutamente necesario buscar estas respuestas en los testimonios de sus actores, es decir, de quienes vivieron esta experiencia; la de luchar contra la dictadura con la expresión muralista en las calles.

Por lo tanto, proponemos examinar el movimiento muralista desarrollado en nuestro país - particularmente en la ciudad de Santiago- durante el periodo dictatorial y a inicios del nuevo régimen democrático, desde una perspectiva histórica, por medio de los testimonios de algunos de sus protagonistas. En este sentido, la historia oral empleada como metodología nos permitirá una aproximación a dicha experiencia. Por ello, entendemos el concepto de experiencia como una categoría que *“por imperfecta que pueda ser es indispensable para el historiador, ya que incluye la respuesta mental y emocional, ya sea de un individuo o de un grupo social, a una pluralidad de acontecimientos relacionados entre sí o muchas repeticiones del mismo tipo de acontecimiento”* (E. P. Thompson, 1981: 19).

La experiencia de los actores de esta historia, de lucha contra la dictadura con la expresión muralista en las calles, es digna, a nuestro entender, de signarse en las páginas de nuestra historia. Pues, con su labor potenciaron significativamente las energías de aquellos sectores sociales dominados por la hegemonía dictatorial, así como también resulta clave su rol para los círculos de poder partidarios en

determinadas coyunturas sociopolíticas, como lo fue durante los ochenta en materia de propaganda y como articulador de su dispersa militancia. Podemos señalar entonces, el sentido que tiene rescatar estos recuerdos que aún circulan en nuestro presente, pues hoy, esta práctica persiste con fuerza en poblaciones y centros de carácter cultural, así como también en espacios educativos como colegios y universidades a lo largo y ancho de nuestro país. Sino, ¿qué otro objetivo posee nuestra disciplina *“que ocuparse de los hombres en sociedad, de sus luchas y de sus progresos y porque su finalidad es ayudarles a comprender el mundo en que viven para que les sirva de arma en sus luchas y de herramienta en la construcción de su futuro”*? (Fontana, 1982: 32).

De esta forma, *“queda, por lo tanto, en la escritura de la historia, rehabilitar estas experiencias otrora radicales que aún conforman residualmente el presente”*. (Longoni, 1998: 22) Ya que lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, *pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, si no como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –cultural tanto como social– de alguna formación o institución social y cultural anterior*” (Williams, 1980: 144).

Proponemos analizar estas experiencias muralistas históricas, considerando el tipo de expresión artística que constituyeron, los espacios geográficos en los que proliferó su producción y el tipo de interpretación de la realidad que representan, desde su presente, en dicho contexto y en función de un horizonte de expectativas, que en definitiva, sería la síntesis de un ideario de cambio que fue expresándose en imágenes.

Por lo tanto, consideramos que el espacio público es un tema de gran importancia para analizar las experiencias muralistas durante el gobierno militar y en los primeros años de democracia ya que, es *“este el articulador de la vida cotidiana, otorga el sentido de permanencia, constituyendo la imagen cotidiana de lo que somos colectivamente y de lo*

que queremos representar como ciudad, como habitantes, como comunidad” (Ledesma y Medina, 2003: 1) Sentido espacial que durante este periodo, se vio importantemente amenazado por las políticas represivas de la dictadura, las que se fundamentaban en la utopía del poder autoritario, que no es otra cosa que construir el espacio como prolongación de su dominación, negando la virtualidad de un posible uso social y significación diverso o alternativo a la mantención del orden social que el poder resguarda. *“Esta apropiación material y simbólica del espacio que realiza el régimen militar, supone su control vigilante y sistemático, que es control sobre la población y sobre la forma en que la población en general o más bien los distintos sectores sociales se relacionan con el espacio. De la forma en que lo producen y significan; de la forma en que lo usan o “consumen”*. (Gallardo, 1986: 37). En el fondo, se trató de un dominio hegemónico del espacio, de una situación que para Gramsci³, se da cuando existe cierto tipo de consenso al interior de una sociedad determinada, por ejemplo, sobre ciertos valores, ciertos principios, ciertas tradiciones, ciertas interpretaciones históricas, que se asumen de valor universal dentro de esa sociedad, y que terminan por representar el punto de vista del grupo que esta en el poder. Cuando esta situación es aceptada y luego reproducida por los subordinados, entonces se dice que se establece allí, una dominación hegemónica. Así, *“el concepto del espacio se vuelve esencialmente político y saturado de una red compleja de relaciones de poder/saber que se expresan en paisajes materiales y discursivos de dominación y resistencia”*. (Oslender, 2000: 1).

Esta situación, de dominación, se dio en distintos espacios de la urbe, pero sobre todo en los sectores más marginalizados de ciudades como Santiago, que fueron los primeros en demostrar de forma no poco violenta su resistencia a la dominación, su descontento hacia el sistema represivo que produjo tales características en el espacio. Tal fue el caso de poblaciones como La Victoria, La Bandera, Lo Hermida, Herminda de la Victoria, La Pincoya, Colón Oriente, Chacabuco, entre otras. Territorios que, sobre todo, desde 1983, empezaron a desarrollar formas violentas de expresión de descontento. *“Se trataba de una violencia que ya no se circunscribía, por ejemplo, a la*

³ Para conocer mayores detalles de la noción gramsciana de hegemonía, revisar Rodríguez-Seco. *Hegemonía y democracia en el siglo XXI. ¿Por qué Gramsci?* Págs. 3-8. Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho, Universidad de Alcalá, 2007.

acción de defensa ante el desalojo por las fuerzas policiales en momentos de tomas de terreno, sino que una violencia que tendía a inscribirse objetivamente en la lógica del enfrentamiento político. Violencia que buscaba el enfrentamiento con las fuerzas policiales y represivas, símbolos de dicho régimen, o que buscaba establecer territorios momentáneamente “liberados”, impidiendo la entrada, principalmente de los agentes represivos. (Gallardo, 1986: 13).

En cierta forma, la confección de murales en estos territorios, ayudó a la lucha en contra de la hegemonía de la dictadura. Es decir, por medio de los murales, con temáticas de crítica y denuncia hacia el régimen, nutrió significativamente el sentido de protección y defensa, del espacio público inmediato; siendo así, este el carácter de la lucha por resistir la situación espacial de dominación.

El arte realizado por estas agrupaciones muralistas, utilizó como soporte de su obra los muros de la ciudad. Fue un arte callejero en esencia, que se gestó gradualmente desde estos espacios más reprimidos por la maquinaria dictatorial. Sobre todo en poblaciones como las descritas. Sin embargo, un espacio que adquirió con el tiempo, el mismo carácter de lucha opositora de las poblaciones, fueron los espacios universitarios. Allí, por ejemplo, algunos estudiantes –principalmente de arte- comenzaron a vincularse con este tipo de expresión y a desarrollarlo también en dicho espacio, con una la lógica distinta a la noción tradicional del arte académico e individualista.

Por ello, el tipo de arte que se entiende en esta investigación, es aquel arte comprometido con la realidad circundante, es decir, un concepto de arte distinto al que tradicionalmente se considera desde las esferas elitistas, arte como un fenómeno desvinculado del resto de las actividades humanas, desconociéndose con esto la relación de interdependencia que existe entre las diferentes formas de la práctica social. *“A la luz del análisis metafísico, aparece el arte como un lujo, como una cosa superflua, como “algo para pasar el rato”, para entretenerse en los momentos de ocio. Es el concepto idealista del arte, lo que conduce a la práctica “del arte por el arte”. De esta manera, éste constituye un medio de evasión de la realidad. Y es por esto que se le presenta como algo desarticulado de las*

otras manifestaciones de la conciencia social... no es, pues, un medio de evasión; al contrario, es una manifestación vital. No está reñido con la realidad, sino que es una interpretación de ella; es una expresión de vida y no su antítesis. El arte es de la sociedad y para ella” (Ávalos, 1962: 8).

En este sentido, son múltiples las relaciones que ligan a una obra de arte con el medio en el cual es producida. *“Nada ha sido concebido en la intemporalidad, en la impersonalidad absoluta, independiente de su época, de su lugar... Una obra de arte es tributaria de los pensamientos de su autor, de las ideas y creencias de su tiempo. (Cavada, 1983: 81)* Por lo tanto, el arte tiene una profunda dimensión política y *“el lenguaje plástico también es un campo de poder. Por eso es entendido como un espacio de confrontación y hegemonía”.* (Bellange, 1995: 64).

El poder que posee este tipo de arte, producido por diferentes agrupaciones muralistas durante la época que se analiza en este trabajo, ayudó a la construcción de un imaginario colectivo en gran parte de la oposición al régimen. Con evocaciones respecto al pasado e interpretando su realidad presente, y, sobre todo, hacia fines de los ochenta, con diversas proyecciones relativas al futuro próximo, con imágenes poseedoras de un poder de seducción en su narrativa y simbolización, sobre la eventual caída del gobierno de Pinochet y la inminente llegada de la democracia. Algunas imágenes tuvieron este tipo de poder, y contribuyeron significativamente al proceso de cambio.

Desde décadas anteriores, en todo caso, se ha reconocido el poder de seducción que poseen las imágenes, por ejemplo, las utilizadas por la propaganda política y la publicidad comercial. Miguel Rojas Mix, señala que, precisamente, desde hace varias décadas venimos adentrándonos vertiginosamente en la *civilización de la imagen*. Por esta razón, el estudio y análisis del imaginario constituyen una opción esencial para entender el mundo de los sujetos. Sin embargo:

“Se advierte que su examen ha sido durablemente ignorado por los académicos encargados de transmitir el saber conservador. A lo más se han servido de él para ilustrar sus textos. Los historiadores tradicionales, encerrados en el “corralito”

positivista, son raras veces capaces de descifrar la caricatura política, el graffiti, el cartel o clip político, desatendiendo una fuente importante, ya que en las mutaciones de temas y soportes del imaginario se inscriben transformaciones profundas, como son, entre otras, los modos de interlocución entre el poder y la opinión. Hay que dejar de considerar la imagen como ilustración, al igual que hay que dejar de mirarla como auxiliar audiovisual. Es una entidad autónoma con una intensidad propia creadora de realidades, cuya mera enumeración muestra su amplitud y trascendencia: estéticas, históricas, culturales, psicológicas, sociológicas, políticas, mercantiles y paro de contar. El reconocimiento de la imagen como documento histórico fundador, avanza a pasos vertiginosos". (Rojas Mix, 2006: 21-22).

Si el imaginario tiene efectos significativos en campos que van de la política hasta el mercado, es por que nos mueve mediante la seducción simbólica. La imagen no sólo comunica, también seduce. Se deja leer cuando se presenta como figuración narrativa, pero opera igualmente utilizando abstracciones, que se hacen símbolos.

Las acciones seguidas en el marco de esta investigación, partieron con la búsqueda de material bibliográfico referido a la práctica muralista en Chile. Fue, una etapa más bien exploratoria acerca de las ideas con las que se ha abordado anteriormente el tema, sobre los periodos en los que se ha delimitado su análisis y de recolección de imágenes de murales que pudiesen o no servir para ilustrar rasgos o características del movimiento en ese periodo. Conjuntamente, se buscó bibliografía referente al marco histórico en el cual se desenvuelve el fenómeno. Los lugares más visitados fueron algunas bibliotecas públicas institucionales y populares, así como también locales universitarios. También nos fue posible encontrar trabajos referidos al tema en Internet y por medio de los entrevistados. Gran parte de las imágenes que aparecen en este trabajo corresponden al aporte de estos últimos.

En una etapa posterior, se buscó contactar a personas vinculadas al movimiento muralista en el periodo, con el fin de poder aplicarles, en el mejor de los casos, una entrevista a cada

uno de ellos. Se logró contactar a varios muralistas que tuvieron una participación importante en grupos de la época. Como resultado se obtuvo ocho entrevistas, que nutrieron significativamente este trabajo.

Estas acciones, nos permitieron proceder posteriormente al análisis de estas fuentes, relevando los relatos de distintas experiencias muralistas callejeras que se manifestaron durante y después del periodo dictatorial. El método de análisis aplicado consistió principalmente en abordar tanto los testimonios como las imágenes desde el ángulo de la significación, considerando, prioritariamente, la producción de sentido que pudiesen existir en este tipo de fuentes y su pertinencia al contexto histórico en estudio.

El primer capítulo de este trabajo, da cuenta de los antecedentes históricos previos a la aparición del muralismo callejero durante la dictadura en Chile. Sobre sus orígenes académicos en nuestro país y su relación con la pintura mural mexicana desde mediados de la década del cuarenta. También, respecto a su aparición en la década del sesenta en el ámbito político, como herramienta de propaganda callejera, durante las campañas electorales de la época. Particularmente, analizado desde el fenómeno de las brigadas muralistas partidarias, ligadas a sectores políticos de izquierda (Brigada Ramona Parra, Brigada Elmo Catalán y Brigada Inti Peredo). Posteriormente, se describe su desarrollo antes y durante el gobierno de la Unidad Popular, hasta su desaparición de las calles por causa del derrocamiento del gobierno.

El siguiente capítulo, parte con la descripción de lo que ocurre con la práctica muralista en los primeros años de hegemonía militar. Específicamente, sobre su desaparición de las calles a raíz de la persecución ideológica hacia sus integrantes y hacia los partidos que las sustentaban. También, sobre su continuidad clandestina en Chile, y sobre su prolongación en el extranjero durante el exilio de algunos artistas y políticos. Pero fundamentalmente, este capítulo analiza su reaparición en el espacio público durante las jornadas de protestas que se desarrollaron en Chile a partir de 1983, dando especial énfasis a lo sucedido en poblaciones y recintos universitarios en la época, donde el carácter de su dinámica

obedeció, tanto a una expresión política partidista parcialmente organizada, como a una expresión social espontánea, siendo una práctica vinculada a un concepto de arte específico.

El capítulo final de este trabajo, aborda lo que fue el derrotero seguido por el movimiento muralista a fines de la década del ochenta y los primeros años de la siguiente. Es decir, sobre su tránsito hacia el nuevo orden democrático, ocupando gradualmente lugares más centrales en la ciudad. Específicamente se aborda las características del movimiento en relación a los procesos electorales de fines de los ochenta, como el plebiscito y las elecciones presidenciales, con el propósito de visualizar buena parte de la variedad de agrupaciones que aparecieron durante este periodo, y sobre todo, dar cuenta de sus objetivos y propuestas, tanto en materia política como artística. Tiene de igual forma, relevancia aparte en este capítulo, el trabajo desarrollado por la Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas, durante 1989 y 1992. Por último, se finaliza con un breve análisis a extractos de las entrevistas realizadas a muralistas que participaron activamente durante el periodo que se estudia en este trabajo, en las que describen diferentes sensaciones en torno a lo que fue su experiencia en dicho proceso.

Se busca de esta forma, identificar desde una perspectiva histórica, las particularidades del muralismo en Chile, especialmente, el muralismo callejero en el periodo dictatorial y comienzos de la democracia. En todas sus dimensiones, tanto en términos sociales, políticos y culturales. Comprendiendo su proyección como obra artística, y el rol que cumplió en esta etapa histórica de nuestro país, y con ello, demostrar la riqueza que posee para el análisis historiográfico porque permite la identificación de ciertos rasgos del proceso que se estudia.

Capítulo 1: La pintura mural en Chile.

Cuando se habla de movimiento muralista en Chile no siempre es clara la tendencia a la cual se alude. Existe cierta confusión respecto a su historia y a sus características en nuestro país, ya que generalmente resulta difícil establecer diferencias entre una línea muralista que surge desde espacios académicos-cerrados, y otra, que florece en las calles y que responde a las necesidades partidistas de propaganda. Lo cierto es que la historia del movimiento muralista en Chile habla de dos caminos diferentes, que desde mediados de los sesenta, se desarrollan paralelamente, motivados por elementos que a lo largo de los años fueron permitiendo estrechar sus derroteros y que en etapas de mayor complejidad social y política, convergieron y cobraron mayor fuerza y dinamismo. Esto es lo que ocurrió especialmente desde 1963, cuando surgió el fenómeno del mural de propaganda política, el cual, con el tiempo, fue adquiriendo mayor complejidad plástica hasta alcanzar el rango de obra artística a comienzos de la década siguiente, cuando empieza a relacionarse de a poco con el mundo del arte, y, sobre todo, con las políticas culturales del gobierno de la Unidad Popular.

Por esta razón, el objetivo central de este capítulo será describir el proceso que fue vinculando a ambas prácticas muralistas en Chile, desde sus orígenes académicos hasta su posterior expresión en las calles. Proceso que se rompe abruptamente en 1973 con el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende por parte de las fuerzas militares.

La pintura mural es posible rastrearla desde la existencia de las primeras formas de expresión humana. La simple idea de depositar en un muro un mensaje con la intención de comunicar algo, un contenido o una idea respecto de una realidad particular ha sido parte de la cultura de innumerables comunidades durante la historia del hombre y en cualquier punto de la tierra. Las pinturas rupestres del paleolítico, por ejemplo, pueden ser consideradas las primeras manifestaciones de la pintura mural colectiva. Sin ir más lejos, en nuestro país se han encontrado expresiones de este tipo en variadas localizaciones a lo largo y ancho del

territorio, las que en general representan aspectos cotidianos y del entorno de grupos humanos que vivieron en ese periodo, utilizando técnicas y herramientas variadas para su realización.

En la época colonial, se desarrolló igualmente, un tipo de arte mural que en gran parte de sus expresiones se ubicó al interior de iglesias católicas representando motivos celestiales con una clara intención evangelizadora. En Chile, aún es posible encontrar este tipo de pintura en algunas iglesias del norte grande y de la zona central, fundamentalmente en iglesias pertenecientes a la orden franciscana, como por ejemplo, la ubicada en el centro de Santiago.

Sin embargo, nos interesa analizar el desarrollo de la pintura mural que se gesta durante el siglo XX, principalmente, la escuela mexicana y la pintura mural chilena, que se vio influenciada por esta.

1.1 La pintura mural mexicana.

Entre 1922 y 1950, se desarrolló en México esta escuela, cuyo propósito era colaborar con el gobierno de turno en los ámbitos de la educación y la cultura por medio del mural y el efecto multiplicador que este puede alcanzar desde el espacio público. Sus fundamentos son planteados en el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos, escrito por David Alfaro Siqueiros y publicado en 1922. A este documento también adhieren José Clemente Orozco, Diego Rivera y Xavier Guerrero. Entre sus ideas centrales estaba la de socializar el arte, oponer al individualismo el trabajo colectivo y desarrollar obras de gran formato utilizando libremente materiales y estilos. En el fondo se trató de una corriente plástica que buscó sacar el arte a la calle, en un espacio distinto, fuera del espacio elitista que tradicionalmente envuelve al campo artístico. Sus contenidos abordaron principalmente reivindicaciones indigenistas y sociales, dirigidos hacia las masas populares con la idea revolucionaria de un arte social⁴.

⁴ Para obtener mayores características de esta corriente, ver en Del Vitto, *Muralismo y Arte Mural*. 2008. Disponible en internet en: <http://arteenlared.com/lecturas/articulos/muralismo-y-arte-mural-2.html>

Tal como señalamos, la iniciativa surgió desde el mismo Estado mexicano con la idea de ilustrar visualmente el destino histórico-social del pueblo. Este interés potencia un tipo de pintura que ya desde hace algunas décadas se desarrollaba en ese país, pero redefinido en el marco del programa estatal pos-revolución. El secretario de educación pública, José Vasconcelos, es quien se encargó de asignarles dicha tarea a los mencionados artistas, pidiéndoles que adornasen algunos edificios oficiales con este tipo de pintura, lo que ayudó significativamente a que con los años se le considerará el arte oficial de la revolución. Fue una medida que buscó entre otras cosas, potenciar el sentimiento nacionalista del pueblo mexicano, desde un arte propiciado por un Estado que con el tiempo fue adquiriendo un carácter populista y progresista⁵.

1.1.2 Repercusión en el medio nacional.

En los años cuarenta, visitan nuestro país artistas identificados con esta corriente, como Siqueiros y Guerrero. El motivo de su viaje –además del exilio de Siqueiros- es la realización de un mural en la Escuela de México de Chillán. La construcción de este establecimiento surge de un gesto solidario por parte del gobierno mexicano hacia Chile, tras el terremoto que en 1939 afectó considerablemente a esta ciudad. La escuela de México fue decorada en la parte de la biblioteca con un mural creado por Siqueiros, cuya ejecución, se llevó a cabo entre los años 1941 y 1942. La obra titulada “Muerte al invasor”, buscaba representar la histórica evolución de ambos países y simbolizar una unión entre el pueblo chileno y el mexicano. Con posterioridad, algunos artistas chilenos al vincularse con este tipo obras, decidieron extender esta corriente en nuestro país, pero la práctica de esta no fue muy sencilla, pues *distó en sus primeros años de adoptar una estrategia similar en el medio nacional*. (Castillo, 2006: 171).

Ello, principalmente, porque esta corriente artística fue teniendo en nuestro país una serie de dificultades para su enseñanza y realización. Por ejemplo, en la Escuela de Bellas Artes

⁵ Véase en: Octavio Paz, *Visión e ideológica sobre el Muralismo Mexicano*, Revista Vuelta n° 121. México. 1986.

de la Universidad de Chile se desarrolló por algunos años un taller de pintura mural que desde mediados de los años treinta e influenciada por el muralismo mexicano, buscó establecer en su curso y práctica una propuesta parecida a la plástica azteca. Lamentablemente, desde su aparición, el taller no logró grandes simpatizantes dentro de esta institución, encontrándose con opositores que en su mayoría abogaban por la pintura de caballete y por los referentes europeos. En el fondo, *“no existía interés por la creación de obras cuya temática se acercara a la clase trabajadora y a los problemas sociales”* (Bellange, 1995: 27). Una experiencia similar ocurrió en la Escuela Experimental de Educación Artística, entidad que impartió sobre todo en la década del cincuenta, cursos de pintura mural a cargo de artistas con influencia mexicana, entre ellos Fernando Marcos. *“Pero las dificultades existentes en dicha escuela, tales como la ausencia de recursos y condiciones mínimas para llevar a cabo el curso de pintura mural, redujeron a un plano más bien teórico un proyecto que requería fundamentalmente de la práctica de los alumnos”* (Castillo, 2006: 64).

Hubo de todas formas un equipo de artistas chilenos, seguidores de Siqueiros, que realizó interesantes obras muralistas en esos años. Inclusive, el mismo Estado chileno mostró en su momento interés por este tipo de expresión plástica, ya que a mediados de la década del cuarenta, artistas como Fernando Marcos, Carmen Cereceda, Orlando Silva, Osvaldo Reyes y Laureano Guevara, respondieron a la tarea que asignó el Ministerio de Educación de la época, que consistía en decorar con pintura mural algunas escuelas públicas de Chile. Sin embargo, el proyecto es detenido tras el primer año de actividad al ser estimado de un alto costo por la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos.

Los contenidos de los murales que fueron ejecutados en este periodo, eran mensajes y situaciones sociales planteadas de manera más o menos clara, obedeciendo en cierta forma, aspectos del planteamiento teórico-estético que dio origen al muralismo mexicano. *No obstante, el tema social es aplicado en la pintura de manera depurada: se utilizan como temáticas los trabajadores o los problemas sociales con matices realistas, pero no incisivos en su representación.* (Domínguez, 2006: 46).

Los problemas señalados para la práctica de la pintura mural en Chile, continuaron durante las décadas siguientes, y los pocos trabajos que se realizaron durante estos años respondieron más bien a la autoría individual y al desarrollo de estos en espacios privados y semipúblicos. Estos, en su mayoría, poseían un marcado corte académico, con un sentido muy distinto al postulado por el referente mexicano, que, supuestamente, nutrió a esta práctica desde su aparición en nuestro país.

De esta manera, podemos señalar que la práctica mural que se desarrolló hasta ese minuto, era diferente respecto a la que surgió en Valparaíso y en Santiago a mediados de los sesenta, cuando en estas ciudades se comenzó a gestar un tipo de expresión muralista diferente, que respondió más bien a las necesidades de campaña de los partidos políticos, pero que apeló y logró un trabajo más cercano respecto a los postulados del muralismo mexicano, siendo los sectores identificados con la izquierda los que más explotaron este recurso. En este sentido, surgieron con los años, las brigadas muralistas partidarias que se convirtieron en las principales encargadas de desarrollar esta forma particular de expresión en los muros.

1. 2 Surgimiento del mural político.

1.2.1 Las luchas propagandísticas.

El hito asociado a las primeras brigadas muralistas que aparecieron en nuestro país, fue la tercera campaña presidencial de Salvador Allende a mediados de la década del sesenta. En ese contexto, se comenzaron a desarrollar en las principales ciudades del país, verdaderas luchas propagandísticas por los espacios públicos y en función de colocar en la retina colectiva al candidato correspondiente a cada colectividad. Al inicio de esta campaña, en mayo de 1963, en todas las ciudades del país aparecieron las llamadas “estrellas” de Frei, ante lo cual los adherentes a la candidatura de Salvador Allende -apoyado por el Frente de Acción Popular (FRAP)- en Valparaíso, decidieron montar una contra-ofensiva utilizando una “equis” para identificar los muros apropiados por los sectores representados por Allende. El entonces encargado de propaganda del comando, Patricio Cleary, señala:

“Su iniciación, una inolvidable noche del mes de mayo, aunque nos produjo muchas satisfacciones por la magnitud de la movilización de activistas –miles de ellos salieron a pintar hasta altas horas de la madrugada- nos acarreo también complicados problemas políticos. Nuestro material de base estuvo constituido por diez sacos de negro de humo original donados por los obreros portuarios y petroleros, quienes proporcionaron también el colapiz (sic) y un buen número de tambores. Con todo ello pudimos preparar más de dos mil litros de pintura negra de excelente calidad. El resultado fue que llenamos literalmente toda la provincia de Valparaíso con las famosas ‘equis’ de la campaña de Allende. Tanto que, por falta de una mayor reflexión previa, se cometieron muchos errores, como haber pintarrajeado, por ejemplo, muchos monumentos, edificios y lugares tradicionales, lo que dio origen a una venenosa pero eficaz campaña de los diarios El Mercurio y su edición vespertina La Estrella. Nos calificaron en todos los tonos: vándalos, maleantes, etc., y acompañaron sus crónicas con fotos maliciosamente retocadas. De repente nos hallamos totalmente a la defensiva”⁶.

De esta forma, la “estrella” de Frei y la “equis” de Allende pelearon una batalla campal en Valparaíso durante casi dos meses, hasta que los creativos del comando de izquierda dieron con la idea de utilizar técnicas un poco más artísticas con fines propagandísticos. Así surgieron instancias como símbolos y lemas pintados directamente en los muros del Puerto.

La “equis” consistía en un símbolo compuesto por la “V” de victoria y la “A” de Allende, unidas por sus vértices; la V sobre la A daba como resultado una equis, a la que posteriormente se le agregaron los colores patrios.

⁶Cleary, Patricio: Cómo nació la pintura mural política en Chile” Artículo publicado en Revista Araucaria de Chile, N° 42, Madrid, 1988. Pág. 194. Tomado del sitio <http://www.abacq.net/imaginaria/arte4b.htm> visitado 13 de enero del 2011.



7

Este símbolo perduró hasta la campaña de 1970, cuando se le añadieron a ambos costados las letras U y P del pacto Unidad Popular.



8

1.2.2 El mural y su relación con la izquierda.

En el mes de julio de 1963, a partir de un boceto diseñado por el pintor Jorge Osorio, se realizó el primer mural político –de una serie de tres- en Valparaíso, específicamente en la Avenida España, vía que une al Puerto con la vecina Viña del Mar. Se dio entonces lo que Cleary llamó “la batalla de propaganda de la Avenida España”, *que rápidamente se trasladó al resto del país, por iniciativa del mismo candidato Allende y del poeta Pablo Neruda, quien definiría como “una bella acción policrómica” la lucha de colores que tenía lugar en la mencionada arteria* (Domínguez, 2006: 54).

En ese lugar aparecieron los primeros murales realizados de forma colectiva por grupos de jóvenes vinculados a los comités de propaganda de dicha campaña. *Lo hicieron de modo*

⁷ Imagen extraída del texto “El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973” , Abett de la Torre Díaz, Paloma y Acuña Lara, Marcela.. Pág. 6. 2004.

⁸ Símbolo de la campaña presidencial de Salvador Allende. Imagen extraída de la obra de Sandoval, Alejandra. “Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón”. Pág. 27. 2001.

distinto en relación al rayado, que era la modalidad de trabajo urbano más recurrido por la izquierda hasta entonces (Castillo, 2006: 65).

Posteriormente ésta idea llegó a Santiago, donde artistas afines a la campaña de Allende aportaron desde su disciplina a este proceso realizando algunos murales en ciertos espacios públicos. Entre estos artistas participaron Carmen Johnson, Luz Donoso, Hernán Meshi y Pedro Millar. *Ésta intervención, lejos de surgir de un programa amplio o un proyecto a largo plazo, aquello nació de las inquietudes plásticas y amistad que compartían los pintores en aquel tiempo, además de un compromiso político afín, vinculados mayoritariamente al PC* (Castillo, 2006: 66). Así, ambos momentos otorgaron las bases para lo que posteriormente ha sido denominado como mural político. Por ello, debe reconocerse la importancia de lo ocurrido en Valparaíso y Santiago en 1963 y 1964, respectivamente, cuando se inauguró una pintura mural distinta, con un sentido que responde más bien a las necesidades de la propaganda política de izquierda y a su búsqueda de alternativas distintas.

A pesar de esto, los sucesivos trabajos que se realizaron en ésta línea no fueron del agrado de todos los que integraban este sector político. Los juicios al respecto eran divididos entre los que veían en dicha iniciativa un gasto innecesario y quienes rescataban de ella sus pretensiones artísticas depositadas en el espacio público. De todas maneras, y con el trabajo paralelo que realizaron artistas de la misma línea política, los grupos dedicados a esta práctica fueron alcanzando cada vez mayor legitimidad al interior de la coalición que encabezó Salvador Allende.

La realización de murales en Santiago en 1964, por parte de estos artistas afines a la campaña de Allende, obedeció a su inquietud por tomar posición en el mencionado contexto político, pero con una mirada particular desde su disciplina. Entre los primeros murales que se hicieron en esta ciudad estaba uno realizado sobre los muros exteriores del Liceo Manuel de Salas en la comuna de Ñuñoa y otro efectuado en la Avenida Larraín, en la comuna de La Reina. En ellos abundaban diversas ilustraciones relacionadas a problemáticas sociales de la época, con un agudo sentido crítico, pero distante al lenguaje

propio de la propaganda. En cierta medida, es posible apreciar influencias del muralismo mexicano en ellos, pero, según palabras de Luz Donoso, *mostraban mayor admiración por los murales que sirvieron antiguamente a la iglesia católica para difundir el evangelio, y en particular por el trabajo de artistas como Giotto* (Castillo, 2006: 68).

La principal intervención realizada en la capital durante la campaña presidencial de 1964 tendrá lugar en los tajamares del río Mapocho hacia el otoño-invierno de ese mismo año. La extensión aproximada de éste era de unos 200 metros y abarcaba desde el puente de Recoleta hasta el de Independencia. Su contenido era en homenaje a los líderes progresistas de la historia de Chile y contenía algunos rostros de próceres nacionales. *Cabe señalar que los artistas gozaron de cierta autonomía -respecto a los partidos políticos- para realizar este mural, dando paso a una repercusión de ésta práctica por toda la ciudad* (Castillo, 2006: 69).

Dicha experiencia expresaba fundamentalmente la simpatía del arte ante un proyecto que culturalmente resultaba esperanzador, por ello, las manifestaciones de apoyo al proyecto que postulaba la coalición allendista, continuaron, antes, durante y después de la campaña presidencial de 1970.

1.2.3 Las brigadas muralistas partidarias.

Con los años surgió la preocupación partidista por constituir oficialmente equipos de propaganda y la gestación de una orgánica al interior de éstos. Ya desde 1964, los partidos políticos de izquierda habían empezado a sistematizar el trabajo muralista de las brigadas de propaganda, pero será durante la campaña presidencial de fines de los sesenta donde éstas crecerán en número y calidad, perfeccionándose gradualmente al contar con más recursos para el desarrollo de su trabajo. *Esta práctica, que exige ejecución rápida y monumentalidad para imponerse en el espacio urbano, va a preparar un contingente de pintores con espíritu y técnica adecuada a las exigencias de la dinámica política de la época* (Díaz, 1990: 8). En ésta contienda se enfrentaron Salvador Allende como candidato

de la Unidad Popular⁹, Rodomiro Tomic en representación de la Democracia Cristiana y Jorge Alessandri como independiente, pero apoyado por el sector más conservador.

Desde 1965 hasta septiembre de 1970, la labor de estos grupos fue exclusivamente propagandística y reprodujo en los muros de las calles los lemas y consignas de los presidenciables, con la precariedad que implicaba la rapidez de su ejecución. La original intención de los brigadistas -la captura de sufragios- evolucionó en la medida en que sus autores tomaron cuenta del alcance que conseguían los rayados en los muros, ya que toda persona que transitase frente a una consigna se convertía en espectador. Dentro de la dinámica de trabajo, los brigadistas captaron que no era lo mismo escribir un mensaje para un peatón que para un automovilista, para un obrero, una dueña de casa, un universitario o un profesional. Así, según quien fuera destinatario y el mensaje que se quería transmitir, se acordaba el tipo de diálogo, los colores, el texto que lo acompañaría y el tipo de letra; también se buscaban las mejores ubicaciones para realizar el mural, en lo posible las calles más transitadas. De ahí que sectores como Plaza Baquedano -esquina de la Alameda y Vicuña Mackenna- junto con otras intersecciones como la Alameda con las avenidas las Rejas y General Velásquez, fuesen puntos obligados del trabajo brigadista y de la lucha por ocupar estos muros, sobre todo porque con el tiempo irán apareciendo agrupaciones de propaganda, tanto de izquierda como de derecha.

Es posible reconocer dentro de este periodo el surgimiento de al menos cinco brigadas partidarias que representaron en la época a los tres sectores políticos que disputaban el sillón presidencial. Las principales surgieron al alero de la coalición de izquierda, desde la UP. En el caso del Partido Comunista surgieron las Brigadas Ramona Parra y desde el Partido Socialista la Brigada Elmo Catalán e Inti Peredo. Hubo de todas formas, pero en menor medida, otras brigadas propagandísticas vinculadas a los dos restantes sectores. Tal fue el caso de la Brigada Hernán Mery que apoyó al candidato Rodomiro Tomic de la Democracia Cristiana y la Brigada Rolando Matus identificada con el sector más conservador que, según Domínguez, como *fracción de propaganda del Frente*

⁹ Coalición política creada el 17 de diciembre de 1969 y constituida por los partidos Socialista, Comunista, Radical, Social Demócrata, Acción Popular Independiente (API) y Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU).

Nacionalista Patria y Libertad, desempeñó un importante rol en la campaña del terror realizada por la derecha durante los tres años de gobierno de Allende. (Domínguez, 2006: 57). De esta forma, durante 1970, año en que Allende y la Unidad Popular llegan al gobierno, el muralismo practicado en las anteriores elecciones se multiplicó y extendió a los partidos de todas las tendencias. Sin embargo, *fueron los partidos de la candidatura de izquierda los que llevaron más lejos la práctica brigadista y la sacaron de su estricto encuadre propagandístico, para convertirla en un medio de expresión popular y colectiva.* (Sandoval, 2001: 10). De esta forma, el fenómeno del muralismo político, descubierto durante la campaña presidencial de 1963, tuvo un importante papel en las elecciones de 1970 donde triunfó finalmente Salvador Allende y la coalición que lideraba, la Unidad Popular.

1.2.3.1 Las Brigadas Ramona Parra.

La primera brigada, la Brigada Ramona Parra (BRP) de las Juventudes Comunistas, nació en 1969, constituida por estudiantes y obreros militantes, durante el gobierno de Frei, cuando se organizó una gran marcha de jóvenes en contra de la guerra de Vietnam, desde Valparaíso a Santiago que duró tres días¹⁰. El nombre con que se bautizó a esta agrupación, responde a un homenaje a una joven militante del Partido Comunista asesinada en la Plaza Bulnes de Santiago en abril de 1947, durante una violenta protesta en contra del gobierno del Presidente Gabriel González Videla. No era sólo una brigada, sino, las Brigadas Ramona Parra, ya que existieron en todo Chile y en su estructura nacional contemplaban un comité central, comités regionales y locales. A través de esta brigada y otras que fueron surgiendo posteriormente, los inicios del arte brigadista se limitan a rayados murales, es decir, solo inscripciones, slogans y consignas.

Con el surgimiento de las Brigadas Ramona Parra se consolidó la línea del mural efímero y callejero, trabajo propagandístico realizado de noche, clandestinamente, por grupos de quince a veinte personas. Cada grupo trabajaba en una o dos horas un rayado mural de, aproximadamente, veinte a treinta metros de largo y dos metros de alto. Desde un principio

¹⁰ Participaron en ella alrededor de 3000 personas, y fue la primera experiencia que tuvo la BRP rayando muros con consignas como “Yanqui go home”.

las constituyeron jóvenes de las Juventudes Comunistas, pero posteriormente se unen a su trabajo estudiantes de Bellas Artes y pintores profesionales afines como Roberto Matta, Guillermo Núñez y Gracia Barrios. Se trataba, en sus inicios, tal como hemos señalado, más que de una manifestación artística, de una herramienta de intervención política, es decir, *un procedimiento que recurre a textos e imágenes con el fin de propaganda electoral o de intervención coyuntural sobre un hecho de la vida política* (Longoni, 1998: 25).

Además, de esta brigada dependiente del PC y del gran número de brigadas pequeñas que se formaron espontáneamente, nacieron dos nuevas e importantes brigadas emanadas del Partido Socialista: la Brigada Inti Peredo y la Brigada Elmo Catalán. Estas últimas no tuvieron la envergadura organizativa y productiva de la primera, pero fueron muy determinantes en la campaña presidencial de 1970 y durante el breve gobierno de la UP.

1.2.3.2 Surgimiento de la BEC.

En 1970, ante la prolífica propaganda de la BRP, jóvenes pertenecientes a las Juventudes Socialistas, formaron una brigada que participó, al igual que la anterior, activamente durante la campaña presidencial. Esta brigada fue conocida con el nombre de Brigada Lenin Valenzuela (BLV) y pese a que ambas tenían en común la labor de apoyo a Allende, hubo entre ellas algunas diferencias que por algún tiempo las mantuvo distanciadas. La principal distinción entre ambas fue su concepción política, aspecto que se reflejó en la forma y contenido del mensaje que cada brigada entregó a su público. De ahí surgieron en consecuencia dos formas distintas de trabajo propagandístico, dos maneras diferentes de elaborar trazados y consignas para una misma coalición. Por ejemplo, aquellos que participaron en la Brigada Lenin Valenzuela, criticaban el tipo de trazado que realizaban las Brigadas Ramona Parra, ya que consideraban que eran mensajes pacifistas y por tanto, no se formaba a un ciudadano crítico de la realidad existente. Ante lo anterior, se formaron como un grupo autónomo, que entregara mensajes más directos y con un contenido político más agudo.

En cierta forma, los integrantes de la BLV, además, se sentían distintos de la BRP porque en comparación a ésta, la primera gozó con un grado mayor de autonomía respecto al

partido político afín, el Partido Socialista. Cosa muy distinta a lo que ocurría con el lazo dependiente innegable de la BRP con su partido, el Partido Comunista. Por ejemplo, en este, cada brigada tenía un jefe que dependía de su Comisión Política y desde este organismo se fueron creando las consignas políticas que eran transmitidas a todo el país, exactamente el mismo mensaje en todo Chile, unificando los temas de las propagandas. (Abett de la Torre – Acuña, 2004: 9).

La preocupación publicitaria del PS, se reflejó en el interés que demostró el comité central de las Juventudes Socialistas por apadrinar finalmente a esta agrupación brigadista, ya que tras conocer su labor y auge en las calles, les propuso a sus integrantes cambiar el nombre de su brigada, y con ello, convertirla en su brigada oficial. La Brigada Lenin Valenzuela pasó a llamarse desde ese momento Brigada Elmo Catalán (BEC), en homenaje a un militante del partido y miembro del Ejército de Liberación Nacional en Chile y Bolivia, asesinado en junio de 1970 en Cochabamba.

1.2.3.3 Brigada Inti Peredo.

Otra brigada muralista partidaria importante en la época fue la Brigada Inti Peredo, que al igual que la BEC, surgió desde el Partido Socialista. Su labor, si bien se acercó a lo desarrollado por la BRP o la BEC, fue variada y según las necesidades coyunturales de la coalición política a la que pertenecía. En un documento escrito por ellos a raíz de su participación en una exposición desarrollada en 1971 en el Museo de Arte Contemporáneo, queda reflejada su disposición y versatilidad; dijo la Inti Peredo:

“...nosotros pensamos que el fin justifica los medios, o sea, si hay que rayar por un candidato o por un partido que represente no solo nuestros intereses, sino los intereses del proletariado, entonces la Brigada Inti Peredo será una brigada de pintura, si hay que cuidar algún lugar donde los representantes de la izquierda vayan a estar y teman algún atentado de la reacción, entonces la Brigada Inti Peredo será una brigada de protección de seguridad. Si hay que apoyar a los compañeros pobladores ante alguna

*situación conflictiva, entonces allí estará la Brigada Inti Peredo, cuando estemos junto al pueblo concientizando, mostrando las realizaciones buenas y malas de su gobierno también seremos Brigada Inti Peredo...*¹¹

Cabe señalar también, que hubo represión por parte del gobierno demócrata cristiano hacia este tipo de agrupaciones, fundamentalmente durante la campaña presidencial. Los jóvenes de las Brigadas Ramona Parra fueron los principales afectados por esta, ya que a través de ellos, se atacaba directamente al Partido Comunista que, en esa época, era su enemigo principal. En consecuencia, se levantó una campaña de protesta y difamación en contra de estos grupos. De esta manera, los brigadistas recibieron insultos a través de la prensa y enfrentaron diferentes amenazas y agresiones físicas que terminaron a veces dramáticamente. *Los trataban de delincuentes armados, que amedrentaban a la población, que ocupaban vehículos de los servicios públicos y eran financiados por el comunismo internacional* (Palomo, 1981: 53).

Las herramientas que más usaban fueron las brochas, unas más anchas para rellenar y otras más angostas para delinear. El uso de rodillos era limitado por tratarse de un elemento de mayor costo en ese tiempo. En el caso de la BRP, se usaba como uniforme de trabajo un overol donado la mayoría de las ocasiones por sindicatos de industrias o simplemente sustraídos de ella, y se complementaba la tenuta con un casco para protegerse de eventuales ataques con pedradas u otro tipo de confrontación. En cambio, en la BEC, el uniforme era jeans, bototos, camisa verde oliva y algunos usaban boina para identificarse con un referente de época como el “Che” Guevara.

¹¹ Texto extraído del documento que sirvió de catálogo de la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno en 1971, denominada “El arte brigadista”, en que participaron las brigadas Ramona Parra e Inti Peredo.

1.3 Las brigadas como instrumento de comunicación y de concientización social.

A pesar de ciertas diferencias surgidas en un comienzo entre estas agrupaciones, una semana antes de las elecciones presidenciales de 1970, todas las brigadas de la UP se coordinaron en una iniciativa llamada “Amanecer Venceremos”. Esta consistía en pintar durante toda la noche del primero de septiembre sólo la consigna “+3 Allende Venceremos ¡Unidad Popular!”, movilizando por primera vez a muchísimos jóvenes que estuvieron a cargo, en grupos de quince, de un brigadista experimentado. Cientos de brigadas y cuatro camiones cisterna repartiendo pintura lograron que a la mañana siguiente la consigna estuviera unas 15 mil veces repetida sólo en Santiago.

De esta manera, la BEC y la BRP se convirtieron en las principales brigadas durante la campaña electoral, ya que se fueron transformando en las dueñas de los muros callejeros, llenando las paredes del país con pinturas de propaganda político-social y en función de la coalición que lideraba Salvador Allende en 1970. Fue así, de esta forma, como se generó una apropiación simbólica de los muros de la ciudad, hecho que con los años fue apareciendo como un determinante del posterior triunfo electoral. No hay que olvidar, además, que la iniciativa de estas agrupaciones surgió del interés partidista, fundamentalmente como estrategia comunicacional de propaganda electoral de izquierda, para contrarrestar la propaganda de los partidos identificados por ellos como burgueses (de centro y derecha).

Por lo tanto, estuvo presente en su imaginario la idea de “contrainformar”, esto es, generar un contra discurso que se opusiera al discurso dominante, y promoviera un proceso desalineante de la realidad elaborada por los medios de comunicación de masas, dominados por estos partidos burgueses. Así, en ese contexto, *Las prácticas de las brigadas muralistas reivindican, por lo tanto, el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social* (Longoni, 1998: 23).



Imagen extraída de “El arte Brigadista”. Alejandro “Mono” González. Pág. 5. 2000. Del sitio <http://www.abacq.net/imaginaria/arte4b.htm> visitado el 09 de noviembre del 2010.



Ibid, pp. 1.

1.4.- El brigadismo durante la Unidad Popular.

1.4.1. El cambio plástico.

Hasta 1970, la actividad que desarrollaban estas agrupaciones como la BRP y la BEC, se limitó a consignas que en general no iban acompañadas por imágenes. Las últimas se incorporaron después, sobre todo, al alcanzar la UP el triunfo y como forma de expresar la alegría por él. Fue así como el día cuatro de septiembre de 1970 y con Allende como ganador, se dio *una nueva fase del arte brigadista, con esta incorporación de imágenes y de colores en los rayados murales* (Sandoval. p. 31) la que eclosionó del rayado rápido a la representación de figuras. El rayado político de estas agrupaciones, fue desplazado gradualmente por un trabajo cada vez más artístico, de mayor complejidad plástica y producción.



Ibid, pp. 2.

En cierta forma, el sentido propagandístico fue siendo reemplazado por el juicio estético. “Cuando comienzan a flexibilizar sus líneas, transfigurando sus grandes letras en palomas, puños, rostros, estrellas. Los rellenos y fondos en colores puros, vibrando al interior de las gruesas líneas negras del brochazo delineador, construyendo una caligrafía de imágenes fuertes y monumentales de impactante y rápida visión que comienzan a transformar el gris paisaje de la ciudad (Díaz, 1990: 8-10).

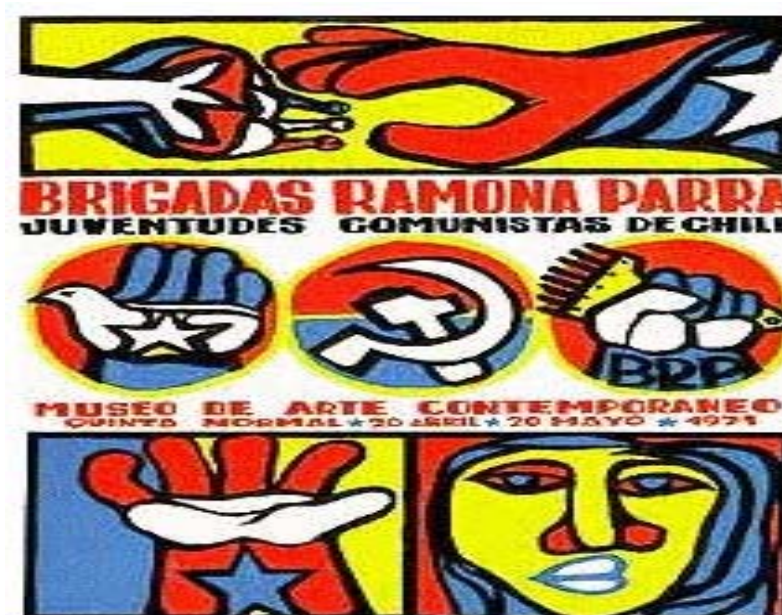


Ibid, pp. 3.



Imagen extraída de “El arte brigadista... op.cit.”, pp. 22.

Alejandro “Mono” González, uno de los primeros integrantes de la BRP -estudiante de escenografía y militante de las JJCC en esos años- es el primero en incorporar dibujos en los murales de esta brigada, conformando las particulares imágenes que caracterizaron a esta agrupación desde entonces.



Ibid, pp. 26.

Son “Imágenes que pueden leerse como una escritura lineal, por el carácter unívoco de sus connotaciones o incluso por la secuencia de sus construcciones alegóricas” (Longoni, 1998: 25).

Las anteriores brigadas propagandísticas, una vez alcanzado el triunfo de la coalición que los representaba, decidieron no dejar las brochas y transmitir una nueva idea al pueblo a través del color y la imagen. Ellos mismos no se dieron cuenta en un comienzo de la importancia de lo que hacían cuando pintaron el primer mural; pronto, sin embargo, se percataron- al igual que los partidos que las sustentaban- del diálogo que habían establecido con la ciudad y como habían comenzado a modificar su rostro. Sobre todo, se tomó conciencia de que era posible transmitir por medio de su trabajo y con un lenguaje propio, un mensaje que contribuiría, eficazmente, a crear la “nueva conciencia”, la “conciencia revolucionaria”.

“hasta antes del triunfo de Allende, que era su cuarta candidatura nosotros no teníamos un avance social importante, pero en ese proceso desde la primera candidatura, se fue conformando un aglutinamiento, un programa, una lucha social en torno a un candidato, a un líder, se llega a la Unidad Popular, pero en los procesos anteriores se viene

conformando una cultura popular. Ya que a medida que hay una agrupación de gente que se une por un bien común, o en torno a una ideología, o en torno a un concepto de sociedad distinto, ese bien común, a medida de ese avance, de esa lucha, se van generando lenguajes culturales propios”¹².

1.4.2 La idea de transformación cultural.

Tras el triunfo de la UP, el proceso de las transformaciones sociales empezó tan pronto como Allende asumió el poder del gobierno, con la intención de “establecer las bases del socialismo”. En este sentido, fueron varias las medidas que se fueron adoptando. Por ejemplo, en el campo de la política internacional, se reanudaron las relaciones diplomáticas con Cuba, China Popular, Vietnam, RDA y República Democrática de Corea. Sin embargo, los mayores cambios fueron en política interior. Una de las más importante impulsadas por este gobierno, fue modificar la estructura económica del país, dominada históricamente por pequeños grupos dominantes. Las reformas estructurales más significativas en esta materia, fueron entre otras, la nacionalización de los principales recursos básicos de Chile (como la gran minería del cobre), la expansión del Área de Propiedad Social, que significó la estatización del sistema bancario y de las empresas industriales más grandes, traspasando el control de estas a los trabajadores, también, hubo una intensificación de la reforma agraria, impulsada por el anterior gobierno demócrata cristiano encabezado por Eduardo Frei Montalva¹³. En materia social, aumentó el cien por ciento de las ayudas para las familias y las pensiones de jubilación, reajustó los salarios por sobre el costo de la vida, etc. En síntesis, una gran cantidad de cambios que van a crear nuevas expectativas, nuevas directivas, con el anhelo de esta coalición por acelerar el proceso para poder, más rápidamente, conquistar la libertad del hombre.

Otra preocupación fundamental para la Unidad Popular, supuestamente transversal a toda su gestión gubernamental, fue la idea de lograr una transformación cultural. Esta fue

¹² Entrevista a Alejandro González citada.

¹³ Para tener mayores detalles respecto a las características de este proceso y sus consecuencias en materia social y política, revisar Larraín Y Meller “La experiencia socialista-populista chilena: La Unidad Popular, 1970-73”. Cuadernos de economía, n°82. Santiago. 1990.

considerada por ella como una etapa indispensable para la revolución, debiendo conducir y contribuir a la formación de un “hombre nuevo”. Sin embargo, este objetivo no estuvo dentro de las prioridades de su gestión. Allende, consideró desde un principio a la cultura como un bien de primera necesidad, para todos, porque la prioridad era reconquistar la soberanía nacional amenazada por el imperialismo que, a juicio de este sector político, a la vez expropiaba las riquezas del país y enajenaba su cultura¹⁴. Por lo tanto, con la Unidad Popular, se adoptarían algunas medidas en este sentido, tratando de romper con el circuito limitado de difusión cultural. Por ejemplo, en el caso del acceso a la Universidad, sacarla a la calle. “El pueblo tiene arte con Allende”, suceso que congregó ochenta exposiciones de artistas proclives a la Unidad Popular -realizado entre el 12 y el 22 de agosto de 1970- fue también otra de estas medidas tomadas por el Estado dentro del proceso de democratización cultural. Sin embargo, forjar una cultura popular como fundamento de la nueva filosofía cultural, como ya indicamos, no estuvo en el centro de las preocupaciones de este gobierno. La necesidad del cambio fue reiterada sin tregua: pero en la práctica, fueron muy pocas las acciones desarrolladas para alcanzar dicho objetivo.

“...la revolución implica una revolución cultural... una cultura de la cual todos seamos partícipes, que no sea solo la forma de entenderse de una elite, sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico. Una cultura que sea integradora, que por encima de mezquinas diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana”¹⁵.

El conocimiento por el pueblo de su verdad histórica, así como de la búsqueda del espíritu latinoamericano, aparecieron desde un comienzo como los principales motores de la acción cultural. Sin embargo, la contingencia de las prioridades como la brevedad del tiempo disponible, no permitieron que se estructurara una verdadera política cultural, centralizada y organizada de la UP, y las manifestaciones culturales importantes surgieron más bien en

¹⁴ La impresión imperante en esta coalición era que, por un lado, Chile sufría desde varias décadas atrás, una colonización económica de parte de Estados Unidos y, por el otro, una colonización cultural esencialmente europea.

¹⁵ Citado por Frerot: “*El arte al pueblo con Allende*”. Catálogo de la exposición « Chile Vive », Págs. 37-50. México, Ceestem. 1981.

el transcurso del proceso. Además, los programas electorales allendistas fueron sumamente escuetos en sus definiciones al respecto, “*el nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística*” (programa de la UP, 17-12-1969).

Si como se había proyectado desde el programa de la UP, no se llegó a crear un Organismo Superior de Cultura (medida número 40), se pudo resolver en parte esa carencia utilizando entonces las estructuras existentes, es decir, las que estaban vinculadas principalmente a dependencias culturales de algunas universidades, ministerios y municipalidades.

En cuanto a las artes plásticas, fueron privilegiadas por la creación del Instituto de Arte Latinoamericano el 29 de diciembre de 1970, que se propuso como tareas esenciales, la investigación, la docencia y la extensión (exposiciones, encuentros, mesas redondas etc.). Así, el Instituto jugó un papel importante en la vida artística de la época, impulsando la integración de las artes. Reagrupando al Museo de Arte Contemporáneo -creado a fines del siglo XIX- y al Museo de Arte Popular Latinoamericano -fundado en 1944-, el Instituto de Arte Latinoamericano tenía como objetivo “*luchar contra toda servidumbre cultural y contribuir permanentemente a todo arte que sea de la realidad propia*” (Frerot, 1981: 40).

Una de sus primeras preocupaciones fue la descentralización artística que, a primera vista, no era facilitada por la misma geografía de Chile. Sin embargo, se creó en 1971 el Tren de la Cultura, que recorrió todas las provincias con diversas exposiciones de arte, teatro, música, folklore, poesía, etc. acompañado por delegaciones de los mismos artistas que querían instaurar el diálogo con el pueblo. Pero la penetración más profunda debía hacerse estimulando el espíritu de creación artística potencial del pueblo, a partir de su experiencia propia, ya que había que desarrollar el deseo de arte o de creación en el seno mismo de las capas populares.

Fue así como surgieron teatros obreros en las fábricas “socializadas” y talleres de creación y de lectura, centros culturales en los centros de Reforma Agraria, talleres de artesanía, parques populares con restaurantes y diversiones y apertura de las universidades a los obreros. Esas actividades buscaron estimular la motivación y crear la toma de conciencia

del obrero o del campesino chilenos hacia los valores de su propia cultura, de su pintura, de su música, etc.

1.4.3 El brigadismo se hace parte del proyecto cultural.

Este proceso transformador, a pesar de los límites mencionados más arriba, logró ganar en el campo cultural a un sector tradicionalmente muy conservador, muy elitista e individualista, proclive a las modas europeas; nos referimos al campo de la pintura. Sin embargo, es posible destacar que en ese terreno, el de las artes plásticas, el fenómeno que tuvo mayor repercusión popular fue la labor de las brigadas muralistas. A pesar de que nació al margen del arte profesional, de la pintura de mercado, y que lo hizo clandestinamente, con los años fue considerado el arte oficial del gobierno allendista.

Tal como mencionamos más arriba, solamente con el triunfo de Allende y de la alegría que lo acompañó, aparecieron imágenes coloridas en los murales de las brigadas partidarias, festejando la victoria e ilustrando los principales aspectos del programa de la UP.

La influencia del movimiento muralista mexicano se había hecho sentir en las décadas anteriores en la pintura nacional académica, pero no exento de problemas en su práctica y sus alcances respecto a esta corriente. Así, fue realmente con el triunfo de la UP cuando las pinturas murales chilenas de las brigadas van a plasmar a nivel estético la influencia del muralismo mexicano. Estas rechazaban la pintura de caballete y reclamaban un arte público, haciendo suyo los principales aspectos de esta corriente mexicana, a pesar de que las condiciones en las cuales se iban a dar y realizar los murales eran totalmente distintas. Pintar temas inspirados en la política local e internacional, en los grandes asuntos humanistas universales y revolucionarios, representaba para esos artistas –estudiantes y obreros- un gesto político de militante, una manera de dialogar y enseñar al pueblo las grandes metas y etapas necesarias para llevar la revolución adelante.

El arte popular creado por las brigadas respondió a lo postulado en el programa de la UP, que señalaba que *“El proceso social que se abre con el triunfo del pueblo irá conformando*

*una nueva cultura orientada a considerar el trabajo humano como el más alto valor, a expresar la voluntad de afirmación e independencia nacional y a conformar una visión crítica de la realidad*¹⁶. Fue un arte sujeto a las condiciones históricas y sociales que determinaron su práctica, *con un trabajo que reflejó el ideal de la época, de crear una nueva cultura y un nuevo hombre*. (Abett de la Torre- Acuña, 2004: 2).

El proyecto político que se estaba desarrollando, la llamada “Vía Chilena al Socialismo” repercutía en la labor que desarrollaban los partidos en ese contexto. En el caso del PC, esta idea se expresó en el perfil que debían tener quienes con el tiempo fueran ingresando a su brigada. En algún momento durante los años de gobierno de la UP, *ingresar a la BRP era un honor...Había una disciplina y esa disciplina nosotros la llamábamos disciplina revolucionaria*¹⁷.

La izquierda sostenía que los brigadistas eran grupos de jóvenes idealistas que querían entregar alegría a la gente y que estaban convencidos que, pintando cambiarían el mundo. Pero además, gradualmente el fenómeno se convirtió en una forma de expresión del postulado de la Unidad Popular. Por lo tanto, después del triunfo de la UP en 1970, que coincide como ya vimos con la aparición de imágenes en los murales, se formuló para las brigadas objetivos de más largo alcance. Conjuntamente, *aparece una doble dirección en lo que se espera de la producción de las brigadas: primero, que se conviertan en una herramienta de comunicación con las masas de los logros del régimen, por un lado; una vía para democratizar el acceso al arte -y a la cultura- por otro*. (Longoni, 1998: 26).

¹⁶ Programa de la Unidad Popular, aprobado por los partidos: Comunista, Socialista, Radical y Social-Demócrata, los Movimientos de Acción Popular unificado (MAPU), y la Acción Popular Independiente (API), el 17 de Diciembre de 1969 en Santiago de Chile en www.imagineriapolitica.com. Visitado el 27 de enero del 2011.

¹⁷ Entrevista realizada por Abett de la Torre y Acuña a Juan Tralma, el 3 de noviembre del 2003 en: Tesis de grado “El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra. 1967-1973”, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Santiago, 2004.

1.4.4 Los artistas y su relación con el brigadismo.

Fue así, como el entusiasmo de esos jóvenes pintores fue ganando paulatinamente a los artistas profesionales que fueron incorporándose a las brigadas, después de haber manifestado bastante desprecio hacia ellas. Sobre todo, porque el muralismo de las calles, se convirtió gradualmente en promotor de la cultura del gobierno, y más tarde devino en arte social y arte público.

De esta manera, este tipo de práctica concentró tanto el interés como el trabajo de consagrados artistas plásticos. Roberto Matta, por ejemplo, fue el primero en mezclarse con el trabajo desarrollado por estos grupos brigadistas. Viajó desde Italia a Chile en 1971 para colaborar en el mural “El primer gol del pueblo chileno”, pintado con la BRP en la comuna de La Granja. Matta trabajó en el diseño del boceto y en el traspaso de éste al muro, ejerciendo como trazador. (Saúl, 1981: 51-52).

Otra intervención de este tipo, fue en el marco del festejo del cincuentenario del Partido Comunista Chileno, en 1972, cuando la Brigada Ramona Parra efectuó a lo largo del río Mapocho en Santiago, la más gigantesca pintura mural de la UP, una obra de doscientos metros de largo por siete metros de alto. En su realización participaron más de doscientos pintores, estudiantes y obreros. Era una obra consagrada a la historia y a las luchas de la clase obrera chilena.

Los artistas plásticos, fuera de su progresivo trabajo en las brigadas, participaron, paralelamente, en el proceso revolucionario organizando exposiciones colectivas, como la famosa “*Las cuarenta medidas del gobierno popular*” en el Museo de Arte Contemporáneo, creaciones de grupos de trabajo y exposiciones individuales.

1.4.5 El arte muralista, el arte del pueblo.



Ibid, pp. 23.

Los murales de las brigadas, en primera instancia y según sus integrantes, nacieron del pueblo, ya que fueron realizados por estudiantes, campesinos, obreros y cesantes; porque la realización de ellos, tuvo base en su lucha, en sus vidas, convirtiéndose de esta manera en un arte popular. Por ejemplo, para la BRP *“...la idea del arte para el pueblo proviene del pueblo mismo, de su avanzada lucha social contra el capitalismo. Se le da un uso planteando educar por medio del color y la forma, es decir, concientizando por medio de esta práctica. Motivaciones que el pueblo toma como estandarte haciendo de los muros barricadas combatientes, alertas y vitales... El mural de los brigadistas convierte el arte en fuerza eficiente y participante, viva en la transformación de la sociedad...”* (Frerot, 1981: 48).

En segunda instancia se invitó a los artistas al trabajo de las brigadas; ya no eran los artistas los que “incorporan” al pueblo sino que es el pueblo el que “incorpora a los artistas a sus expresiones en el muro; esta unión se produjo con la finalidad de comprometer y ligar políticamente al artista con el proceso social, plantearle nuevas posibilidades de trabajo al mismo tiempo que los brigadistas recibieron de ellos una preparación técnica y estética más completa, para satisfacer y elevar a un mayor nivel la calidad de los murales. *Esta participación cambió en cierta medida el carácter de los murales que venían produciendo*

grupos como la BRP. Se reconocían trabajos “al estilo de” determinado artista, aún cuando fueran colectivos, y dejaron de ser efímeros: perduraron hasta el golpe de Estado (Longoni, 1998: 26).

1.4.6 Su consagración como arte.

Como ya vimos, las brigadas muralistas partidarias durante la UP, fueron percibidas como avanzada de la “nueva cultura” que debía emerger en el camino al socialismo. Desde la gestión oficial se atendió rápidamente al fenómeno. La muestra “Las brigadas muralistas”, montada entre abril y mayo de 1971, fue una de las primeras que se realizó con el patrocinio del Instituto de Arte Latinoamericano. En ella, se expusieron trabajos de las brigadas Ramona Parra e Inti Peredo. Su ingreso a este espacio produjo diversos efectos. Primero, les dio legitimidad y estatuto artístico, y en segundo lugar, alteró sus modos de producción, al sacarlos de la calle y, sobre todo, al pedirles que en vez de trabajar como habitualmente lo hacían sobre muros de la calle, usaran grandes telas para desarrollar su trabajo para la exposición. Este hecho, junto a la participación de artistas de renombre en su trabajo, como Matta, Balmes, Barrios y Pérez, produjo lo que la investigadora Argentina Ana Longoni llama “efecto estetizante” sobre el trabajo de las brigadas, efecto que les dio finalmente el grado de obra artística a dicho tipo de pintura.



Ibid, pp. 27.

La práctica político visual de las brigadas muralistas surgió primero del Partido Comunista, si bien, muy pronto fue adoptada por otros partidos. Inicialmente no se trata de una iniciativa artística sino de un recurso de propaganda política. No participaban en las brigadas artistas sino militantes; cuadros elegidos por su responsabilidad política, no por su capacidad artística. Sin embargo, tras lo visto, *la experiencia de las brigadas excedió esos alcances, se posicionó en el campo artístico, involucró a artistas consagrados, y fue considerada por las políticas culturales del gobierno de la Unidad Popular como una manifestación de “la nueva cultura” que el arribo del socialismo tendería a producir.* (Longoni, 1998: 23).

1.5 El giro y apagón.

Durante los últimos meses de la Unidad Popular en el poder, el trabajo brigadista dejó de ser artístico y retomó la escritura de consignas en apoyo al régimen de Allende, ante la campaña del terror montada por la derecha política, manifestada en el desabastecimiento y en los rayados y afiches de la Brigada Roberto Matus. Cuando comenzó la etapa de mayor inestabilidad social y política en el país, las brigadas volvieron a sus originarios trabajos, a sus orientaciones primarias, más propagandísticas que artísticas. Se centraron más en la escritura de textos a gran formato, en señal de apoyo al gobierno y a su debilitada acción en los medios de comunicación masivos, que gradualmente, fueron siendo dominados por la oposición. La otrora labor educativa y concientizadora del arte muralista de las brigadas, quedó desplazada por el regreso de las letras al muro, mostrándose de esa forma, como un recurso más efectivo ante la delicada situación. En este sentido, el Movimiento Acción Popular Unitaria (MAPU) se uniría al muralismo “defensivo” de la Unidad Popular al crear en 1972 la Brigada Rodrigo Ambrosio (BRA) destacándose por intentar alentar a la población de la posible guerra civil que se avecinaba.

La situación social y política se fue deteriorando paulatinamente, sobre todo, desde mediados de 1972, a raíz del ambiente confrontacional que se instaló en distintos lugares del país, la posibilidad de una eventual guerra civil comenzó a asomarse con fuerza en el escenario nacional. La coalición de gobierno, ante tal situación, se mostró inexperta y

frágil, de tal manera que en su seno mismo se debilitó, y terminó dividiéndose entre quienes abogaban por la salida armada del oscuro panorama y aquellos sectores más conservadores de aquel sector político, que preferían una salida menos violenta. Entre la primera postura estuvo el MIR, el MAPU y una parte del PS, en el otro lado, estuvo el Partido Radical, el PC, y otra parte del PS dentro de la cual se encontraba el propio Allende.

Ante este panorama, el trabajo muralista se fue complicando cada vez más, incluso la relación entre las principales brigadas se fue deteriorando en ese proceso. Es cierto, que desde un principio el vínculo entre la BRP y la BEC no fue de lo mejor, ya que la rivalidad siempre estuvo latente entre ambas agrupaciones, pero fue suficientemente fluida cuando se necesitó de su energía para lograr un objetivo en común, como por ejemplo, el logro del triunfo de Allende durante la campaña presidencial de 1970, o como parte de la política cultural de la UP. Sin embargo, ante el escenario en que derivó la situación social y política del país, etapa en que se presentó más imprescindible la energía combinada de su trabajo, ocurrió todo lo contrario, un trabajo distanciado y disperso, aspecto que no hizo más que expresar la desunión del mismo conglomerado político. Y tal vez, la distancia entre dos imágenes diferentes respecto a cómo llevar a cabo el proceso revolucionario. La vía chilena al socialismo terminó entre dos visiones distintas de cómo llevar adelante dicho proceso. Tal como apunta la historiadora brasilera Carine Dalmás: *“las brigadas muralistas... expresaron en el espacio público la dificultad del gobierno de mantener una unidad de acción. En sus imágenes observamos la permanencia de esta dualidad de estrategias, del PC y del PS, que marcaron sus conductas durante el último año de gobierno, que impidieron la unidad de la coalición y dificultaron las tomas de decisión”*¹⁸ (Dalmás, 2007: 249).

Por lo tanto, podemos señalar, que a fines del mandato de Salvador Allende, el muralismo de las calles practicado por las brigadas partidarias, retornó a su origen, a la propaganda, y en esta vuelta se evidencia que las brigadas estaban supeditadas a ritmos que provenían del campo de la política partidista, que nada tenían que ver con las regulaciones

¹⁸ La traducción es nuestra.

autónomas del campo artístico. (Longoni, 1998: 25). Así, cuando estalló el golpe militar de 1973, su colorida presencia fue una de las primeras en ser eliminadas por la dictadura.

Capítulo 2: La práctica muralista bajo la hegemonía militar.

2.1 Muralismo tras el golpe.

Tanto los artistas cercanos al gobierno de la UP como las brigadas asociadas a los partidos que integraban dicha coalición, vieron mermado su trabajo a contar del 11 de septiembre de 1973. La junta de militares que llevó a cabo el golpe de Estado y que después se auto proclamó gobierno, dispuso una serie de medidas en contra de los partidos y dirigentes vinculados al gobierno allendista. En consecuencia, las brigadas muralistas sufrieron las consecuencias, fueron rápidamente desarticuladas y su trabajo fue a toda costa eliminado del espacio público.



La imagen da cuenta del tipo de acciones que se llevaron a cabo tras el golpe de Estado de 1973, para borrar el trabajo propagandístico de las brigadas ligadas a la UP. Fotografía de Koen Wessing, de la colección “Imágenes indelebles. Chile 73”.

Una de las principales razones que tuvo el nuevo gobierno para llevar a cabo esta acción, se explica en parte por la idea que desde un primer momento acompañó su gestión, a saber, la idea de que con el gobierno de la UP se había instalado sobre el territorio chileno y su

población, una patología derivada de la ideología marxista. Una especie de cáncer, latente durante años, pero patente y ramificado a lo largo de los tres años que duró el gobierno de la UP. De esta manera, las diversas acciones y políticas que surgieron y se desarrollaron durante la presidencia de Salvador Allende, fueron vistas por las autoridades del nuevo régimen como manifestaciones o síntomas de aquella enfermedad. Por lo tanto, urgió acabar con todo tipo de expresión que recordara este “mal” por el cual atravesó el país en su conjunto, a la vez que la cura se tradujo en represión y persecución hacia quienes quisieron seguir reproduciendo lo vivido durante la UP. En síntesis se buscó hacer desaparecer todo vestigio de ella, incluyendo la praxis muralista.

Las manifestaciones culturales de la UP o afines fueron consideradas también bajo esta lógica. En este ámbito, por ejemplo, se cerró la Editorial Nacional Quimantú y se eliminaron obras artísticas desarrolladas por artistas afines al gobierno de la UP, incluyendo aquellas creadas en conjunto con las brigadas muralistas partidarias.

Entre los principales murales borrados por la Junta Militar, estaba el trabajo realizado por Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra en la piscina municipal de La Granja en 1972, el mural del pintor Julio Escámez en la sala de actos de la municipalidad de Chillán, un mural de Osvaldo Reyes, el mural realizado en el Aeropuerto de Pudahuel, el mural del artista Hernán Álvarez Reyes en la escuela agrícola de Ovalle, el mural de la rivera norte del río Mapocho, un mural pintado por pobladores en la población la Legua en Santiago, los murales de Fernando Marcos “La Araucana” y otro que estaba ubicado en un edificio frente a la Biblioteca Nacional en Santiago, el mural realizado en Homenaje a la nacionalización del cobre y a Salvador Allende en Sewell, entre otros (Bellange, 1996: 53). De aquellos murales quedó, desde el punto de vista material, solo un registro fotográfico escaso y disperso.

Ya con el espacio público dominado por las nuevas autoridades, gracias a la fuerte represión y persecución impuesta por ella, el mural desapareció casi por completo de las calles de Chile, siendo remplazado por pintura gris y simbolizando la apropiación del espacio por las fuerzas militares, lo que en consecuencia, terminó identificando al nuevo orden dictatorial con dicho color. De esta forma, durante los primeros años de dictadura los muros de la ciudad se fueron volviendo grises *sin encontrar prácticamente ninguna*

resistencia, el golpe había sido total. (Pinochet, 2009: 7). Sobre todo, porque, el arte brigadista sufrió numerosas pérdidas humanas, además de las artísticas. La persecución ideológica a sus participantes, incluyó torturas y fusilamientos, incluso frente a sus propios murales.

Recordemos que estuvo en el imaginario revolucionario de la Unidad Popular desde el inicio de su gobierno, la idea de generar las condiciones propicias para el surgimiento de una nueva cultura, principalmente, con el nacimiento de un nuevo hombre y con él, de una nueva conciencia revolucionaria. Aunque fue escueta la práctica de esa idea, porque no existió una política cultural en ese sentido por parte del gobierno, las brigadas muralistas partidarias de la época fueron una de las pocas instancias que permitieron desarrollar acciones para materializar dicho objetivo, por lo tanto, sobre manifestaciones como estas, que postularon durante el gobierno de la UP la idea de revolución cultural, cayó también el peso de la persecución y represión en los primeros años de dictadura; sobre los vestigios de aquella disposición, de esa filosofía que se ofició desde un comienzo el mismo gobierno de la UP. Por lo tanto, tras los acontecimientos de septiembre de 1973, la creación de organismos de inteligencia y sus acciones sobre las personas vinculadas al gobierno anterior, se presentaron contra ese sentido, como verdaderas manifestaciones contra revolucionarias.

Entre el golpe de Estado y mediados de los setenta, el trabajo de las brigadas derivó en tareas distintas. Principalmente, por la derogación de los partidos¹⁹ que antes las sustentaban, que vieron suprimido su marco de acción. Por ello, las labores de propaganda que las brigadas antes desarrollaban en los muros fueron encontrando con el correr de los años, otros medios y objetivos, pero siempre de forma clandestina, y ahora contra el nuevo régimen. Por ejemplo, ex brigadistas de la BRP, apoyaron la distribución de prensa opositora como el boletín *El Siglo*. En el caso de los ex integrantes de la BEC, su énfasis estuvo puesto en la reorganización clandestina de su partido, tanto en Chile como en el extranjero.

¹⁹ Los partidos de la UP fueron prohibidos; otros, declarados en receso hasta 1977 cuando también fueron prohibidos.

Lo experimentado por Alejandro “Mono” González en esos años grafica dicha situación. Al respecto señala:

“es cierto, que cuando viene el golpe, hay un montón de gente que se va al exilio, pero a mí me tocó quedarme en Chile, por un compromiso, no por valiente, si no, como una tarea política. Yo soy comunista, y me tocó trabajar en la clandestinidad, yo siempre trabajé en propaganda”²⁰.

Desde mediados de los setenta y hasta los primeros años de la década siguiente -cuando vuelve a aparecer la pintura mural en el espacio público- el lenguaje gráfico que surgió con el trabajo muralista de las brigadas, estéticamente más complejo desde que la UP llegó al poder, al ser desplazado de las calles encontró otros soportes y espacios. Por ejemplo, en telones, lienzos, escenarios y papelógrafos, en espacios que ya comenzaban a aparecer como germinales centros de resistencia a las nuevas autoridades, a saber, en universidades, iglesias, poblaciones y sindicatos. A su vez, el material de oposición escrito que circulaba en los mencionados espacios, como boletines, panfletos y posters, se mostró también heredero de aquella gráfica proveniente del trabajo anterior de las brigadas muralistas.

Por lo descrito, se infiere que lo realizado por las brigadas muralistas durante el gobierno de Salvador Allende, tuvo indirectamente cierta continuidad en los primeros años del régimen, sin embargo, en dicho periodo, su mayor persistencia estuvo fuera del territorio nacional. En el extranjero, fundamentalmente en Europa, donde se dio con mucha fuerza el brigadismo muralista.

²⁰ Entrevista realizada a Alejandro González, apodado el “Mono”. Es miembro de las Brigadas Ramona Parra desde sus inicios en los años sesenta, y tuvo durante la Unidad Popular y en los años de dictadura militar, una activa e importante participación en el movimiento muralista chileno.

2.2 La continuidad en el exilio.

Durante su exilio, ex brigadistas y artistas adherentes al gobierno de la UP dieron una interesante continuidad a lo realizado por las brigadas muralistas partidarias hasta antes de septiembre de 1973. En el exterior, surgieron diversas agrupaciones avocadas a la producción de murales, con elaboraciones orientadas esencialmente a solidarizar con quienes debieron quedarse en Chile soportando el rigor de la persecución propiciada por el régimen dictatorial.

En esas obras, se reflejaba significativamente todo aquello que sus gestores percibieron de lo realizado por las brigadas durante la UP. Sobre todo, en relación a lo hecho por la BRP; sus códigos y lenguaje gráfico, ya que dentro de este último se usaban habitualmente elementos de significado universal como la paloma y la mano empuñada, elementos que en el exilio, facilitaron la tarea de nuevas brigadas formadas afuera, posibilitándoles llegar a un mayor público, al depositar en los muros de distintas ciudades, un mensaje mucho más claro.

La revitalización de la actividad muralista fuera de Chile fue protagonizada por numerosas brigadas. Entre ellas se destacó el trabajo en Francia, Italia y España de la Brigada Pablo Neruda constituida por José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, José García y José Martínez. Se suma a este cuadro la ardua labor desarrollada por la Brigada Salvador Allende y Víctor Jara en Alemania, así como también, la Brigada Luis Corvalán y la Unidos Venceremos que tuvo entre sus integrantes a la pintora Irene Domínguez. Junto a pintores chilenos exiliados que dedicaron energías a esta práctica, se reunieron algunos artistas europeos y latinoamericanos, que lograron dar vida a la Brigada Internacional de Pintores Antifascistas. Cabe destacar, que muchas de estas agrupaciones organizaron giras por el viejo continente con el fin de dar mayor difusión al principal objetivo de su trabajo – generar conciencia en el público acerca de lo que sucedía en Chile– coincidiendo en ocasiones entre ellas y con otros compatriotas en distintas ciudades europeas.

La utilización de nombres como Salvador Allende, Víctor Jara y Pablo Neruda, para denominar a las brigadas muralistas fuera de Chile, no fue casual. Aparte de representar con ello un acto simbólico de rememoración y homenaje a estos personajes tras su desaparición, se usaron sus nombres para llegar con más fuerza hacia el público. Tal fue el caso de la BRP en el exilio, que cambió su nombre al de Brigada Pablo Neruda, ya que este último se pensaba que debería generar más impacto que el de Ramona Parra, al ser más conocido en el exterior. El estilo era el mismo pero cambió la figura. Si bien Neruda murió por causas naturales, lo hizo un mes después de ocurrido el golpe de Estado en Chile, y su deceso de todas formas impactó fuera de Chile, así como también la desaparición del cantautor chileno Víctor Jara, y, sobre todo, el abrupto y poco claro final que tuvo el presidente Salvador Allende en el palacio de gobierno durante la mañana de aquel 11 de septiembre.

Para José Balmes, entre las pinturas murales más importantes hechas por artistas chilenos en el exterior, se destacaron las realizadas en la ciudad de Le Havre, al norte de Francia; en el Festival Internacional de Avignon; en la Casa de la Cultura de Rotterdam, Holanda; en la Universidad de Bremen, Alemania, en Villejuif, La Rochelle, Reims y otros lugares de Francia. Con los pintores de Europa y América Latina, se destacaron los trabajos que se hicieron en el Festival Internacional de Teatro de Nancy, en el convento construido por Le Corbusier en Lyon, en la Bienal de Venecia y en Atenas. En relación a esta práctica en el exilio, Balmes agrega que:

“Fue un trabajo que se realizó aproximadamente entre los años 1974 y 1978. Una rica, y a veces extenuante experiencia colectiva, a través de la cual recorrimos, de norte a sur, los más diversos países europeos... el objetivo era dar a conocer, a través de espacios exteriores e interiores, situaciones que tenían que ver con la represión que se vivía en Chile; se trataba de un trabajo creativo y solidario, de denuncia. (Castillo, 2006: 144).

Fue en síntesis, una de las pocas formas que se tuvo para apoyar y dar cuenta del panorama que se vivía en Chile y que permitió, según González:

“Un fenómeno bien interesante, que para beneficio de nuestra lucha, para beneficio de Chile, la solidaridad internacional en contra de la dictadura fue muy grande. Entonces, Chile, más conocido que por la cosa económica de hoy día, fue conocido afuera por la dictadura de Pinochet y la violación a los derechos humanos”²¹.

Esta importante labor no habría sido posible sin el significativo apoyo institucional que recibieron algunos de estos artistas en el extranjero. Por ejemplo, se contó con la colaboración de distintos museos, centros culturales y municipalidades de importantes ciudades de Europa y de otros países como Cuba y Canadá. Varios de los entonces ex brigadistas de la UP, llevaron a cabo estudios relacionados con el campo de las artes, auspiciados en su mayoría por fundaciones, universidades y alcaldías, que les otorgaron incluso, espacios y recursos necesarios para que desarrollaran murales acerca de Chile y de América Latina. Este trabajo, realizado por brigadas muralistas en el exterior, se sumó en todo caso, a lo desarrollado por otros chilenos exiliados en estos y otros países, que de distintas maneras y apoyados por ONG, embajadas e iglesias, se organizaron para denunciar lo que ocurría en Chile en materia de violaciones a los derechos humanos.

²¹ Entrevista a Alejandro González citada.

2.3 Recomposición de la disidencia como base para el resurgimiento de la actividad muralista en el espacio público (1976-1983).

En tanto en Chile, la actividad muralista fue encontrando ciertos espacios para continuar con su trabajo, pero, fundamentalmente, de manera clandestina en locales cerrados y privados, como por ejemplo, en espacios sindicales vinculados a sectores de izquierda.



Imagen extraída del texto “Muralismo. Arte en la cultura popular chilena”. St. Gallen-Berlín-Sao Paulo, Editado por el Comité de Defensa de la Cultura Chilena. Pág. 192. 1990.

Hubo que esperar las masivas manifestaciones disidentes de comienzos de los ochenta, para que este tipo de expresión volviera a surgir en las calles, reapropiándose del espacio público dominado hasta ese minuto por el poder oficial. Dicho renacer, se ubicó principalmente en la periferia urbana y fue protagonizado en esencia por nuevas agrupaciones que, no necesariamente, tuvieron vínculo con partidos políticos. Particularmente, desde las primeras jornadas masivas de protesta popular, fueron apareciendo gradualmente grupos que comenzaron a utilizar el muralismo callejero en todo el país, entre brigadas, talleres plásticos y colectivos de artistas y aficionados.

La reaparición del movimiento muralista en los primeros años de esta década, se sumó, en todo caso, al proceso de recomposición disidente que se venía gestando desde ya varios

años en el país, y que fue protagonizado en esencia por diferentes actores sociales y en menor medida, por una dispersa y limitada acción política.

Ya desde mediados de los setenta habían comenzado a gestarse en las principales ciudades del país las primeras agrupaciones contrarias al régimen, dando forma de a poco, a una importante fuerza opositora a partir de diversos actores sociales, que en la época, con esfuerzo y lucha, comenzaron a denunciar y cuestionar públicamente las distintas políticas de la dictadura. Se trató de un despertar parcial y disperso pero en incremento, de diversos actores sociales que vieron en la gestión del gobierno encabezado por el General Pinochet un directo perjuicio, siendo el tema de los detenidos desaparecidos y las violaciones permanentes a los derechos humanos, un importante catalizador para la conformación de esta oposición. En ese aspecto, tuvo desde entonces un rol importantísimo la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, que nació en 1977 a la sombra de la Vicaría de la Solidaridad, y compuesta casi en su totalidad por mujeres²².

El pueblo Mapuche también demostró en ese minuto, su descontento hacia las políticas dictatoriales que los afectaban. Con mayor razón a fines de los setenta, cuando se aprobó en su contra un decreto ley, número 2.568, llamado “ley maldita” por los mapuches, que en los hechos buscó suprimir el estatuto de indígena y autorizó el desmembramiento de las tierras poseídas en forma colectiva²³.

Hay que agregar a este panorama el rol que jugaron ciertos movimientos sindicales en esos años. A lo largo del país, gradualmente fueron provocando serias incomodidades a las autoridades de turno. Fue un despertar gradual pero sostenido en el tiempo, que encontró su auge en los primeros años de la década de los ochenta, cuando diferentes agrupaciones sindicales comenzaron a realizar llamados a huelgas y a convocar acciones de protesta en

²² Ante la falta de una mínima respuesta del régimen sobre la suerte de sus parientes, la Agrupación de Detenidos Desaparecidos se lanzó a desarrollar acciones públicas y unitarias. Estas se inician el 14 de junio de 1977, cuando veintiséis mujeres de la asociación se instalaron en el local de la CEPAL y comenzaron una huelga de hambre, para hacer un llamado al secretario general de la ONU y exigir al gobierno chileno que diera explicaciones sobre esas desapariciones.

²³ Ver en Guillaudat y Mouterde. *“Los movimientos sociales en Chile 1973-1993”*. Santiago, LOM ediciones. 1998.

contra del gobierno. A dicha convocatoria, adhirieron trabajadores de sectores productivos claves en nuestra economía, como la minería y la industria textil²⁴.

Por otro lado, en los sectores más vulnerables del país, las medidas económicas y represivas del régimen se hicieron sentir con más fuerza²⁵, por ello, el descontento generalizado de la población no tardó en aparecer. Fue así como surgieron renovadas agrupaciones sociales de base en poblaciones –con un componente femenino importante– que se declararon manifiestamente anti dictatoriales. Agrupaciones que tuvieron un rol importantísimo en el ciclo de protestas populares masivas que se desarrollaron entre 1983 y 1986, sobre todo en poblaciones de ciudades principales de nuestro país, y que potenciaron significativamente el trabajo de distintas agrupaciones muralistas que surgieron durante el periodo de dictadura militar en Chile.

La prensa escrita tuvo también un papel importante en este proceso de recomposición opositora. Sobre todo, desde 1976 cuando comenzaron a circular de forma restringida algunas publicaciones disidentes como las revistas *Apsis* y *Análisis*.

Desde el campo artístico, surgió un tipo de cultura alternativa que ayudó a rearmar también este proceso, mayormente, apelando a la memoria de aquellos aspectos identitarios que se vieron truncados con la imposición del nuevo régimen. En este sentido, la música tuvo un rol protagónico, latente, pero importante durante los años posteriores al 11 de septiembre, sobre todo lo que fue el llamado “Canto Nuevo”²⁶.

Todo este proceso, que se genera desde mediados de la década del setenta y principios de la siguiente, la acumulación de fuerza disidente hacia el régimen, sirvió de cierta forma como base para el surgimiento desde 1983 de una oposición abierta, que se expresó en el ciclo de protestas populares, pero careció hasta ese minuto de un proyecto unificador que la

²⁴ La más ejemplar de estas últimas fue la huelga de la empresa textil Panal en 1980.

²⁵ Sobre todo, por las complicadas consecuencias que trajo a la población de esos lugares, la instalación del nuevo régimen económico en el país, el sistema neoliberal.

²⁶ Fue un movimiento musical, principalmente juvenil, que surgió a fines de la década de los setenta con una notoria postura opositora hacia el régimen. Los espacios que ocuparon los artistas asociadas a este movimiento, fueron en principio las peñas populares, luego, recintos universitarios, iglesias y sedes de organizaciones poblacionales. Extraído de www.memoriachile.cl. Visitado el 24 de marzo del 2011.

organizara. Ni siquiera la acción partidista –sensiblemente afectado por la represión del régimen- tuvo la capacidad para llevar a cabo dicha tarea. Solo desde 1983, y propiciado por el auge de la movilización social, comenzaron a operar los referentes políticos.

La situación económica crítica que vivió el país durante los primeros años de la década del ochenta, no vino más que a agudizar y detonar un conflicto que llevaba ya varios años gestándose. Cuando comenzaron a revelarse las primeras consecuencias negativas del sistema económico, instaurado por el régimen militar desde mediados de los setenta, ya habían marcadas disidencias en el panorama social y político del país. En consecuencia, los indicadores económicos negativos solo fueron un detonante clave para la movilización pública en contra del régimen. En síntesis, había terreno abonado y la recesión entregó rápidamente mayor energía a la agitación social.

Las protestas populares desarrolladas desde 1983, fueron las primeras manifestaciones masivas realizadas para demostrar a la dictadura, deseos de cambios profundos en el curso que llevaba el país hasta ese minuto. El ciclo se inauguró en enero de ese año, con los dirigentes de la Confederación de Trabajadores del Cobre que llamaron a un paro nacional, pero que tras algunas discusiones, se acordó cambiar a una jornada de protesta para el 11 de mayo de 1983. Esta tuvo gran éxito, ya que se desarrollaron acciones en diferentes ciudades del país hasta altas horas de la noche, hubo manifestaciones asociadas a esta convocatoria, con bocinazos y cacerolazos. El gobierno reaccionó como de costumbre, con represión y allanamiento, y el resultado visible fueron cientos de herido y algunas víctimas fatales.

Las jornadas continuaron, y los adherentes fueron gradualmente subiendo, así como también aumentó la represión y en consecuencia, los heridos y muertos. La cuarta jornada de protesta tuvo una consecuencia importante, porque comenzaron las conversaciones entre el gobierno y los organismos políticos de oposición, para dar de alguna forma (menos violenta) solución al conflicto.

En todo este lapso, se constituyó en definitiva, un tipo de cultura opositora abiertamente contraria a Pinochet y su gobierno. De ella, un importante número de jóvenes se nutrió y

motivó su participación en las acciones contrarias a él, sobre todo desde 1983. Así como también, ayudó a perfilar una nueva generación de militantes y dirigentes juveniles que surgieron desde sectores sociales distintos.

Fue de esa forma, como la movilización social permitió abrir un espacio político e iniciar acciones que podían llevar al regreso de la democracia. Se creó en ese marco la AD (compuesta entre otros por la Democracia Cristiana, el Partido radical, la Izquierda Radical, algunas fracciones del PS y por personas pertenecientes a antiguos partidos de derecha, disidentes del gobierno dictatorial) organismo que encabezó las conversaciones con el aparato gubernamental. El fruto de estas conversaciones fue la firma del documento titulado “Acuerdo Nacional para la transición a la plena democracia”. Instancia que se dio gracias a la intervención de la Iglesia Católica, particularmente con la participación del nuevo Arzobispo de Santiago, Francisco Fresno. Este fue un primer paso, secundado por otras acciones²⁷ proclives a la búsqueda de una salida lo más pacífica posible. Una alternativa distinta a estas últimas fueron las acciones llevadas a cabo por grupos partidarios más radicalizados de la oposición, como el PC y su brazo armado, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

Junto a la movilización social y política disidente en este lapso, surgieron diferentes agrupaciones muralistas. Por ejemplo, con la lenta reestructuración de la política partidista en esos años, colectividades como el PS y el PC, que durante la UP tuvieron entre sus filas brigadas muralistas como la BRP y la BEC, intentaron dar continuidad a estas agrupaciones en el nuevo contexto social y político, pero no fue tarea fácil. Tras recibir durante años el rigor de la persecución tanto ideológica como a las personas, y en el marco de ajustes y redefiniciones de sus postulados, lograr alcanzar la misma fuerza que tuvieron antes del golpe de Estado sus partidos, y con ellos, sus brigadas muralistas, requirió primero unificar su dispersa militancia. Realizaron algunas intervenciones públicas en algunas jornadas de protesta, así como también tuvieron en esos años presencia en sectores urbanos periféricos y en algunos recintos universitarios, pero de manera dispersa y menos organizada.

²⁷ Como la Asamblea Nacional de la Civilidad y la “Demanda de Chile”.

En cambio, nuevos grupos fueron apareciendo en este nuevo contexto, desde fines de los setenta, y con más fuerza durante la primera mitad de los ochenta, en poblaciones donde las protestas eran más frecuentes. Allí, talleres culturales organizados por agrupaciones sociales de base, ayudados en ciertas ocasiones por colectivos de artistas muralistas y en otras de forma espontánea y autónoma, comenzaron a revitalizar el muralismo callejero en las principales ciudades de nuestro país.

2.4 El Arte comprometido con la lucha social.

2.4.1 Continuidad desde el mundo del arte.

En esta nueva etapa de la actividad muralista, un aporte significativo provino desde el mundo del arte. Asimilando lo realizado antes y durante la UP, cuando distintos artistas realizaron trabajos muralistas en conjunto con las brigadas de la coalición. Ahora, nuevamente, adoptaron el compromiso de poner su creatividad al servicio del pueblo. En ese sentido, *“El artista debía luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social representando los intereses de clase de lo popular”* (Oyarzun, Richard, Zaldívar, 2005: 16).

2.4.2 El papel de los talleres populares.

Fue así, como diferentes talleres culturales, dirigidos por artistas y estudiantes del área, desarrollaron desde fines de los setenta, trabajos y capacitaciones de pintura mural a organizaciones culturales de poblaciones y sindicatos, logrando instalar de alguna forma, el gusto por esta práctica en esos lugares, apelando a la tradición muralista de épocas anteriores y relevándola como un medio de expresión y comunicación alternativo en el nuevo contexto social y político de aguda represión sobre las distintas formas de expresión y comunicación disidentes al régimen.

Antonio Cadima, que ha dirigido desde 1977 el Centro Cultural “Taller Sol”, aclara que la labor de este tipo de agrupaciones en poblaciones fue un elemento esencial para la

recomposición del tejido social que se vio afectado desde 1973 con el golpe militar. Esta labor fue clave, sobre todo, cuando se produjo un auge del movimiento social a principios de los ochenta, ya que según este artista, con dicho movimiento también se originó un auge en otros tipos de expresiones, en este caso, las expresiones muralistas de ese tiempo. “*Los muralistas teníamos presencia concreta en la población, éramos fuertes*”²⁸ principalmente, por la labor de instrucción que se pudo realizar en esos lugares, práctica que cada vez se volvió más habitual.

En dicho contexto, instancias formales del mundo del arte comenzaron a mostrar interés por apoyar este tipo de intervenciones. De esa forma, se hicieron partícipes de esta dinámica varios artistas que anteriormente habían apoyado con su arte al gobierno de la UP, y que además, en ciertos casos, dieron continuidad a la pintura mural en el extranjero. Ahora, el énfasis se colocó en la labor cultural dentro de los distintos espacios –como las poblaciones- que con el tiempo fueron alcanzando el rango de espacios de resistencia anti dictatorial.

La labor pionera en este sentido, fue desarrollada por artistas emergentes en el medio, auto declarados contrarios al régimen, como por ejemplo, aquellos vinculados a la Asociación de Plásticos Jóvenes (APJ), constituida aproximadamente en marzo de 1979, en el “Taller 666”. Esta agrupación logró desarrollar distintas actividades y clases de pintura mural, en algunas poblaciones de Santiago durante los primeros años de la década de los ochenta, logrando con ello traspasar sus conocimientos a los pobladores, convertidos en ese minuto en sus alumnos. La primera actividad de este tipo que desarrolló esta agrupación, la llevó a cabo en julio de 1979 y fue una obra en homenaje a la Revolución Nicaragüense. Fundamentalmente consistió en una exposición de gráfica y pintura sobre papel de tres artistas jóvenes, pertenecientes a esta asociación; Patricio Rueda, Havelio Pérez y Hugo Sepúlveda. Entre los integrantes de este grupo, estaban además de los mencionados, los pintores Alberto Díaz Parra, Alejo Albornoz, Pedro Sepúlveda, Luis Sanhueza, Víctor

²⁸ Entrevista a Antonio Cadima, realizada en Santiago. Noviembre del 2010. Destacado artista gráfico nacional, quien desde los años setenta ha desarrolla diferentes actividades culturales en Chile y en el extranjero. Entre ellas, dirigió talleres de pintura mural.

Hugo Codocedo, Leonardo Infante, Evelyn Fuentes, Ariel Meneses, Miguel Calas, Cucho Márquez, Iván Godoy, Álvaro Oyarzun y Sonia de Los Reyes, entre otros. Otra de las intervenciones importantes que realizó la APJ en sus inicios, fue durante la huelga que levantaron los trabajadores de la industria textil Panal en 1980. En ese lugar pintaron un mural en apoyo a la causa seguida por los operarios en contra de dicha empresa. De manera similar, solidarizaron con la huelga llevada a cabo ese mismo año por obreros adheridos al sindicato de la fábrica Good Year. Posteriormente, este grupo se fue consolidando, y llegó a formar el “Taller Popular Amistad” y la Brigada Hugo Riveros²⁹.

La Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH) también brindó un importante apoyo a la práctica de la pintura mural en distintas ciudades del país. Artistas asociados a dicha organización, colaboraron con talleres y brigadas muralistas populares que fueron surgiendo gradualmente durante esta década. Aportaron con su arte y solidaridad en la realización de murales colectivos. Entre ellos, artistas nacionales con destacada trayectoria, como José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Patricia Israel, Luz Donoso y Hernán Meschi, entre otros. Por otro lado, un grupo de pintores de esta misma asociación, formó una brigada muralista en la que participaron en forma permanente varios de sus artistas, quienes fueron plasmando en los muros un arte solidario y abierto a todos, enriqueciendo con su aporte artístico esta expresión plástica.

El nexo entre artistas y organizaciones populares, se fortaleció en este contexto. La idea de realizar este tipo de capacitaciones en espacio poblacional, surgió de la necesidad de los artistas por desarrollar un arte comprometido con el proceso social y político de la época. Pero también, surgió de la propia necesidad de la gente por expresarse; en este sentido, los distintos talleres que se crearon a lo largo de esta década apoyaron la labor cultural que los mismos pobladores realizaban.

²⁹ En homenaje al artista pintor, militante del MIR, detenido y desaparecido en 1981 por agentes de la CNI, en el Cajón del Maipo.



Esta imagen muestra el trabajo desarrollado por talleres populares de pintura mural en poblaciones, en este caso, la Agrupación Cultural Arauco de la población Lo Hermida, a mediados de los ochenta. Fotografía de Mauricio Muñoz.

Inserto en esta dinámica, surgió en Valparaíso y Viña del Mar a mediados de los ochenta, el Taller Muralista La Caleta, con el objetivo de responder a la creciente demanda de apoyo al trabajo cultural realizado por las organizaciones populares. Una vez que sus integrantes dieron pie a su trabajo señalaron que:

“con esto nos proponemos aportar al desarrollo de una cultura popular, en la cual el pueblo se exprese y desarrolle su propia creatividad, prescindiendo de intermediarios y especialistas. Para esto realizamos capacitaciones a miembros de organizaciones en las cuales se entregan herramientas técnicas y una metodología que promueva la participación sobre la realidad de los participantes, sus vivencias y motivaciones. A partir de esto se define el tema y cada uno lo traduce en imágenes. Con el conjunto de dibujos realizados, se estructura una composición colectivamente. Luego se le aplica el color y finalmente se realiza en el muro. Esta experiencia sirve como un primer paso para introducirse en la pintura mural y para constituir brigadas que estén ligadas a las organizaciones y puedan realizar sus propias actividades autónomamente. Pretendemos

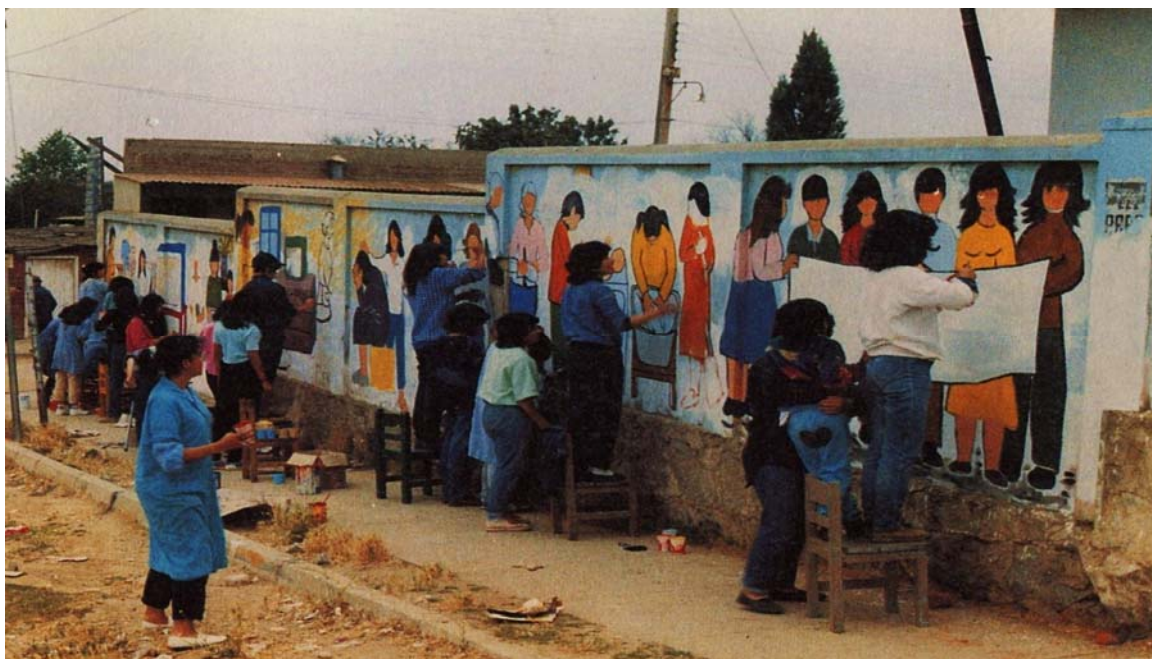
contribuir así a la creación de un movimiento cultural con identidad propia, que recoja las aspiraciones más profundas del pueblo, sus vivencias y su lucha por la liberación” (citado por Díaz, 1990: 202).



Esta fotografía muestra un curso de capacitación realizado por el Taller “La Caleta” con la realización de un mural, en enero de 1987. Extraída del libro: “Muralismo. Arte en...Op.cit.”, pp. 209.



Mural realizado en el sector Torres de forestal en Viña del Mar, como parte de una capacitación realizada por el Taller “La Caleta” a jóvenes del “Taller Copihue”. Ibid, pp. 207.



Mural realizado en Las Achupallas, Viña del Mar, como conclusión de una capacitación realizada por el Taller “La Caleta” a un grupo de mujeres pobladoras denominado “Colectivo Peulla”. Enero de 1989. Ibid, pp. 204.



Mural realizado por el Taller “La Caleta”. Estaba ubicado a un costado del Teatro Mauri y formó parte de las actividades del evento de envergadura nacional “Chile Crea”. El tema del mural era: Neruda y Valparaíso. Ibid, pp. 210.



Ibid, pp. 211.

2.4.3 El vínculo de la pintura mural con el espacio universitario.

Esta idea de vincular el arte muralista con agrupaciones culturales populares fue llevada a cabo por diferentes artistas, pero también la fuerza de esta acción provino significativamente de estudiantes de arte, que compartían en esos años, una concepción del arte profundamente comprometido con esta labor. Provenían de espacios universitarios, donde este tipo de expresión aparecía con frecuencia en sus paredes. Sobre todo, en casas de estudio con facultades de arte, las que en su interior cobijaron a numerosos estudiantes críticos del régimen dictatorial.



Mural pintado en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile. Santiago, 1986. Imagen extraída del texto “El mural como reflejo de la realidad social” de Bellange, Ebe. Pág. 74. 1996.



Fotografía de Mauricio Muñoz.

Se trataba de espacios que durante varios años fueron verdaderos centros de resistencia y de denuncia en contra del gobierno, y que fueron parte de los primeros espacios de confrontación a la hegemónica dominación del poder oficial, en el marco de las protestas a inicios de los ochenta. Desde allí, se organizaron varias marchas y protestas anti dictadura, las que en su mayoría terminaron en enfrentamientos con las fuerzas represivas, inclusive dentro de los planteles universitarios y con dramáticas consecuencias.

Sobre este clima en los planteles de estudio en esos años, Luis Henríquez³⁰ recuerda que una vez que entró a estudiar Licenciatura en Arte en el Campus Lo Contador de la Universidad Católica, y comenzaron las protestas masivas en contra de la dictadura, dicha facultad, de cierta manera, *“despertó, pero era una “isla”, una “taza de leche” en comparación con otros recintos universitarios de la época, como la Chile o el mismo pedagógico que estaban permanente activos”*³¹.

Como nos señala Luis, no todos los recintos universitarios vivieron la misma experiencia durante las protestas, fundamentalmente porque en algunos espacios el sentimiento anti dictadura era más profundo, ya que los partidos políticos de oposición tenían un mayor peso en ciertas universidades, y la composición social tendía a la inclusión de sectores medios-bajos, por ello, expresarse críticamente hacia el poder oficial era mucho más fácil.

“Yo no completé mi carrera en la Católica, abandoné en el 84’, de hecho volví a postular a la Chile, y quedé en el campus Las Encinas, y realmente el cambio fue enorme. O sea, no sólo porque era otra universidad, sino que era otro mundo. Mira, de Pedro de Valdivia Norte, absolutamente cuico, abc1, a uno de clase media baja, enclavado en Macul, al lado del Pedagógico, epicentro de las protestas en el 83, el 84. Pero también había otro espíritu allí, o sea, ahí me encontré con más gente militante, más gente de los partidos: comunistas, socialistas... las militancias allí eran explícitas, no soterradas como en la Católica, por miedo o por terror, no sé, en cambio en la Chile, el tema era abierto.

³⁰ Conocido como “Mico” desde que creó a mediados de los ochenta las Unidades Muralistas Camilo Torres, ligadas al Partido Izquierda Cristiana de Chile.

³¹ Entrevista a Luis Henríquez, apodado “Mico”. Es un destacado dibujante nacional. Ha trabajado en diferentes revistas chilenas como Análisis y Punto Final. Desde 1991 realiza dibujos para el diario La Nación. Durante los años de dictadura fue el principal artífice de las Unidades Muralistas Camilo Torres del Partido de Izquierda Cristiana. Esta agrupación fue una de las más importantes en la época, con la cual pintó decenas de murales, principalmente en Santiago.

Los dirigentes caminaban pulcramente, todos los reconocían, eran referentes dentro de las facultades. Entonces, en ese espacio hacer “arte militante” era re fácil, porque todos lo hacían, no como en la Católica, donde se vivía el arte por el arte. Por lo menos para la gente que estudiaba arte en la Universidad de Chile, significaba comprometerse, la palabra mágica, arte con compromiso, y eso era muy marcado en la Chile, y dentro de eso estaba justamente el utilizar el arte, la creatividad con sentido militante, con contenido ideológico”³².

2.4.4 El arte como respuesta al individualismo de la cultura oficial.

Se puede señalar a partir de las experiencias descritas, que el concepto de arte que se esgrime en esta dinámica, responde a distintas cosas. Primero a la necesidad de los mismos artistas, que sintieron el deseo de comprometerse con el proceso social y político que se desarrollaba en esos años, y que afectó de manera significativa a su disciplina y a gran parte de la gente, especialmente en poblaciones del país. De esa manera, respondieron, con una manera particular de expresión: utilizaron y enseñaron la pintura mural en lugares como estos, con un sentido crítico acerca de la realidad circundante.

Alejandro González, que continuó pintando murales durante la dictadura, en principio de forma clandestina en espacios cerrados, y luego de forma abierta y pública en las calles, comenta que este tipo de pintura respondió a una necesidad vital, que era tanto de la gente en general, como del artista en particular. Los murales para él, hoy en día, y como en esos años, no son ni fueron una manifestación del pintar por pintar, del arte por el arte, eran y aún son, una necesidad del ser humano reprimido, que necesitaba y todavía necesita expresarse.

La labor de un artista, muralista en este caso, desarrollada durante los años de dictadura, respondía a un ideal específico, a una actitud artística distinta ante la vida, a un concepto de arte diferente. En ese sentido, González se considera a partir de sus experiencias muralistas durante la dictadura, un trabajador del arte, que buscó:

³² Entrevista a Luis Henríquez citada.

“generar una obra muy sincera, con identidad, con estilo propio, etc. eso lo lograron las brigadas, con el trazado, con la rapidez, con el color puro, con la síntesis, con la metáfora, en que una tarde tu puedes pescar un muro, lo pintas y puedes hacer un cambio visual de esa población”³³.

Se buscó entregar un mensaje con y para la gente, *que es algo muy especial, cuando uno pinta en la calle y luego se va, deja algo, es como pegarse un discurso”³⁴* que surge fundamentalmente de:

“un arte que se nutre de las necesidades de la gente, o de sus ambiciones, de las inquietudes de los jóvenes, etc. eso para los artistas es súper importante... El trabajo que se hace en el taller es muy distinto a lo que se genera en lo que yo llamo el “taller abierto”, directo, porque hay mucha gente que está participando contigo, y que propone contenidos, y es de ahí, desde donde surge el lenguaje de las cosas, en diferentes lugares donde andes pintando”³⁵.

Era, fundamentalmente, una respuesta al individualismo que entre otros factores, promovía la cultura oficial. Ya que para quienes asumían esta práctica colectiva en la producción plástica, en un sistema complejo y sitiado, buscando coincidir en el espacio social, constituía un desafío y a la vez, un riesgo. Era una nueva expresión del mural colectivo, *“era una clara tendencia a transformar uno de los contenidos básicos de la ideología del sistema, el individualismo, en práctica colectiva”. Significó reconocer, para ellos, el arte y su dimensión liberadora* (Bellange, 1996: 63- 64).

2.5 Muralistas Populares.

Sin embargo, los nuevos muralistas que fueron surgiendo durante la primera mitad de la década del ochenta, ya no eran solo artistas consagrados o personas con algún grado de formación en plástica o diseño: los equipos se constituyeron, indistintamente, por obreros, estudiantes de enseñanza media y superior, niños, mujeres y jóvenes, que fueron en algunos casos alumnos de los primeros, como en el trabajo de talleres muralistas, pero en otras

³³ Entrevista a Alejandro González citada.

³⁴ Entrevista a Alejandro González citada.

³⁵ Entrevista a Alejandro González citada.

instancias surgió también, una práctica más espontánea y que potenció significativamente las relaciones sociales de algunas comunidades urbanas.

“La transformación del espacio por medio de barricadas, a partir de 1983, signo de fuerza de las grandes y multitudinarias protestas, llevan en su necesidad de autodefensa a un profundo reconocimiento del espacio propio. Y los muros, hasta este momento sólo cubiertos de fugaces rayados van a ser reconocidos y reconquistados a partir de las luchas populares”. (Díaz, 1990:12).

Durante este periodo se fue utilizando la práctica mural en poblaciones ubicadas preferentemente en la periferia urbana. En forma rápida y clandestina, se escribía y pintaba sobre los muros, denunciando hechos y realidades, como la cesantía, el hambre, la tortura, la desaparición de personas y la falta de justicia y de libertad. Al igual que en 1969, pero bajo otras circunstancias y objetivos, *se fueron formando grupos espontáneos de pobladores que organizaron prácticas muralistas. Sus trabajos tenían el carácter de popular, colectivo y transitorio* (Bellange, 1996: 55).

2.5.1 Espacios disputados a la hegemonía oficial.

En forma tímida, comenzaron en unas poblaciones a aparecer estos murales, y fue un hecho que cundió mucho, sobre todo:

“Desde el 83’ para adelante, cuando comienzan a reaparecer las brigadas que rayan en estos espacios, son los primeros lugares que se ganan. En esos lugares donde las protestas son fuertes... porque empiezan en las mañanas y terminan en la noche. Había todo un día en el que la policía no podía entrar a un lugar, y una buena manera de reivindicar el lugar era pintando un mural. Había tiempo para hacerlo, porque la represión no va a llegar, o en otros lugares se utilizaba como actividad inicial de la protesta el mural, y dejábamos marcado. Era una manera de significar el uso y apropiación del espacio, una calle que

tuviera un mural, era una calle “liberada”, una población con murales era una población “liberada”, Había una identificación de la gente, lo cuidaban. Transformaba el paisaje”³⁶.

Alejandro González agrega que:

“Durante la protesta, aparte de la barricada, de la fogata, las peñas, las tocatas, se hacían las pintadas de murales, y con ello, quedaba en ese tiempo, la sensación de un territorio liberado, aunque fuera solo por un par de horas o hasta la amanecida, pero se hicieron las manifestaciones culturales, lo que quedaba después de eso era lo importante, que podíamos decir: fuimos capaces de hacer tal cosa en plena dictadura, Porque esos lugares fueron los más reprimidos, donde la dictadura más se ensañó, de ahí es de donde surgen nuevamente las manifestaciones”³⁷.

Además, los murales fueron parte de la necesidad de expresión de la gente; el muro era el medio que más próximo les quedaba y que les permitía cargar de significado el espacio público cercano, lo que generaba un sentido de pertenencia mayor. González, agrega que dada las condiciones del momento:

“Es cierto, los murales eran una manera de expresarse, pero además, de poner banderas, de ir al lugar y poner banderas. Era nuestro espacio, las casas en esas poblaciones son chicas, en el fondo la calle es el patio de la casa, entonces es su hábitat, por lo tanto, si se pintan murales en el frontis o al frente de su casa, la gente se apropia de eso. Lo que producía que esos lenguajes visuales no eran hechos por artistas solamente, sino que estaban hechos por la gente que quiere pintar su problema en la población, que es su casa, por lo tanto yo ocupo mi casa y mi patio, mi calle”³⁸.

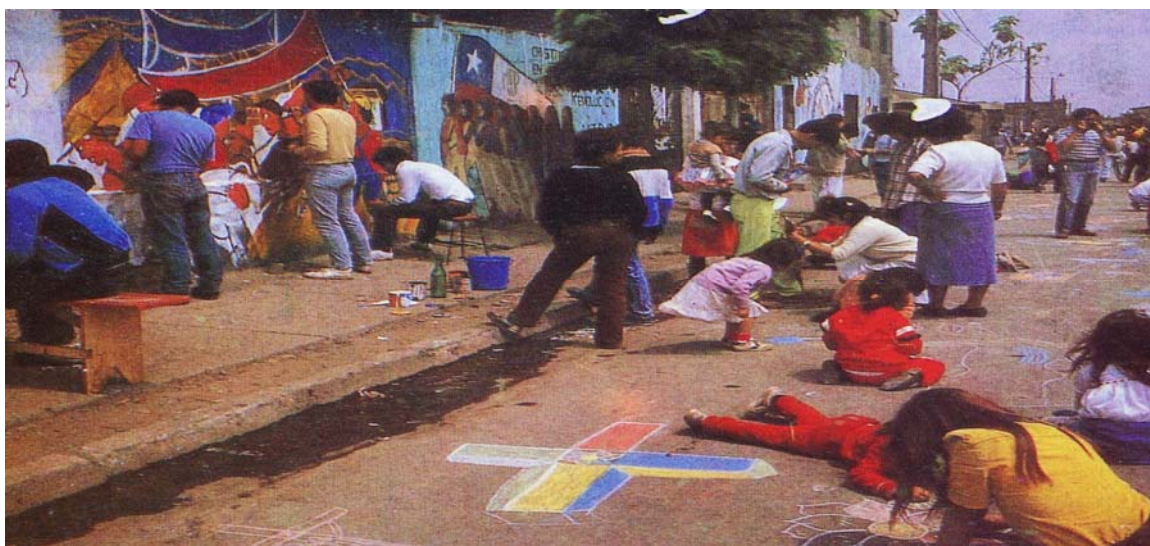
Sumada a la labor que desarrollaron diferentes talleres de pintura mural en poblaciones, se dio también este importante surgimiento espontáneo de agrupaciones que comenzaron a utilizar esta herramienta de expresión en los muros durante esos años. Ya que fue un movimiento al que se fueron sumando de a poco más personas, que dio pie a lo que

³⁶ Entrevista a Luis Henríquez citada.

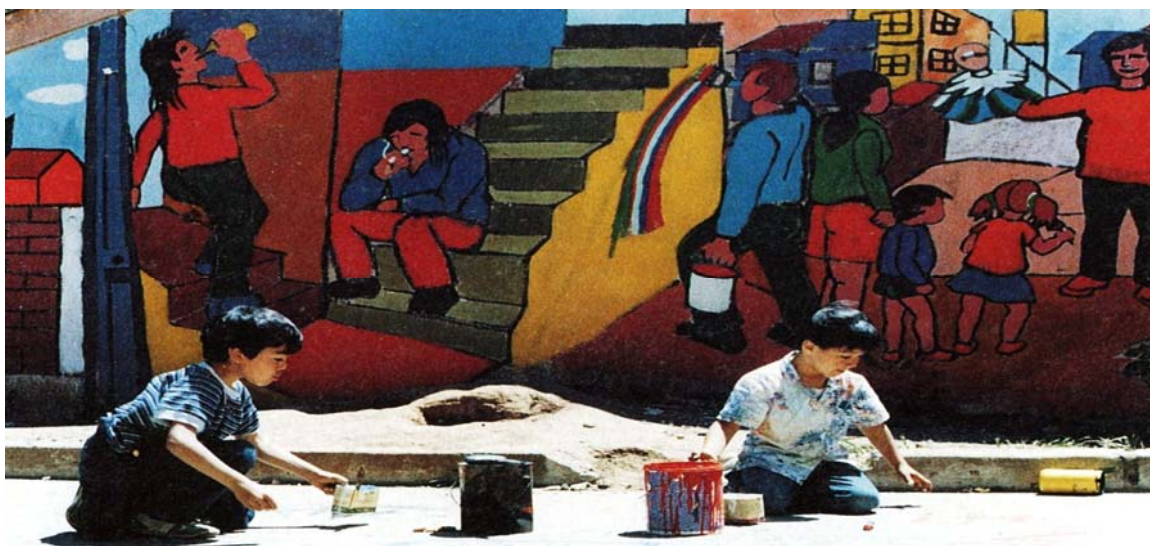
³⁷ Entrevista a Alejandro González citada.

³⁸ Entrevista a Alejandro González citada.

González llamó, respecto al mural de las poblaciones, el “*mural abierto*”, y que tiene que ver con el patio de la calle. “*En cada actividad que genera gana nuevos adeptos, que surgen con sus propios recursos, con nuevas manifestaciones, y así se va expandiendo para ser parte del lenguaje común*”³⁹.



Mural pintado por los Talleres Populares en el 30° Aniversario de la Población La Victoria, Santiago. 1987. Imagen extraída del texto: “El mural como reflejo...Op.cit.”, pp. 66.



Mural realizado en octubre de 1988, por el Taller “La Caleta” y el Taller Mintay del Cerro Florida, Valparaíso. Imagen extraída del texto: “Muralismo. Arte en...Op.cit.”, pp. 215.

³⁹ Entrevista a Alejandro González citada.

2.5.2 Se aprendió a ser gestores.

De esta manera, surgió un fenómeno nuevo, distinto en las poblaciones, diferente en comparación al muralismo callejero de épocas anteriores. Y es que la gente aprendió la auto gestión durante la dictadura. Las personas que comenzaron a utilizar los muros de su población para depositar en ellos sus mensajes de denuncia y crítica hacia el gobierno, se organizaron por su cuenta, sin la cooperación directa de algún partido político o alguna otra agrupación. Se organizaron antes de realizar determinado mural, y para ello, gestionaron los materiales necesarios para su ejecución.

“En esa tarea colaboraban todos, para obtener las pinturas y brochas, sino, se la ingeniaban para conseguir algún otro tipo de materiales que les permitiera pintar sobre los muros. De esa manera, ellos podían decir: esto es nuestro, lo generamos nosotros, con nuestros medios y nuestro ingenio”⁴⁰.

2.5.3 Potenció la sociabilidad de la población...

Surgió en esta dinámica, otro aspecto muy importante y es que durante este proceso de autogestión y realización de los murales durante la dictadura, paralelamente, se ganó en materia de convivencia social. González señala al respecto que en esos años:

“se organizan “tallarinadas”, “porotadas”, donde comíamos todos, había una conversación, etc. y aquí viene algo que se gana y que no ocurría en los 70’, que se gana en la convivencia social, en ese patio que es la calle. Uno pintaba, se conversaba, se relataban experiencias, se intercambiaban impresiones. Podía haber varios grupos pintando, con diferentes estilos, lugares y tendencias, pero había un bien común, que se generaba en esa manifestación cultural, en esa convivencia, está también parte de la cultura política, donde se conversa de la cosa política, de las tareas, ese es un fenómeno

⁴⁰ Entrevista a Alejandro González citada.

social que se produce, eso fue nuevo y surge en la época de los ochenta, fue super importante para adelante”⁴¹.

2.5.4 El factor etario, energía joven.

Si bien participó gente de distintas edades en la confección de murales durante este periodo, independiente del tipo de agrupación a la que perteneciera, y el lugar donde se desarrollaran, hay que reconocer que el papel que jugaron en esta historia los jóvenes fue trascendental. Gran parte de las personas que dirigió conocidos grupos muralistas en la época, eran jóvenes, y de ese grupo, un número importante eran estudiantes de enseñanza superior y de media. Tiene que ver también con un tema de energía nueva, para las distintas acciones que se organizaron en la época en torno a esta práctica; se necesitaba de un buen estado físico, sobre todo en circunstancias de enfrentamiento o huida de las fuerzas policiales. *“Porque en esa época había que pelear con los “pacos” o arrancar de ellos, hacer las cosas rápidas, moverse, no podía ser el jubilado de la población, no es que se le niegue, pero son principalmente jóvenes los que protagonizan esta historia”⁴².*

Los jóvenes querían tener un mayor compromiso, querían un mundo distinto, y utilizaron este tipo de arte para ello. En cierta forma se sentían importantes, porque si la represión venía sobre ellos, en poblaciones o en otros espacios, en barricadas o en otro tipo de manifestación *“era porque tenían tanto miedo como nosotros”⁴³.*

Dadas estas condiciones, el trabajo de grupos muralistas en esos años, se convirtió a veces en una tarea peligrosa, en la que había que trabajar rápido y de forma colectiva; en ese sentido, el interés estético pasaba a un segundo plano. Al principio se trabajó de noche, obviamente por razones de seguridad, y en algunos casos se pintaba con los rostros cubiertos. En años posteriores, sobre todo en torno a los procesos electorarios de fines de década, el ritmo cambió, ya que al calor de las grandes concentraciones fue posible contar con un poco más de tiempo para la elaboración de murales y no era del todo necesario trabajar a rostro cubierto.

⁴¹ Entrevista a Alejandro González citada.

⁴² Entrevista a Alejandro González citada.

⁴³ Entrevista a Alejandro González citada.

2.5.5 Yo pinto, tú pintas, él pinta, nosotros pintamos... ellos borran.

Todo este proceso que hemos descrito hasta ahora, se caracterizó por el sentimiento de apropiación del espacio que se generó en la gente con la confección de un mural. Quedaba la idea de un territorio liberado del poder hegemónico. Para ello, simbólicamente, el mural creado en ciertos lugares dentro de estos espacios urbanos, se entendía con la metáfora de la bandera, que marcaba la reapropiación de este espacio público. Lugares donde se borraban murales, eran entendidos como espacios donde la movilización todavía estaba débil, entonces recuperarlos era otra tarea, y ayudaba a profundizar este sentimiento. Así, ciertos lugares eran vulnerables y otros no, *“habían alcaldes que no podían borrar algunos murales, por ejemplo, en La Victoria, porque sabían que de allí a la cuadrilla municipal la iban a sacar a piedrazos”*⁴⁴. Respecto a este punto, González agrega que:

*“En las poblaciones, es cierto, ese mural que pintaban se podía borrar, pero en la próxima protesta lo volvían a pintar, se juntaban los materiales, se juntaba otra gente –no siempre eran los mismos- era, directo, sincero, espontáneo, hecho con materiales mínimos, era efímero y expresaba lo que se sentía en el momento, lo que sucedía, lo que querían, lo que aspiraban, etc. era una expresión social”*⁴⁵.

Para Luis, esta pugna por el espacio público, de pintar, borrar y finalmente recuperar, fue un proceso que duró varios años, incluso hasta el último año de dictadura, pero se dio con fuerza desde el 83' hasta el 86'. Para él, fue una etapa muy activa, en la cual se fortalecieron y dinamizaron muchas de las brigadas que tuvieron presencia fuerte desde el 87 en adelante. *“Fue como la prehistoria de todas las brigadas, o la escuela, entre el 83' y el '86”*⁴⁶, hasta la imposición del estado de sitio tras el fallido atentado a Pinochet. Este hecho afectó al movimiento muralista de la época, principalmente, porque fue muy difícil pintar desde ese momento en las calles y porque frenó en cierta manera la dinámica de la movilización social y política⁴⁷.

⁴⁴ Entrevista a Luis Henríquez citada.

⁴⁵ Entrevista a Alejandro González citada.

⁴⁶ Entrevista a Luis Henríquez citada.

⁴⁷ Tema que se verá con más detalle en el tercer capítulo de este trabajo.

2.5.6 El espacio de la parroquia y la práctica muralista.

Algunas parroquias ubicadas en poblaciones de distintas ciudades del país, pertenecientes a la Iglesia Católica⁴⁸, fueron verdaderos espacios de refugio para distintas agrupaciones sociales y políticas durante la dictadura. A falta de espacios públicos seguros para reunirse, las utilizaron para organizar distintas acciones contrarias al régimen, como por ejemplo, protestas anti dictadura y talleres de difusión cultural. Dicha acción era llevada a cabo, principalmente, por parte de pobladoras y pobladores de todas las edades, en las que también participaron dirigentes de todas las tendencias políticas contrarias. Allí, en todo caso, el credo religioso no era un aspecto que limitara dicha participación.

Algunos de estos espacios, fueron utilizados también por la prensa extranjera para protegerse de la represión que se generó en su contra, ya que cubría con un poco más de objetividad los diferentes hechos que sucedían al calor de las protestas en esos años; también se realizaban allí, entrevistas a algunos dirigentes políticos que vivían en la clandestinidad.

En definitiva, las parroquias se convirtieron durante esos años, en verdaderos centros operativos y neurálgicos de la oposición, carácter que las centrales de inteligencia del gobierno detectaron muy bien, ya que llevaron a cabo ataques selectivos en contra de estos espacios en algunas ciudades del país, con el objetivo de dar una señal hacia las personas que dirigían acciones contrarias al gobierno desde estos lugares. Por ejemplo, en Santiago, en 1985, se registraron ataques con bombas incendiarias a diferentes capillas ubicadas en cuatro puntos estratégicos de la capital. Fue, claramente, una señal hacia estas pequeñas iglesias ubicadas en sectores populares y que estaban alojando a buena parte de la oposición en ese minuto. Entre ellas, fue incendiada una capilla en la comuna de Lo Prado,

⁴⁸Durante el periodo de dictadura militar había entre sus miembros cierta división entre quienes eran cercanos al gobierno y quienes lo condenaban directamente. Estos últimos realizaron varias acciones a favor de la defensa de los derechos humanos. Para ver mayores detalles de su labor durante la dictadura, revisar Veir Strassner, *“La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico”*. Revista *Teología y vida*, volumen XLVII. Universidad Johannes Gutenberg, Mainz, Alemania. 2006.

específicamente, ubicada en Villa Kennedy. Respecto a este hecho, Luis nos describe su experiencia:

“Cuando se produjo el incendio de esta capilla, que quedaba muy cerca de mi casa, recuerdo que quedó todo arrasado, pero lo único que quedó en pie fue un Cristo que había en el centro de la capilla, empotrado en madera y yeso, y esto, por lo menos para la gente de fé, fue una cosa tremenda. La foto dio la vuelta al mundo pero nunca se publicó en Chile y se rebautizó la capilla con el nombre de “Capilla Cristo Quemado”⁴⁹.

La intención, de amedrentar con este tipo de acciones a la gente que ocupaba la capilla hasta ese minuto para actividades de oposición, tuvo relativo éxito. Sin embargo, no fue este tipo de acciones lo que mermó con los años la actividad dentro de estos espacios.

“Mucha gente se asustó y apartó después de ese atentado, no lo voy a negar, pero también mucha gente se hizo más fuerte en su fé. Y a partir de eso generó mucha acción solidaria en el entorno, para la reconstrucción se hicieron campañas para recolectar dinero, ladrillos, etc. o sea, si querían producir temor, la acción no obtuvo la respuesta que esperaban, por lo menos en ese sector, en esa capilla. A la larga lo que provocó la salida de la gente de izquierda de las capillas no fue la intimidación de la dictadura, sino que fue la acción del Cardenal Fresno. Cuando llegó el Cardenal, -“Freno” le decíamos nosotros- toda esta acción solidaria, no evangélica, sin vínculo con el catolicismo explícito, todas las organizaciones no católicas fueron expulsadas de las capillas, “júntense en otra parte”, “no haga más política en la capilla”, eso fue lo que pasó después”⁵⁰.

Tal como mencionamos más arriba, no todas las actividades que se desarrollaron en estos espacios parroquiales estaban orientadas a las acciones directas, como las marchas y protestas, también se buscó potenciar actividades de carácter cultural, por supuesto, con un prisma crítico y opositor. En ese sentido, las actividades de este tipo eran organizadas principalmente por jóvenes, con la idea de potenciar los rasgos identitarios de la población,

⁴⁹ Entrevista a Luis Henríquez citada.

⁵⁰ Entrevista a Luis Henríquez citada.

y a su vez, crear conciencia en ellos, respecto de la situación crítica que en ese minuto les desfavorecía. Fue así como nacieron variados talleres culturales con esa orientación, y con la impronta de difusión cultural.

2.6 La experiencia de Luis.

2.6.1 Taller de Difusión Popular (TDP), los orígenes de las Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT).

Desde el Taller de Difusión Popular (TDP) en el que participó Luis Henríquez “Mico” surgió una de las brigadas muralistas más importante de la década: Las Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT) vinculada al Partido Izquierda Cristiana de Chile. El TDP, apareció en pleno auge de las jornadas de protestas masivas hacia el régimen militar, en Lo Prado, y funcionó por varios años en dicha comuna, desarrollando diversas actividades culturales para la población. La mayoría de quienes participaban en dicho taller, eran estudiantes:

“Humildes, de la población, algunos tenían estudios superiores, eran cabros que ya tenían la película más clara, eran mucho más activo dentro de la comunidad, estaban súper legitimados, pero con mucha inquietud por el lado cultural. Cachaban que por ese lado se puede llegar mucho más a la gente, a los jóvenes y al resto de la población. Eran quienes organizaban siempre organizaban las peñas, los video foros, trabajaban con audio, como con radio teatro, se exhibían diaporamas, reproducían casete, etc, estamos hablando de los 80’, eran los elementos tecnológicos de vanguardia, los cabros hacían lo imposible para conseguirse estas cosas en la universidad donde era más frecuente su uso, y así poder llevarlo a la población. Pero se usaban por un tema cultural, el canto, la tizada infantil, la peña, entonces se llevaban para llegar y generar conciencia en la población”⁵¹.

Entre otras cosas, como las descritas, hicieron un par de murales, pero, a juicio de Mico, con cierta dificultad, ya que no contaban con asesoría en el tema pictórico. Allí, entonces,

⁵¹ Entrevista a Luis Henríquez citada.

“Aparezco yo, cuando pregunté cómo podía ayudar en las actividades solidarias que hacían en la capilla, uno de los curas “cachó” al tiro, y me dijo, comunícate con estos cabros. “Caí parado”, justo lo que ellos necesitaban, alguien que supiera de pintura, de dibujo, me metí al tiro. Al final la cosa artística penetró tanto en este grupo, el TDP, que con el tiempo se transformó en su sello distintivo, aunque seguimos haciendo otras cosas culturales, hacer lienzos, murales con la gente, con los niños, nos hizo más conocidos. No todos eran artistas, tenían profesiones totalmente distintas, pero tenían mucha habilidad, capacidad y compromiso, y se logró un complemento muy bueno”.

¿Dónde hicieron sus primeros murales?

“En las poblaciones de alrededor, que se llamaban Villa Manuel Rodríguez, Villa O’Higgins, Villa Prat, todo el sector que rodea la estación Neptuno. Pero al final irradió hacia toda la zona oeste: Pudahuel, Cerro Navia, Quinta Normal”.

¿Cómo financiaban su trabajo?

“Éramos autofinanciados en un principio, recibimos algunos aportes de personas específicas que les gustó nuestro trabajo, pero la mayoría de nuestros recursos eran autogenerados. A través de la iglesia, también conseguimos que nos financiara algún proyecto. Tenía que ser con otros materiales que no fueran pinturas, allí nos compramos una cámara fotográfica para hacer registro de nuestro trabajo, diapositiva, mandar a hacer copias, y eso nos permitía mandar a regiones, para que vieran nuestro trabajo, porque la prensa no difundía lo de los murales. Imprimíamos cómo hacer un mural, como preparar el material y las murallas, ese tipo de cosas nos podían financiar”.

¿Y cómo surgió la UMCT?

“no como una decisión del partido, tampoco funcionando con una estructura central, sino que surge desde la base de un grupo de militantes pequeños”.

¿Pero bajo qué circunstancias?

“Bueno, viene el atentado a Pinochet, septiembre del 86’, se decreta estado de sitio, se produce un reflujo muy grande de las organizaciones sociales, que hasta ese momento

habían participado en las protestas, un reflujo enorme, el susto que había provocado el descubrimiento de armas en Carrizal Bajo, las protestas, el atentado a Pinochet, entonces eso provocó un quiebre definitivo entre las tendencias de gente que estaba por seguir protestando y gente que se asustó con la cosa de la vía armada y con la represión que se produjo después del estado de sitio. Fue en ese momento de reflujo, en el cual obviamente ya no se pintó nada, porque no se podía, los espacios públicos restringidos, fue entonces que el TDP decidió dar un salto, escalar otro paso y transformarse en las brigadas muralistas de la IC, que hasta ese momento no existía, porque la mayoría de nosotros estábamos militando de hace rato”.

¿De dónde provino el nombre de esa nueva agrupación?

“Decidimos, entonces, con mis compañeros hacer la brigada del partido. Pero no como TDP, y empezamos a buscar otro nombre, así, llegamos al nombre de Camilo Torres, que fue un sacerdote guerrillero colombiano, que murió precisamente en la guerrilla de Colombia. Era un referente para todos los cristianos de izquierda desde que se fundó la IC, y lo seguía siendo en la época. Además, no queríamos ponernos brigada, porque iba a ser la misma B que tenían las demás, la BEC, la BRP, y otras. Quisimos buscar una nomenclatura distinta y surgió la idea de unidades muralistas, pensando que a futuro habría más de una unidad. Queríamos tener algo distinto y además la combinación era virtuosa”⁵².

⁵² Entrevista a Luis Henríquez citada.



Integrantes de la UMCT, tras la realización de uno de sus murales hacia fines de los ochenta. Fotografía de Mauricio Muñoz.

2.6.2 Su primer mural.

El primer mural que pintó la UMCT, se realizó en marzo de 1987 en la población La Victoria. Se había levantado recientemente el estado de sitio (desde el atentado a Pinochet en septiembre de 1986) entonces, se podían realizar algunas cosas en el espacio público. Además, se acercaba la visita del Papa Juan Pablo II a Chile, fijada para el 1 de abril de ese mismo año. Por ello, la comunidad internacional estaba expectante de lo que eventualmente pudiera ocurrir en Chile en el marco de esa visita. Había numerosa prensa extranjera cubriendo dicho suceso, por lo tanto, el marco de acción del gobierno estaba limitado en cierta forma. En ese sentido, en esos días la represión pública fue aplicada con cierta cautela. En ese contexto, nos explica Mico, le fue posible a la UMCT pintar su primer mural, y la elección de ese lugar, no fue el azar. Primero por la tradición de lucha que ha caracterizado a esta población durante toda su historia, aspecto que la convertía en un lugar seguro. Además, tenían contacto previo en dicha población, lo que les brindaba cierto margen de seguridad para desarrollar su trabajo, por ello, pintaron a plena luz del día y sin la compañía de otra brigada.



Primer mural realizado por la UMCT en la Población La Victoria, 1987. Extraída del texto “Muralismo. Arte en...Op.cit.”, pp. 105.

“Pintar en ese lugar era algo simbólico, imagínate, sólo a días de levantado el estado de sitio y en una de las poblaciones donde la represión caía con más fuerza, allí, los “patuos” decidimos inaugurar. Era simbólico, factible, el lugar reunía todos los requisitos. Pero a pesar de eso, cuando estábamos terminando el mural, llegó un furgón de “pacos” preguntando qué significaba eso, quién estaba a cargo, etc. Llegaron en la pesá, con metralleta en la mano, y allí se produjo el fenómeno de que la gente de la población, que nos había estado mirando de lejos, desde la ventana, empezó a salir, a pifiar, y al ratito, nos dimos cuenta de que se juntó alrededor de nosotros una pequeña multitud de gente. Era claramente la respuesta de la población ante una posible detención, quisieron evitarla. El “paco” se metió al furgón y salieron “soplados” de allí. La gente aplaudió, les tiró cosas, etc.”. Fue una experiencia única”⁵³.

⁵³ Entrevista a Luis Henríquez citada.

2.7 La experiencia de Mauricio

2.7.1 Brigada Pedro Mariqueo.

El Partido Izquierda Cristiana de Chile, tuvo entre sus filas a otra agrupación muralista importante de la época. La Brigada Pedro Mariqueo (BPM) que surgió a mediados de los ochenta en la población Lo Hermida (comuna de Peñalolén), donde este ya poseía una base. Su nombre surgió como homenaje a un joven de 12 años que murió en 1984 en dicha población, asesinado por las fuerzas represivas del gobierno durante una protesta. Uno de sus principales artífices fue Mauricio Muñoz, quien participó activamente en esta brigada hasta principios de los noventa, (salvo un periodo que vivió exiliado en Argentina). Sobre el principal objetivo por el cual nació la BPM Mauricio señala que:

“Nace con un sentido de denuncia, la misma muerte del Pedro, que no hubo justicia, pero además para anunciar protestas, marchas, propaganda, etc. Ya después la cosa fue cambiando, hacíamos cosas más serias, nos enfocamos más sobre el arte. También estaba el tema personal, había una vocación que viene de familia en cierta forma, aunque no era letrada, también había una necesidad de uno, cuando te das cuenta de que la cosa no es pareja para nadie, entonces se opta por algo”⁵⁴.

¿Era un conjunto de situaciones?

“Si, que se mezclaban, se pintaba al calor de las ollas comunes, al calor de las protestas, de “Pan, Justicia y libertad”. Más libertad de expresión, sobre el arte que era lo que nosotros más nos enfocábamos, aunque no todos eran profesionales, había 1 o 2, pero en su mayoría, quienes conformaban las brigadas muralistas, eran cabros de las poblaciones, algunos rehabilitados, otros medios “patos malos” pero que les gustaba esto”⁵⁵.

¿Cuál era la propuesta específica de su trabajo?

⁵⁴ Entrevista realizada a Mauricio Muñoz, quien lideró desde mediados de los ochenta a una de las brigadas más importantes del período, la Brigada Pedro Mariqueo. Además, tuvo una notable participación en el trabajo que desarrolló desde fines de esa década, la Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas.

⁵⁵ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

“Cuando nosotros creamos la BPM, la creamos bajo el alero de un centro cultural llamado “Arauco”, salió gente de allí y la formamos, con gente más consciente, más política, pero el norte nuestro era ir más allá. Buscábamos generar conciencia, era lo primero, los murales nuestros eran murales políticos, todos tenían un sentido, pintábamos lo que ocurría, el tema de los detenidos desaparecidos, sobre el trabajo, sobre los temporeros, la explotación. Mostrábamos la parte que nunca se mostraba, la parte oscura, ese era nuestro norte”⁵⁶.

¿Qué rol cumplió el partido en el desarrollo de la brigada y sobre su trabajo en las calles en ese contexto?

“A mí, el partido no me pasó un peso para esto. Nosotros cocíamos beterragas para hacer pintura, íbamos a la cancha los domingos para pedir el cal, etc.” Por eso, nunca permití que el partido incidiera en el diseño y desarrollo de nuestro trabajo. Aunque una vez hubo un intento, porque pintamos un mural en homenaje a una niña en La Florida, en la población Los Copihues, donde la mataron de un balazo los milicos. Entonces pintamos un mural con unos fusiles, aunque no firmamos como Pedro Mariqueo, era claramente de la IC, entonces, hubo un problema con la dirección política del partido, que nos dijeron que esa no era la línea política del partido, etc. o a veces, nos decían algo cuando colocábamos la cara del “Che” en algunos murales, pero eso fue todo, como BPM, siempre dijimos que íbamos a ser autónomos, incluso de la brigada oficial del partido que era UMCT⁵⁷.

⁵⁶Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

⁵⁷Entrevista a Mauricio Muñoz citada.



Integrantes de la BPM. Fotografía de Mauricio Muñoz.

Tal como se aprecia, el nivel de autonomía que alcanzaron agrupaciones muralistas del periodo, respecto a la línea política de sus partidos, fue relativo, con distintos grados de dependencia y de determinaciones. En este caso, la BPM fue autónoma respecto a su partido, IC, e incluso a la otra agrupación muralista vinculada a la IC en la época, la UMCT, con la que desarrolló una relación cercana de cooperación y amistad.

“La nuestra era anexa, tenía otro estilo, que no era el mismo que le daba el Mico a la suya, que le ponía muchas cruces, entonces nosotros no éramos tan católicos, a pesar de que nos organizábamos en una capilla. Pero salvo esa diferencia, nunca tuvimos problemas con ellos, todo lo contrario, de hecho al Mico lo apoyamos varias veces”⁵⁸.

⁵⁸Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

2.8 La experiencia de Rolando.

2.8.1 Colectivo Muralista La Garrapata.

En algunos casos, como la agrupación muralista “La Garrapata”, que pintó murales desde mediados de los ochenta, se dio vida a la expresión muralista de manera espontánea y autónoma. Rolando Millante, principal gestor de esta agrupación, relata que sus inicios en la pintura mural o sus conocimientos acerca de ella, los adquirió casi por casualidad cuando tenía 12 años, cuando encontró un libro acerca de los murales que trataba específicamente sobre la ejecución de estos en el Río Mapocho;

“Salía gente pintando murales en el río, y ese libro como que me abrió algo en la cabeza, lo encontré bonito ¿cómo será pintar murales? me preguntaba, o pintar murallas porque no sabía lo que eran los murales en ese tiempo, y a mí ya me gustaba pintar. Allí partió mi experiencia muralista”⁵⁹.

Fue así, en el contexto de las jornadas de protestas que comenzó a participar en acciones en contra del régimen. Vivía en esos años en la población Colón Oriente, ubicada en la comuna de Las Condes, lugar que fue muy intervenido durante los años más duros de represión, ya que desde esa población surgieron varios dirigentes jóvenes de izquierda, y, al igual que otras zonas de la capital, se realizaron variadas manifestaciones anti dictadura como protestas y barricadas, *“Arriba se hacían protestas también, por eso te digo, de allí salieron comandantes del Frente, del MIR, salía a cada rato en la tele, marcaba una tendencia junto a las otras lógicamente. Allí hubo mucha gente torturada y muertos también”⁶⁰.*

¿Qué te motivó a participar en las protestas?

Bueno, comienzan las protestas, las barricadas, yo no militaba pero sí ayudaba. Mi papa militaba, y nos decía que fuéramos socialistas, pero por lo menos para mí no iba por ahí el

⁵⁹ Entrevista a Rolando Millante, realizada en Santiago, octubre del 2010. Rolando lidera desde mediados de los años ochenta este colectivo muralista.

⁶⁰ Entrevista a Rolando Millante citada.

cuento, pero iba a la barricada, conocía a toda la gente, todos éramos vecinos, que crecimos juntos allí, y nos estaban golpeando y había que responder”⁶¹.

¿No militabas porque había algo que te molestaba de la política?

“Con un grupo de amigos, nunca nos juntábamos con los cabros más políticos, hacíamos otras cosas. No era que le tuviéramos fobia, sino que simplemente veíamos como te mandaban, y yo por lo menos en ese tiempo dije, no po, no es tan así la cosa, estamos en contra del cuento, pero tampoco es necesario que nos vengan a mandar. Lo que pasa es que en ese tiempo yo vi muchas cosas, a mi viejo que militaba le tiraban caleta de pega, y los locos que llegaban eran super pirulos, gente de plata que tiraban al choque a mi viejo y a toda la gente, y ellos nunca se veían, en las barricadas no estaban. Entonces eso a mí me provocaba rechazo, el hecho de que los locos no se la jugaban. Llegaban en auto, con panfletos, con plata para que compráramos bencina, y después no se veían”⁶².

¿Cuándo pintaste por primera vez?

“El 84 hice mi primer mural, la idea yo la tenía en mente desde que vi ese libro, que para mí era como una biblia, para analizar cómo se hacían murales. Primero, ya sabía cómo eran las normas de seguridad, que tenía que pasar piola. Hasta ese minuto no había visto un mural hecho, en vivo no, después del 85’ vi, pero cuando ya había pintado el mío. Fue mi idea y les dije a los “cabros”⁶³.

¿Alguna organización del lugar les brindó ayuda?

“La iglesia en cierta forma, porque en ese tiempo la iglesia jugaba un papel más o menos importante. Yo nunca entré a la iglesia, los comunistas iban todos a rezar, y yo ni ahí, los curas me tenían ahí no más. Todos iban a rezar porque, después de todo, todas las reuniones eran en la iglesia. Entonces, un día les mandé a decir a los curas que queríamos pintar un mural, pero que no queríamos a partidos, que queríamos a hacerlo, que por favor nos ayudaran ¿De qué forma los podemos ayudar? me mandaron a decir, entonces, les pedimos que en caso de que nos pasara algo nos “prestaran ropa”, y respondió que si,

⁶¹ Entrevista a Rolando Millante citada.

⁶² Entrevista a Rolando Millante citada

⁶³ Entrevista a Rolando Millante citada

que cuándo era, y les respondimos. No preguntaron nada específico sobre el mural, creo que, porque sentían que cualquier cosa que se hiciera contra la dictadura iba a ser buena”⁶⁴.

¿Qué características tuvo ese mural?

“El diseño lo hice yo, sobre una población, con la gente que colgaba de los cables eléctricos, con cerros y un sol saliendo de las montañas. Lo pintamos con pura tierra de color, cada uno puso el suyo. Duró hartito, la gente pucha que lo cuidaba. En el sector yo fui el primer muralista durante la dictadura. Y seguí pintando mayormente solo, durante el 84’ que pinté como seis murales en el sector, durante la noche era la cosa”⁶⁵.

Rolando, aclara que no militó en ningún partido político de la época, pero que mantuvo lazos muy cercanos con gente que sí lo hacía, con gente que era crítica de la lucha y de los mismos partidos, sobre todo, cuando estuvo en la enseñanza media. Fue en ese momento cuando comenzó a vincularse con dirigentes juveniles de distintos partidos de oposición, que conformaron un comité que buscaba restablecer la Federación de Estudiantes Secundarios (FESES), y además, los unía el sentimiento anti dictatorial. Al calor de ese comité, denominado entonces PROFESSES, nació un grupo de propaganda al cual se sumó Rolando y que le permitió en cierta forma, dar continuidad a su trabajo como muralista, aunque al principio, este grupo se dedicó mayormente a los rayados en Santiago centro, sobre todo cuando se desarrollaban protestas durante los años 85 y 86.

Dentro de esa dinámica, se organizó una actividad contra la dictadura en la población Lo Hermida, en la que participó la PROFESSES y su grupo de propaganda. Las manifestaciones de este tipo en ese momento ya eran acompañadas por la realización de uno o más murales. Fue así como el grupo en el que participaba Rolando se hizo parte de la actividad pintando murales, y fue fundamental la ayuda de la gente del sector:

⁶⁴Entrevista a Rolando Millante citada

⁶⁵ Entrevista a Rolando Millante citada.

“Ese mural lo pintamos con la gente, con los niños. No eran brigadas, al menos en ese tiempo, la gente se organizaba para hacer un mural. Alguien que le pegara al dibujo trazaba y los demás se sumaban y cuando terminaban se disolvían. No eran brigadas conformadas, después del 86 tirando para el 87 se fueron conformando brigadas propiamente tal, aunque había visto a algunas de partidos como la BRP o la BEC que andaban pintando. Al menos eso fue lo que yo percibí, era algo espontáneo. Había un “mono” que decía “oye yo sé dibujar” que fue como me pasó a mí. La otra instancia era la de los pintores, de la gente ligada al arte, que hacían murales y que hacían participar a la gente, pero yo no sé si eso habrá sido parte del cuento. Era algo espontáneo, se hacía pensando en aportar con esto contra la dictadura”⁶⁶.

“Entonces sacamos la actividad, nos dijimos, nosotros podríamos dedicarnos a esto, a pintar murales. Entonces nos empezamos a juntar más seguido, pero no era sólo pintar, sino que era como una herramienta más que podíamos ocupar en la lucha contra la dictadura, nos sirve, la gente simpatiza con esto, se suma, nos presta ropa, de hecho ese fue el primer mural que hicimos de día, por eso fue importante para mí, porque pintamos con la gente en esa población que era una de las más organizadas, fue la instancia que nos sirvió para seguir proyectándonos. Para pintar en otros lugares también”⁶⁷.

Fue así como en torno a este evento organizaron una “chocolatada” con la gente; *“Entonces nos preguntamos ¿de dónde sacamos leche?, y dijimos ya, hay que recuperarla, entonces íbamos al supermercado, llegábamos a la caja y salíamos corriendo”⁶⁸.* Ese tipo de acciones, para el comité PROFESSES eran reprochables, y se lo hicieron saber al grupo de propaganda en el que participaba Rolando. Simplemente no iba con la línea de lucha que ellos planteaban. De esa manera, Rolando y sus compañeros se fueron distanciando gradualmente de la PROFESSES. Hecho, que se sumó al malestar que sentían hacia las formas de participación que se daban al interior de este comité.

⁶⁶ Entrevista a Rolando Millante citada.

⁶⁷ Entrevista a Rolando Millante citada.

⁶⁸ Entrevista a Rolando Millante citada.

“Con ese grupo de propaganda nos fuimos dando cuenta de que dentro de la PROFESSES no había discusión colectiva, porque venía gente militante y decía estas son las tareas, no se daba una participación real, por ejemplo, la directiva se hacían elecciones, de forma clandestina en la que no se participaba, “ya, ganaron los comunistas”, y listo, entonces todas las líneas venían marcadas desde el PC, entonces cuestionábamos eso”⁶⁹.

A pesar de este roce, a mediados de 1986, surgió entre sus filas la Brigada Rodrigo Rojas⁷⁰ en la cual también participó Rolando. Su vida fue corta, pero de todas formas alcanzaron a realizar 2 o 3 murales en Santiago. Sin embargo, las discusiones persistieron, a tal punto que desapareció esta brigada, y Rolando con sus compañeros decidieron dar un paso al costado, no sin antes ser tratados de anarquistas y de ser cuestionados por el comité ante tal decisión. A la vez que fueron advertidos por ellos, de las posibles consecuencias negativas que podían surgir tras seguir dicha opción sin contar con su apoyo:

“entonces dijimos saben que más, siempre nos están tratando de controlar estos “monos”, y ya nos habíamos dado cuenta, de que teníamos la capacidad de hacer las cosas por nuestras cuenta. Así que nos fuimos, porque querían darnos todas las indicaciones, sobre el lugar, los contenidos, y sin discusión”⁷¹.

¿Por qué llamaron con ese nombre a su grupo?

“Empezamos a buscar nombres, tirábamos algunos, y en medio de eso, alguien dijo pongámosle “La Garrapata”. Nos reímos, y era porque no queríamos utilizar nombre de mártires como las otras brigadas, las respetábamos, bien por ellos, pero cuestionábamos en cierta medida lo de los nombres, ¿Por qué ese nombre? ¿Acaso lo conociste? ¿Sabes cómo era? o simplemente ¿Quieres levantar a un muerto? De repente salió el nombre de “La Garrapata”, entonces había que justificarlo, y nada, porque era un bicho indeseable, o porque el sistema nos estaba chupando la sangre, entonces era lo contrario, algo malo. Entonces quedó con ese nombre, durante un año nos hicimos llamar “Murales

⁶⁹ Entrevista a Rolando Millante citada.

⁷⁰ En homenaje a este estudiante que fue secuestrado y quemado a lo bonzo junto a Carmen Quintana, por la CNI, en julio de 1986.

⁷¹ Entrevista a Rolando Millante citada

Progresivos La Garrapata”, y después, quedó con el nombre de Colectivo Muralista La Garrapata”⁷².



Mural realizado por “La Garrapata”, hacia fines de los ochenta. Fotografía de Mauricio Muñoz.

2.9 Muralismo espontáneo.

Como hemos visto, las agrupaciones muralistas durante este periodo tuvieron una composición variada, algunas surgieron a partir del trabajo de talleres culturales en algunas poblaciones del país y apoyadas por distintas organizaciones sociales de base y artistas de oficio. Nacieron, en síntesis, del compromiso que esta gente adquirió respecto el proceso social y político que se estaba gestando, así como también surgieron como forma de expresión en un contexto de represión, y para ello, utilizaron los muros del espacio público como soporte.

En otros casos, surgieron nuevas brigadas muralistas partidarias, relativamente autónomas que, tal como ocurrió en años anteriores, utilizaron esta herramienta de comunicación para fines determinados, como por ejemplo, convocatorias a protestar públicamente contra el régimen. Aunque, la dirección partidista, al menos durante la primera mitad de la década

⁷² Entrevista a Rolando Millante citada.

del ochenta, aún no se encontraba en condiciones de potenciar suficientemente esta forma de expresión.

Primaron durante estos años, expresiones muralistas espontáneas, que en alguna medida establecieron vínculos con organizaciones políticas, pero que no fueron determinados en su derrotero por estos. Hubo cierta organización que se daba para determinados acontecimientos, como en las protestas.

“Pero en su mayoría, las agrupaciones muralistas de la época respondieron a surgimientos espontáneos, que se daban en estas, y en ese surgimiento, que fue sumando de a poco a más personas, viene lo que llamo sobre el mural de las poblaciones, el “mural abierto”, y que tiene que ver con el patio de la calle. En cada actividad que genera gana nuevos adeptos, que surgen con sus propios recursos, con nuevas manifestaciones, y así, se va expandiendo, para ser parte del lenguaje común”⁷³.

⁷³ Entrevista a Alejandro González citada.

Capítulo 3: Muralismo callejero en tránsito hacia el nuevo orden.

3.1 Cambio en la lógica anti dictatorial.

La movilización masiva que se produjo entre 1983 y 1986, sin duda desconcertó al régimen. Pero, a pesar de las demostraciones en las calles y en las sedes universitarias, *“Pinochet estaba decidido a seguir su calendario personal: la victoria en el plebiscito en 1988 y un segundo mandato hasta 1997”* (Collier y Sater, 2003: 322). Ni siquiera las dos tendencias políticas opositoras que se comenzaron a diseñar desde 1983, la Alianza Democrática (AD) por un lado y el Movimiento Democrático Popular (MDP) por el otro, fueron capaces de forzarlo a renunciar al gobierno.

1986 fue un año decisivo en este sentido y especialmente para la oposición. Por un lado quedó demostrado que la opción más radical que se postulaba desde uno de estos sectores - particularmente desde el PC y su brazo armado, el FPMR- es decir, la lucha armada contra la dictadura, no era posible. Más aún, el descubrimiento, en agosto de ese año, de toneladas de material bélico en una localidad al norte del país⁷⁴, los que eventualmente serían utilizados para un alzamiento militar -de carácter popular- en contra del régimen, este, terminó tirando por la borda toda aspiración en ese sentido. Por ello, ante tal escenario, se buscó una medida más extrema, que permitiera terminar con Pinochet de forma directa. Se ideó un atentado en su contra: un golpe magistralmente preparado por el FPMR, que se denominó “operación siglo XX”⁷⁵. Esta, sin embargo, no tuvo éxito, porque de aquel suceso, Pinochet salió prácticamente ileso, aunque si dejó a cinco de sus guardaespaldas muertos y a otros heridos. Tras lo sucedido, y entre otras medidas, ordenó que fuese instaurado inmediatamente el estado de sitio.

En consecuencia, y sin un acuerdo entre las posturas políticas opositoras principales, el régimen terminó imponiendo su propuesta de transición que fue en definitiva la que

⁷⁴ Específicamente, en Carrizal Bajo, donde fueron encontradas 50 toneladas de material bélico, más de 3 mil fusiles, 2 millones de cartuchos, metralletas y un gran número de bazookas.

⁷⁵ El plan consistió en un ataque sorpresa en contra de Pinochet y toda su escolta, quienes se trasladaban por la ruta que bajaba de San José de Maipo, donde Pinochet tenía una residencia de descanso.

terminó aceptando también la AD⁷⁶. Estos partidos aliados, buscaron una solución más política, que, en todo caso, se terminó ajustando a la ya emanada desde el oficialismo, la cual respetaba los plazos y procesos establecidos por la constitución de 1980. En el fondo, se terminó imponiendo la voluntad de Pinochet. De esta manera, respecto a lo que se venía postulando desde la reaparición pública de la oposición social y política, este acuerdo significó todo un vuelco. Los discursos comenzaron a cambiar, orientándose hacia otras preocupaciones, *“la lucha se desplazó hacia otro terreno, el electoral”* (Guillaudat-Mouterde, 1998: 175).

El propio régimen comenzó a preparar activamente el plebiscito. En febrero de 1987, la Junta promulgó las leyes electorales con las que definió los parámetros que demarcarían el plebiscito de 1988. A su vez, en este nuevo contexto, y a diferencia del plebiscito de 1978, entregó mayores garantías para que se llevaran a cabo las elecciones, aunque fueran mínimas; se buscó dar un efecto más democrático al proceso. Sin embargo, solo a los partidos no marxistas⁷⁷, se les permitió participar del proceso electoral, los que podrían volver a constituirse con la condición de que reunieran 33.500 firmas de votantes registrados. Con estos requerimientos, se abrió parcialmente el juego político, lo que permitió en el corto plazo visualizar un eventual proceso de transición, aunque vigilado muy de cerca por el régimen.

Con el acuerdo logrado por los partidos de centro-derecha en febrero de 1988, para desarrollar en conjunto la campaña por el NO⁷⁸ y con la reapertura de ciertos espacios para su respectiva propaganda, el movimiento muralista adquirió nuevas energías. Ya que desde la imposición del Estado de sitio en 1986, la producción muralista había visto mermado su

⁷⁶ Había en todo caso, un antecedente previo a esta aceptación, ya que en agosto de 1985, por iniciativa del Cardenal Arzobispo de Santiago, Juan Francisco Fresno, once partidos (casi todos los que se definían como contrarios al régimen, menos los comunistas), encabezados por el PDC, firmaron un “Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia”. Ello en definitiva se traducía en la búsqueda de la opción menos violenta, y la virtual aceptación de la salida que el régimen buscaba.

⁷⁷ El partido humanista, el PDC y otros partidos se sumaron a la campaña de registro. Para los socialistas y otros izquierdistas se formó oportunamente un partido funcional, el PPD. La derecha también volvió a entrar en la arena política, dividiendo sus fuerzas entre el Partido Renovación Nacional (RN) y la Unión Demócrata Independiente (UDI).

⁷⁸ De igual manera, pero un poco más reticente y con demora, se sumó en la proximidad al proceso electoral el PC.

trabajo, por la represión que recayó en los espacios donde hasta ese minuto, había proliferado mayormente su producción: en recintos universitarios y en poblaciones.

En ese marco la mayoría de las agrupaciones muralistas y particularmente las vinculadas a partidos políticos se hicieron parte de la campaña de propaganda orientada a derrotar políticamente a Pinochet.

3.2 Hacia el plebiscito.

3.2.1 Reapropiación del espacio público central: grandes avenidas y parques de la ciudad.

Al calor de la campaña plebiscitaria por el NO desarrollada durante 1988, la práctica muralista que en años anteriores se ubicó esencialmente en espacios universitarios y poblacionales, fue tomando espacios cada vez más céntricos. Tal como ocurriera en décadas anteriores, se ganó presencia en puntos importantes de la ciudad.

“se sale de la población, se toma la avenida principal, estamos hablando de Ochagavía, de la Plaza Italia, Vicuña Mackenna, Santa Rosa, General Velásquez, etc. todas estas avenidas ya empiezan a tener murales”⁷⁹.

De esta manera, los muros de las grandes avenidas y parques, acogieron el trabajo de estos artistas callejeros, que con interesantes y diversas propuestas, adornaron y llenaron de color los grises característicos de la urbe. Se impusieron en estos espacios públicos las marchas -en su mayoría autorizadas- para la oposición, momento que era aprovechado por diversas agrupaciones muralistas para pintar, ya que las dos o tres horas que en promedio duraban estas, eran tiempo suficiente. Por ejemplo, a fines de septiembre de 1988, *“una concentración masiva en apoyo de la opción NO, congregó casi trescientas mil personas en la carretera Panamericana, entre Isabel Riquelme y Departamental, donde las grises paredes de contención de los pasos bajo nivel se vistieron de colores”* (Domínguez, 2006: 72).

⁷⁹ Entrevista a Luis Henríquez citada.



Pintando en una concentración bajo el puente del Parque O'Higgins, últimos años de dictadura. Fotografía de Luis Pastene.

Rolando recuerda que fue durante la campaña del NO, cuando todas las brigadas salieron a las calles, en las concentraciones, *“allí nos dimos cuenta de que había una variada gama de brigadas. Aparecieron varias que estaban haciendo cosas, pero en su territorio, había un movimiento muralista organizado, pero cada uno en su lugar*⁸⁰.

En estas concentraciones se visualizó un auge de agrupaciones muralistas, pero el apoyo al NO fue relativo; no todas las agrupaciones realizaron trabajos de propaganda para esta campaña. Es necesario considerar este aspecto, ya que no tomar en cuenta la diversidad de propuestas que emanaban de las distintas agrupaciones que realizaban rayado mural en esa época, conduce a análisis reduccionistas del fenómeno⁸¹.

⁸⁰Entrevista a Rolando Millante citada.

⁸¹Ver por ejemplo en Domínguez (2009), donde se realza el carácter propagandístico de las agrupaciones, y no se atiende a aquellas agrupaciones que no utilizaban la pintura mural para ese fin.

3.2.2 El fin propagandístico.



Graffiti propaganda plebiscito del año 1988. Villa Francia, Santiago, 1987. Imagen extraída del libro: "el mural como reflejo...Op.cit.", 78.

El elemento propagandístico que desarrollaron ciertas agrupaciones en el periodo, en primer lugar, se relacionaba con la intención de aumentar el universo de votantes para las elecciones de 1988; en segundo término, con la finalidad de captar adeptos para la opción NO, y de esa manera, sacar a Pinochet del gobierno. De igual forma, se continuó con esta lógica después del triunfo del NO⁸² en la campaña presidencial de 1989, apoyando al candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, Patricio Aylwin.



Mural utilizado para propaganda plebiscitaria. Extraída del texto "Muralismo. Arte en...Op.cit.", pp. 78.

⁸² Que ganó con el 54% de los votos, a la opción Sí con el 43%.

Genaro Cuadros, quien tuvo una activa participación en la época a cargo de la Brigada Elmo Catalán (BEC), dependiente del PS y revitalizada desde 1987, señala que esta agrupación en un primer momento durante la dictadura, ya cumplía con una función de propaganda, y que también, poseía en ese momento un carácter paramilitar, principalmente desde 1980. Jaime Pérez de Arce y Ernesto Águila, primer y segundo presidente de la JS de la época, encargaron a Genaro preparar la campaña electoral y recuperar con la BEC, el trabajo propagandístico en general⁸³. *“El electorado recién registrado, tenía que ser persuadido para negar un segundo mandato a Pinochet”*⁸⁴. Por lo tanto, había que tomar la práctica muralista como algo persuasivo, como una herramienta que llegara con un mensaje directo a la gente, pero no sólo en los lugares donde este tipo de expresión ya había ganado terreno, porque *“en general, había mucha propaganda de este tipo, y murales de este tipo en poblaciones con una larga tradición (de resistencia), porque “en el fondo, era actuar con los convencidos, por eso la gracia era ir a lugares centrales de las ciudades a desarrollar propaganda”*⁸⁵.

Este sentido, que adquirió en dicho contexto la práctica muralista, les sirvió a partidos como el PS y el PC para llevar a gente hacia sus filas. Ya que brigadas como la BEC (PS) y la BRP (PC), reeditadas en esta nueva época, llegaron a otros lugares, y con su trabajo convocaron a mucha gente (principalmente jóvenes) que se fue haciendo partícipe de esta y otras actividades partidarias. Por lo tanto, funcionó como *“instancia reestructuradora de la dispersa militancia”* (Castillo, 2006: 146).

Desde el periodo de las protestas, quedó la sensación de que ciertos espacios habían sido liberados de la dominación hegemónica oficial, sobre todo por parte de agrupaciones muralistas vinculadas a organizaciones sociales de base. Pero una vez que los partidos políticos comenzaron a reorganizar sus brigadas, utilizaron el mural como bandera para marcar su territorialidad. Según Luis:

⁸³ La gente que había estado en la BEC en los 70's, había sido “reciclada” para otras tareas de propaganda, y por el tema de la seguridad, derivó en un organismo paramilitar.

⁸⁴ Entrevista realizada a Genaro Cuadros. Militante del PS desde 1987 y activo dirigente estudiantil (secundario) en la época.

⁸⁵ Entrevista a Genaro Cuadros citada.

“los partidos marcaban su territorio en los barrios pintando murales, sus poblaciones sus comunas, donde ellos eran fuertes, con una marcada posición territorial, en los lugares donde rugían. Pintar un mural en un territorio significaba “nosotros tenemos presencia acá”, “somos fuertes acá”. En el periodo inicial, el de las protestas, te ayudaba mucho a abarcar: “Ya, en esta población “ruge” el PS”, “en esta otra el PC”. Los murales te ayudaban a eso, al posicionamiento estratégico vía murales”⁸⁶.

Y esta lógica se mantuvo, por parte de la brigadas muralistas partidarias, durante las campañas de 1988 y 1989, solo que dirigida hacia lugares centrales, como grandes avenidas y parques. Y como parte de ella, la elaboración de murales en el espacio público ya no era tan abierta y libre como en su primera época durante la dictadura, sino que *“Cuando se sale a pintar al centro, el confeccionar un mural no era espontáneo, había que organizar más el cuento”⁸⁷*. Así, este tipo de brigadas desarrollaban previamente operaciones logísticas bastante significativas, como en el caso de la BEC, que disponía de mucha gente y recursos -obtenidos directamente de su partido- para realizar alguna intervención, *“entonces, en este sentido, nuestra capacidad operativa estaba destinada al servicio de propaganda en áreas neurálgicas. Buscábamos lugares puntuales, Portugal con Santa Isabel, Alameda con Irene Morales, en el día, en hora pick”*. (En estas) *“participaban alrededor de 25 personas para hacer un mural en tres minutos, la idea era entregar un mensaje corto, gráfico, incluso usábamos intercomunicadores”⁸⁸*.

De esta forma, las brigadas que en época de campañas se caracterizaron por perseguir un fin propagandístico, y que entre otras cosas buscaban recobrar visibilidad en el espacio público con miras al proceso político de fines de década, representaban al mismo tiempo una instancia participativa que no sólo convocaba a personas vinculadas a un sector político específico, sino que además, a un grupo más amplio y no tan politizado.

Buena parte de las agrupaciones muralistas que realizaron murales durante las campañas políticas, lo hacían en cierta medida aprovechándose del momento propicio que se daba

⁸⁶ Entrevista a Luis Henríquez citada.

⁸⁷ Entrevista a Luis Henríquez citada.

⁸⁸ Entrevista a Genaro Cuadros citada.

para pintar un mural, de las condiciones más o menos seguras que en medio de la concentración se generaban, pero, fundamentalmente, para entregar su mensaje, disidente hacia el régimen, pero que poco o nada tenía que ver con las líneas políticas de la lógica partidista. Terminar con la dictadura -por medio de elecciones- había significado un duro golpe para ellas, así como también para la movilización social que se había generado con fuerza durante las jornadas de protestas entre 1983 y 1986. Más sujeta al ritmo de estas últimas, la visualización del proceso plebiscitario provocó un quiebre en la actividad muralista. Según Antonio Cadima:

“Ese proceso de plebiscito fue el que dividió al pueblo, al pueblo organizado. Todas las negociaciones fueron a espaldas del pueblo, en ese momento, no sólo las brigadas muralistas, sino el pueblo en su conjunto se desmembró, y la mayoría de los que siguen pintando lo hacen en función del plebiscito. Porque además, hubo una irrupción del exilio de los políticos, que traían plata, otros discursos, otras necesidades, y también, las presiones propias de alguien que ha vivido en el extranjero y que llega a ocupar el espacio que había dejado... por encima del proceso de la gente que había estado en Chile”⁸⁹.

De igual forma, guarda esa impresión sobre aquel proceso Rolando, quien señala:

“Nosotros, como “La Garrapata”, no llamamos a votar NO, porque ya se planteaba en varios grupos de que esto no iba por un buen lugar, recuerdo que la BEC llamó a votar NO. Nosotros pintábamos en el contexto, que había más alternativas, que había que luchar, sabíamos que la cosa no iba a cambiar porque asumiera Aylwin. Nosotros no entramos en esas campañas, pero si la ocupábamos para lanzar nuestras ideas, ni en el NO, ni en la de Aylwin nos metimos, para nada, ni en propaganda, ni apoyo. Nuestros objetivos no eran tan solo esos”⁹⁰.

La bandera de lucha de todas las brigadas muralistas durante la época, era sin duda, contra la dictadura. Era el motivo principal de todos los grupos. En esta línea estaban agrupaciones

⁸⁹ Entrevista a Antonio Kadima citada.

⁹⁰ Entrevista a Rolando Millante citada.

muralistas partidarias como la Brigada Pedro Mariqueo, en la que participó Mauricio, la cual al igual que otras brigadas, no perseguía un fin solamente propagandístico. Como Brigada vinculada a la IC, *“No hicimos murales por el NO, tampoco apoyamos la campaña de Aylwin. Cuando ganó el NO, celebramos igual que todos, pintamos murales por que se había acabado la dictadura, los murales reflejan que no queríamos más dictadura, pero no utilizamos murales para pintar por el NO ni por Aylwin”*⁹¹.

En este sentido, a partir de estos casos y en relación a la visualización del proceso político y a lo que se venía de forma posterior a las campañas, es decir, el futuro a más largo plazo, algunas ideas eran más bien negativas. Por ejemplo, en el caso de Rolando, las distintas ideas que emanaban desde las clases políticas no eran vistas con buenos ojos por ellos:

*“Percibíamos que no iba por ahí el cuento, no creíamos en los supuestos espacios que se iban a dar, en realidad, nunca le creímos a los políticos... Pensábamos que en algún momento se iba a dar alguna discusión en las organizaciones sociales, por lo fuerte que había sido el movimiento, de hecho le ganaban a los partidos, por eso en el 85 fue como una crisis total del cuento, y después del atentado con mayor razón. Pensábamos, ilusoriamente, que la fuerza de las organizaciones sociales iba a dar alternativa al cuento”*⁹².

3.3 El tema visual.

A fines de los ochenta, el movimiento muralista callejero, alcanzó un gran auge. Fue un crecimiento cuantitativo y cualitativo. Esto, por la gran cantidad de agrupaciones muralistas que surgieron en ese momento y por la variedad de estilos que estas alcanzaron.

Por ello, el tipo de muralismo callejero que se desarrolló durante esta época, no es posible analizarlo a partir de una sola característica estética, sino, que comprendiéndolo como un movimiento de potente hibridación visual e iconográfica, y como expresión de un amplio

⁹¹ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

⁹² Entrevista a Rolando Millante citada.

repertorio simbólico atado a la época. Ya que estas agrupaciones, al margen del grado de propaganda política que cada una incluyera en sus diseños, se caracterizaron por mezclar en sus trabajos una amplia y diversa cantidad de elementos pictóricos. Por ejemplo, en algunos casos, se utilizaron elementos heredados de la iconografía brigadista de principios de los setenta, sobre todo, de brigadas como la BRP. Así como también, aparecieron elementos provenientes de otros referentes culturales que operaban en la época, como por ejemplo, el graffiti y el cómic, los que en ciertas ocasiones fueron mezclados con los primeros.

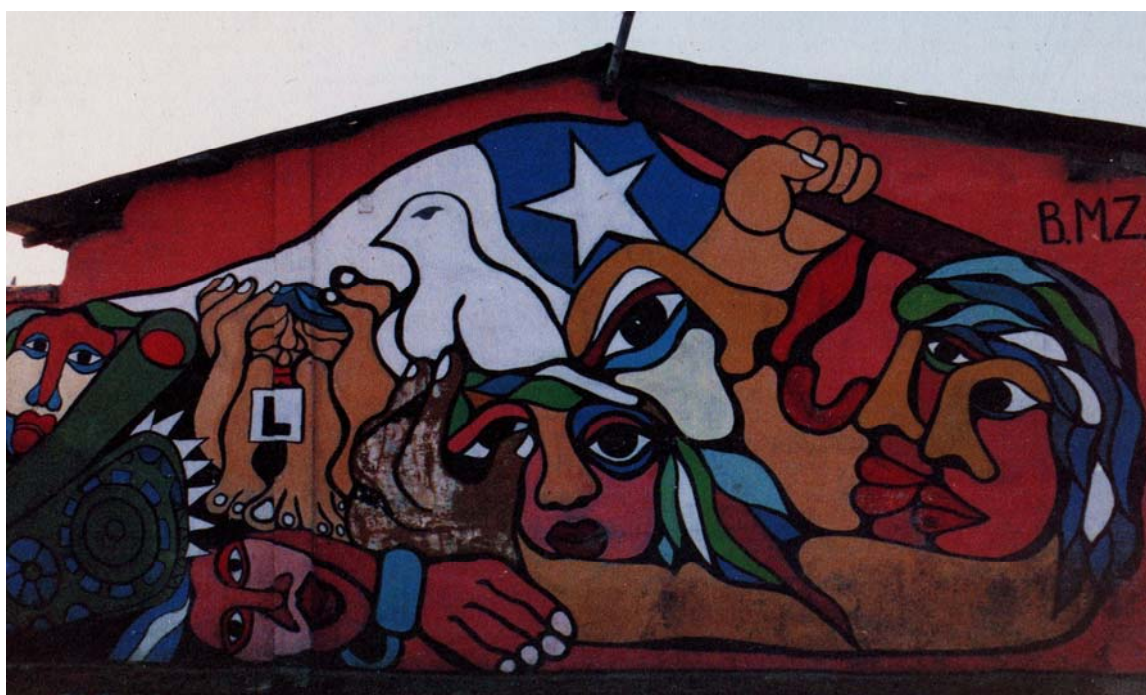


Imagen que ilustra los aspectos pictóricos y gráficos heredados del muralismo de principios de los setenta. Ibid, pp. 7.



Fotografía que da cuenta de la presencia de murales influidos por el graffiti neoyorkino. Ibid, pp. 182.



Mural que refleja la utilización de caricaturas para hablar de determinadas problemáticas hacia fines de los años ochenta. Ibid, pp. 138.

3.3.1 Nuevos materiales, nuevas técnicas.

Fue determinante en este sentido, el hecho de que se fueran desarrollando a favor del trabajo muralista de esos años, nuevas técnicas y materiales más sofisticados para pintar, como por ejemplo, la pintura en spray que permitió utilizar técnicas más complejas, como dar efectos de relieve a algunas figuras. Esta evolución, condicionaba los resultados entre

una y otra brigada, pues estaba sujeta a la disponibilidad de recursos con que cada una contaba y a la habilidad de éstas para utilizarlos. Además, las posibilidades de encontrar variedad de materiales y colores, en esos años, era muy difícil, porque estos eran caros y de distribución limitada. El acceso a ellos era complejo, sobre todo para agrupaciones que no contaban con apoyo de grandes partidos –u otro tipo de organización- que pudieran otorgarles algún financiamiento.

Cabe señalar que muchas de las agrupaciones que hicieron murales en la época, apelaron a todo su ingenio para obtener de alguna manera los materiales o el dinero para comprarlos. Por ejemplo, algunas organizaban actividades para obtener recursos para su trabajo, *“hacíamos actividades para juntar plata. Actividades lucrativas como peñas, que bien organizadas te podían dejar mucha plata. Porque imagínate, solo invitando a gente militante y diciendo que era en apoyo a la UMCT, llenabas el local, eran solidarios con nosotros y eso nos ayudaba a seguir pintando, teníamos una red de apoyo. No como las líneas de financiamiento de las brigadas grandes”*⁹³.

A pesar de limitaciones como estas, durante este periodo se desarrollaron murales de gran calidad. La disponibilidad de recursos pasaba a un segundo plano en algunas ocasiones, siendo la habilidad y el talento, lo más importante a la hora de realizarlos. Así como también, para otras organizaciones, la calidad del trabajo quedaba subordinada a la importancia del mensaje depositado en los muros, o, simplemente, a la rapidez de su ejecución.

El talento e ingenio de algunas agrupaciones muralistas de la época, les hicieron encontrar nuevas técnicas para poder pintar de buena forma un mural, porque *“hay un sinnúmero de ellas. Para pintar un mural tú puedes ir creando cosas propias también, y eso es lo bonito de este arte”*⁹⁴.

⁹³ Entrevista a Luis Henríquez citada.

⁹⁴ Entrevista a Rolando Millante citada.

3.3.2 La influencia iconográfica de la BRP.



Trabajo de una BRP hacia fines de los ochenta. Ibid, pp. 67.

Sin duda, una de las brigadas más influyentes en la época fue la BRP, la que con su estilo gráfico característico inspiró a muchos grupos que surgieron durante los años de dictadura. La forma en que este estilo llegó a ellos, fue variada, así como también su grado de influencia. Lo cierto es que *“no hay grupo que no se haya referido a eso primero, para empezar, por lo menos en el estilo. No copiaron, pero muchos recogieron elementos de la BRP de los setenta”*⁹⁵. De esta forma, surgieron murales que tomaron elementos de la gráfica de la BRP, como base para desarrollar su estilo propio, los que a su vez, fueron mezclados con otros componentes, incluso con caricaturas. Tal como recuerda Eduardo:

“En mi primer mural, yo hice un mono mío, pero después, no puedo negar que repliqué la mano con la espiga, la paloma, que son los íconos de la BRP. En ese sentido, era una pintura más bien de caricatura, no había un estilo que nos caracterizara, tomábamos cosas de la BRP, a veces pintábamos monos de Walt Disney, le poníamos textos, “los pollos

⁹⁵Entrevista a Rolando Millante citada.

unidos jamás serán vencidos”. Salpicábamos de un lado a otro, pero éramos completamente disidentes”⁹⁶.

La variabilidad que hubo, en la inclusión de elementos de distinta procedencia en el trabajo mural, ayuda a explicar la gran cantidad de estilos que surgieron durante la época, y es lo que permite brindar un sello distintivo al movimiento durante el periodo que se analiza en este trabajo. Pues, ya no solo se recogían componentes pictóricos de otra década, sino que además, se buscó romper con dicha tradición en ciertos casos. Por ejemplo, aparece esta consideración en grupos muralistas de la época, como la Brigada Pedro Mariqueo, quienes en dicho contexto *“como grupo postulan una nueva visión de la pintura mural, que no esté atada a la tradición de la Ramona Parra”*. Esto, principalmente porque buscaban llegar *“a una figuración con perfil propio”⁹⁷.*



Estilo característico que adquirió la BPM hacia fines de los ochenta y principios de la década siguiente. Ibid, pp. 148.

Una de las principales tareas en este contexto fue *“visibilizarnos, que surgieran las brigadas y talleres de las poblaciones, de ahí cachamos que las brigadas que existían ya*

⁹⁶Entrevista realizada a Eduardo Moya, en Santiago, noviembre del 2010. Quien hacia fines de la década del ochenta, tuvo una activa participación en el “Taller Muralista La Escala”. Desde entonces ha participado en diferentes actividades artístico-culturales.

⁹⁷ Fortín Mapocho, domingo 2 de julio de 1989.

no eran del estilo de las brigadas típicas, fue la primera vez que escuché de una brigada muralista que se llamaba la “Chacazulu””⁹⁸.

Incluso, la mismas BRP a fines de los ochenta -con casi ninguna vinculación con las brigadas históricas- a partir de esta nueva lógica sufrió cambios importantes en su estilo, sobre todo porque en la proximidad de las campañas políticas, algunos grupos vinculados a su orgánica tuvieron cierta variación respecto a su repertorio iconográfico característico.



Imagen que revela el cambio en el estilo gráfico de la BRP durante los ochenta. Ibid, pp. 61.



Ibid, pp. 62.

⁹⁸ Entrevista a Rolando Millante citada.

Lo ocurrido se explica en parte porque durante esos años muchos grupos muralistas no quisieron realizar el mural “típico” de principios de los setenta, porque las necesidades eran distintas en el nuevo contexto, porque se utilizaban otros recursos y se hablaba de otras cosas. Pero, fundamentalmente porque el imaginario que nutrió el contenido de los murales de los ochenta, sobre todo, a fines de esta década, era distinto en relación al que inspiró a las agrupaciones muralistas de principios de los setenta. El horizonte de expectativa era distinto. En los setenta, éstas, en consecuencia con las ideas de los partidos que las sustentaban, visualizaron el socialismo⁹⁹, en cambio, a fines de los ochenta, el futuro próximo, el horizonte deseado que se visualizó y que enriqueció las representaciones textuales y simbólicas de cada una de las brigadas, estuvo vinculado particularmente con el anhelo de un retorno a la democracia¹⁰⁰.

3.3.3 La innovación en el diseño.

La gran variedad iconográfica que caracterizó el muralismo durante los ochenta, y sobre todo hacia fines de esta década, se explica también, a raíz de la búsqueda permanente que realizó la mayoría de las agrupaciones del periodo, para innovar en el diseño de sus trabajos, preocupadas por darle a su labor un estilo propio. Como resultado, alcanzaron una increíble diversidad de propuestas en esta materia.

Genaro Cuadros, señala que su agrupación fue una “*de las brigadas del periodo que más comprometida estuvo con la innovación en el diseño*”¹⁰¹. Que buscó romper precisamente con la tradición de la estética de principios de los setenta, lo que le valió muchas críticas,

⁹⁹ Aunque hubo diferencias entre los partidos que componían la coalición de gobierno (UP) en cómo llegar a esa etapa, principalmente entre un sector más conservador (que respetaba el sistema democrático y que buscó a lo largo del gobierno la negociación con otros sectores políticos) y otro más radical (que buscó acelerar a toda costa los procesos socializadores de la producción). Estas diferencias en cierta forma se reflejaron en el trabajo muralista de la época.

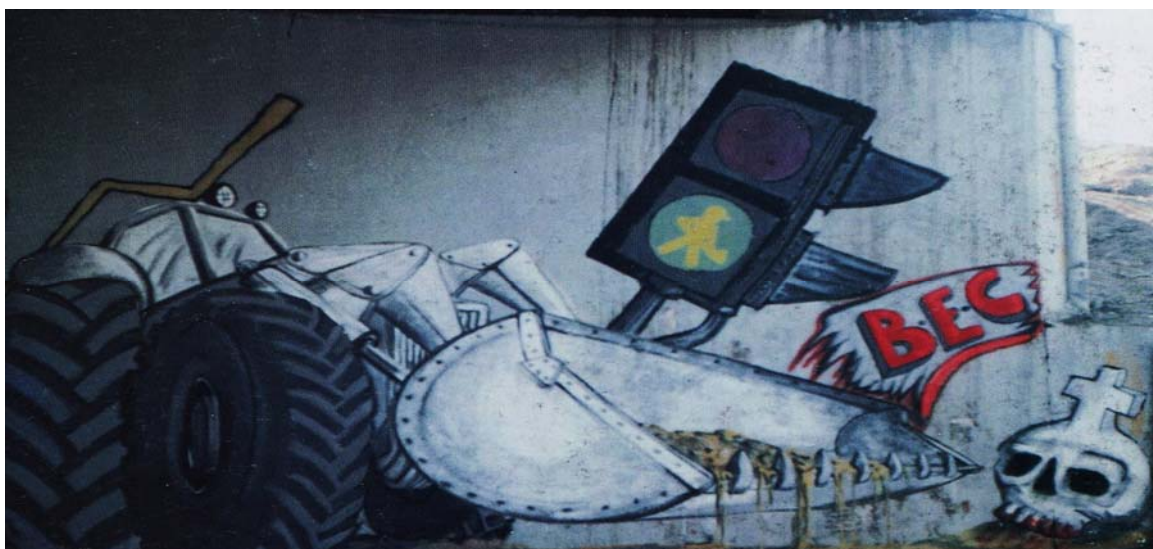
¹⁰⁰ Término que en la época estuvo sujeto a una variedad semántica significativa, sobre todo en el campo intelectual de la oposición, especialmente a partir del calificativo que definiría a dicho concepto en esos años. Se discutía en la época entre un concepto de democracia deseable por un lado y una democracia posible y realizable por otro, lo que dio pie a importantes diferencias en torno a los eventuales procesos de democratización que se llevarían a cabo una vez que se alcanzara la nueva etapa democrática. Ver Cristina Moyano, *Un acercamiento intelectual histórico-conceptual al concepto de democracia en la intelectualidad de la izquierda renovada. Chile, 1973-1990. Revistas Izquierda*. N°3. 2008, págs.6-13.

¹⁰¹ Entrevista a Genaro Cuadros citada.

sobre todo, al interior de su mismo partido, donde “había una censura estética respecto de lo que no se podía ocupar”¹⁰². Por ejemplo, agrega: “nosotros hicimos un mural con “Batman” para representar algo, en determinada manifestación, y con ello, no se hicieron esperar las críticas, “decían que nuestro estilo era muy revisionista, que éramos amarillos o demasiado renovados, sobre todo de parte de los más viejos”¹⁰³.



Fotografía de un mural realizado por la Brigada Salvador Allende (BRISA) perteneciente al PS, a fines de los ochenta. Revela en cierta forma la herencia de la gráfica setentera. Ibid, pp. 40.



Mural realizado por la revitalizada Brigada Elmo Catalán (BEC) vinculada a la JS en paso bajo nivel del metro Parque O'Higgins. 1° de mayo de 1990. Imagen extraída de “El mural como reflejo...Op.cit.”, pp. 93.

¹⁰²Entrevista a Genaro Cuadros citada.

¹⁰³Entrevista a Genaro Cuadros citada.

Al parecer, era tema importante para algunos partidos de la época, que el diseño de murales en los cuales estaban sus logos representativos se ajustara a sus requerimientos y planteamientos; por lo demás, ellos financiaban los murales. *“Había mucha presión interna, estos eran temas de debates de la comisión política, nos decían; “cómo es posible que hagan cosas como esa, no tiene nada que ver con la línea del Partido Socialista””*¹⁰⁴.

En cambio, en otras agrupaciones muralistas partidarias de la época, la relación entre ellas y los partidos a los cuales estaban vinculadas, era muy distinto. Por ejemplo, la UMCT, ligada al Partido Izquierda Cristiana, mantuvo en la época con este último un vínculo *“más bien orgánico, ni siquiera logístico. Siempre nos dejaron bastante independencia para trabajar. En cuanto al diseño nunca interfirieron, eso tengo que reconocerlo. Ninguna de las directivas quiso imponernos estilos ni formas... En otros partidos no ocurría lo mismo, los dirigentes, las estructuras fueron interviniendo”*¹⁰⁵. Tal como ocurrió, con la BEC y el partido que la acogía, el trabajo de la BRP, al menos en este periodo, era evaluado por los dirigentes de su partido. Al menos, esta impresión quedó en algunos muralistas que en la época pintaron en compañía de ellos, como Luis, quien recuerda que:

*“Los murales de la BRP eran evaluados uno por uno, de eso dependía la continuidad de apoyo, si eran de plena satisfacción de la dirigencia. Nosotros vimos cuando terminaban un mural, llegaban dos tipos de chaqueta, que no habían aparecido en la actividad durante la mañana, y llegaban a mirar el mural, hablaban con los encargados, venían a ver como había quedado el mural. También se daban una vuelta por los otros murales y lo comparaban, y algunas veces por culpa de nosotros les llegó a ellos, porque quedaban mejores los nuestros, la gente se sacaba fotos con los nuestros, y eso era inaceptable, porque nosotros teníamos menos recursos y menos gente para hacerlos. A veces, por eso, llegaron a cambiar al encargado”*¹⁰⁶.

¹⁰⁴Entrevista a Genaro Cuadros citada.

¹⁰⁵Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹⁰⁶Entrevista a Luis Henríquez citada.

3.3.4 Chile era un país gris.

Esta idea de innovación se sustentaba también, porque en la gran mayoría de las agrupaciones de la época, se compartía la idea de que Chile era un país gris. Por ello, adornar con color espacios urbanos, llenos de edificios y de calles donde hay preponderancia de este tono, era uno de los objetivos principales. Pero, por otro lado, al vivir bajo una dictadura por tantos años, algunos muralistas de la época, terminaron asociando dicho color con la represión, la tortura y la muerte, e incluso, hicieron murales en este sentido, utilizando colores oscuros. El color del uniforme de funcionarios del Ejército, tampoco ayudaba a contrarrestar esta sensación. En cambio, las agrupaciones muralistas con su trabajo, intervenían en dicho escenario, entregando la máxima cantidad de colores posibles, para tratar de cambiar ese panorama. Siendo, de esta manera, “todos los colores contra el gris”, un lema clave en su lucha, la búsqueda de un panorama distinto, de una realidad que se sentía ya, más colorida.

Todo ese sentido se intentó cambiar, particularmente desde mediados de los ochenta, y quedó reflejado en varias obras, como las realizadas por la UMCT, en la que participó Luis, quien relata que:

“Lo primero era el mensaje de alegría, de optimismo, de esperanza, esa era la propuesta. Seguir colocando más represión, más oscuridad, más muerte en los murales, más de la que había, era suficiente. Hicimos ese giro radical respecto a lo que ofrecían otras brigadas, las que apelaban a la lucha, al enfrentamiento, y apelaban a la muerte, al dolor, a la represión, a la oscuridad, a los mártires, que era crudísimo, era una época en la que habían funerales todos los meses. De alguno o de varios, entonces estaban los rostros de ellos, siempre con negro, la sangre, las balas, las calaveras, enfrentamientos con los “pacos”, entonces, esas imágenes la gente estaba cansada. La propuesta nuestra era en relación a un futuro, a una esperanza. Poníamos una lectura, de izquierda a derecha, usábamos imágenes de represión y muerte, pero, estaban en un rincón, al principio, y éstas, se contrastaban después hacia una historia en que se levantaba la gente, se alzaba, sonreía y se ponía en marcha a un futuro de esperanza, de liberación. Entonces, partíamos de lo oscuro pero terminaba claro. Podía partir triste, pero terminaba sonriente. Tenía un

carácter narrativo y muy cristiano también, porque hablaba de muerte y de resurrección, en cambio, otros, hablaban de muerte, enfrentamiento y más muerte. Respecto a la vida, los elementos simbólicos que trabajábamos eran los niños, las mujeres, las familias, obreros y trabajadores unidos, unidad y diversidad también. La misma cantidad de mujeres y hombres. Si luchábamos unidos va a vencer la vida. Desde el primer mural buscamos hacernos distintos, a través de la propuesta del color y la imagen, el mensaje se sostenía en esas dos cosas”¹⁰⁷.

Esta renovación, que buscaban agrupaciones como las señaladas, tenía que ver también con el cambio generacional, que no tenía la carga de los setenta; se trataba de un grupo de composición heterogénea, pero que compartía cierta vocación libertaria y una mirada puesta en el futuro democrático, con *“una valorización casi sin cuestionamiento de la democracia, sin muchas dudas de si esta era buena o mala, era como el deseo y uno lo pintaba”¹⁰⁸.*

3.3.5 La aparición de nuevos discursos visuales.

En algunos murales surgidos durante los ochenta se incluían mensajes textuales, en otros, se apelaba más a la representación simbólica de ciertos hechos relacionados a la contingencia social y política de esos años, así como también, a una determinada visualización sobre el futuro.

En este sentido surgieron variadas propuestas, con un discurso disidente hacia la hegemonía del régimen. Eran nuevos discursos visuales que buscaban crear conciencia en la gente, con mensajes rupturistas, revolucionarios, transgresores, reivindicativos, y lúdicos, que a partir de diferentes temáticas, apelaban a valores religiosos, feministas, identitarios, indigenistas, ecologistas, etc. En definitiva:

¹⁰⁷ Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹⁰⁸ Entrevista a Genaro Cuadros citada.

“Era un discurso que iba al choque, en cualquier tema, por ejemplo, en un tema religioso, Jesucristo era un revolucionario que representaba la lucha concreta, la lucha revolucionaria. Los grupos instalaron el Jimmy Hendrix, el John Lennon, el tema de la marihuana, etc. el consumo, pero no como tráfico de drogas, sino como una actitud, como opción de vida, y en alguna medida como un rescate de un grupo etario que quedó roto también, que fue el movimiento hippie chileno y otros. Aparecieron los discursos feministas, ecologistas, discursos que no eran literalmente políticos... y bueno, eran brigadas que en su mayoría nacieron sin partidos. Por ejemplo, “Brigada El Enjambre” en la comuna de El Bosque, que pintaban puras abejas que hablaban contra la dictadura. Y así, eso fue marcando la dinámica posterior, hasta hoy”¹⁰⁹.



Fotografía de Mauricio Muñoz.

En este sentido, surgieron brigadas como la Brigada Laura Allende, vinculada a las Juventudes Socialistas y a la FESES, que poseían un discurso feminista muy potente, que era contrario a la dictadura, pero que buscaba principalmente reivindicaciones femeninas, primero al interior de su partido, y desde allí, hacia el resto de la sociedad.

¹⁰⁹ Entrevista a Antonio Cadima citada.

“Queríamos tener un espacio propio y logramos generar dentro de la JS el departamento de mujeres, porque era una estructura bastante rígida y machista, en general, las directivas eran puros hombres, entonces nosotras buscamos flexibilizar eso. Y una de las maneras de decir que existíamos fue la BLA, que fue una forma de expresión de la mujer socialista, era un segundo objetivo, paralelo, es decir, como mujer y socialista, oponerte a la dictadura con tus propias demandas”. (Con el tiempo), “nuestro trabajo se hizo más estructurado. Tomamos la decisión de que fueran solo temas de mujeres, aparecieron los tacones en nuestro primer mural que se hizo en Ochagavía, que fue una manifestación por el NO, súper grande. Después invitamos a las niñas de la FESES. Éramos mujeres urbanas, por eso lo de las mujeres con pelo largo sobre la ciudad”¹¹⁰.



Mural pintado por integrantes de la BLA en conjunto con muchachas de la FESES. Fines de los ochenta, Santiago. Fotografía de Mijal Fliman.

Todo este movimiento, en cierta forma, calzó con lo que se proponía desde la Concertación de Partidos por la Democracia hacia fines de los ochenta, porque *“la concertación era expresión de que se podía armar una cosa con todo el mundo, contra los “milicos”, y desde ese punto de vista, surge esta cosa estética en torno a expresar la libertad y la diversidad”*¹¹¹. En muchos casos se llegó a la misma idea, aunque por caminos y objetivos distintos. Se convirtió en una especie de estética de la democracia, de recuperación de la

¹¹⁰ Entrevista realizada a Mijal Fliman. Estudiante de arquitectura en la época y militante de la JS. Tuvo una significativa participación en la Brigada Laura Allende.

¹¹¹ Entrevista a Genaro Cuadros citada.

libertad y la diversidad, fue una explosión de energía que había sido contenida por mucho tiempo, principalmente en jóvenes que habían gastado su energía en otras cosas y que ahora tenían la oportunidad de participar haciendo algo distinto, desde una perspectiva mucho más creativa.

Entre las propuestas iconográficas más recordadas de ese tiempo, están por ejemplo, las imágenes del ajedrez diseñadas por el “Grupo Sindicato”, colectivo de artistas muralistas, estudiantes de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, vinculados al PS, en las que representaban la virtual caída del dictador, con la imagen del tablero de ajedrez y con la del rey cayéndose a pedazos. Fue una imagen potente en la época, y muy valorada por las demás agrupaciones vinculadas al PS y por la oposición en general, *“por la idea de buscar repertorios nuevos, para decir lo que siempre ha dicho la izquierda pero de otra manera, para comunicarte con la gente con dibujos distintos, para convencer a los no convencidos, y en eso, Sindicato fue clave”*¹¹².



Extraída del texto: “Muralismo. Arte en...Op.cit.”, pp. 85.

Otra figura reconocida en la época y muy recordada hoy, fue el “Cristo Latinoamericano”. Un hombre crucificado, con una postura tradicional a la del Cristo de la iconografía cristiana, pero mezclado con rasgos indígenas y campesinos, sobre el continente

¹¹² Entrevista a Genaro Cuadros citada.

sudamericano y del cual brotaba sangre, conformado con ella a su costado la forma de Chile. También *“era muy potente la imagen, no era necesario colocarle texto”*¹¹³.

3.4 La disputa por los muros.

Ocurrió al calor de las campañas de fines de década, un fenómeno bien particular, cuando las brigadas comenzaron a disputarse los muros, rememorando en cierta forma viejas rivalidades como las que tuvieron a principios de los setenta, la BRP y la BEC. Ahora, la rivalidad se generó también con otras brigadas y grupos muralistas de la época. Principalmente porque peleaban por un espacio en el cual poder desarrollar su trabajo. Por ejemplo, si había una manifestación programada a la 10 de la mañana *“la BRP llegaba a las 8 para reservar su muro, entonces había que llegar temprano para agarrar uno también, era una disputa permanente entre las brigadas. Era un desafío a enfrentar, y que lográbamos subsanar porque nuestro trabajo podía ser tan o más bueno que el del centro, podíamos competir con las brigadas grandes sin ningún problema. En términos logísticos no, pero sí en resultados, podíamos competir con cualquiera”*¹¹⁴.

Este aspecto no era menor, porque si una brigada podía pintar en una avenida grande, como por ejemplo, Santa Rosa, Independencia o San Pablo, era expresión de su fortaleza y de su capacidad organizativa. En este sentido, el tamaño del mural también importaba, todo esto marcaba el estatus de cada organización, porque *“eso era un mensaje para las otras brigadas y para los partidos “rivales” y para toda la población”*¹¹⁵. Y *“eso siempre va a ser así, sobre todo en las brigadas políticas, siempre va a haber disputa, se confrontan territorialmente por el espacio público, para transmitir efectivamente el mensaje. Por ello, nosotros éramos los encargados de asegurar murallas para todas las brigadas del PS”*¹¹⁶ y *luego de repartirlas”*¹¹⁷.

¹¹³ Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹¹⁴ Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹¹⁵ Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹¹⁶ En la época el PS estuvo dividido en varias fracciones, y cada una de ellas poseía una brigada muralista. Estas se unificaron en un solo aparato propagandístico al calor de las campañas a fines de la década del ochenta. Entre estas, estuvieron la reeditada Brigada Elmo Catalán (BEC), la Brigada Laura Allende (BLA), la Brigada Salvador Allende (BRISA), Grupo Sindicato y la Brigada Carlos Lorca (BCL).

¹¹⁷ Entrevista a Genaro Cuadros citada.

De esta situación había conciencia, por ello, grupos muralistas más pequeños trataban de llegar más temprano al lugar donde se iba a realizar alguna concentración, o en ciertos casos, se reservaba un muro la noche anterior a la manifestación. *“Pero éramos realistas, tomábamos el muro que pudiéramos pintar, el mejor muro se lo tomaba la BRP o la BEC porque tenían toda la “infra” y la gente, además, nosotros no queríamos estar al lado de ellos”*¹¹⁸.

Se dieron algunas discusiones entre brigadas, por este tema, y también por temas políticos, pero nunca se pasó a nada grave; el enemigo era uno sólo, el resto eran cosas secundarias. *“Nosotros solo queríamos pintar, pero esas instancias sirvieron para vernos las caras, para ir conociéndonos”*¹¹⁹.

Fue de esta forma, en la dinámica propia de las agrupaciones muralistas y a partir de este tipo de problemática, que surgió la necesidad de organizar mejor el trabajo que estas desarrollaban hasta ese minuto. Se volvió necesario, instalar un orden para asistir a las convocatorias, y en este sentido, para distribuir de mejor forma los muros, ya que se habían generado algunos problemas en este aspecto durante la campaña plebiscitaria.

3.5 La Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas (CMTBM).

Fue de esta forma, con el fin subsanar en parte este tipo de problemas, como entre abril y mayo de 1989, surgió la Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas (CMTBM). Se marcó con ello, un hito relevante en la historia del mural callejero en Chile, ya que fue un organismo que supo colocar bajo su alero a las agrupaciones muralistas más importantes de la época, independientemente de su orientación o color, pues la constituyeron brigadas partidarias, colectivos de artistas y talleres culturales. Entre 1989 y 1992 la CMTBM tuvo su periodo más fructífero en materia de elaboración, gestión e implementación de proyectos muralistas en distintos lugares.

¹¹⁸ Entrevista a Rolando Millante citada.

¹¹⁹ Entrevista a Rolando Millante citada.

3.5.1 El hito asociado a su origen.

Existe un hito asociado al origen de la CMTBM en varios de los relatos, más o menos coincidentes en torno a este. Entre ellos se destaca la idea de que hubo una experiencia previa a su aparición como organización. Experiencia que se desarrolló el 1 de mayo de 1989, cuando muchas brigadas y agrupaciones muralistas respondieron a una invitación que realizó un taller cultural de la zona norte de Santiago, para pintar en su población. Fue una invitación abierta, realizada por el Taller Cultural La Escala¹²⁰ para todos los grupos muralistas que quisieran participar en una jornada muralista organizada en su barrio, en la población Santa Mónica, conocida como población Huamachuco en esos años. Era una villa de blocks, parecida a Villa Francia, ideal para esta agrupación muralista porque poseía edificios con abundantes espacios donde pintar.



Taller Muralista la Escala, en una de las primeras actividades de la Coordinadora Muralista a fines de los años 80as. Fotografía de Luis Pastene.

“Las convocatorias eran invitaciones abiertas, nosotros no teníamos pinturas para darles, sino que solo teníamos una olla común y los permisos de los vecinos. La idea de ésta

¹²⁰ El taller estaba compuesto mayoritariamente por gente de la población, y la tendencia política de cada uno era variada. Algunos eran militantes y otros simpatizantes.

surgió en grupo. El taller iba a cubrir de todas formas a la población si es que seguía pintando así como le venía haciendo, pero la idea era compartirlo con más gente”¹²¹.

Se convirtió casi en una anécdota aquel encuentro, porque muchos de quienes participaron de él, recuerdan que hubo por parte del taller “un error de cálculo”, ya que este imaginó que responderían a su invitación no más de 10 grupos, sin embargo, llegó a dicha convocatoria casi el doble de las agrupaciones presupuestadas; “casi faltaron murallas”¹²². Fue una experiencia muy enriquecedora, según los relatos, porque algo cambió en esa reunión, ya no era necesario seguir peleándose los muros. En el lugar, por ejemplo, hubo una buena predisposición para recibir a todo grupo que quisiera realizar su arte callejero. Todos eran iguales ante la necesidad, y estuvieron dispuestos a distribuir igualitariamente los espacios para poder pintar su mural. Pero:

“No fue tan piola el cuento, llegaron los “pacos” pateando muralistas. Se llevaron a un grupo, que tuvimos que sacar de la comisaría. Llegaron con la “prepo”, si todavía no se iba el viejo. Después, de terminar la actividad nos juntamos en la cancha de la población, y surgió la idea de juntarnos para compartir experiencias, ayudar a algunos grupos, fue como el germen de la Coordinadora”¹²³.

“Esa instancia luego pasó a ser una constante de convocar y de ir de forma unida a pintar a algún lugar y cambiarle toda su fisonomía”¹²⁴.

Surgieron, después, lo que se llamaron “las jornadas muralistas”, en la que toda la coordinadora llegaba a una población y la pintaba entera. “Imagínate lo que significaba para una población, que de un fin de semana para otro aparezcan 20 a 25 murales”¹²⁵.

¹²¹ Entrevista a Eduardo Moya citada.

¹²² Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹²³ Entrevista a Rolando Millante citada.

¹²⁴ Entrevista a Eduardo Moya citada.

¹²⁵ Entrevista a Luis Henríquez citada.



Taller Muralista La Escala, día internacional de la mujer, jornada de murales en la Zona Norte, población Chacabuco y Oscar Bonilla. *Idem.*



La Brigada Chile Pinta en una de las jornadas muralistas de la Zona Norte. *Idem.*



Taller Muralista La Escala, Villa Portales, Jornada Muralista por la unidad de las fuerzas anti dictatoriales. *Idem.*

3.5.2 Sus objetivos.

En junio de 1989 ya estaba en pie este organismo, dando cuenta de la magnitud del movimiento muralista callejero en ese minuto. Pero, era necesario evaluar con más detención a qué se debía su aparición, es decir, con qué fines operaría. La principal idea que posibilitó su surgimiento, fue ayudar y coordinar previamente el trabajo de las agrupaciones muralistas de la época, en alguna concentración o actividad cultural que se desarrollara. Sobre todo, para que las anteriores disputas por los muros, fueran quedando en el pasado.

“no lleguemos a la marcha a pelearnos los muros, a disputarnos los espacios. Lleguemos coordinados y unidos enfrentémonos a las autoridades”¹²⁶.

Luego, para consolidar su trabajo, se perfilaron otros objetivos, como por ejemplo, conseguir personalidad jurídica, y con ello prestar asistencia legal a algunas agrupaciones

¹²⁶ Entrevista a Luis Henríquez citada.

que eventualmente fueran detenidas en alguna manifestación o acto, “*porque igual hasta el 89, incluso el 90 y 91, todavía por pintar un mural te podían llevar en “cana”*”¹²⁷.



Según Luis Pastene, que participó activamente en el Taller Muralista La Escala en esa época, cuando aparecía carabineros en una jornada muralista, llegaban pateaban tarros, pegando palos y después preguntaban si se contaba permiso para ese tipo de acto, obviamente no siempre se contó con él, y esta foto es la reacción de uno de ellos que arrojó un tarro de pintura al muro. *Idem*.



Después de terminada alguna jornada de murales en la que se pintaban 15 a 20 murallas durante todo un domingo, en la madrugada del día lunes eran todos borrados con pintura negra, con el “anti color”, de las fuerzas represivas. *Idem*.

¹²⁷ Entrevista a Rolando Millante citada.



A la semana siguiente se convocaba nuevamente a otra jornada muralista y el negro de la dictadura era reemplazado por los colores de las brigadas, he aquí un ejemplo, donde integrantes de la BRP pintaron sobre los trazos negros. *Idem*.

A su vez, la CMTBM, se convirtió en un organismo de apoyo a la labor de diferentes organizaciones sociales de base, fundamentalmente, en poblaciones, tanto en Santiago como en regiones. Sobre todo, apoyó el desarrollo de actividades culturales en esos lugares, con jornadas muralistas en las que trabajaban todos los grupos que en ella participaban. Solo bastaba que *“alguna organización social que necesitara de nuestro apoyo para alguna actividad nos invitara a pintar, lo único que nos aseguraban era una “porotada”*¹²⁸.

3.5.3 Dinámica participativa.

Que haya surgido este organismo en apoyo al trabajo muralista en las calles, fue un salto cualitativo en la dinámica del movimiento. Para quienes participaron en la CMTBM, quedó la sensación de que en su interior había en esos años *“un espíritu muy bueno, de unidad, que potenciaba a la organización y que también era democrático. Eso era rescatable”*¹²⁹. En su mejor época, entre talleres, colectivos y brigadas muralistas, llegaron a haber alrededor de 30 agrupaciones funcionando en ella. Cada una con su respectivo delegado,

¹²⁸ Entrevista a Rolando Millante citada.

¹²⁹ Entrevista a Luis Henríquez citada.

que era el encargado de representarlas en las diferentes reuniones que se desarrollaban en su interior. Las decisiones a tomar, eran discutidas colectivamente. No importaba el tamaño del grupo ni el vínculo político que este tuviera; en ese sentido, *“tenía tanto peso la BRP o la BEC, como una brigada poblacional, sindical o de un partido pequeño. De hecho, las brigadas de partidos eran menos de la mitad, la gran mayoría de brigadas y talleres muralistas eran de poblaciones, de cabros más o menos militantes, pero independientes de los partidos políticos”*¹³⁰. Entonces, en esas circunstancias, dentro de la CMTBM, los partidos políticos se pusieron al mismo nivel de las organizaciones sociales. Esto porque para formar parte de ella, lo que realmente importaba no era el peso político que tuviera determinada brigada o grupo muralista, sino su experiencia pintando en las calles. Tal como recuerda Rolando, *“se exigía una carpeta de trabajo en la que demostraras que llevabas, por lo menos, mas de 5 murales hechos, y listo, podías ser parte de la organización. Era una especie de colectivo, no había jerarquía, era una mesa redonda donde todos opinaban”*¹³¹.

3.5.4 Heterogeneidad de propuestas.

Y este ambiente se dio a pesar de la heterogeneidad que caracterizó al conjunto de agrupaciones que la componían. *“En la coordinadora pintó desde el Frente Patriótico hasta la brigada de la DC que se llamaba la “Guatón Lucho”*¹³². Fue posible, en parte, porque se trabajó en base a la unidad, porque las diferentes brigadas dentro de este organismo respetaron la tendencia política y el trabajo artístico de los demás. El tema político, en algún minuto, pasó a un segundo plano. Si bien, desde su comienzo tuvo un marcado corte anti-dictatorial, la CMTBM nunca se definió a partir de alguna determinada línea política. *“Para nosotros el norte era el Arte, antes que todo éramos muralistas”*¹³³. *“El arte era mucho más que lo político, era comprometido, no tiene una tendencia política definida. Es medio amorfo en ese sentido, porque dentro de tu arte tu puedes darle tu visión”*¹³⁴. La particularidad de cada grupo, pudo representar algún problema en algunos casos puntuales, como por ejemplo, cuando dentro de la CMTBM, *“se organizaron talleres*

¹³⁰ Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹³¹ Entrevista a Rolando Millante citada.

¹³² Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

¹³³ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

¹³⁴ Entrevista a Rolando Millante citada.

o charlas de muralismo, sobre los tipos de muros, de las pinturas a usar, se hicieron varios cursos, en que participó el Alberto, el Rolando, la Vicky, el “Rulo”. Pero el tema allí, era que cada brigada tenía su estilo, entonces eso era medio complicado”¹³⁵.



En esta fotografía aparecen las firmas de algunas de las agrupaciones muralistas que participaban en las jornadas muralistas organizadas por la CMTBM. Extraída del texto “Muralismo. Arte en...Op.cit.”, pp. 85.

3.5.5 Sus proyectos.

Dentro de la CMTBM, se elaboraron interesantes proyectos de trabajo en conjunto. Por ejemplo, durante 1989: un acto organizado para el 1º de mayo, otros al calor de la campaña presidencial de ese año, una exposición del trabajo muralista en la galería Enrico Mucci, ubicaba en Huérfanos con Santa Lucía, en la que se invitaron varias brigadas a pintar, y otro, al cumplirse en el mismo año, el cuarto aniversario del asesinato de los profesionales comunistas Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero, donde se les realizó un homenaje pintando murales en la Villa Conchalí, de Santiago, con la participación de pintores y pobladores (Bellange, 1996: 91).

¹³⁵ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

3.6 El mural bajo la nueva perspectiva político-social.

A partir de 1990, y con la llegada de Aylwin al gobierno, el movimiento se dio con fuerza. Se salió “con todo” a pintar a las calles, en cierta medida se siguió trabajando en poblaciones, pero a principios de la nueva década, se potenció este trabajo en lugares céntricos de distintas ciudades. Luis recuerda que en ese contexto el fenómeno acaparó gran interés, y particularmente *“el de la prensa, que después de habernos silenciado olímpicamente, entonces, nos buscaron cuando los muralistas éramos como la vedette de la democracia”*¹³⁶.

Justamente, con la llegada de la democracia, se siguió trabajando con otros lemas: “no a la impunidad”; “juicio y castigo”; “condena a los culpables”, siendo estos para algunas agrupaciones en ese momento sus temas puntuales. Así como también, se volvieron a sacar temas relacionados a las reivindicaciones indígenas, sobre todo, con miras a la conmemoración de los 500 años de la llegada de los españoles a América, con cosas específicas, como el rechazo a la construcción de una represa en el alto BíoBío.



Imagen extraída del libro: “El mural como reflejo...Op.cit.”, pp. 190.

Ahora, el copiamiento territorial no era solamente, como a fines de los ochenta, en poblaciones como: Lo Hermida, Villa Portales, La Bandera, La Victoria, La Palmilla, La

¹³⁶ Entrevista a Luis Henríquez citada.

Legua o La Pincoya. A partir de los 90, también se proyectaba hacia otros espacios. *“fue una cosa enorme, se pintaba todos los fin de semana, o por lo menos, mensualmente se realizaba una actividad muralista, se proyectaba a regiones, a Valparaíso, Concepción, etc.”*¹³⁷.

Uno de los proyectos más recordados, fue sin duda, la primera gira muralista desarrollada por la CMTBM en varios lugares del país, en conjunto con organizaciones de Derechos Humanos, donde la temática principal era el rechazo a la impunidad de los crímenes ocurridos durante dictadura. *“El color salió de gira por los Derechos Humanos”* fue la consigna general que animó dicho proyecto, en el cual cada brigada participó desde su pensamiento y estilo particular. La etapa final de esta gira, sin embargo, no pudo concretarse, principalmente por las trabas que las autoridades de turno fueron colocando paulatinamente para su desarrollo. Luego, ciertos organismos de gobierno, como el municipio y la intendencia de Santiago, fueron flexibilizando su posición, llegando a ciertos acuerdos en base a otros proyectos de la CMTBM. Este tipo de relación con las autoridades, marcó la tónica durante los primeros años en democracia.

Hubo proyectos que fueron negociados con las autoridades, sobre todo con el municipio de Santiago que era encabezado en esos años por Jaime Ravinet. Por ejemplo, aquel proyecto que a principios de los noventa buscó repintar la rivera del río Mapocho –tal como se hizo en los sesenta y setenta- desde Recoleta hasta Cal y Canto, pero que no fue autorizado. En su defecto, y como alternativa se autorizó otro lugar: las paredes de la carretera 5 Sur que cruzan buena parte de la comuna de Santiago Centro y que por primera vez se abrió al muralismo callejero. Además, se permitió la realización de murales en otros cuatro puntos de la capital: *“Alameda sector Plaza Italia, Alameda sector calle San Martín; Alameda con calle Roberto Pretot, y en los muros de la Universidad de Santiago de Chile, USACH, ubicada en la Alameda sector Estación Central”* (Bellange, 1996: 91).

¹³⁷ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.



Mural pintado por la brigada muralista de la APECH, en la carretera panamericana. Ibid, pp. 92.

Fue de esa manera, como a principios de los noventa, se dio otra etapa para las agrupaciones muralistas que trabajaban en la CMTBM. Se logró el establecimiento de un diálogo directo con las autoridades de la época, pudiendo trabajar incluso con su apoyo en zonas centrales de la urbe. En concreto, se estaban logrando cosas muy significativas para el movimiento muralista en su conjunto.

“Antes teníamos que pintar con nuestros rostros cubiertos, con gente vigilando en las esquinas”, pero ahora, eso cambió. Se había dado un salto enorme, mientras fuimos marginales, se nos tachaba de muchas cosas, en cambio ahora estamos en pleno centro mostrándole a la gente que es lo que hacemos”¹³⁸.

¹³⁸ Entrevista a Luis Henríquez (Mico), extraída de documental *“Un grito en la Pared”*, realizado por Educación y Comunicaciones (ECO), 1990.



Pared hecha para pintar en las afueras del Bellas Artes, en un museo abierto, donde el director era Nemesio Antúñez, en cual todas las brigadas de la Coordinadora Muralista expusieron sus trabajos. Fotografía Luis Pastene.

Este era un espacio evidentemente distinto, relativamente nuevo para las agrupaciones muralistas de la época, *“estamos trabajando con un apoyo casi institucional, tenemos andamios, incluso el resguardo de carabineros. Es otra etapa, y si es otra etapa, son otras las exigencias y también otras las imperfecciones que van saliendo a la par del trabajo. Es ahora, un trabajo casi en conjunto con la municipalidad, algo que hasta hace poco lo veíamos sólo como expectativa”*¹³⁹.

Pero, también con la llegada de la democracia, comenzaron otros problemas para el movimiento muralista, afectando particularmente a la CMTBM, lo que terminó con la desaparición de este organismo hacia 1992.

3.6.1 Los factores que fueron debilitando la organización del movimiento.

Entre los factores que afectaron al movimiento estaba, por una parte, el distanciamiento que se dio con las autoridades conforme pasaron los primeros años en democracia. En cierta forma, la postura oficial que en un principio se mostró flexible para la autorización de

¹³⁹ Entrevista a muralista no identificado, extraída de documental *“Un grito en la Pared”*, realizado por Educación y Comunicaciones (ECO), 1990.

actividades muralistas en el centro de la ciudad, cambió. Se comenzó gradualmente a restringir esta práctica:

“Yo lo comencé a percibir desde el funeral que se le hizo a Allende en septiembre del noventa¹⁴⁰. Porque se quería pintar en el centro hasta el cementerio, eran palabras mayores, pero no se pudo. Yo percibí que hasta allí llegó el boom de la Coordinadora. O sea, del dejar hacer. Porque la posición del intendente, del ministro del interior, y especialmente la del alcalde Ravinet, fue tajante en ese sentido. No se iba a pintar, y carabineros lo impidió enérgicamente. No se pintaba nada en el trayecto al cementerio. Yo creo que percibieron la potencia de esto. Mira, 20 a 25 murales pintados en un día se transformaba completamente a una población. Eran murales que transmitían un mensaje potente a la gente, a ese ritmo, pintando 20 a 25 murales ibas a copar Santiago. Con un mensaje, con tu propuesta, no a la impunidad, justicia para los desaparecidos, dignidad para los mapuches, una mejor educación, una mejor salud, todos los murales apuntaban a eso, era una mosca demasiado zumbante para ellos”¹⁴¹.

Además, según recuerda Luis, desde que comenzó esta actitud:

“De ahí para adelante comenzó el “ninguneo”. Jamás hubo un proyecto Fondart para los murales. Si bien se dieron algunos permisos, se empezaron a generar otro tipo de dificultades, desde pedirte el diseño antes hasta el permiso escrito de los vecinos, y todo, con por lo menos una semana de anticipación. Habían mil maneras de decirte que no”¹⁴².

El factor económico también aparece como un factor determinante en el declive de este movimiento y la organización que alcanzó con la CMTBM. En este sentido, por ejemplo, los primeros que fueron desapareciendo de ella, fueron los talleres muralistas, que eran más pequeños y que autofinanciaban su trabajo. Con los años fue muy difícil seguir con esa línea, sumado también a este escenario, la falta de apoyo institucional en esta materia. Así,

¹⁴⁰ En un acto simbólico, se trasladaron en septiembre de 1990, desde Viña del Mar a Santiago, los restos de Salvador Allende, quien fue enterrado en dicha ciudad el 12 de septiembre de 1973 sin ningún tipo de ceremonia.

¹⁴¹ Entrevista a Luis Henríquez citada.

¹⁴² Entrevista a Luis Henríquez citada.

de a poco, se fue dañando la posibilidad de proyectar su trabajo en esta etapa. Incluso, algunas ONG's que apoyaron en esos años dicha actividades *“dijeron: “bueno, ya hay democracia” y esas plata se fueron para otros lados, a Nicaragua, a El Salvador, etc.”*¹⁴³.

La falta de personalidad jurídica de algunas organizaciones ayudó en parte también a su desaparición o debilitamiento. Otro factor determinante en este sentido, fue el alejamiento de algunas de las personas que participaron en agrupaciones muralistas durante este periodo, quienes, por distintos motivos fueron tomando diferentes caminos al empezar dicha década, tanto en el ámbito personal, profesional y político. Algunos, de los que siguieron en esto, lo hicieron sin mucho interés por el nuevo proceso político, y el tema de trabajar en lugares más centralizados iba en contra de su lógica original, más local y sin tan alto grado de organización.

En relación a lo que ocurrió dentro de la coordinadora, es decir, a ciertos hechos relacionados con su organización interna y que ayudaron de alguna forma a que esta finalizara, se mencionan en los testimonios algunas discusiones internas, principalmente relacionadas con ciertas decisiones que se tuvieron que tomar en su trabajo de coordinación, como, cuando se aceptó la determinación municipal de cambiar el proyecto para pintar las paredes del río Mapocho y de trasladarlo hacia otros puntos de la ciudad. También se menciona el malestar que produjo al interior de la coordinadora, la participación de uno de sus principales integrantes en un programa de televisión de la época¹⁴⁴, lo que fue muy cuestionado, porque aquel concurre a nombre de la CMTBM, sin previa consulta o autorización de los demás integrantes. En síntesis, se venían dando ciertos roces en su interior.

En cierta forma, la gente que siguió en la CMTBM, tal como vimos, lo hizo denunciando otros temas, como el hambre, la cesantía, la injusticia. *“Pero allí, mucha gente se decepcionó, entonces hubo quiebres muy grandes”*¹⁴⁵. Decepciones, tanto dentro de la

¹⁴³ Por ejemplo, WUS (World Universities Services) que fue una ONG que tuvo una línea de financiamiento para el muralismo callejero en Chile.

¹⁴⁴ *Sábados Gigantes*, muy popular en la época.

¹⁴⁵ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

CMTBM, como fuera de ella, de lo que fue ocurriendo con el movimiento muralista en sí, y de lo que ocurría en el ámbito político y social de la época.

3.6.2 Debilitamiento de las organizaciones de base.

Sin duda, que uno de los factores claves que propiciaron el declive de las organizaciones que participaban en la CMTBM, fue el debilitamiento de las organizaciones sociales que habían dado fuerzas desde un comienzo al movimiento muralista durante los ochenta. Porque a principios de la siguiente década, muchas organizaciones sociales se vieron afectadas por todo el proceso de desarticulación y desmovilización que trajo la Concertación, la que:

“fue cooptando a las organizaciones de base, hasta que quedaron en nada. En lo Hermida, en La Victoria, Recoleta, Cerro Navia, Maipú, habían varias organizaciones, porque justamente la lucha contra la dictadura era que todos estaban organizados, por ejemplo, juntas de vecinos, clubes deportivos, estaban aportando al cuento. Cuando hacían actos por los derechos humanos nos invitaban, entonces había pega todos los fin de semana, a veces en la semana, en todos lados, centros culturales, iban de todos lados, las brigadas que quisieran, y eso la Concertación lo fue de a poco cooptando, el movimiento se fue de a poco decayendo, a la gente le dieron pega en la municipalidad, etc.”¹⁴⁶.

Se fue apagando de a poco la movilización social, sobre todo en las poblaciones, y eso influyó significativamente en la Coordinadora. Desde 1989 hasta más o menos 1992 (año en que se disuelve finalmente) fue el periodo en que hubo más trabajo, en poblaciones, y en actividades autorizadas en el centro de las ciudades. Pero esta dinámica fue decayendo gradualmente, por una sumatoria de cosas, como las descritas más arriba, pero fundamentalmente, porque el sustento, la base del muralismo callejero en la época, era precisamente la invitación que este tipo de organizaciones hacía para ir a pintar. De la misma forma en que esto se fue cortando, muchos grupos quedaron en el aire, y sencillamente dejaron de pintar y posibilitaron la desaparición de la CMTBM.

¹⁴⁶ Entrevista a Rolando Millante citada.

Según Luis, “*fue algo que se agotó en el tiempo*”, por esta acumulación de factores que jugaron en contra del movimiento muralista en general, y que afectaron a la CMTBM en particular. Desaparecieron las brigadas y talleres chicos, no hubo apoyo oficial, faltó financiamiento, se fueron colocando progresivamente dificultades para poder realizar las distintas actividades, las brigadas se volcaron hacia sus trabajos partidarios propios de propaganda, lo que generó menos actividades comunes, unitarias como las que generaba la CMTBM, que no era partidaria, sino que tenía un tinte social y artístico. Hubo además cooptación de las organizaciones sociales en poblaciones por parte de los nuevos actores gubernamentales. Era, en todo caso, algo que se sentía venir, porque muchas brigadas estuvieron vinculadas a las actividades de grupos subversivos de la época, y porque desde un comienzo para la Concertación todo lo que oliera a grupo terrorista de izquierda no era de su agrado.

3.7 La experiencia muralista en relación al proceso.

Queda la sensación en los muralistas de la época, que se realizó un aporte concreto con su práctica a la lucha contra la dictadura, que su trabajo colaboró significativamente al proceso de recuperación de la democracia en Chile, “*uno se adhiere del momento político y social, te vinculas con el ideal de la época, que era sacar a Pinochet, como tarea histórica del momento*”¹⁴⁷. De esta forma, acabar con la dictadura fue un objetivo central para una parte importante de la generación más joven del país en esos años, que vio en la pintura mural callejera un canal de comunicación efectivo para dar a conocer sus pensamientos. Para algunos, estas acciones fueron una extensión de su militancia política, para otros, una prolongación de su compromiso en materia social. Muchos de estos muralistas entendieron su práctica como arte y algunos como mera propaganda, pero todos se convirtieron en emisores de un mensaje que llegó de forma directa hacia la gente, y que en cierta forma buscó generar conciencia en la población, respecto a las problemáticas presentes y la posibilidad de su solución en el futuro próximo.

¹⁴⁷ Entrevista a Mijal Fliman citada.

También, guardan entre sus recuerdos la idea de que con este tipo de práctica, se dio continuidad a una labor que ya tenía antecedentes en nuestro país, el muralismo callejero de las brigadas de izquierda antes y durante la UP. *“Yo veía gente que pintó murales durante la UP y que se ponía a llorar con esto, veían algo a lo que ellos le dieron el puntapié, y que nosotros lo seguimos”*¹⁴⁸. Pero, fundamentalmente se recuerda el aporte que se hizo durante los años de dictadura, al proceso creativo, es decir, a partir de la innovación de propuestas en diseño y en técnicas respecto a la pintura mural. En este sentido, *“No solo era pelear en las barricadas, había mística pero también mucha creatividad, y eso te permitía mostrar un poco de tu personalidad con lo que haces, para mí como estudiante de arte fue como una clase más, una ejecución de lo que había aprendido, pero en la calle”*¹⁴⁹.

Fue en definitiva una experiencia que marcó de distintas formas a cada uno de ellos. Para la mayoría, fue un trabajo entretenido, enriquecedor y comprometido, pero que también tuvo sus costos personales, porque se dejó buena parte de la juventud en ello, *“no es lo mismo ir a jugar a la pelota todos los fin de semana que ir a pintar murales, dejaste de lado varias cosas por eso”*¹⁵⁰. En algo que no era del todo apropiado para jóvenes, *“para nosotras era algo entretenido, pero después una se da cuenta de que te arriesgabas hartito, sobre todo cuando se salía a pintar de noche”*¹⁵¹. Ello les permitió a muchos establecer lazos de amistad muy fuertes, basados en la confianza y seguridad ante la eventualidad de algún problema al momento de participar en este tipo de práctica, lazos que en la mayoría de los casos se mantienen hasta el día de hoy.

Igualmente, se hereda de la práctica muralista desarrollada durante el periodo de dictadura y principios de los noventa, las actividades culturales que hasta el día de hoy se siguen desarrollando en determinadas poblaciones del país, y en menor medida en recintos universitarios. *“Hasta hoy, cuando hay una actividad se anuncia que va a haber porotadas, juegos para niños, malabares, y el muralismo va incorporado, es parte del*

¹⁴⁸ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

¹⁴⁹ Entrevista a Eduardo Moya citada.

¹⁵⁰ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

¹⁵¹ Entrevista a Mijal Fliman citada.

engranaje de la orgánica social. Ahora, son distintos los mensajes depende del lugar al que vas a pintar”¹⁵², “tú vas a una población hoy y ves a un tipo pintando un mural, anda a que lo toquen, nadie le va a decir nada, porque el aporte nuestro en la época fue notable, los muralistas se respetan en las poblaciones”¹⁵³.

Por todo esto, gran parte de los muralistas cuando se refieren a la época señalan estar tranquilos, porque *“nadie nos puede criticar y decir “no hicieron nada”, porque el nuestro fue un aporte concreto al proceso social y político de la época, pero que no ha sido valorado suficientemente”¹⁵⁴.*

¹⁵² Entrevista a Rolando Millante citada.

¹⁵³ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

¹⁵⁴ Entrevista a Mauricio Muñoz citada.

Conclusiones.

Hablar de muralismo en Chile, por lo tanto, significa entender una práctica que históricamente se ha desarrollado en nuestro país. Desde tiempos antiguos hasta la actualidad, se ha manifestado en distintas formas, y ha sido de principal interés en este trabajo el muralismo callejero desarrollado durante la dictadura y los primeros años de democracia.

Para conocerlo en todas sus dimensiones, fue necesario indagar en sus antecedentes previos, es decir, en sus orígenes como práctica académica a principios de los años cuarenta, y luego, su proyección hacia el espacio público al calor las campañas políticas desde mediados de los sesenta. En ese marco, el fenómeno de las brigadas muralistas asociadas principalmente a partidos políticos de izquierda fue clave, y por ello, fue estudiado en profundidad. También por la importancia que adquirió en la época la utilización del mural político por parte de las brigadas y sus alcances en el plano artístico y cultural, sobre todo durante el breve gobierno de la UP. Todo esto, con el fin de identificar cuales de sus principales característica persistieron después del golpe de estado en 1973, en el trabajo muralista desarrollado por agrupaciones de este tipo en el extranjero y posteriormente en nuestro país.

Se logró identificar atisbos de continuidad a principios de los ochenta cuando surgieron otros tipos de agrupaciones muralistas: como talleres populares dependientes de organizaciones sociales de base, brigadas muralistas de otros partidos y colectivos artísticos, que desarrollaron nuevamente acciones de este tipo en las calles, pero en principio no desde las líneas políticas partidarias, sino desde la movilización social disidente hacia el régimen, bajo una lógica territorial distinta y con un claro mensaje de denuncia y crítica respecto a la realidad circundante. En este sentido, su rol fue clave en el proceso social y político que se desarrolló durante esos años, porque ayudó a la concientización de la población, permitiéndoles visualizar gradualmente el eventual fin del régimen dictatorial.

Los principales espacios en los cuales se desarrolló la pintura mural durante los primeros años de la década del ochenta fueron los muros de las calles de diferentes poblaciones y en diversas ciudades del país, siendo Santiago la principal de ellas. También, pero en menor medida se realizaron trabajos en algunos recintos universitarios. Estos espacios, en el marco de las jornadas de protestas entre 1983 y 1986, se convirtieron en verdaderos centros de oposición y lucha contra la dictadura, y el aporte de las agrupaciones muralistas en ese escenario fue significativo. La confección de murales en esos lugares ayudó a crear en la población un sentido crítico y de denuncia respecto a la realidad circundante, dominada por el régimen dictatorial. Como se revisó en líneas anteriores, un mural depositado en dichos espacios, significó para muchos la liberación de ese lugar, porque representaban banderas sobre territorios liberados de la dominación hegemónica; si estos eran borrados era signo de que la movilización en esos lugares era aún débil.

Posteriormente, cuando el panorama político se comienza a aclarar, es decir, cuando se empieza a visualizar la posibilidad de acabar con el régimen encabezado por Pinochet por medio de un plebiscito, la energía del movimiento muralista se proyecta hacia lugares más centrales de la ciudad, logrando llegar en el marco de las campañas políticas de fines de los ochenta, a calles y parques principales de la urbe.

En ese cuadro, algunas agrupaciones muralistas del periodo demostraron estar sujetas a los ritmos que emanaban de los partidos que las sustentaban, con el fin de revitalizar el aspecto propagandístico partidario, al igual que lo realizado por las brigadas durante la UP. Sin embargo, no todas se prestaron para este fin utilitario, porque algunas se desarrollaron de manera autónoma respecto al partido con el cual estaban vinculadas. Es claro que hubo un auge de las agrupaciones muralistas en torno a lo que fue la campaña del NO y por la pugna presidencial de 1989, pero no todas utilizaron sus murales para plasmar propaganda política de este tipo en ellos. Muchas de las agrupaciones muralistas salen precisamente de sus bases locales hacia otros territorios, pero aprovechando la instancia que se generaba en cada acto convocado por la Concertación de Partidos por la Democracia, para dar a conocer sus ideas contrarias al régimen, pero en ningún caso para demostrar apoyo directo al proceso político que apoyaron los partidos. Si bien se ganó el plebiscito (lo que posibilitó

el fin de la dictadura), este hecho fue considerado por algunos no como un triunfo, sino como una derrota para la movilización social en su conjunto, principalmente por la irrupción del discurso político en los espacios que se habían ganado gracias a la presión y lucha de variados sectores sociales. En este sentido, se produjo un quiebre en el movimiento muralista de la época, entre quienes entendían su labor como mera propaganda, a raíz de su mayor cercanía con la lógica partidaria que se vivía, y otros, más sujetos a los ritmos que se proponían en el seno de la movilización social .

En todo caso, en ambas tendencias estuvo presente una noción clara sobre el tipo de expresión que se utilizaba, porque para todos quienes realizaron murales y se declaran muralistas de la época, se trató fundamentalmente de una expresión del arte comprometido con los procesos que caracterizaron el periodo. Y esto se vio reflejado en el carácter que tuvo la CMTBM, porque a pesar de las diferencias que existieron entre una y otra agrupación muralista, este organismo fue capaz de unificar criterios y desarrollar desde sus comienzos en 1989, distintos proyectos a partir de su consideración respecto a la pintura mural como un verdadero arte callejero. Por esta razón pudo funcionar varios años, después de las campañas de fines de los ochenta, y también porque las instancias que fue propiciando la CMTBM, dieron una base para poder orientar el trabajo hacia nuevas direcciones en el nuevo contexto, logrando mantener una buena relación entre las agrupaciones muralistas que funcionaron en su interior. Finalmente, porque este organismo nunca se definió a favor de alguna tendencia política específica; el norte, desde un principio fue el arte, pero con un objetivo de crítica en materia social, política y cultural.

En, consecuencia se produjo una importante variedad de propuestas con el trabajo mural. Si bien se siguió en ese momento con la crítica y denuncia en contra de la impunidad de los violadores de Derechos Humanos durante la dictadura, y también por la continuidad de Pinochet al mando del Ejército, se comenzaron a abordar otros temas en los murales que se confeccionaron en las calles, como por ejemplo, relacionados con reivindicaciones de los pueblos indígenas originarios, con temas medio ambientales, con temas vinculados a los derechos de la mujer, con las precarias condiciones que continuaron en el plano laboral como consecuencia de la

imposición del sistema neoliberal, con la falta de compromiso por parte de las nuevas autoridades en materia social, etc. En síntesis, a partir de variados contenidos se logró mantener en el nuevo contexto el sentido crítico respecto a las problemáticas circundantes, y el mural siguió siendo una herramienta fundamental para ello.

Sin embargo, esta dinámica solo se mantuvo con fuerza durante los dos primeros años en democracia, ya que hacia 1992 el trabajo que desarrolló la CMTBM se fue gradualmente desgastando. Esto por variadas razones.

De la generación joven del periodo -su principal protagonista- muchos se fueron vinculando a otro tipo de actividades relacionadas al paso a la adultez que vivieron en ese lapso. Las siguientes generaciones privilegiaron más la vida privada –personal e individualista- y se mostraron más reacias en relación al espectro político en el nuevo orden democrático, es decir, se mostró mucho menos politizada que su grupo etario anterior, lo que impidió dar mayor continuidad a algunos sueños levantados durante los ochenta, y lo mismo ocurrió con lo hecho por las agrupaciones muralistas durante el periodo anterior. Aunque no finalizó la actividad muralista después de 1992, esta abandonó su desarrollo en las calles centrales y volvió a trabajos en espacios locales, cediendo muchos de sus lugares emblemáticos a la emergente práctica del graffiti, que comenzaba a multiplicarse en calles de las principales ciudades del país, mayormente como reflejo de la subjetividad individual de sus autores, y ya no como expresión del trabajo colectivo. El tipo de muralismo que se desarrolló desde los ochenta, no desapareció, pero sí alteró la dinámica de su práctica que se volvió desde ese momento más aislada.

Ayudó, en este sentido la falta de apoyo y financiamiento a su labor, como por ejemplo, la ausencia de permisos y recursos que había obtenido con anterioridad en Santiago por parte de su municipalidad. También por parte de los mismos partidos políticos que antes las sustentaban, faltó interés para darle continuidad. Pero, fundamentalmente, fueron cada vez más escasas las instancias para desarrollar murales en forma conjunta, como las actividades culturales que realizaban en distintas poblaciones algunas organizaciones sociales, a las que concurrían las agrupaciones vinculadas a la CMTBM. Esto porque también se vieron

afectadas estas últimas, por la labor de cooptación desarrollada por las nuevas autoridades en su contra, con el fin de desmovilizarlas y restablecer el orden público y la nueva institucionalidad.

Hacia 1992, en un nuevo contexto, el movimiento muralista siguió con su carácter de denuncia y crítica, ahora hacia las injusticias y desigualdades heredadas del sistema impuesto por Pinochet, así como también, al nuevo orden y a su nueva administración gubernamental. Se sumó al desencanto de muchos sueños y aspiraciones que se elaboraron durante los ochenta, sobre todo a la decepción que significó para muchos el proceso de transición pactada, a medida del saliente dictador. Por la política moderada del nuevo gobierno, que propició una política de reconciliación y perdón, y no otra de verdad, justicia y castigo, para los culpables de miles de crímenes desarrollados durante la dictadura. También, a la desorientación que se dio en el seno del movimiento obrero y popular ante este panorama, que vio como el nuevo gobierno estableció negociaciones con los sectores de derecha para llevar a cabo sus primeros objetivos, desplazando y reduciendo espacios para su participación y desarrollo. Ayudó a reflejar el consecuente desinterés por la actividad política y respecto a sus principales referentes, profundizada por el dramático deterioro de las condiciones de vida y al abandono gradual de las prácticas colectivas. En síntesis, a las nuevas formas de dependencia y al desigual sistema económico y político. Desde entonces, la práctica muralista ha seguido nuevos derroteros, desde una perspectiva más local, manteniéndose desligada casi por completo del motivo político partidario, pero vinculada mayormente a actividades culturales en poblaciones y recintos universitarios, como una verdadera tradición cultural de nuestro país.

Anexo 1.

Entrevistados.

- 1.- Mijal Fliman.** Brigada Laura Allende (BLA).
- 2.- Mauricio Muñoz.** Brigada Pedro Mariqueo (BPM).
- 3.- Alejandro “Mono” González.** Brigada Ramona Parra (BRP)
- 4.- Luis Henríquez (Mico).** Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT).
- 5.- Antonio Cadima.** Taller Sol.
- 6.- Genaro Cuadros.** Brigada Elmo Catalán (BEC).
- 7.- Eduardo Moya.** Taller La Escala.
- 8.- Rolando Millante.** Colectivo Muralista “La Garrapata”.

Bibliografía.

Sandoval Espinoza, Alejandra. "Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón". Santiago. Ediciones SUR, 2001.

Díaz, Alberto. "Muralismo. Arte en la cultura popular chilena". St. Gallen-Berlín-Sao Paulo, Editado por el Comité de Defensa de la Cultura Chilena., 1990.

Bellange, Ebe. "El mural como reflejo de la realidad social", Santiago, CESOC-LOM. . 1995.

Castillo Espinoza, Eduardo. "Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago, 2006.

Oyarzún Robles, Pablo, Richards, Nelly y Zaldívar, Claudia, editores. "Arte y política". Santiago. ARCIS –Universidad de Chile- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Burke, Peter. "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico". España. Ed. Crítica, 2005.

Fontana, Josep, "Historia: análisis del pasado y proyecto social". España. Ed. Crítica, 1982.

Williams, Raymond. "Marxismo y literatura". Barcelona. 1980.

Ávalos, Benigno. "El Arte Popular en la América Latina". Santiago. 1962.

Cavada, Johanna. "Relación entre arte y realidad", Universidad de Chile, Facultas de Artes, Departamento Teoría de las Artes. 1983.

Rojas Mix, Miguel. "El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI". Buenos Aires. Ed. Prometeo. 2006.

Thompson, E. P. "Miseria de teoría". Barcelona. Editorial Crítica. 1981.

Collier, Simon y Sater, William. "Historia de Chile 1808-1994", Editorial Cambridge University Press. España. 1998.

Guillaudat, Patrick y Mousterde, Pierre. "Los movimientos sociales en Chile 1973-1993". Santiago, LOM ediciones. 1998.

Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. "Historia contemporánea de Chile, V. Niñez y juventud. Santiago. 1999.

Artículos.

Alcatruz Riquelme, Paula. "Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador". Santiago. Anuarios de Pregrado, 2004.

Zamorano Pérez, Pedro y Cortés López, Claudio. "Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético". Revista Universum, N° 22, Vol. 2. 2007.

Longoni, Ana. "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual". Revista de Crítica Cultural, N° 19. 1998.

Aguiló, Osvaldo. "Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contextos". CENECA. Santiago, 1983.

Saúl, Ernesto. "Pintura Social en Chile. Brigadas Ramona Parra, Arte en la ciudad". Ediciones Quimantú, 1972.

Dalmás, Marine. "As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário". História, São Paulo, v. 26, n. 2.

Gallardo, Bernarda. "Espacio urbano y mundo poblacional". Material de discusión. Programa FLACSO-Santiago de Chile. N° 88. Agosto, 1986.

Gallastegui, Joaquín. "El barrio como unidad operativa para el desarrollo local". Ed. Lumen-Humanitas. Buenos Aires. 2008.

Ledesma, Claudia y Medina, María, Francisca. "Artes visuales en espacios públicos en Chile". Universidad de Chile, Facultad de Artes. 2003.

Oslender, Ulrich. "Espacializando resistencia: perspectivas de "espacio" y "lugar" en las investigaciones de movimientos sociales". 2000. Disponible en internet en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/geografia/osle/pres.htm>

Palomo, Patricio. "Brigadas Ramona Parra: La primavera en los muros". 1981.

Christine Frerot. "El arte al pueblo con Allende". Catálogo de la exposición « Chile Vive », Mexico, Ceestem. 1981.

Larraín, Felipe y Patricio Meller. "La experiencia socialista-populista chilena: la Unidad Popular, 1970-73". Cuadernos de economía, n°82. 1990.

Rodríguez, Rafael y Seco, José María. "Hegemonía y Democracia en el siglo XXI: ¿Por qué Gramsci? Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho, ISSN 1138-9877, N°. 15, 2007 (Ejemplar dedicado a: XXI Jornadas de la Sociedad Española de Filosofía Jurídica y Política, "Problemas actuales de la Filosofía del Derecho", Universidad de Alcalá, 28, 29 y 30 de Marzo de 2007). Disponible en internet en:

http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/hegemonia-democracia-siglo-xxi-que-gramsci/id/22578830.html

Paz, Octavio. "Visión e ideología sobre el muralismo mexicano". Revista Vuelta n° 121. 1986.

Moyano, Christina. "Un acercamiento histórico-conceptual al concepto de democracia en la intelectualidad de la izquierda renovada. Chile, 1973-1990". Revista IZQUIERDAS, N° 3. 2008.

Strassner, Veit. "La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico". Revista *Teología y vida*, volumen XLVII. Universidad Johannes Gutenberg. Mainz, Alemania. 2006.

Franco, Marina y Levin, Florencia. "El pasado cercano en clave historiográfica. Ed. Paídos, Buenos Aires. 2007.

Del Vitto, Cristian. "Muralismo y Arte Mural". 2008. Disponible en internet en: <http://arteenlared.com/lecturas/articulos/muralismo-y-arte-mural-2.html>

Cleary, Patricio: "Cómo nació la pintura mural política en Chile". Revista *Araucaria de Chile*, N° 42, Madrid, 1988. Disponible en el sitio <http://www.abacq.net/imaginaria/arte4b.htm>

González, Alejandro. "El arte Brigadista". 2000. Disponible en el sitio <http://www.abacq.net/imaginaria/arte4b.htm>

Tesis.

Domínguez Correa, Paula. "De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile". Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes. Santiago, 2006.

Fontbona Sebastian, Labra Nicolás y Larraín Ismael. "La ciudad como papel". Tesis para optar al grado de Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Diego Portales, Facultad de ciencias de la Comunicación e información. Santiago, 2002.

Abett de la Torre Díaz, Paloma y Acuña Lara, Marcela. "El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973". Seminario de titulación para optar al grado de Licenciado en Historia. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Santiago, 2004.

Pinochet Cobos, Natalia. "El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas. (1990-2009)". Seminario "Discursos de poder: resistencias, apropiaciones y otras prácticas desde los subalternos" para optar al grado de Licenciado en Historia. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Santiago, 2009.

Periódicos.

Fortín Mapocho (1989).

Documentales.

“Un grito en la pared”. Realizado por Educación y comunicaciones (ECO). 1990.