



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“PINTAREMOS HASTA EL CIELO” 50 AÑOS DEL PROYECTO ESTÉTICO-
POLÍTICO DE LA BRIGADA RAMONA PARRA EN CHILE**

**TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

ABIGAÍL DÁVALOS HERNÁNDEZ

**TUTOR: MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

MÉXICO, D.F. FEBRERO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	3
I. De la propaganda política al arte militante: la formación de la Brigada Ramona Parra	9
La Brigada Ramona Parra: muralismo político	10
Arte político en el Cono Sur: aproximaciones	12
La figura del artista comprometido	15
El mural militante de la BRP	18
El programa cultural de la Unidad Popular	32
II. En búsqueda de genealogías, 3 momentos: El Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación, la presencia del muralismo mexicano en Chile y el grabado chileno de Carlos Hermosilla	37
Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación	38
El muralismo mexicano en Chile	41
<i>Siqueiros y Guerrero en Chillán, Chile</i>	43
<i>González Camarena en la “Casa del Arte” de Concepción</i>	49
El grabado social chileno de Carlos Hermosilla	51
III. De la calle al museo y del museo a la calle	58
Hacer arte político desde la institución	59
Hacer política que llegue a la institución del arte	63
<i>Exhibición de la BRP Museo de Arte Contemporáneo</i>	64
<i>“El primer gol del pueblo chileno” Matta y la BRP</i>	72
Otros encuentros entre la calle y el museo	75
Preámbulo al Golpe	77
IV. Tras el Golpe Militar: el repliegue del muralismo brigadista y la búsqueda por nuevas formas de traducir el dolor y la protesta en dictadura	82
Traducibilidad de/en un nuevo orden social	83
Censura y violencia simbólica	85
Repliegue del muralismo brigadista	88
La configuración de pequeños nichos de resistencia	90
Rayado político	92
<i>Rayados de emergencia</i>	93
<i>Rayados militantes</i>	95
Otros focos de resistencia	101
V. Del rayado clandestino al retorno de las brigadas. Una historia crítica del muralismo en los últimos años de la dictadura y los primeros años de la Concertación	104

Las transformaciones iniciadas en 1983	105
Comienzos de la década de 1980; del cambio económico al retorno de las protestas	106
La producción artística en el nuevo escenario socio-político	108
Tomar la calle, tomar los muros. Muralismo y rayados en momentos de las grandes movilizaciones	110
La reestructuración brigadista	117
Plebiscito, el principio de la conciliación	123
Nuevo muralismo post-electoral	128
Epílogo y comentarios finales. Apropiaciones del muralismo brigadista	133
Villa Francia: custodios de la memoria	138
Legados y configuración de nuevas experiencias estético-políticas en Santiago	142
Mural “Vida y Trabajo” ¿estetización de lo subalterno?	146
Bibliografía.	152
Archivo	157
Entrevistas	158
Lista de imágenes	159

Introducción

Las manifestaciones artísticas en Latinoamérica soportan particularidades que responden a la propia historia de este continente lo cual genera un desajuste respecto al canon artístico europeo (siempre referido como “lo universal”), quedando así sujetas a un sistema valorativo que les es ajeno cuando son estudiadas desde esa perspectiva pretendidamente universalista. El enfrentamiento a una constante lucha por su reivindicación dentro de un paradigma dominante imprime -casi de manera inherente- a las manifestaciones artísticas desde Latinoamérica el distintivo de la resistencia.

Una de las mayores dificultades es el posicionarse dentro de este escenario mediante una práctica que en principio no se definía como producción artística sino como *praxis* política. Una práctica cuya particularidad fue la de recurrir al espacio público, en especial a la calle como su soporte, y todas las contradicciones que esto puede llegar a generar. Ante esta situación se desprende una pregunta central, ¿cómo una manifestación de este tipo puede llegar a incorporarse en el relato de la historia del arte en Chile?

Este trabajo fue reconfigurándose sobre su propia marcha, adquiriendo claridad y tono durante la estancia de investigación realizada en Santiago de Chile, la segunda mitad de 2013. Durante esta estancia algo que sorprendió, entre otras muchas gratas cosas, fue la relación que el santiaguino tiene con el espacio público. Una relación conflictiva que va desde un orden casi hierático cargado de disciplina y desconfianza, hasta una carnavalesca organización barrial y apropiación de la calle. En este escenario se registra una presencia constante: el mural y la intervención estética urbana, sea en la calle o en la institución.

Bajo la premisa de que existe una memoria visual de la izquierda histórica chilena, es que se presenta este trabajo de tesis dedicado a quienes conforman y conformaron el proyecto político-estético de larga duración conocido como Brigada Ramona Parra. Sin mayores pretensiones, el afán de este trabajo es hacerse un espacio entre las investigaciones entorno al relato

de un proceso estético-político contemporáneo en Chile, que contribuyan a historiar el proceso histórico chileno reciente, desde una reflexión que parte de las prácticas artísticas.

Ha sido mucho lo escrito sobre el muralismo brigadista de la década de los años setenta en Chile, el principal trabajo corre a cargo de Eduardo Castillo Espinoza (2006) en el libro *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, que acompaña y se complementa con los trabajos y/o testimonios de Ebe Bellange, Patricio Rodríguez-Plaza, Francisco Brugnoli, Alejandra Sandoval, Patricio Cleary, Pedro Morales Yévenes y Alejandro “Mono” González. Junto a estos trabajos, se recuperan las explicaciones referentes a una crítica y relato del arte político en Chile de este periodo de Nelly Richard, Estela Aguirre y Sonia Chocamorro, Pablo Oyarzún, Rigoberto Reyes, Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva, Kena Lorenzini entre otros.

Ante esta gama de trabajos, la presente tesis pretende aportar una lectura desde el presente y desde un lugar de enunciación externo, de la conformación y del desarrollo del proyecto Brigada Ramona Parra, tejidos en el contexto político tan accidentado y violento de la historia de Chile a partir de la segunda mitad del siglo XX. La lectura que aquí se propone presenta a la Ramona Parra como un proceso discontinuo y heterogéneo que permanece vigente a casi cincuenta años de su origen. Diluida en la enorme complejidad del proceso histórico chileno, la presencia de la BRP como sujeto político varía su intensidad según el momento contextual que le acompaña. Esta condición es determinante en el uso de las fuentes que sustentan este trabajo. Se ha recurrido a la revisión y sistematización de fuentes bibliográficas que se complementan en menor medida con fuentes de archivo como revistas, folletines o panfletos y en mayor medida con una serie de entrevistas personales realizadas en Santiago de Chile a algunos de los protagonistas. En ocasiones dadas las circunstancias de dictadura y la poca presencia o poca circulación del material escrito, los testimonios de los involucrados fueron las fuentes que condujeron este trabajo; en otros momentos, las fuentes de archivo como informes o documentos elaborados en la clandestinidad arrojan luz a lo que por otros medios se trataba de silenciar.

Al describir el proceso de la Brigada Ramona Parra es casi inevitable desviarse al análisis de todos los elementos que la componen. Por ello, a lo

largo del trabajo hay apartados en los que la Brigada pierde protagonismo analítico, para dar lugar a la descripción de procesos acompañan, anteceden o derivan de la BRP. Sin afán de extraviar el objetivo de la investigación, se revisan las reflexiones latinoamericanas sobre el arte y la política o el papel del artista como sujeto político comprometido, recurriendo a fuentes emanadas sobre todo del caso argentino cuyos debates en las décadas de los sesenta y setenta sobre el arte de vanguardia dan una luz necesaria para entender a la Ramona Parra dentro de un contexto más amplio. Por otra parte, durante los periodos políticos en los que las circunstancias impidieron una presencia pública de la brigada, se propone en este trabajo trasladar la función estético política de los murales de la brigada, a las pintas y rayados realizadas tanto por grupos militantes como por iniciativas individuales y espontáneas, durante la dictadura militar. Al analizar estas prácticas estéticas en la calle se corrobora el legado de la Brigada Ramona Parra como un referente político, una forma de producción y la experiencia estética de una generación. Esas pintas y rayados forman parte también del relato de la Ramona Parra.

En esta investigación se empleó un método analítico-interpretativo que da forma a los cinco capítulos y un epílogo que componen esta tesis. La estrategia escritural de los primeros tres capítulos no responde a un orden cronológico riguroso, intenta hacer aproximaciones interpretativas de los primeros años de la Ramona Parra. Por su parte en los últimos dos apartados se cambia el tono para convertirse en textos más descriptivos y cercanos al relato. El quinto capítulo es particularmente escrupuloso y cuidadoso en sus detalles pues aborda aspectos de la historia de la Brigada poco estudiados o sobre los que aún persiste un desconocimiento.

El primer capítulo titulado “De la propaganda política al arte militante” hace un breve recorrido en el que se narra el proceso evolutivo de la Brigada Ramona Parra durante sus primeros años de trabajo. En aquel momento de gestación, la Brigada como colectivo definió un *modo de hacer* particular, que inició con el objetivo de impulsar una campaña política en condiciones precarias hasta conformarse como una manifestación artística que reconocía un ideario político al que dio leal acompañamiento y terminó por superar. Para dar consistencia regional y teórica a este itinerario narrado se hacen algunas aproximaciones acerca del diálogo entre arte y política en Latinoamérica y la

noción del artista como militante, situándolo en el contexto del reformado programa cultural propuesto por la Unidad Popular en Chile de principios de los setenta.

El siguiente capítulo es un salto cronológico en el que se establece una genealogía de la tradición muralista chilena de la segunda mitad del siglo XX. No para legitimarla sino para comprenderla. Los legados que confluyen en la configuración del muralismo brigadista chileno son reconocidos y reinterpretados por sus miembros, dando como resultado una propuesta en lo plástico, que revela las circunstancias y limitaciones de su elaboración, y en lo técnico que apuesta por el carácter performativo de su producción y por un nuevo soporte: la calle. En primer lugar se expone la influencia que tuvo la labor del muralista chileno Laureano Guevara y el Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación, para defender y trazar la ruta por la que el muralismo moderno en Chile se extendió. En segundo término se destaca el aporte del muralismo mexicano al relato artístico chileno el cual estuvo marcado por la presencia de tres de sus figuras en Chile: David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena y Xavier Guerrero. Por último se aborda la herencia del grabado chileno en la figura de Carlos Hermosilla y su acercamiento a la gráfica de contenido social.

El tercer apartado se centra en un momento determinante en el itinerario histórico de la Ramona Parra: la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo en 1971 y todo el contexto en que se llevó a cabo. El capítulo se titula “De la calle al museo y del museo” en un afán por jugar con las nociones de frontera y permanencia dentro del ámbito artístico que la Brigada logró cruzar y revertir, aunque fuese de forma momentánea, al trasladar su trabajo de la calle al museo. El capítulo aborda las tensiones derivadas del apoyo otorgado a las Brigadas por parte del gobierno de la Unidad Popular lo cual obliga a problematizar el cambio en la relación entre arte callejero (contestatario) y la muralismo brigadista como parte de un imaginario oficial del proyecto desarrollado desde el gobierno.

El Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 es el acontecimiento que demarca el capítulo cuarto. Este apartado parte de la afirmación de que la dictadura militar determinó una nueva configuración de la realidad en la que los murales de las brigadas como la Ramona Parra ya no encontraron lugar de

enunciación obligando a sus creadores a replegarse por seguridad. “Tras el golpe militar: el repliegue del muralismo brigadista y la búsqueda por nuevas formas de traducir el dolor y la protesta en dictadura” es el título de este apartado en el que se busca explorar las alternativas sociales que fueron solventando la necesidad de reconstruir un tejido social profundamente lastimado que poco a poco se fue expresando a través de expresiones estéticas clandestinas como el rayado político que puede entenderse como la prolongación de la herencia brigadista en tiempos de la dictadura.

El quinto capítulo es significativo ya que trata de dar orden a la dispersa información existente de la Brigada Ramona Parra tras su reagrupación en el último periodo de la dictadura militar. Dicha rearticulación brigadista se dio en el escenario de las protestas masivas en contra del régimen que comenzaron a organizarse en 1983 y que respondieron a las modificaciones estructurales implementadas por el mismo Estado. Estas reformas trajeron consigo además de una transformación social y cultural que dio espacio a nuevos sujetos y actores políticos que participaron en las protestas, la generación de nuevas necesidades, problemáticas y denuncias contra la dictadura que acrecentaron la manifestación masiva y terminaron por derrocar la figura de Pinochet del poder. Tras la caída de la dictadura, el gobierno de la Concertación quiso dar impulso a la organización del brigadismo muralista, pero sin la presencia de un proceso coyuntural al cual dar representatividad fue difícil mantener la consistencia política que antes los había convocado. Asimismo en este apartado se abordan las nuevas formas de hacer política aunadas al surgimiento masivo de reivindicaciones y luchas identitarias antes subyugadas, así como las inconformidades y sinsabores que provocó dentro de la propia izquierda el fin pactado de la dictadura, factores que debilitaron enormemente al Partido Comunista Chileno y por tanto a la Brigada Ramona Parra como parte de su organicidad.

Por último, y a manera de primera conclusión de este trabajo se recuperan tres experiencias que en la actualidad hacen posible afirmar el legado que la Ramona Parra tiene dentro del imaginario estético-político chileno. “Usos y apropiaciones del muralismo brigadista” es un epílogo que pretende dar cuenta de los esfuerzos por mantener vigente ese imaginario. Con una tarea y responsabilidad ética y política, las recientes generaciones

reconocen y recuperan los códigos de la Ramona Parra para dar representatividad a nuevas y propias luchas ya sea mediante la custodia y réplica de murales para la construcción de un espacio propio y cargado de memoria reivindicativa como es el caso de Villa Francia, o saliendo a tomar la calle utilizándola como soporte para la protesta a través del desafío a su retórica como espacio de tensión entre el orden y lo disidente, entre lo público y lo privado de la manera en que lo hacen el Taller de Serigrafía Instantánea y la Brigada Negotrópica.

Como se observa, la presente investigación está atravesada por dos objetivos que se cruzan y se separan a lo largo de su estructura temática y los abordajes que en ella se ensayan. Por un lado, se encuentra el objetivo explícito de contribuir a la historia crítica de la Brigada Ramona Parra, *como organización concreta compuesta por sujetos con nombre propio*. Por otro, se entiende a la Brigada como una expresión inseparable de un largo proceso histórico, *una suerte de sensibilidad colectiva que sobrepasa ampliamente a la organización como tal al insertarse dentro de un espíritu del tiempo compartido*. O, dicho de otro modo, se observa la consistencia de una estética-política compartida socialmente y de la que la Brigada es sólo una de las formas que cobró, por ello en ocasiones la investigación amplía su mirada para observar tales espesuras, resonancias y rastros inscritos primero en un espíritu de lucha y resistencia compartidos y luego en una especie de memoria visual colectiva.

I. De la propaganda política al arte militante: la formación de la Brigada Ramona Parra

Lo “político en el arte” es una cuestión compleja de definir debido a todas las aristas y enfoques a las que da pie de debate, sería entonces aventurado e incluso pretencioso para este trabajo tratar de hacerlo. Por ello a continuación sólo se lanzan algunas nociones y cuestionamientos sobre ésta condición, entretejiéndolas y problematizándolas con una experiencia concreta que buscó sintetizar lo estético y lo político es un mismo proyecto de larga continuidad: la Brigada Ramona Parra.

Un primer planteamiento al respecto, que es de interés en este trabajo, se encuentra al diferenciar la subordinación de un proyecto estético a un programa político, por un lado, y por otro la posibilidad de que el arte sea en sí mismo un medio de protesta y un manifiesto político. De alguna manera Walter Benjamin, toca este punto al establecer la oposición entre la *estetización de la política* y la *politización del arte*¹. El primero adjudicado a los estados totalitarios que apuestan por un arte convencido de su autonomía con respecto al contexto social y las condiciones materiales; esta postura permite al estado subordinar el consenso común a su particular andamiaje ideológico a partir de todo un sistema estético-imaginario impuesto. La politización del arte, por otro lado, es la alternativa que propone Benjamin, la respuesta del comunismo que halla en el arte más que una manifestación estética, un medio emancipatorio. En medio de estas categorías, se encuentra un segundo elemento de interés: la propaganda política como práctica potenciada a partir del siglo XX y entendida como el lenguaje destinado a la masa².

Según esta lógica se propone describir la primera etapa de la brigada muralista Ramona Parra como un órgano surgido del seno del Partido Comunista Chileno para apoyar la candidatura presidencial de Salvador Allende. En este primer momento, fue la intención militante la que primó en los trabajos realizados por la brigada, dando inicio al proceso evolutivo de una

¹ BENJAMIN, W. (2003) *La obra de arte en su época reproductibilidad técnica*, p. 96-99.

² DOMENACH, J. (1968) *La propaganda política*, p. 6.

actividad totalmente panfletaria al encuentro de un estilo estético propio: del propagandista al artista.

La Brigada Ramona Parra: muralismo político

La Brigada Ramona Parra es, sobre todo, un proceso de amplia duración que se inscribe e interactúa con un proceso histórico mayor: la historia política contemporánea de Chile. Este proyecto se convirtió en el germen de un conjunto de experiencias estéticas de resistencia popular en el país, por ello es importante exponer el proceso constitutivo de la Brigada y su evolución, como parte y determinado, por el contexto político chileno.

El inicio del proyecto político-estético de la Brigada Ramona Parra (BRP) se dio a partir de 1963 en la coyuntura de un nuevo proceso electoral en Chile (1964) que enfrentaba a Eduardo Frei Montalva, candidato de la Democracia Cristiana (DC) y Salvador Allende Gossens representante del Frente de Acción Popular (FRAP), en su tercer candidatura por la presidencia³. Serán las circunstancias económicas las que orillen a los encargados de la campaña⁴ de Allende a tomar partido por una difusión callejera, actividad nada nueva en los procesos electorales, pero que en esta ocasión significó el principal eje propagandístico del FRAP, por los bajos costos que representaba: “Si se eligió el muralismo como experiencia y el mural como expresión, fue por razones circunstanciales llenas de sentido y que de algún modo escapaban a las simples alternativas de elección”⁵, nadie imaginaba en ese momento lo atinada que resultaría esta limitación circunstancial.

El desarrollo de las campañas políticas tiene mucho de propaganda publicitaria, la diferencia es que siempre están respaldadas por una propuesta ideológica, sea de izquierda o de derecha. El objetivo de las campañas electorales – al igual que de la publicidad- es convencer, influenciar, unificar opiniones, casi imponiéndolas. Han sido, principalmente a lo largo del siglo XX, herramientas bien explotadas por los grupos que buscan el poder y una vez

³ La primera se presentó en 1952, la segunda en 1958.

⁴ Patricio Cleary era en ese momento el encargado de propaganda del PC. Tomado de CASTILLO, E. (2006) *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, p. 64

⁵ RODRÍGUEZ-Plaza, P. (2011) *Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica*, p. 24

conseguido éste, la propaganda continúa siendo un recurso que se utiliza para conservarlo.

No es nada extraordinario entonces que en el Chile de la década de los sesentas la propaganda gráfica se extienda de la manera en que lo hizo, como tampoco lo es que la DC, a la par que el FRAP, haya recurrido a la ocupación de la calles con sus mensajes políticos, como manera de acercarse al pueblo, colmando la calle con la campaña publicitaria caracterizada por la estrella que representaban la candidatura de Frei Montalva, a pesar del enorme despliegue de recursos y profesionistas a cargo, con que la campaña de la DC se había equipado. La herramienta gráfica en la cual las campañas, sobre todo la del Frente, se apoyaron fue la utilización del muro como soporte, con el fin de crear diseños semejantes a los del cartel, pero a mayor formato.



Imagen 1.1 Mural que acompañaba la candidatura de Allende en 1964, detalle.

La peculiaridad del caso chileno fue la marcha que esta propaganda publicitaria-política tomó en el curso histórico por venir, es decir, cómo fue alejándose cada vez más del objetivo publicitario, para convertirse en una producción de carácter artístico que llegó a reproducirse a lo largo del país y a lo largo de los años. La clave de esta evolución podemos encontrarla en la coincidencia de varias circunstancias: primero, la creación de un estilo propio que permitió a la Brigada ser reconocible de otras intervenciones callejeras; un momento de transición política que implicó la búsqueda de alternativas

culturales; el acierto de recurrir al espacio público como soporte, fue un paso, quizá inconsciente, a una posterior democratización/popularización del arte; y por último, la necesidad de una experiencia que incentivara en Chile una reflexión más profunda acerca de la relación entre vanguardia artística y política.

Tal debate había tenido lugar desde los años sesenta en algunos países latinoamericanos, siendo Argentina el caso más cercano. Ahí se debatían cuestiones que el caso chileno afrontaría en la práctica, puesto que, aunque ya existían ejercicios que vinculaban el arte con las inquietudes políticas de sus realizadores como fue el Grupo Signo, las reflexiones argentinas eran el referente que fortalecía las propias.

Arte político en el Cono Sur: aproximaciones

Los años sesenta, a nivel global, representaron un periodo de intenso dinamismo social y político desencadenado por el inconformismo y la protesta. Para América Latina esa década representó la esperanzadora posibilidad de conquistar las utopías, el momento de la revolución, la cercana emancipación. Para los sectores de izquierda, el momento llamaba a la movilización, ante lo cual los artistas que pertenecían a estos grupos usaron las herramientas a su alcance para apoyarlas.

La larga década de los años sesenta podría situarse entre dos acontecimientos que marcaron la historia de esta parte del continente: del triunfo de la Revolución Cubana en 1959 al Golpe de Estado en Chile en 1973. Un concepto rondó durante esos años en la conciencia de quienes luchaban por un proyecto político más favorecedor, la idea del “poder popular”⁶.

Los acercamientos analíticos entre la producción artística y la politización social fueron diversos y coinciden en distinguir entre lo *revolucionario* en el contenido de la obra, como un diálogo crítico con la realidad social, y lo *revolucionario* en cuanto a las formas, como una ruptura

⁶ El cine tuvo un papel destacado en este momento. Los documentales del Nuevo Cine Latinoamericano, eran un reflejo del ambiente que se vivía, la búsqueda de lo propio, la identidad de Latinoamérica, la reivindicación del Tercer Mundo, la lucha de un subcontinente unido. Esta década presenció la integración, hasta ahora no repetida, entre los movimientos contraculturales y las militancias políticas. Sanjinés, Birri, Guzmán, Rocha, Gleyzer, entre muchos más, buscaron cada uno a su manera penetrar desde el terreno artístico en el escenario sociopolítico latinoamericano.

creativa con lo hasta entonces impuesto en la manera de representar. Al referirse a los artistas de vanguardia de Argentina en la década de los sesenta Andrea Giunta señala un momento en que dicha distinción no existió: “La primera generación de artistas no consideró problemática la relación entre la vanguardia estética y vanguardia política, principalmente porque entendió que la vanguardia artística era en sí misma, una fuerza transformadora del orden social”⁷. Fuera de Argentina la idea del arte político se estudiaba a partir de dos vertientes, Nelly Richard se refiere a ambas estrategias con una denominación diferente: “dos son los modos ejemplares de configuración histórica de las relaciones entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de vanguardia”⁸. Aunque ambas vías son válidas para el propósito de una comunión entre arte y política, los sectores de una marcada ideología marxista (al menos en América Latina de los años sesenta) optaron por legitimar el arte de contenido político, como *arte revolucionario* –pues se llegó a considerar la primacía de las formas como un delirio burgués-. Se crean así discrepancias casi innecesarias entre calidad estética versus pertinencia política, vanguardia versus arte popular ⁹.

Los años sesenta fueron entonces, también, la década de un nuevo auge del arte político en Latinoamérica, -desde los grupos de izquierda- entendido éste como un arte que prioriza en el contenido pero sin olvidar las formas, en otras palabras anticipar lo ético sobre lo estético en la producción artística; el arte político busca intervenir así, en el proceso de formación de un nuevo orden social y en el juego de las relaciones de poder. Para ello, el lenguaje artístico se convierte en discurso, es decir, se politiza y es conducido por alguna tendencia ideológica particular a favor de la disputa por un nuevo sistema de organización social. En el contexto latinoamericano de la década de los años sesenta, sensibilizado por las utopías revolucionarias, el arte contribuye a la construcción de nuevos sujetos políticos, dentro de nuevos escenarios.

⁷ El planteamiento de Giunta avanza centrándose en el arte promovido por las instituciones argentinas, que después entendieron a la vanguardia como la competencia a nivel internacional y a la calidad como la originalidad (aunque esta siempre en referencia al arte internacional). Ver: GIUNTA Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, p. 124-125

⁸ RICHARD, N. (2009) *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*, en línea.

⁹ Ver: GONZÁLEZ, F. (2013) *Desajustes. Sobre arte y política en Argentina*, p. 11

Un error en el que es común recurrir en cuanto a la caracterización de un arte político, es su relación con las instituciones. Para comprender esta relación es importante insistir en el hecho de que el arte político no sólo se refiere a un arte izquierdista y revolucionario – aunque en este trabajo se haya decidido enfatizar en este aspecto-, sino al sentido más general del término “político”, es decir la construcción de las relaciones de poder. El arte político generalmente se desarrolla a la par de proyectos de cambio del orden establecido y éstos pueden provenir de cualquier frente ideológico, demás quedaría recordar el arte alentado por el nacionalsocialismo como una manifestación del arte político proveniente de las intenciones más sombrías: el arte bajo el nazismo se distinguió por ser extremadamente racista en su imaginario, fue un arte proveniente de la institución, misma que definía los lineamientos de sus parámetros artísticos.

Se podría hacer aquí una relevante acotación más, la distinción entre un arte *político* y un arte *de la política*. El primero como señalamos antes, participa de la construcción de las relaciones de poder y el proceso de conformación del orden social. El arte *de la política* en cambio, podríamos ubicarlo como un momento posterior, en que el orden y las jerarquías ya han sido establecidos y es desde ése lugar de enunciación que se recurre al arte, para proyectar, legitimar y sostener a partir de la institución del Estado, el poder ya adquirido; el *arte de la política* es un instrumento para la conformación de una institución de estado. Lo hizo el estado nazi, lo hizo la Unión Soviética, lo hizo la Unidad Popular. El arte de la política si es un arte político, pero este binomio no necesariamente funciona a la inversa: el arte político no siempre es un arte de la política.

En este sentido, la relación conflictiva con la institución no es precisamente una característica inherente al arte político. El ejemplo más claro –y quizá el más citado al respecto- es el muralismo mexicano, que estuvo auspiciado por el Estado mexicano post-revolucionario, representado en la figura de José Vasconcelos. Los artistas de esta escuela, en su narrativa exaltaban a la clase proletaria y al pasado indígena mexicano, desde la tendencia ideológica de la izquierda comunista (no es necesario recordar que los principales muralistas eran activos miembros del PC mexicano), a la vez que la mayoría de su obra se realizaba en los espacios institucionales y eran

financiados por el Estado o por círculos de la burguesía, lo cual no demerita el carácter político ni la calidad de su trabajo.

La figura de la institución dentro del arte remite a los espacios de museos y galerías, es decir espacios que generalmente están supeditados bajo los parámetros, cánones y valores que las potencias hegemónicas definen para legitimar el arte como “moderno y de vanguardia”, al poner más atención sobre las formas para que una obra sea competente en el mercado internacional, éstas instituciones desdeñaron por mucho tiempo el arte de contenido político y se limitaban a la exhibición de obras de la vanguardia estética revolucionaria, es decir la ruptura con las formas tradicionales del arte occidental, lo que no fue un asunto sin valor pero en el que no se ahondará aquí más que para decir que en diferentes lugares de América Latina, a destiempo se logró la coincidencia de vanguardias artísticas y vanguardias políticas en el espacio institucional de los museos. Un momento de apertura efímero pero gratificante en que los artistas políticos, vencen de alguna manera la barrera de las instituciones y toman el espacio para proyectarse al escenario artístico internacional. La misma BRP será parte de esta apertura al exponer en 1971 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Santiago.

La inclusión de algunas manifestaciones del arte político dentro de las instituciones representaba para los creadores una victoria frente a los principios modernizadores que las regían, aunque para algunos de los destinatarios la percepción al respecto fue que los artistas cedieron ante los parámetros institucionales. Hay sin duda un poco de ambas posturas, sin embargo lo que se quiere recalcar aquí es que a pesar de que los binomios vanguardia/estado, arte político/institución parezcan incompatibles, ha habido importantes momentos en la historia del arte en se han integrado en favor de un arte de contenido político, que responde a la consolidación y fortalecimiento del sector artístico latinoamericano y su postura frente a los cánones impuestos por el internacionalismo.

La figura del artista comprometido

Se ha señalado ya el momento político por el que pasaba América Latina en esta década, caracterizándose por una aspiración al cambio que se

traduce en lo que se denomina una “vanguardia política”. Aunque en el caso de algunos países latinoamericanos las instituciones privadas o del estado hayan promovido la tendencia de romper el vínculo entre la escena artística y los grupos intelectuales, esa alianza no termina del todo y durante el periodo se encuentran importantes creaciones de contenido explícitamente político que no descuidan la innovación y experimentación en lo formal. El caso argentino nos dará dos grandes ejemplos: Ricardo Carpani y su trabajo realizando afiches con la Confederación General del Trabajo (CGT) “(...) un hito cuya producción marca una época del cartel político en el país, desarrollando una amplia acción ideológica y combativa”¹⁰, Carpani junto con el Grupo Espartaco apela a la obligación del artista de hacer un arte de contenido social a través de un lenguaje actual y vigente. El segundo referente es Antonio Berni, quién fuera colaborador de Siqueiros durante su estancia en Argentina, siempre crítico y con un discurso estético muy diverso Berni crea dos personajes representativos de las villas miseria argentinas, con los que creará relatos visuales de gran calidad y contenido social “indagó en el mundo de los desplazados, de aquellos que representaban la otra cara del progreso y del desarrollo y que miraban la gran ciudad desde sus márgenes”¹¹. Son ambos artistas críticos y comprometidos, pero sólo en el caso de Carpani, militante.



Imagen 1.2 Cartel de Ricardo Carpani para la Confederación General del Trabajo



Imagen 1.3 Manifestación, de Antonio Berni, 1934

¹⁰ *Ibid.*, p. 116

¹¹ GIUNTA, A. (2008) *Op.Cit.* p. 159

Para explicar la figura del artista comprometido, Giunta recurre al momento de autoidentificación del artista como intelectual, proceso que se da justo en esta década:

“Cuando se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y demuestran una voluntad de intervención en la escena pública a fin de incidir en el orden establecido, los artistas se reconocen como intelectuales¹²”.

La autora se refiere sin duda a la toma de conciencia de los artistas argentinos que se desenvolvían desde y dentro de las instituciones, y cómo éstas tuvieron que ceder de alguna manera a los nuevos contenidos.

El artista comprometido es aquel que apoya o denuncia una causa, teniendo en cuenta que la expresión puede estar llena de ambigüedades, pues no lleva intrínseca la idea de que tenga que ser una postura de izquierda a la que se afiance ese compromiso¹³. Además, el arte comprometido no siempre el será abiertamente explícito en sus denuncias o sus posturas, precisamente por temor a las represalias de quienes detentan el poder, es por ello que la literatura se llega a convertir en un recurrente medio de arte comprometido, puesto que entre metáforas y juegos de palabras se creaba un nuevo lenguaje que permitía escabullirse de la censura sin dejar de manifestar su postura.

El artista plástico comprometido se esfuerza por poder entrar a ese círculo de denuncia y arriesga con referencias cada vez más explícitas. Crece todo un sector de artistas en cuyas exposiciones hay referencias directas a la guerra de Vietnam, a la Revolución Cubana, o a los grupos marginados.

Cuando hablamos de arte comprometido podemos detallar más el término y hacer alusión a un arte de carácter militante, que para el propósito de este trabajo es el que más concuerda con los primeros años de las brigadas muralistas de Chile, adscritas a partidos políticos de izquierda.

La principal diferencia entre un arte comprometido y un arte militante es la especificidad de su postura política, a la que se hará una referencia directa en la creación artística. Entendida aquí la militancia política como la

¹² *Íbid.* p. 264

¹³ Un claro ejemplo de esta ambigüedad sería el caso del poeta cubano Heberto Padilla a quién se le acusó de escribir un poemario anti-ideológico y se le condenó a la cárcel, disparando un debate a nivel internacional sobre dónde radicaba lo revolucionario o comprometido de una obra y quiénes dictaban sus parámetros.

participación activa dentro de una organización estructurada y que responde a una tendencia ideológica bien definida, sus miembros tienen tareas asignadas para acciones concretas y será justo en esta década que el gremio de los artistas se conviertan en un elemento clave para los partidos y organizaciones políticas. Hay que hacer la aclaración de que en muchas ocasiones quienes tengan que encargarse de la parte artística, o mejor dicho gráfica, no precisamente eran artistas sino militantes que se esforzaban por responder a la tarea asignada, como será el caso de muchos brigadistas en Chile. Sin embargo, por lo pronto interesa destacar el papel de aquellos artistas reconocidos que se involucran con algún colectivo político; mencionamos ya el caso de Carpani realizando afiches para los sindicalistas del CGT y sin duda otro referente indispensable son los muralistas mexicanos, miembros del partido comunista. En los países sudamericanos David Alfaro Siqueiros llegó como exponente de las ideas del artista comprometido con la militancia política; a su llegada a Argentina en 1933, se preocupa por crear bloques de artistas revolucionarios y funda el Sindicato de Pintores junto a la publicación de “Un llamamiento a los plásticos argentinos” en el periódico *Crítica*¹⁴.

Para comenzar a describir la historia de la Brigada muralista Ramona Parra, su proceso y transiciones, es importante señalar que la organización surge como un órgano del Partido Comunista chileno y que su función era únicamente la propaganda política. Su aspecto militante irá evolucionando a lo largo de los primeros años, en los que llegará a desarrollar un estilo que le hará pasar de la simple propaganda a una suerte de arte militante, al que se sumaron importantes artistas nacionales que encontraron una causa común por la cual pintar.

El mural militante de la BRP

El puerto de Valparaíso dio lugar a la primera manifestación oficial de un mural como medio de propaganda política de la campaña de los años 63-64. Amenazados por la impresionante campaña que la derecha había desarrollado asesorados por una agencia publicitaria profesional, los encargados de la

¹⁴ AZUELA de la Cueva, A. (2008) *Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata*, p. 136, en línea

campaña de Allende se proponían al menos hacerse presentes en la calle (ya que no podían costear tan fácilmente espacios en la radio o el periódico), es así como Patricio Cleary narra los primeros pasos de la campaña en Valparaíso:

Nos proponíamos partir con una gran ofensiva callejera, y 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 acarreó también complicados problemas políticos.¹⁵

Los problemas políticos a los que se refiere Cleary, fueron las acusaciones hechas por la prensa sobre el daño patrimonial hecho con las pintas del símbolo de Allende “por falta de una mayor reflexión previa, se cometieron muchos errores (...) nos calificaron en todos los tonos, vándalos, maleantes etc.”¹⁶ Esta experiencia los llevará a organizar las brigadas de una manera más eficaz. Su falta de medios para la campaña era tal que la pintura que utilizaron en esa primera intervención fue una preparación a base de “colapiz”¹⁷ y los sacos de “negro humo” donados por los obreros portuarios y petroleros, con los que se elaboró pintura negra que sirvió para rayar las paredes.

Este fue el comienzo de lo que Eduardo Castillo describe como la “Batalla de Propaganda de la Avenida España”¹⁸ -importante avenida de gran circulación que une Valparaíso con Viña del Mar- donde se pintó el que Cleary considera el primer mural político en Chile en julio de 1963, dirigido por el pintor Jorge Osorio.

En un juego de contradiscursos entre izquierda y derecha que incluso llega tornarse lúdico; la calle fue un actor protagónico que involucraba al espectador y al realizador a través de un nuevo lenguaje comunicativo-visual “(...) era en la calle, el espacio menos mediatizado y más abierto a un contexto

¹⁵ CLEARY, P. (1988) *Cómo nació la pintura mural política en Chile*, p.193-195

¹⁶ *Íbid.*

¹⁷ O *colapez*/cola de pescado es un ingrediente usado generalmente en alimentos que al hidratarse da una consistencia gelatinosa. Se suele encontrar en forma de polvo o láminas transparentes. En este caso su función era utilizarlo como adhesivo natural.

¹⁸ CASTLLO, E. (2006) *Op.Cit.*, p. 64; Cleary también relata esta serie de intervenciones “el Comando de la candidatura demócrata, que hizo traer de Santiago un equipo profesional de propagandistas callejeros para que pintaran en los días siguientes una inmensa estrella de Frei con la leyenda *50.000 becas para los niños pobres*. Osvaldo Stranger respondió la noche siguiente pintando al lado de la estrella el emblema allendista con un slogan: *En el Gobierno Popular no habrá niños pobres.*” En CLEARY, P. (1988) *Op. Cit.* p. 194

comunicativo de carácter ideológico diario, donde se jugaba un enfrentamiento más cercano a la realidad social cotidiana.”¹⁹

La derecha desistió en un espacio que no pudo conquistar, mientras para la candidatura de Allende se planeaban proyectos murales cada vez más grandes: el mural del Puente Capuchinos en Viña del Mar, elaborado por estudiantes de la Universidad de Chile y de la Federico Sta. María a cargo de los pintores Jorge Osorio, Nemesio Rivera y Gastón Vilavecchia²⁰. Mural que como muchos otros, fue destruido al poco tiempo por los contrincantes políticos del FRAP, hecho que hizo notoria la apropiación que de éstas intervenciones se hacían ya los espectadores que las presenciaban; así se percibe en la declaración que Pablo Neruda hizo al respecto:

Las fuerzas destructoras son conocidas de la historia humana y el mundo avanza en contra de ellas levantando, edificando. Por primera vez en la historia política de América latina se había llevado la propaganda a una altura extraordinaria. No se puede pensar sin ternura en la muchachas y muchachos que de noche, a la fría intemperie con líneas y colores trazaron en plena calle esta estampa maravillosa. No se puede pensar sin profundo sentido patriótico que las calles que sirvieron antes para la anónima pracidad se vieron de pronto embellecidas, floreciendo en el brumoso invierno...²¹

A partir de la creación y destrucción del mural del Puente Capuchinos se pueden señalar dos cosas: en primer lugar, se está acrecentando el involucramiento de la población en el desarrollo de la campaña electoral de Allende –con la participación de los estudiantes y obreros en su elaboración-; y segundo, que los murales se han convertido en parte del paisaje cotidiano de los pobladores que los presencian y se los apropian como parte de su espacio, el mural político comenzó a convertirse en un elemento de la identidad popular. Y sin embargo, aún no se habla de expresiones artísticas, sino que seguían siendo intervenciones de una campaña propagandística que buscaba cohesionar opiniones y alentar el apoyo. Los encargados de la campaña de Allende, casi sin proponérselo habían encontrado el medio idóneo para continuar su trabajo, el acercamiento con los artistas populares sería su carta fuerte desde entonces. Para el PC la propaganda callejera llegó a ser una importante herramienta electoral en el sentido de que “se convierte en correa

¹⁹ RODRÍGUEZ-Plaza, P. (2011) *Op. Cit.*, p. 16

²⁰ CASTILLO, E. (2006) *Op.Cit.* p.64

²¹ NERUDA, P., Intervención radial por cadena parcial de emisoras de Valparaíso en el marco de la campaña electoral, 12 de junio de 1964, texto en línea.

de transmisión, el vínculo esencial de expresión, rígido y muy elástico al mismo tiempo, que conecta continuamente a la masa con el partido”²².

La idea de los murales pintados en Valparaíso para publicitar la campaña, no terminaba de convencer a todos los miembros del equipo, hasta que el mismo Allende los defendió y propuso extender su realización hacia la capital, Santiago. La luz verde estaba dada y en Santiago los primeros murales se realizaron en 1964 cerca del mercado de abastecimiento “La Vega Central”, en el río Mapocho y en la fachada del Hospital San Borja. Las fuerzas opositoras los destruyeron también, salvo el que estuvo en la ribera del Mapocho que duró hasta la última candidatura de Allende²³. Esta primera oleada muralística involucraba no sólo a artistas reconocidos sino que convocaba a estudiantes, trabajadores y población en general, en actos que se convertían en acciones de todos y que acogía los reclamos y esperanzas de quienes participaban en ellas: “Los hechos estéticos totales lo son, entre otras muchas cosas porque tensan las historias personales y colectivas desde una aperccepción que anuda lo guardado como memoria con lo expuesto como el acto concreto de sensibilidad”²⁴.

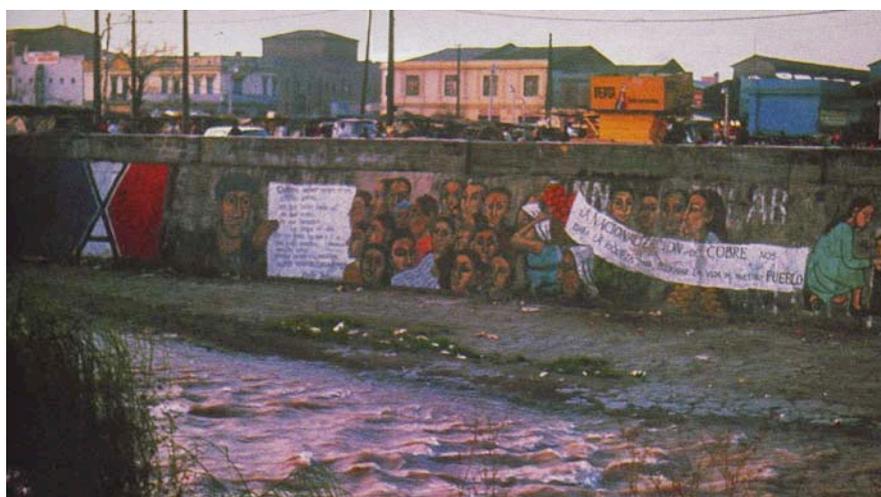


Imagen 1.4 Mural realizado en los tajamares del Río Mapocho para la campaña de Allende en 1964

De estos murales, el mayor proyecto será el del Río Mapocho, realizado por Dinora Doudtchinzky, Héctor Pino y los alumnos de la Escuela

²² DOMENACH, J., *op.cit.* p. 9-10

²³ BRUGNOLI, F. (2003) *Arte y cultura en la Unidad Popular*, p. 261

²⁴ RODRIGUEZ-Plaza, P. (2000) *Experiencia estética e identidad en América Latina*, p. 54

Experimental Artística junto al profesor Osvaldo Reyes²⁵, según datos de la autora Ebe Bellange en su libro *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, también participaron maestros y alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y artistas nacionales como Pedro Millar, Luz Donoso y Hernán Meschi. Este mural representó la integración, ya no sólo como posibilidad, de una técnica plástica chilena que recorrería todos los periodos históricos del país, hasta el día de hoy.

El mural se encontraba entre los puentes Independencia y Recoleta, en los tajamares del río Mapocho que atraviesa casi toda la ciudad de Santiago, se narraba la formación del Partido Comunista y del movimiento obrero chileno.

En el aspecto formal aparecían símbolos como insignias del partido, barras de cobre, herramientas de trabajo, banderas, rostros de trabajadores, etc. El contenido central estaba dividido en cinco secuencias. La continuidad de planos no se repetía en todas éstas debido al carácter colectivo de este mural²⁶.

Este gran proyecto mural permaneció casi hasta los años setenta y para 1972 se retomó y participaron las brigadas ya constituidas con su estilo característico como sería la BRP: la síntesis en su composición, delineada en su totalidad por gruesos trazos negros, figuras en primeros planos, fragmentadas, sin volumen y rellenas por colores primarios.

¿Por qué tuvo tanto éxito como recurso de propaganda el mural callejero? Precisamente porque tiene que ver con la inserción en el espacio de la cotidianidad, un espacio de proximidad en el que se desarrolla un discurso entre iguales que fluye sin disfraces, donde no importa si eres un reconocido artista egresado de Bellas Artes o un obrero de la población, su sentir igual fue expresando y transmitido mediante un lenguaje común que llegó a todos por el simple hecho de circular en su vida cotidiana. Lo que se pintaba era *su* realidad, lo que se exigía en los muros eran *sus* carencias, se retrataba una experiencia humana compartida.

²⁵ CASTILLO, E. (2006) *Op.Cit.*, p.68

²⁶ BELLANGE, E. (1995) *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*”, p. 46

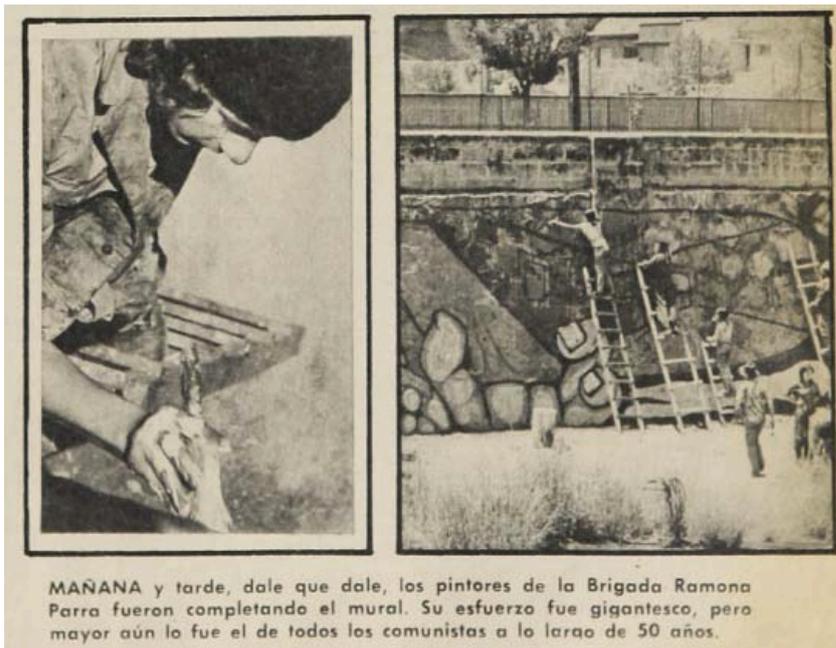


Imagen 1.5
 Publicación acerca de
 la pinta de la BRP del
 Río Mapocho en
 1972, Revista
 Ramona

Otro factor de la eficiente función de la propaganda en los muros es su carácter de no agresión, con una tendencia generalmente propositiva involucrando y resaltando la figura de la mujer, los niños y a los trabajadores, en sus enunciaciones plásticas. Los muros se convierten en un soporte de comunicación social y con el tiempo y las circunstancias, también de protesta pacífica. La denuncia social no siempre se limita a lo trágico sino que también puede reforzarse a través de lo esperanzador. Eso eran los murales en ese momento: la belleza de la esperanza transformadora en un espacio que les pertenecía.

En esta primera etapa del muralismo político en Chile, es importante reconocer dos tendencias de propaganda gráfica: los murales y los rayados. A pesar de que algunos traten de ubicar estos dos formatos de manera sucesiva, en donde el texto progresivamente fue incorporando imágenes o por el contrario, que las imágenes fueron cediendo espacios al texto, lo cierto es que tanto el simple rayado como la imagen mural se realizan de manera simultánea por la ciudad, dependiendo en gran parte de quiénes participen en la brigada encomendada y si son acompañados por algún artista o pintor a cargo.

La confusión proviene al encontrar con argumentos enfrentados al respecto que se refieren a la misma época y que responden a dos de los más importantes trabajos de investigación que sobre el muralismo político chileno se han realizado, como son los de Eduardo Castillo y Patricio Rodríguez Plaza.

El último escribe, “lo que aparece principalmente en esta época como *mural*, es un texto que hace referencia a sentidos políticos, a la necesidad de transmitir por la vía de la *letradura* un mensaje de clara connotación ideológica-partidaria”²⁷, mientras que Castillo resalta la importancia de la imagen, “la incorporación de texto en los murales para la campaña de 1964, sólo obedecía a un fin secundario, pues no tuvo lugar la pretensión de iconizar la escritura, y el protagonismo de la palabra escrita era absolutamente inferior a la imagen”²⁸. Ninguna de las posturas es errada, simplemente responden a formatos particulares.

No existía una norma que restringiera cuál era el formato apropiado para la campaña; además, dependía de la cantidad y procedencia de los voluntarios que acompañaban a cada brigada. Incluso había grupos que aprovechando la coyuntura y el éxito que la pintura callejera adquiriría, trabajaban de manera independiente para manifestar sus propias inconformidades; así lo documenta Eduardo Castillo al rescatar el testimonio de un futuro miembro activo de la Brigada Danilo Bahamondes:

Para la campaña de 1964, Bahamondes participa en las salidas nocturnas que incorporan desde cien a doscientas personas (...) armados de tarros y brochas, a escribir consignas sobre los extensos muros de la Avenida España. Recuerda aquellos comienzos en la imagen de letras irregulares y textos como “Vietnam vencerá” o “Yanqui fuera las manos de Cuba”²⁹.

Tanto la imagen como el rayado estuvieron presentes durante la campaña política de Allende, sin que ninguna de las dos formas se identifique como el formato original de lo que después sería la BRP, sino respondiendo a una serie de trabajos simultáneos que involucraban a voluntarios de lo más diverso, organizados en pequeños grupos repartidos por la ciudad. Por lo tanto aún no podemos referirnos a un estilo propio y homogéneo de éstas primeras brigadas.

Se debe tener claro que ambos formatos de la propaganda gráfica coexistieron en un principio y que si finalmente la imagen-mural superó al rayado en texto, eso no necesariamente significa un proceso evolutivo en el estilo muralista, sino que respondió a estrategias y necesidades prácticas. Incluso ya durante la Unidad Popular, conformada la BRP como organización,

²⁷ RODRIGUEZ-Palza, P. (2011) *Op. Cit.* p. 17

²⁸ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.* 71

²⁹ *Íbid.* p. 77

había sectores dentro de la misma que continuaban priorizando el texto sobre la imagen, como relata el brigadista Alfonso Ruíz:

Fundamentalmente aquí en Valparaíso eran brigadas de muchachos como yo y muchachas que solamente salíamos a rayar... texto, puro texto, porque era lo más urgente comunicarle al pueblo en forma de texto lo que estaba pasando. Aquí en Valparaíso poníamos por ejemplo: 'el próximo martes, llega leche en tal dirección'.³⁰

Sin afán de dar un salto de tiempo, recurrimos al testimonio de Alfonso Ruiz para corroborar que la práctica del rayado en texto continuó inclusive después de la campaña y durante el gobierno de Allende, como un formato que simplificaba los mensajes y que refleja la función comunicativa que la Brigada Ramona Parra representaba para el Partido.

La escases de recursos económicos en las campañas de los partidos de la izquierda fue una de las condiciones que convirtieron al muralismo callejero en una importante estrategia de propaganda; sin embargo, hay otros motivos de carácter político que tuvieron que ver con esta decisión. En 1948 fue promulgada la Ley de defensa Permanente de la Democracia también conocida como la Ley Maldita³¹ que quitaba la legalidad al PC chileno, y por tanto a sus militantes. La consecuencia de esta medida fue que el partido queda marginado de los medios de comunicación – radio y periódicos-³², lo que dejó sin un espacio informativo a las organizaciones de izquierda, territorio que para 1964 se recuperó a través de la utilización de los muros callejeros como medios de comunicación y propaganda y para combatir la desinformación, no sólo electoral sino de acontecimientos como la Guerra de Vietnam o los otros conflictos en Latinoamérica.

No resulta nada descabellado el recurso de las pintas callejeras, no sólo como parte de las campañas políticas, sino como una forma de protesta que acortaba la distancia entre la población y las manifestaciones artísticas, se

³⁰ Entrevista a Alfonso Ruiz “Pajarito” (Entrevista no. 1)

³¹ Impuesta por el presidente Gabriel González Videla, fue publicada el 18 de Octubre de 1948 en el Diario Oficial “esta ley nacida bajo el signo de la Guerra Fría y el anticomunismo macartista imperante en estados Unidos, declaraba la ilegalidad del Partido Comunista, así como un sinnúmero de restricciones a las libertades individuales, sindicales y de prensa” en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96368.html>

³² CASTILLO, E. (2006) *Op.Cit.* p. 75

abría el espacio de acceso y creación de arte a la vez que se fortalecía el poder popular. El arte llegó a tener un estrecho acercamiento con el pueblo, y éste lo acogió como suyo. El poder creador de lo colectivo como elemento resignificador y espectador activo, convirtieron al ciudadano común en partícipe de todo un movimiento artístico que estaba detonando, y al sentirse parte de él las afecciones y pasiones se exaltan.

Como la convocatoria no era exclusiva para estudiantes de arte o pintores más especializados, se utilizaron las técnicas más simples para que los voluntarios pudieran participar activamente en las pintas colectivas. La evolución de la técnica del mural callejero llevo a una personalización de estilos, soportes y materiales, conformándose los primeros colectivos. Ebe Bellange, quien formó parte de estas primeras brigadas muralistas, recuerda:

La academia era el trabajo de la calle. Primero se utilizó un color, realizándose un rayado al ancho de la brocha. Luego dos colores: amarillo y negro. Finalmente fueron agregándose más colores y el ribeteado en negro (...) La técnica era muy simple: tierra de color con un adhesivo andino!³³

Aún con esta gran movilización propagandística, Allende no logra llegar a la presidencia de Chile ese año. La campaña en su contra - que perdió terreno en los muros-, aprovechó todos los demás medios a los que los precarios recursos de la izquierda no tenían acceso:

La campaña de Frei recibe importante apoyo financiero de los EEUU. El discurso antiimperialista enarbolado por Allende no sólo cuestiona la hegemonía continental de la potencia imperial, sino también los intereses de las poderosas empresas estadounidenses con inversiones en Chile. La conclusión es que hay que cerrar paso a la candidatura de izquierda sin trepidar en los medios (...) vía acciones encubiertas de la CIA se gastan entre 1963 y 1964, 4 millones de dólares para evitar el triunfo de Allende³⁴.

Sin embargo, aún con la derrota se había gestado ya una experiencia estético-política que evolucionará, se re-inventó e incluso re-direccionó en vías de una propuesta más artística que proselitista. Sin embargo en los años inmediatos posteriores a la elección de 1964, no se logró todavía la conformación de un órgano propagandístico-muralista y la actividad quedó reducida a pequeños grupúsculos que organizan pintas esporádicas, como las intervenciones dirigidas por Francisco Brugnoli acompañado por sus alumnos como profesor

³³ BELLANGE, E. (1995) *Op.Cit.* p. 127

³⁴ ARRATE, J. y E. Rojas (2010) *La Campaña de 1964: La disputa entre dos "revoluciones"* en línea

de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile³⁵. Lo cierto es que dado el valor significativo que la propaganda mediante murales había adquirido “los artistas sufren una decepción por parte de los partidos políticos, al no encontrar en estas colectividades un pronunciamiento claro hacia el ámbito cultural”³⁶. Desde 1965 se había propuesto al partido la iniciativa de crear grupos de propaganda muralista y hasta dos años después se asignará a Danilo Bahamondes la tarea de organizarlos.



Imagen 1.6 Tomas del documental “Por Vietnam”, de Claudio Sapiaín, 1969. Recuperadas del libro “Puño y Letra” de Eduardo Castillo.

Fue otro el momento coyuntural que consolidó a las Brigadas como órganos militantes del partido encargados de la propaganda política. Al acercarse nuevamente las elecciones a la presidencia, el ambiente político en Chile comenzaba a crisparse nuevamente y las protestas inundaban las calles. A principios de septiembre de 1968 se realiza, entre muchas, una importante marcha en contra de la Guerra de Vietnam titulada “La juventud acusa al imperialismo norteamericano”. La manifestación recorrió la ruta entre las ciudades de Valparaíso y Santiago y el trabajo de la brigada fue hacer intervenciones gráficas acompañando la marcha. A partir de ahí y con la idea de repetir lo realizado en la marcha por Vietnam, queda conformada desde las Juventudes Comunistas de Chile, la Brigada Ramona Parra, nombre que le asigna el partido en memoria de una joven militante asesinada en una manifestación de la Central Única de Trabajadores, realizada en Plaza Bulnes el año de 1946. La fundación de la BRP se remite entonces a 1968 y empieza

³⁵ RODRIGUEZ-Plaza, P. (2001) *Op. Cit.* p. 20

³⁶ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*, p. 75

un año de preparación a la campaña política del 70 y toda una historia de más de 40 años de muralismo político.

La popularidad y el éxito de las intervenciones de la Brigada Ramona Parra, la llevaron a contar con más de mil voluntarios a lo largo del país por lo que, una de las principales tareas fue la capacitación de los participantes, estudiantes –no precisamente de artes- y obreros, a quienes se tenía que explicar el método de elaboración efectiva de un mural. La realización de murales dejó de restringirse a Santiago y Valparaíso, y a través de una impecable organización sus alcances se extendieron por todo el país, creándose más de 100 brigadas locales que trabajaban para la campaña, todas coordinadas por Danilo Bahamondes desde Santiago (la Brigada Central). Son los mismos ex brigadistas quienes describen cómo el trabajo se repartía entre trazadores, rellenadores y fileteadores, de manera que la producción se hacía más dinámica, mientras, uno o un par de los participantes se dedicaban a vigilar y prevenir a sus compañeros de los ataques de opositores políticos o de los *pacos*, como se denomina a los policías en Chile.

La presencia de las mujeres en las brigadas fue mínima, pero constante y respetada. Su participación, más que un interés consciente de reivindicación de género, tuvo por objetivo reivindicarse como miembros de la clase trabajadora. Los compañeros tomaban en cuenta sus presencia y se creaban dinámicas de protección hacia ellas en caso de darse algún percance.



Imagen 1.7 Miembros de la Brigada Ramona Parra a principios de los años setenta

En 1968 Pablo Neruda fue nominado como precandidato del Partido Comunista a la presidencia de Chile, sin embargo, ese mismo año se llegó al acuerdo de que Salvador Allende Gossens fuera el candidato del partido, durante un mitin realizado en plaza Bulnes donde la BRP ya tuvo participación oficial³⁷. La organización, la rapidez y espontaneidad fueron las principales armas de los brigadistas durante la campaña. Se llegaron a pintar muros de 30 metros de largo en un aproximado de tres minutos gracias a la distribución de tareas: primero los trazadores eligen de manera inmediata la consigna, dependiendo de las características del muro y comenzaban el rayado a partir de los extremos de la pared, hasta juntarse al centro y entonces entraban en acción los rellenadores y fondeadores, también desde los extremos al centro. Sus uniformes eran overoles donados por las fábricas como la Planta Fiat³⁸, y un casco que los protegía de las pedradas y los enfrentamientos a los opositores políticos. Como medida de protección se decidió pintar a plena luz del día y en calles concurridas, para así aminorar la posibilidad de agresiones de los adversarios políticos.



Imagen 1.8 Símbolo de la Unidad Popular que acompañó la campaña de Allende en 1970



Imagen 1.9 Indumentaria de los brigadistas

Las brigadas muralistas no fueron las únicas acciones de jóvenes dirigidas a apoyar las campañas de Allende: la nueva canción chilena fue un componente clave durante la campaña del año 70 (incluso en su momento al grupo Inti Illimani, se le encomendó musicalizar las 40 medidas de la Unidad Popular), así como ilustradores encargados de realizar afiches del programa allendista. Se generan también desde 1964 “acciones de trabajo voluntario que

³⁷ Entrevista a Alejandro “Mono” González (Entrevista no.2)

³⁸ SANDOVAL, A. (2001) *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, p. 28

permiten vincular la lucha política con obras que mejoran la infraestructura en poblaciones populares”³⁹. Lo que demuestra la gran organización, trabajo de base y sobre todo participación ciudadana que las campañas de Allende lograron convocar.

Sin embargo, el sector cultural fue indudablemente uno de los que más se solidarizó con la campaña de la izquierda, pues vieron en su representante una mayor cercanía con los “creadores del pueblo, los trabajadores del arte” y la expectativa de un espacio real para la cultura en el gobierno de la UP se mostraba reflejada en una de las 40 medidas: La medida no. 40 era justamente la creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura.

Los recursos para las pintas provenían de donde se pudiera, donaciones de fábricas, de funcionarios o miembros del partido o incluso de la cooperación de los mismos brigadistas, por eso los tarros de pintura y las brochas eran apreciados como tesoros. La consigna “+3 Venceremos”⁴⁰ apareció por toda la ciudad durante los meses de la campaña, sustituyendo el ideograma de la X de Allende de la campaña del 64; además la campaña se acompañó de la canción *Venceremos*, como una especie de himno de la Unidad Popular interpretada por varios artistas que protagonizaban la ola de la Nueva Canción Chilena, principalmente Inti Illimani y Quilapayún⁴¹ y cuya importancia residió en la socialización de símbolos de la tradición e identidad chilena.

Al dimensionar el alcance que las brigadas de la Ramona Parra habían alcanzado no sólo en Santiago (con alrededor de 50 brigadas) sino a lo largo del país, se comenzó a convocar a una acción multitudinaria y simultánea en todo Chile a casi una semana de las elecciones de 1973. Se trataba de una movilización de toda una noche en que no se pintara mas que una sola consigna: “+3 Allende Venceremos U.P.”, la iniciativa se tituló “Amanecer Venceremos” con la idea de que una mañana el país estuviera tapizado con la propaganda allendista, pero sobre todo para hacer patente el apoyo con que contaba el candidato de la Unidad Popular y reafirmar sus filas. El día acordado para la acción fue la noche del 1º de septiembre de 1970, tres días antes de las

³⁹ ARRATE y Rojas, *Op.Cit.*, en línea

⁴⁰ El “+3” hace referencia a que en la planilla electoral la opción de Salvador Allende estaba en tercer sitio.

⁴¹ Cabe hacer el comentario de que estas agrupaciones recurrieron a la Brigada Ramona Parra para que diseñara las portadas de algunos de sus discos, conformando de a poco todo un imaginario colectivo de la izquierda y el poder popular.

elecciones, y en colaboración con otras brigadas de muralistas como fue la Elmo Catalán, emanada del Partido Socialista. Sobre esa intervención se cuenta con el testimonio de Luis Alberto Corvalán miembro fundador de la brigada Ramona Parra Universitaria y uno de los coordinadores de ese *Amanecer Venceremos*:

Casi mil estudiantes de nuestra universidad, jóvenes de todos los partidos y fuerzas del pueblo, organizados en 56 brigadas. esa noche pintaron 2800 rayados en las dos comunas asignadas al frente universitario (...)Otros jóvenes como nosotros hacían lo mismo en el resto de las comunas de Santiago donde esa noche alcanzamos a rayar más de 15 mil veces la consigna de la victoria⁴².

Después de esta histórica jornada brigadista en que quedó más que claro el grado de compromiso de lo adherentes al programa de la Unidad Popular y el carácter militante de las pintas realizadas en la campaña, las elecciones presidenciales se llevaron a cabo en un ambiente político lleno de tensión. El viernes 4 de septiembre de 1970 Allende ganó las elecciones con 1 070 334 votos (36%), seguido de J. Alessandri con el 34.9% y de R. Tomic con 27.8% de los votos emitidos⁴³.



Imagen 1.10 Brigadistas durante la campaña “Amanecer Venceremos”

El fenómeno brigadista se convirtió desde aquellos años en una estrategia de comunicación imprescindible para las organizaciones políticas, sobre todo de izquierda. Además del PC otros partidos conformaron sus propios equipos muralistas o de intervención gráfica callejera, convirtiéndose los brigadismos en una labor de planta realizada por militantes comprometidos, algunos artistas de

⁴² CORVALÁN, L. A. (1976) *Escribo sobre el dolor y la esperanza de mis hermanos*, en línea.

⁴³ ARRATE y Rojas (2010) *El triunfo de la Unidad Popular*, en línea.

formación y otros que se convirtieron en tales de manera empírica mediante el constante trabajo muralista.

Hasta este momento las intervenciones murales no habían consolidado todas las características de estilo que posteriormente definirán a la BRP, sin embargo, éstas comienzan a perfilarse, respondiendo sobre todo a cuestiones circunstanciales como el tiempo o la precariedad de recursos. El trabajo de base, la organización popular y la participación, sobre todo de la juventud, no dejan duda del aspecto militante de la Brigada Ramona Parra, el aspecto artístico-estilístico se fue formalizando de a poco hasta concretar patrones distintivos que se repetirán en cada una de las brigadas locales dentro de Chile; este aspecto permitió también que los murales fueran creaciones colectivas y no de autores individuales.

El programa cultural de la Unidad Popular

Allende como representante electo de la Unidad Popular se preocupó por dar a la cultura un lugar preferente dentro de su gobierno y aprovecha la ventaja del ambiente politizado que queda tras la campaña electoral y que le había ganado la simpatía y colaboración de una gran cantidad de artistas y creadores. La propuesta de la UP de reactivar el sector cultural bajo la consigna “El arte debe llegar al pueblo” es ante todo una táctica política que convierte a las creaciones artísticas en medios comunicativos a partir de los cuales la nueva clase en el poder busca convencer a la sociedad de que su interés es el interés común y así unificar opiniones.

En un sentido casi paternalista se echaron a andar cruzadas culturales como fue la editorial *Quimantú* (que en mapudungún quiere decir “El Sol de la sabiduría”). Esta empresa editorial fue absorbida por el aparato estatal luego de que la editorial original *Zig-Zag*, se declarara en bancarrota. Con la idea de acercar y promover la lectura entre los chilenos, *Quimantú* se convirtió en una de las grandes experiencias de la UP rebasando todas las expectativas. Se crearon colecciones y libros de bolsillo, que hicieron económicamente más accesibles los libros al común de la población y además llegó a ser un espacio para que literatos nacionales pudieran dar a conocer su trabajo, promoviendo siempre creaciones comprometidas socialmente:

Desde sus dependencias se otorgó a la población colecciones, revistas, documentos de trabajo, y en fin, números impresos coherentes con la política de democratización de la cultura (...) pretendía convertir el libro en un mecanismo de información y de vehículo.⁴⁴

Dada la importancia que adquiere la editorial estatal y su empeño por acercar lecturas críticas y estimulantes, no es ninguna sorpresa que al ocurrir el Golpe de Estado se realice una limpia exhaustiva de todo el material impreso por *Quimantú*.

Allende también impulsó la campaña del Tren Popular de la Cultura⁴⁵, iniciativa que desde el Departamento de Cultura de la presidencia, dirigido en ese momento por Waldo Atías, convocó a los artistas nacionales a ser parte de un convoy que cruzaría Chile en tren con el afán de no restringir las políticas culturales a Santiago y sus alrededores, ni tampoco únicamente al plano urbano. Los vagones del tren se llenaron de artistas, poetas y músicos que partieron en febrero de 1971 para recorrer el país. El mayor atractivo de los trenes era el folklor musical que los acompañaba, con agrupaciones como Quilapayún, Inti Ilimani, Ángel e Isabel Parra. La música es otro aspecto que no puede dejarse de lado al describir las políticas culturales emprendidas por la izquierda en el poder; el fenómeno de la Nueva Canción Chilena, música comprometida, social y de protesta con grandes exponentes como Violeta Parra y Víctor Jara había acompañado el proceso de la UP desde la campaña electoral; con el afán de fomentar a sus compositores, el Departamento de Cultura organiza el Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena en noviembre de 1971.

El teatro y la carnavalización callejera, se convirtieron también en recursos empleados por el gobierno de la UP para vincular a la población al nuevo proceso. La producción de teatro independiente fue tan vasta, que se tuvo que crear la *Federación de Nuevo Teatro* "organismo cuyo objetivo era coordinar la actividad de diversas compañías dispuestas a asumir un papel activo en el proceso político encabezado por el gobierno"⁴⁶, muchas de estas compañías teatrales surgían de las poblaciones o de los sindicatos de trabajadores (la CUT contaba con su compañía de teatro social).

⁴⁴ ALBORNOZ, C. (2005) *La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente*, p. 154

⁴⁵ *Ibid.*, p. 152

⁴⁶ *Ibid.*, p. 153

El apoyo y colaboración de artistas ya consagrados como fue el caso de Roberto Matta aportó cierta legitimidad a las políticas culturales promovidas. Matta regresa de Europa (donde se desarrolló profesionalmente) a Chile en 1970, con el propósito de apoyar a la Unidad Popular,

“Hay que enamorarse de la idea de que hay una especie de injusticia terrible. Y creo que el trabajo de una cultura nueva sería hacer hombres invencibles. Hombres invencibles, es decir, con una gran voluntad de crear, de ver las cosas diferentes, de destapar las cosas para ver qué son ...”⁴⁷.

Un año más tarde realiza un trabajo de colaboración con la Brigada Ramona Parra, donde pintan el mural *Primer gol del pueblo chileno* en las instalaciones de la piscina municipal de la comuna “La Granja”. Este mural fue inmediatamente borrado tras el golpe militar por su referencia política y simpatizante con la UP, sin embargo en 2005 tras un enorme trabajo de restauración se lograron quitar las 14 capas de pintura con que se intentó cubrir, recatando el mural en un 90 por ciento.

Lo más relevante de estas colaboraciones es que protagonizan un “encuentro entre el *arte popular* y la *alta cultura*”⁴⁸ mediante una estrecha cooperación entre la vanguardia artística y la vanguardia política que al menos en la Unidad Popular será constante. De una manera muy astuta Allende no profundiza en esta tensa dicotomía entre tradición y modernidad, lo que no quiere decir que la discusión no existiera⁴⁹, y prefiere mantener una estrecha relación con los artistas de vanguardia, con la intención de legitimar y dar mayor peso y reconocimiento a sus políticas culturales. De esta manera organiza una serie de exposiciones en 1970, como la experimental “América no invoco tu nombre en vano” muestra con que se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo, “El pueblo tiene arte con Allende”, “Las cuarenta medidas de la Unidad Popular”, y el “Encuentro Chile-Cuba”⁵⁰.

La atención privilegiada a las propuestas en materia cultural y las batallas ganadas en este terreno, no deben dejar de lado los desajustes cometidos en lo económico, que, acompañados de una persistente y fuerte

⁴⁷ GUASTAVINO, L. y G. Torres (1978) *Roberto Matta. Conversaciones*, en línea.

⁴⁸ REYES Sánchez, R. (2013) *Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible*, en línea.

⁴⁹ Al respecto de este debate particularmente en cuanto a la música folclórica de la Nueva Canción Chilena y la reticencia de introducir en ella nuevos géneros musicales, como fue el ejemplo de el último disco de Víctor Jara, ver ALBORNOZ, C., *Op. Cit.* pág. 158-161

⁵⁰ REYES Sánchez, R. (2013) *Op. Cit.*, en línea

oposición durante todo el gobierno de la UP, condujeron a un desabasto de alimentos y la constante tensión por una siempre latente guerra civil.

Las brigadas de muralistas estuvieron presentes durante todo este periodo, atendiendo siempre a las necesidades políticas y propagandísticas del gobierno de la Unidad Popular. Realizando murales primero, en agradecimiento por la victoria en la campaña, como el que podría ser el primer mural de celebración al triunfo de Allende pintado en Alameda con la consigna “A construir la Patria Nueva”⁵¹; luego promoviendo las medidas y programa político de Allende y realzando “escenografía políticas” para los eventos⁵²; superando su carácter meramente político y consagrándose como una manifestación también artística al encontrar abiertas las puertas del MAC⁵³ para exponer su trabajo y funcionando aún como el brazo comunicativo de la UP, al anunciar en sus muros dónde y cuándo habría campañas de abastecimiento de insumos⁵⁴.

Ya a mediados de 1973 la tensión política era tan grande, que la idea de un levantamiento social era una cuestión de espera, los murales y carteles de ese momento se realizaban con la consigna de alertar y prevenir a la población sobre los momentos de violencia política que se preveían; se trataba de convencer a los ciudadanos a mantener la calma y confiar en el gobierno, pero sobre todo para defenderlo resaltando la legalidad con que fue elegido.

Esta primera etapa constitutiva de la Ramona Parra, desarrollada entre la campaña de Allende y los primeros años de la Unidad Popular, fueron los de más prolífera producción mural. Mucho tuvo que ver su pertenencia al partido oficial y la preocupación del gobierno en la búsqueda de alternativas de creación y distribución cultural, para que la BRP se consolidara como una fuerza comunicativa callejera de atractivo visual. Sin embargo, es importante tener en cuenta que además del contexto socio-político que acompañó a la Brigada en sus primeros años, fueron diversas las circunstancias, sucesos y

⁵¹ RODRÍGUEZ-Plaza, P. (2011) *Op. Cit.* p. 22

⁵² *Ibid.* p. 25

⁵³ “En un gesto de reconocimiento mutuo y ‘desacralización’ institucional el director del recién creado Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez, invitó a las brigadas a pintar los murales del recinto en el marco de una exposición titulada *El arte brigadista*” En: REYES Sánchez, R. (2013) *Op. Cit.* en línea

⁵⁴ Se hacían pintas anunciando que en determinada dirección se realizaría un reparto de leche, por ejemplo.

actores que posibilitaron su creación y trayectoria, no como factores de una fórmula cuyo resultado era necesario, sino como eventos fortuitos que lograron sintetizarse en un proyecto como la Brigada Ramona Parra. Trazar una genealogía que explore algunos de estos eventos, es una tarea necesaria para comprender mejor a la BRP.

II. En búsqueda de genealogías, 3 momentos: El Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación, la presencia del muralismo mexicano en Chile y el grabado chileno de Carlos Heramosilla

*Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas,
no es la identidad aún preservada de su origen
—es la discordia de las otras cosas, es el disparate.⁵⁵*

El epígrafe que abre este apartado proviene del texto *Nietzsche, la genealogía, la historia*, de Michael Foucault, en donde el autor rechaza la idea de la búsqueda del origen como principio esencial, la *más pura posibilidad* o la identidad verdadera. Al indagar sobre la genealogía de la Brigada Ramona Parra, se tiene presente tal afirmación, es decir, los momentos que a continuación se proponen como antecesores del muralismo brigadista en Chile, no son los componentes estrictos que dieron como resultado necesario el proyecto de la BRP. Son, en cambio elementos que componen un trayecto accidentado en donde convergen diversos factores fortuitos, circunstanciales o históricos, que permitieron la formación de la Ramona Parra, entre otros muchos escenarios posibles.

Antonio Kadima⁵⁶, reconocido artista plástico chileno y coordinador del espacio cultural Taller Sol en Santiago, afirma que el muralismo chileno tiene *su origen* en el imaginario de las pinturas rupestres realizadas en tierra de fuego austral —región del extremo sur de Chile—. Esta opinión es compartida por la investigadora Ebe Bellange quien en su libro “El mural como reflejo de la realidad social en Chile” comienza narrando la presencia de arte rupestre y petroglifos en la región de Arica y continúa su cronología —después de un extenso vacío— con la pintura colonial realizada en los muros de recintos

⁵⁵ FOUCAULT, Michel (1992) “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Microfísica del poder*, p.10

⁵⁶ Entrevista con Antonio Kadima (Entrevista 3)

religiosos como los de Norte Grande, valle de Arica, Tarapacá, y en la Iglesia de San Francisco de Santiago⁵⁷.

Sin duda tales afirmaciones tienen sentido al realizar una enumeración de antecedentes al muralismo chileno contemporáneo, sin embargo y acorde a lo propuesto por Foucault, sería erróneo citar el origen de este proceso en la particularidad de las pinturas rupestres, sin “percibir la singularidad de los sucesos”. Es decir, es preciso tener en cuenta los múltiples factores presentes para que la pintura mural en Chile decantara en un fenómeno tan específico como la Ramona Parra. A continuación, se proponen tres momentos de la plástica chilena cuya convergencia tuvo sin duda una importancia vital en la conformación de la Brigada Ramona Parra: la obra y labor del maestro Laureano Guevara, así como del *Grupo de pintores muralistas del ministerio de Educación*; la presencia del muralismo mexicano en Chile y el grabado social del maestro Carlos Hermosilla.

Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación

En 1928 el gobierno chileno declara la necesaria reestructuración de la Escuela de Bellas Artes en Chile, por lo que el presupuesto estatal de tres años dedicado al recinto fue redirigido a la capacitación exhaustiva de un grupo de profesores y alumnos en Europa. La Escuela permanecerá cerrada a excepción de una de sus dependencias: La Escuela de Artes Aplicadas, concentrada en la producción artística con materias como grabado, cerámica y diseño.

Después de un periodo de incertidumbre respecto a su futuro en la enseñanza artística chilena, la Escuela de Bellas Artes reabrió sus puertas y sus posibilidades académicas, dando espacio entre ellas, a la cátedra de muralismo conseguida por el recién llegado Laureano Guevara, quien después de una estancia de 4 años en Europa donde perfeccionó la técnica del fresco, reunió a un grupo de alumnos con la intención de especializarse en la ardua técnica del mural. Aunque el curso no contaba con el total respaldo al interior de la Escuela pues como señala Eduardo Castillo “El curso de pintura mural no sólo incomodaba al profesorado sino también al alumnado mismo: dicho taller

⁵⁷ BELLANGE, E. (1995) *Op.Cit.*, 127 p.

tenía un funcionamiento distinto, con tiempos y procesos muy largos”⁵⁸. Aunque disgustaba a los convencionales pintores de caballete de la escuela, el proyecto perseveró con un constante grupo de alumnos entre los que, siguiendo con Castillo, se encuentran Fernando Marcos, Osvaldo Reyes, Gregorio de la Fuente, José Venturelli y Orlando Silva, todos ellos convertidos posteriormente en importantes muralistas nacionales.

La guía de Laureano Guevara cuya cátedra de pintura mural en Bellas Artes durará alrededor de 30 años, será sin duda el empuje necesario que conduciría a los muralistas chilenos a conformar el Grupo de Muralistas y Pintores del Ministerio de Educación, una iniciativa de Fernando Marcos en 1945, inspirada sin duda por un episodio: el trabajo que David Alfaro Siqueiros había realizado en el departamento de Chillán, que situaba al muralismo bajo el manto institucional y le ofrecía la apertura de espacios educativos para decorar sus muros. Este proyecto se dio en el marco de un acontecimiento que obligó a Chile a una reestructuración profunda: el terremoto en Chillán en enero de 1939.

El presidente en ese periodo Pedro Aguirre Cerda privilegió una política en el país de fomento a la educación, la industria y la vivienda para una clase media recién formada y con el afán de introducir a Chile en la carrera mundial de producción. Este programa se vio doblemente impulsado después del terremoto del 39’ donde la reconstrucción de las zonas devastadas se convierte en prioridad, para lo cual se creó la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo) validando el proyecto nacionalista y de propaganda política de Aguirre Cerda enfocado en la (re)construcción de escuelas. Es aquí donde se vinculó la propuesta de los muralistas en una alianza funcional que garantizaba el reconocimiento del gobierno chileno y los espacios para la expresión plástica de los artistas.

Esta etapa constituyó el inicio del muralismo moderno chileno, teniendo como característica la institucionalidad acompañada por la intervención en inmuebles semi-públicos. Es necesario puntualizar que por esta misma característica esos murales no tuvieron un lenguaje político, o al menos no con el caris de protesta o propaganda. Laureano Guevara utilizó en su obra un

⁵⁸ CASTILLO, E. (2006) *Op.Cit.*, p. 54

lenguaje más conservador, sin duda heredado de la tradición mural renacentista⁵⁹ y que transmitió a sus discípulos. Con esa lógica comienza la producción de murales en Chile:

La primera obra se alcanzó a realizar en 1946, en el Liceo de la Ciudad del Niño (...) con los murales: “Danza del Niño Chileno” a cargo de Osvaldo Reyes; “Exaltación de la Pareja de Trabajadores”, de Laureano Guevara; “Los Trabajadores del Campo” realizado por Orlando Silva y “Homenaje a Gabriela Mistral y a los Trabajadores del Salitre” de Fernando Marcos⁶⁰



Imagen 2.1 Mural realizado por Fernando Marcos en el Liceo de la Ciudad del Niño, Comuna de San Miguel, 1946

Marcos incursionó en la técnica del mosaico en vidrio realizando la obra “Alegría Escolar” en la Escuela Pública Mixta de Peñaflores y la fachada de la Escuela México en Chillán, donde también se encargó de la restauración de sus murales. Estuvo becado en México de 1950-1952 y colaboró de cerca con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros⁶¹, quienes sin duda influyeron en su trabajo, marcando un precedente en cuanto a la relación entre muralistas e instituciones.

La tendencia a la no-propaganda política de sus murales no les impedía tocar temas como la identidad cultural, la nacionalidad, las clases obreras o la nacionalización de sus recursos naturales. Decoraron así escuelas, estaciones y salas: sí con contenidos sociales, menos con intenciones políticas. Ello no significa que permanecieron pasivos ante su entorno; su nivel de organización

⁵⁹ Entrevista a Rodrigo Vera (Entrevista 4)

⁶⁰ BELLANGE, E. (1995) *Op. Cit.* p. 25

⁶¹ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*, p.60.

los llevó a luchar por una reforma en la escuela de Bellas Artes, y al no lograrla fundan la Escuela Experimental de Educación Artística en 1948, que brindó un mayor espacio y libertad a la cátedra de muralismo.

Finalmente, es importante señalar que estos artistas, vinculados al Ministerio de Educación y a un lenguaje artístico más nacionalista que provocador, redactaron el Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica en 1953, en el que invitan al mismo Diego Rivera a firmar. La integración plástica es definida por Rodrigo Vera como “la integración de las artes en la planificación de edificaciones, a las que consideraban como obras plásticas en si, ando unidad visual a los espacio y objetos”⁶² por lo que ésta vinculación de edificios públicos a una arquitectura funcional y moderna, resultó ser el ápice de la correlación entre los muralistas y el Estado. Relación que no duraría mucho pues estuvo sometida al vínculo que se tenía con el grupo en el poder en su momento. Al haber cambio de gobierno, ese vínculo se rompió y el muralismo institucional –al igual que en México- pasa a ser una actividad de segundo orden, no extinta pero si desplazada en la agenda política nacional.

Este precedente es importante porque muestra cómo el inicio del muralismo chileno dio los mismos pasos que el mexicano, del que sin duda recibió una gran influencia directa con la presencia de algunos de sus representantes en el país. La diferencia se encuentra en que con el tiempo y respondiendo a coyunturas políticas muy específicas, el mural chileno supo desligarse de su dependencia con el Estado, y tomar un nuevo rumbo.

El muralismo mexicano en Chile

Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, encabezaban la lista de actores de un movimiento plástico mexicano que se extendió por varios países de Latinoamérica, para llegar a convertirse en un referente obligado en el estudio del arte producido en este continente. Con una reinterpretación de las evidentes influencias de las vanguardias europeas (hay que recordar las estancias tanto de Rivera como Siqueiros en Europa) el muralismo dio una

⁶² Entrevista a Rodrigo Vera (Entrevista 4)

bocanada de aire fresco a la ya desgastada corriente academicista que prevalecía en la escuela mexicana.

La raíz del muralismo en México se desprende del contexto político y social en que se encontraba el país durante las primeras décadas del siglo XX. La Revolución Mexicana y las demandas de campesinos -generalmente indígenas- y obreros, inspiraron a los artistas que congeniaban políticamente con la legitimidad de sus peticiones.

Diego Rivera se vinculó con el gobierno mexicano post-revolucionario a través de José Vasconcelos, el entonces ministro de Instrucción Pública. La Escuela Nacional Preparatoria se convirtió en el primer lienzo de Rivera y sus “dieguitos”, como cariñosamente se conocía a sus jóvenes ayudantes –entre ellos Xavier Guerrero- y, a partir de 1922, numerosos edificios del Centro Histórico de la Ciudad de México fueron intervenidos por este grupo de muralistas quienes, además de una innovación técnica, incorporaron una innovación ideológica a sus obras.

La clave de la originalidad de este movimiento pictórico puede buscarse en la activa participación política de sus protagonistas en el Partido Comunista Mexicano (PCM). En búsqueda de una alternativa más radical dentro de la política mexicana, los muralistas consolidan la idea de organizarse en el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos Revolucionarios, calificándose a sí mismos como “obreros de la brocha”, pregonaban que el arte era para el pueblo y tenía que estar en la paredes. Sin embargo, al igual que posteriormente sus colegas chilenos, la colectivización del trabajo no se extendía a la autoría de los murales, sino que primaba la firma individual de las obras públicas, pues como señala Bellange para el caso chileno: “La presión del mercado del arte exigía la individualización del autor, como parte esencial de la obra de arte, única, sujeta a las leyes de la oferta y la demanda. Nadie arriesgaría financiar una obra de arte, como lo era un mural, realizado por un grupo anónimo de artistas”⁶³.

Cuando sus contenidos se volvieron muy radicales a la susceptibilidad del Estado mexicano, Vasconcelos, que era el vínculo entre el grupo muralista y el Estado mexicano posrevolucionario, comenzó a retirar el apoyo al grupo de

⁶³ BELLANGE, E. (1995) *Op. Cit.* p. 21

muralistas, a lo que siguió una campaña de desprestigio encabezada por la prensa mexicana. Finalmente, Vasconcelos renunció a su cargo en el Ministerio de Instrucción Pública, lo que significó el tiro de gracia para la experiencia sindical muralista y su colaboración institucional.

Siqueiros y Guerrero en Chillán, Chile

Es en este contexto que se lleva a cabo el primer contacto del muralismo mexicano con Chile: Siqueiros llegó a Chile por una parte, huyendo de los altercados políticos que se le presentaron en México⁶⁴ y por otra – en menor medida- apoyando el proyecto de solidaridad internacional después del trágico terremoto de 1939 en Chillán, por el cual, el presidente Lázaro Cárdenas donó los recursos para la construcción de una nueva escuela en dicha ciudad. Fue la incansable gestión de Pablo Neruda la que logró que, alrededor de 1941 David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, dos de los grandes muralistas mexicanos, llegaran a Chillán con la encomienda de pintar las instalaciones de la recién construida escuela “México”.



Imagen 2.2 Escuela México en Chillán, Chile y detalle mural “De México a Chile” del artista Xavier Guerrero, 1941

Los murales de Guerrero decoran el vestíbulo del edificio, “De México a Chile” (1941) es el título de esta portentosa serie de frescos que, con algunos de los motivos vernáculos que caracterizan al muralismo mexicano, dan la bienvenida a los niños y visitantes de la primaria. Al dividir el proyecto mural en dos

⁶⁴ En mayo de 1940 participó en un ataque fallido a la casa de León Trotsky

momentos, encontramos primero, entre los temas desarrollados, la referencia - llena de movimiento- a los elementos de la naturaleza, la preocupación por la ciencia y la técnica, la memoria de la opresión colonial –mediante la frase “300 años de dolor”- y sobre todo la exaltación de la solidaridad entre los pueblos, con un magistral diseño en el techo que presenta a una mujer mexicana – identificada por los colores de sus ropas que emulan la bandera nacional- que abraza en evidente gesto protector a un niño envuelto en ropas de colores patrios chilenos. Más allá del bien logrado sentimiento de ternura y calidez humana que transmite el mural, en un sentido técnico percibimos la maestría de Guerrero al lograr que un techo plano dé la apariencia de ser cóncavo:

(...) se preocupó principalmente de que la estructura orgánica del dibujo de las dos figuras, describiese con sus cuerpos un arco cuyo vértice descansará en el centro del techo y una masa de líneas y colores, con cuya combinación se logra evitar que el techo pese sobre la cabeza y visual del espectador. Y de esta manera, consiguió resolver el problema de elevar a bóveda un techo plano.⁶⁵

El segundo momento del proyecto inicia con dos figuras campesinas mexicanas, un hombre y una mujer que sostienen cestos a manera de ofrenda y unidos por la leyenda “1939 –México a Chile- 1942”, dando lugar al paso a las escaleras desde donde se observa un pequeño mural en el cerramiento con dos niñas mexicanas y uno chileno que sostiene una frase: “Gobernar es educar” slogan del entonces presidente Aguirre Cerda. Por último en un cielo raso que cubre la escalera Guerrero realizó un mural donde una imponente mujer lanza fuego y sobre la que se yuxtapone un puño con una brújula en la que se encierra la frase “El tesoro máspreciado es el hombre.”

Una de las frases que acompañan los frescos cita: “La sociedad organizada será capaz de acabar con el desorden de los elementos naturales en provecho de la humanidad”, sin embargo, los posteriores terremotos en la ciudad demostraron que la naturaleza es implacable y los murales sufrieron enormes daños que requirieron extraordinarios esfuerzos ingenieriles y de restauración que dejan muy claro el valor simbólico que estos frescos tienen para la ciudad de Chillán.

El muralista mexicano, juega con proporciones, colores, elementos arquitectónicos y técnicas, logrando dar identidad al recinto. En entrevista con Rodrigo Vera M. co-autor del libro “América es la casa. Arte mural y espacio

⁶⁵ ESLAVA, E. (2011) *Ofrenda de México*, p. 87.

público en Chillán” (2011), insiste en la humildad y sencillez presente en Guerrero, quien llegó a Chile después de haber ganado el concurso de Diseño Industrial del MOMA en Nueva York (1940)⁶⁶, siendo un artista opacado en México a la sombra de Rivera, Orozco y Siqueiros, pero que en Chillán deja ver todo su esplendor.

En la biblioteca, encontrada en el segundo piso de la escuela el olor a piroxilina se hace presente: aquí trabajó Siqueiros. El alargado salón alberga dos impresionantes murales del artista mexicano, recién restaurados y entregados en marzo de 2013. Las fotografías a los históricos guerreros que protagonizan la obra están prohibidas, presenciamos la “Muerte al Invasor”.

Mediante una síntesis de la historia de México y la de Chile a través de sus héroes nacionales, la técnica de Siqueiros, llena de vigor y dinamismo el gran salón custodiado por los retratos a manera de busto de Pedro Aguirre Cerda y Manuel Ávila Camacho los presidentes en turno de ambos países. Todo el recinto es un imponente documento histórico con una narrativa continua a través de las imágenes que describe los esfuerzos de ambos pueblos por su emancipación.



⁶⁶ Entrevista a Rodrigo Vera (Entrevista 4)



Imagen 2.3 Extremos del mural "Muerte al invasor" pintado por Siqueiros en Chillán, Chile, 1941

El muro sur está dedicado a la historia de Chile, donde resalta como figura central un personaje dual: Galvarino, guerrero indígena de brazos mutilados que parece emerger de la pared entre un torbellino de extremidades y lanzas, con un juego visual en el que Siqueiros yuxtapone una de las piernas de Galvarino con una boca de cañón, que parece estarlo proyectando, mientras convoca a la lucha. Su rostro clama justicia y venganza, siendo éste el sentimiento que predomine en el mural. Galvarino comparte su cuerpo con la cabeza del ideólogo Francisco de Bilbao, cuyos ojos azules y cabellera rubia resaltan con el rostro del dirigente mapuche. El mensaje es muy claro: fuerza e ideas son las claves de la victoria.

Resguardados por el paisaje de la cordillera de los Andes, otros personajes de la historia nacional chilena aparecen en una menor proporción pero con el mismo brío del que está triunfando. Caupolicán esta a la derecha de Galvarino empuñando una lanza y, tocando la corneta sobre una roca, se encuentra Lautaro. Del lado izquierdo ondeando las banderas de la Patria Vieja y las independentistas, el libertador Bernardo O'Higgins. En la parte inferior derecha encontramos a los españoles con armaduras, derrotados y sometidos, uno de ellos sostiene un rosario. Es claro el contraste de color que acompaña la narración siqueiriana, al representar a los héroes chilenos con tonos cálidos, rojos y ocres que evocan la pasión, la sangre, la lucha y la resistencia. Mientras

en la zona del enemigo vencido predominan los colores fríos de las armaduras de hierro, los yelmos y las lanzas que los subyugaron.

Para dar continuidad al proyecto muralístico, Siqueiros invita al espectador a recorrer el techo, decorado con una gran influencia del futurismo, en fondos planos y grises del que sobresalen artefactos con la función de dar dirección al mural de la pared de enfrente. Uno de ellos, la cruz que está sobre el lado norte, cambia de forma dependiendo de la perspectiva desde donde el espectador la mire: la cruz se convierte en una espada o incluso en un ataúd. Las mismas composiciones con diferentes elementos, es la simetría que busca Siqueiros.

Comienza así el mural del lado norte que describe la historia de México, cuya figura protagonista es el cuerpo, ascendente y escultórico de un guerrero indígena armado con un arco y escalando, en un juego metafórico en que Siqueiros le dibuja varias extremidades, que van desapareciendo y difuminándose en un solo tronco. Lo que el artista seguramente representa con ello, es la multiplicidad de pueblos indígenas mexicanos que luchan por su emancipación. El indígena deja atrás el cuerpo yacente de un español herido, con las manos ensangrentadas, con colores más fríos que el resto de la composición y un excelente escorzo logrado por el artista, característica constante en su obra.

A los costados de este imponente guerrero se encuentran los rostros de algunos próceres mexicanos como el cura Miguel Hidalgo, acompañado por José María Morelos y el revolucionario Emiliano Zapata. Delante de ellos levantando los puños en señal de victoria está la mujer mexicana, como la única figura femenina en todo el conjunto. Del lado izquierdo aparecen los presidentes mexicanos Lázaro Cárdenas y Benito Juárez.

Todo este conjunto muralístico hace evidente la capacidad de Siqueiros de manejar espacios y volúmenes, diseñando sus obras en espacios cóncavos que él mismo esboza y que después logra disimular y convertir en paredes planas de equilibrio espacial y armonía en la composición, creando la sensación de una sala más alargada y un techo más elevado. Al respecto de esta monumental obra Carlos Fuentes, escritor mexicano, dice:

Gran dique del arte contra la naturaleza inhóspita, la obra de Siqueiros en Chillán crea un imaginario heroico. Allí están los héroes. Allí está el pueblo. Allí están los héroes del pueblo. Pero allí está, por sobre todas las cosas, el pueblo de los héroes (...) Capilla

Sixtina de la América del Sur, la Escuela México de Chillán, los murales de Siqueiros en Chile, nos obsequian la imaginación de nosotros mismos, sin la cual no seremos imaginables para el futuro. Aquí la forma y el contenido se unen sin separación posible y las dos revoluciones – la del arte y la de la sociedad- quedan para siempre hermanadas.⁶⁷

La presencia de Siqueiros en el muralismo chileno, después de Chillán se limitó a la conferencia “La pintura moderna mexicana como comienzo de un nuevo arte público universal”, tema que presentó en el Teatro Continental de la Plaza Bulnes el domingo 31 de mayo, como él mismo relató a Pablo Neruda en una carta fechada el 19 de Mayo de 1942⁶⁸ en la misma que informa el término de los murales en Chillán. Sin embargo y como bien insiste Rodrigo Vera la contribución de “El Coronelazo” al muralismo chileno, fue aportar un lenguaje ya maduro en la pintura social, y con el ímpetu de la experimentación con materiales⁶⁹. Los muralistas nacionales daban ya sus primeros y tímidos pasos dentro del arte socialista, pero la presencia de Siqueiros, fue un impulso necesario para unir revolución y arte en Chile, dando protagonismo a las masas y al obrero con códigos visuales compartidos por el muralismo mexicano.

Algunos de aquellos primeros muralistas chilenos, tuvieron la oportunidad de contribuir en el proyecto de la Escuela México con retratos de héroes y pensadores latinoamericanos. El maestro Laureano Guevara, Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Luis Vargas entre otros, recibieron un espacio en la escuela para retratos que con el tiempo fueron borrados. Pero la influencia de esta primer experiencia es evidente, sobre todo en la conformación, convocada por Fernando Marcos, del Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación; fue él mismo quien alrededor de 1962 realizó la primera restauración a los murales de Siqueiros en la Escuela México.

González Camarena en la “Casa del Arte” de Concepción

⁶⁷ FUENTES, C., texto recuperado en Fidel Torres y Rodrigo Vera (2011) *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*, p. 63

⁶⁸ TORRES, F. y R. Vera (2011) *Op. Cit.*, p. 68

⁶⁹ Entrevista A Rodrigo Vera (Entrevista 4)

Un segundo momento crucial de la presencia del muralismo mexicano Chile se dio en 1963, cuando Jorge González Camarena otro artista de importante trayectoria en México llegó a la ciudad de Concepción, al sur de Santiago, donde plasmó una de las más bellas obras murales del continente: “Presencia de América Latina”, en un gran salón de recepción a lo que años después se convirtió en la “Casa del Arte” de la Universidad de Concepción.



Imagen 2.4 Mural “Presencia de América Latina” de Jorge González Camarena en Concepción, Chile, 1963

Fue una vez más a causa de un terremoto, el 21 y 22 de mayo de 1960, que una ciudad chilena se ve afectada. En el proceso de reconstrucción, se volvió a involucrar el gobierno de México, “Al embajador mexicano Gustavo Ortiz Hernán le entusiasmó la idea de contribuir centralizando la ayuda mexicana en torno al proyecto de la Casa del Arte... consolidándose así la cooperación en inversión y obsequio de un mural que ejecutaría algún destacado artista mexicano”⁷⁰. Se presentaron los planos del edificio proponiendo el nombre de *Casa del Arte José Clemente Orozco*. La construcción terminó en 1964, año en que González Camarena acompañado por los artistas mexicanos Manuel Guillén, Salvador Almaraz y Javier Arévalo y los chilenos Eugenio Brito Honorato y Albino Echeverría Cancino iniciaron el gran mural en el vestíbulo de la construcción. El 10 de septiembre del siguiente año se dio por inaugurado.

La finalidad de la obra, al igual que con Siqueiros, es la integración simbólica de las culturas chilena y mexicana, misma que se puede observar en la figura híbrida de un nopal –planta y símbolo mexicano- entrelazado con un copihue – flor nacional chilena-, ambas plantas crecen sobre el entierro de los huesos de los antepasados latinoamericanos, de donde surgen sus raíces.

⁷⁰ FERNÁNDEZ Vilches, A. (1999) *La pinacoteca y la casa del arte*, p. 73

Cuando me pidieron que pintara el mural para la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, lo primero que se planteó a mi conciencia fue más o menos esto... ¿qué realidad habría de construir ahí, que mereciera alojarse plásticamente en esos muros que constituían un ámbito de primer orden por su dimensión y por su ubicación arquitectónica? (...) Encontré que era una exacta oportunidad para tratar un tema que me ha sido entrañable, que los es, y sigue siéndolo, para la conciencia hispanoamericana toda: la unidad genética y cultural y, por su puesto de destino de los países de nuestro continente.⁷¹

Un sol de un potente anaranjado junto a un águila con una serpiente, constituyen el fondo de la primer escena del mural, desde donde comienza a ondear un lienzo constituido por las banderas latinoamericanas. La emulación de elementos arquitectónicos en el mural, dan la sensación de rigidez geométrica, reforzada por el predominio de colores fríos y grises, desde donde repentinamente aparece la suavidad de un cuerpo femenino desnudo: América Latina.

El centro del gran mural lo ocupa el enorme rostro de un tono rojo que resalta dentro de todo el conjunto. Desde ése primer rostro, de fisonomía notoriamente indígena, se yuxtaponen varios más, simbolizando la diversidad étnica latinoamericana. A continuación, un complejo conjunto que inicia con cuerpos desnudos entre la tierra, de la que brota el maíz y el trigo, convirtiéndose después en herramientas: la ciencia y la técnica como la conquista del hombre. Viene entonces la “pareja original”, símbolo del mestizaje del cual proviene América.

Un elemento clave en el mural es la presencia de la escalera, que el mismo González Camarena pidió conservar, visualizándola como parte del proyecto mural. De esta manera convierte la escalera en una serpiente emplumada: Quetzalcóatl custodia el gran muro, para rematarlo. “ (...) Y no hay belleza como esta belleza, de América extendida en sus infiernos, en sus cerros de piedra y poderío y en sus ríos ataviados y eternos...” es la frase contenida en el Canto General de Pablo Neruda que en un friso corona toda la composición de González Camarena.

Tanto los murales realizados en la Escuela México de Chillán, como “Presencia de América Latina” en Concepción, se convirtieron con el paso del tiempo en un referente obligado para muralistas y graffiteros chilenos de la

⁷¹ GONZÁLEZ Camarena, J. (1965) *Mural “Presencia de América Latina”*, p.

actualidad, ya sea como fuente de inspiración o como paradigma técnico. Más allá de si hubo una influencia estilística evidente⁷², la presencia del muralismo mexicano en Chile marcó una pauta que dio apertura a la utilización de un nuevo soporte como lienzo y, sobre todo, a la posibilidad de repensar políticamente no sólo el espacio público, sino el papel de la obra y de los artistas en él.

El grabado social chileno de Carlos Hermosilla

El grabado es una categoría plástica que generalmente se considera punto y aparte en el análisis de la producción visual y que, sin embargo, es un referente clave tanto para el muralismo de los años sesenta y setenta, como para la elaboración de afiches en las mismas décadas.

Esta técnica en Chile contaba con una facción de fuerte inclinación política de izquierda, manifiesta no sólo en la temática de sus obras, sino también en la defensa de su gremio ante la subyugación institucional, en pro del principio de colectivización de la obra, al no permitir que quedara restringida a un círculo artístico privilegiado, como llegó a suceder en algún momento con el llamado Taller 99⁷³, adherido al Museo de Bellas Artes de Santiago:

Siqueiros recalca el hecho de que “en el arte político tiene particular importancia la inteligente administración de la ampliación del esfuerzo”. Es en ese sentido que durante este periodo las únicas manifestaciones de las artes visuales absolutamente revolucionarias serían entonces el muralismo y el grabado, la primera por la escala de su visibilidad y la segunda por la naturaleza de su reproductibilidad⁷⁴.

El inicio “oficial” del grabado chileno se situó en 1931, año de reapertura de Bellas Artes, después de una serie de reformas cuyo objetivo era implementar y resaltar la utilidad y funcionalidad del arte mediante la creación de la Escuela de Artes Aplicadas. En ese contexto se creó el Taller de Artes Gráficas a cargo de Marco Antonio Bontá.

⁷² Sin embargo, no cabe duda de que existe dicha influencia en características como la monumentalidad de los primeros planos que, en la Brigada Ramona Parra al menos, remite también a la obra del artista y luchador social argentino Ricardo Carpani, cuya característica fue dotar de una dimensión escultórica a lo pictórico en su obra artística y política.

⁷³ El Taller 99 se inaugura en 1956 con Nemesio Antúnez a la cabeza y se convierte en un espacio de experimentación y producción en torno al grabado en donde se formarán importantes exponentes nacionales de esta técnica. El Taller se incorpora a la naciente Escuela de Artes de la Universidad Católica de Chile en donde ocupó uno de los pisos de la Casa Central ubicada en av. Alameda Central.

⁷⁴ NORDENFLYCH, J. de (2003) *Grabador local en contexto global*, p. 69

A ese taller asistió Carlos Hermostilla, quien con el tiempo se convirtió en un destacado exponente de la técnica de grabado y que reprodujo en sus obras muchos paisajes del escenario social chileno de entonces, por ejemplo en la serie “Las Banderas” de 1942



Imagen 2.5 Grabados de Carlos Hermostilla “Muchacha de Pueblo”, “Allende” (Xilografía) y “Las mujeres” (Linografía).

El grabado chileno venía tomando fuerza desde Concepción, Chillán, Viña del Mar y Valparaíso -de donde es oriundo el mismo Hermostilla-, gracias a la presencia de talleres locales que ya habían consolidado una tradición del grabado en Chile. Años después, a mediados de la década del cincuenta, se suscitó un problema político respecto al carácter del grabado y la enseñanza de su técnica como un oficio de tradición comunitaria: Nemesio Antúnez - Director del Museo de Bellas Artes en ese momento- buscó acaparar la técnica creando el Taller 99 en 1956. Lo señala en su texto Justo Pastor Mellado:

(...) sostuve la hipótesis según la cual Nemesio Antúnez, antes de fundar dicho taller, había realizado una operación de despojo institucional de ciertos referentes que hasta ese entonces circulaban en una subcultura comunista regional, como era el ambiente intelectual y político de Concepción (...) Antúnez se hace de una tradición que no le pertenece, pero que gracias a su capacidad de inscripción, clasísticamente determinada puede incorporar en un espacio cultural que, inconscientemente esta

esperando el advenimiento de un emblema gráfico que le permita recuperar un mito de origen de la sociabilidad...⁷⁵

Ésta última frase es importante en el sentido de que intuye el poder de la gráfica como emblema identitario de lo social. Distanciado de esa coyuntura política, Hermosilla siguió produciendo obras que lo llevaron a convertirse en el principal promotor del grabado chileno, despojando esta técnica de la etiqueta de arte menor, y formando en 1947 el Grupo de Grabadores de Viña del Mar, un colectivo de promoción del grabado, con influencias del grabado argentino y catalán especialmente del artista Gustave Cochet⁷⁶.

El grabado chileno comenzó a generar un lenguaje propio, una iconografía identitaria ligada en esencia a la izquierda y manifiesta por ejemplo en las maravillosas ilustraciones que José Venturelli⁷⁷ realiza para acompañar el Canto General de Neruda.

Como señala Hugo Rivera-Scott, más que un artista político, Hermosilla se consideraba a sí mismo un grabador popular⁷⁸. El tema de su producción gráfica fue la gente, dando así un aspecto social a su obra, construyendo un imaginario de clase y búsqueda de lo popular. Hermosilla fue un activo militante del PC, sin embargo, su obra nunca llegó a convertirse en propaganda política, sino que se enfocó en retratar el esfuerzo del pueblo.

Formalmente, en la obra de Hermosilla se ve la influencia de los paisajes industriales del futurismo, además de una constante búsqueda de movimiento que lo acercó en más de una ocasión al abstraccionismo.

El énfasis que se hace a la figura de Carlos Hermosilla se debe en gran medida a la influencia, no sólo ideológica sino estilística, que ejerció en las brigadas muralistas de propaganda en Chile, particularmente en la Brigada Ramona Parra. Sería arriesgado afirmar que el estilo de la BRP surge enteramente a partir de los grabados de Hermosilla o Venturelli, sin embargo, también sería insensato pensar que nada tuvieron que ver con la conformación de este movimiento. La influencia estilística se encuentra principalmente en dos

⁷⁵ PASTOR Mellado, J. (2003) *Notas para una investigación sobre las dos escenas de origen del Grabado Chileno Contemporáneo*, p.43

⁷⁶ Entrevista con Hugo Rivera-Scott (Entrevista 5)

⁷⁷ Pintor, muralista y grabador chileno nacido en Santiago en 1924. Alumno en la clase de muralismo de Laureano Guevara, centra la temática de su obra en la exaltación de la clase obrera y las desigualdades sociales.

⁷⁸ *Íbid.*

características: los contornos negros, gruesos y remarcados en los murales de la BRP, recuerdan sin duda a los surcos que las gubias dejan sobre la matriz de las estampas para resaltar luces, sombras y pliegues. En segundo lugar, los rostros en un muy cercano primer plano, los perfiles, o la yuxtaposición de caras –de los retratos de Hermosilla- así como la fragmentación anatómica de rostros y cuerpos, dejaron sin duda una referencia clara en los murales, que con el agregado de color reinterpretan el pequeño formato del grabado en admirables obras de gran formato.

Aunque con este precedente pudiera encontrarse una herencia estilística del grabado en los murales de la Brigada Ramona Parra, Hugo Rivera-Scott insiste en remarcar la diferencia en el contenido, puesto que en el grabado el apego a la representación de una situación concreta sigue siendo un condicionante: la búsqueda de lo real, “mientras que las brigadas llegan a sintetizar símbolos, elementos abstraídos que se repiten y generan un lenguaje más gráfico”⁷⁹. Un lenguaje creado para ser exhibido en el espacio público y cuyo principal objetivo es la comunicación de un mensaje de propaganda.

De igual manera, el grabado no deja de ser un referente clave a la hora de analizar el movimiento muralista que explotará en la ciudad de Santiago en la década de los años sesenta, inundando sus muros con una propaganda política muy particular.

Los muralistas chilenos de la escuela de Laureano Guevara, el referente del muralismo mexicano y el grabado social del siglo XX, son antecedentes del muralismo brigadista en Chile, lo cual no significa que desarrollen una relación de continuidad artística, ni una compatibilidad en cuanto a objetivos entre sí. Sin embargo, todas estas experiencias son parte del proceso de formación de un imaginario gráfico chileno, cuya prioridad fue la transmisión de un mensaje asociado generalmente a la militancia de izquierda. Presenciamos entonces, tradiciones distintas del muralismo, las primeras evocan a un “origen fundacional”, mientras que el muralismo callejero construirá su propio camino

⁷⁹ Entrevista con Hugo Rivera-Scott (Entrevista 5)

consciente de su apuesta política, su carácter efímero y su lucha por los espacios.

Alejandro “Mono” González recalcará en varias ocasiones las divergencias existentes entre el muralismo mexicano histórico y el realizado años más tarde por las brigadas muralistas en Chile:

La diferencia tiene que ver con una producción especial en el espectador, en el espectador en movimiento, no buscamos que el espectador vaya a ver, o encontrarse, o visitar el mural, estamos preocupados por provocar al espectador, ir al lugar en donde haya mayor circulación de gente (...) el muralismo mexicano está hecho para ser contemplado bajo ciertas condiciones⁸⁰.

No por ello niega que, para él mismo el muralismo mexicano sea un referente directo en su acercamiento al arte mural latinoamericano, pero insiste en que el reto era producir algo propio “¿cómo creamos nosotros un código con características propias?”⁸¹ y que respondiera a un proceso social novedoso en América Latina, como fue en su momento el chileno.

La principal diferencia radica en tomar las calles como soporte, pues a consideración de los brigadistas chilenos, los precursores mexicanos restringían su trabajo a los espacios semi-públicos y en acuerdo con las instituciones que los respaldaban: “Eran dos cosas completamente diferentes, sus objetivos no tenían que ver el uno con el otro. Por principio, en las brigadas no había una ligazón con las cúpulas del poder”, remarca “Mono” González.

El arte callejero, se hace para los transeúntes, para ser contemplado de paso por un espectador en movimiento. Ésa será la principal característica a la que responderán las creaciones de los brigadistas en los años sesenta, manteniéndose al margen de las exigencias del internacionalismo y el mercado del arte, porque en un principio, ellos no buscaban ser artistas, sino comunicadores. Tener claro este principio les permitió crear algo propio y novedoso que terminó por desbordarlos y los adentró en los terrenos del arte.

El objetivo de este apartado es precisamente señalar que la conformación de esto propio y novedoso no se desvincula de una tradición gráfica en Chile. Nada puede ser completamente nuevo y original, sino que esta determinado sin duda por influencias estilísticas, técnicas e incluso

⁸⁰ Entrevista a Alejandro “Mono” González (Entrevista 2)

⁸¹ *Ibid.*

ideológicas que darán pauta a reinterpretaciones y actualizaciones que, entonces sí, permitirán la creación de algo diferente.

En el caso del proyecto político-estético de la Brigada Ramona Parra en Chile, la búsqueda de esta genealogía creativa ha conducido a los tres referentes hasta ahora descritos, el Grupo de Pintores y Muralistas del Ministerio de Educación, el muralismo mexicano en Chile y el grabado social chileno de Carlos Hermsilla. Pero, sin lugar a dudas no deben ser los únicos movimientos artísticos que alimentaron la conformación de la estética brigadista. No se debe pasar por alto, por ejemplo, la influencia que seguro tuvo la obra del Grupo Espartaco y sus afiches políticos en la configuración ideológica y política de una arte militante y propagandista⁸².

Como se sostuvo al principio de este capítulo, no fue la experiencia de estos tres momentos plásticos lo que determinó la formación del proyecto de la Ramona Parra, como el único resultado posible de la vinculación entre ellos. Es decir, el “origen” de la BRP, no se encuentra en estos tres antecedentes, sino en los aportes que cada uno hizo para que, al paso de los años y bajo nuevas circunstancias históricas, se gestara un proyecto como el de la Ramona Parra. Esos aportes fueron, por ejemplo, la insistencia en el carácter público del arte, dada por los muralistas mexicanos y los muralistas del Ministerio de Educación en Chile, y de la mano también el énfasis en la colectivización/democratización de las producciones artísticas, en que el grabado jugó un papel fundamental. Un aporte más fue sin duda técnico-estilístico, como la simulación de los surcos del grabado mediante con los gruesos contornos negros de los murales de la BRP. Otro elemento clave que vincula a estos tres momentos con la Brigada, es el tono político que imprimieron en su obra, más allá de los militancias,

⁸² El papel del Grupo Espartaco y de Ricardo Carpani particularmente, en esta búsqueda genealógica merece una mención aparte. Constituido en la Argentina de 1957 por Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez y Mario Molinari redactaron su manifiesto “Por un arte revolucionario latinoamericano” en el que dejaron clara su postura respecto a hacer un arte de contenido social que no descuide el aspecto visual. Con primeros planos de grandes dimensiones e impresionantes juegos de volumen, las obras de Carpani exponen fuerza y teatralidad, lucha y resistencia. El autor propone “salir de las instituciones artísticas y hacer murales en sindicatos o en cualquier otra pared, haciendo gala del lenguaje subsidiario del muralismo” (GONZÁLEZ, F. (2013) *Op. Cit.*, p. 117), en su afán terminó renunciando al Grupo Espartaco para dedicarse exclusivamente a la elaboración de afiches para el movimiento obrero y la Confederación General del Trabajo. Sus trabajos representaron un fuerte referente para el cartel político no sólo argentino, sino latinoamericano.

colectivas o individuales, existió una preocupación por representar lo social, generando imaginarios gráficos que llaman a la conciencia y a la resistencia.

Así como fueron muchos los fenómenos artísticos que tuvieron que ver de manera directa o indirecta con la conformación del proyecto de la BRP, así, la Brigada ha sido pauta determinante para muchas agrupaciones artísticas actuales, sobre todo de jóvenes que reconocen en la Ramona Parra un fuerte referente estético en Chile que dotó de un discurso visual, que se enraizó en la población y ha sido reutilizada en la posterior producción gráfica chilena, respondiendo a nuevas demandas y contextos sociales. Una vez más, no nos referimos a continuidades estilísticas sino a un proceso de conformación en el que se establecieron ciertas pautas para un discurso gráfico propio.

Aún cuando ese discurso emana de la experiencia práctica en las calles, junto a las instrucciones y tareas dictadas a los brigadistas desde la cúpula del PC, es necesario recordar los traslados y roces que la BRP tuvo con la institución del arte. Este acercamiento se dio en un doble proceso: la entrada de la Brigada al museo para una exhibición de su trabajo y la salida de artistas “de museo” para pintar en las calles con la Ramona Parra. Ambos sentidos de este proceso fueron importantes para la BRP y se dieron en el contexto de permisividad que hasta entonces el apoyo del gobierno de la UP les ofrecía.

III. De la calle al museo y del museo a la calle

Entre las historias, generalmente paralelas, del arte y el activismo político, no es tan difícil encontrar puntos de coincidencia en sus órbitas, a través de vínculos estrechos y cada vez más constantes, específica –pero no solamente– en América Latina. Desde la segunda mitad del siglo XX el diálogo entre éstos dos relatos ha cobrado un vigor que se explica muy probablemente en la cada vez mayor transgresión y difuminación de las categorías canónicas que conforman la “teoría” del arte, así como las referentes a “lo político”.

Los antes “sagrados” conceptos que definían la institución del arte, se han sometido a algunos, pocos pero significativos, procesos de reconceptualización que los dejan en entredicho, es decir, la diversidad en la producción ha vuelto más permisible la categorización de lo “artístico” y el “artista”. Un afán emancipador es el que ha impulsado éstas modificaciones en el marco gramatical de ambos relatos; es decir, el cambio de perspectiva en la manera de leer los conceptos y categorías impuestos, retomándolos, para reconfigurarlos acorde a una narrativa propia⁸³. Las cuestiones acerca de ¿quién es el artista? ¿a quiénes van dirigidas las obras de arte? ¿cuáles deben ser los espacios para su exhibición? ¿qué significa la autonomía en el arte?, son algunas para la cuales ya no se podría responder con certezas ni debates emanados de una corriente occidentalista del arte; sino para las cuáles el propio proceso latinoamericano y sus experiencias han dado criterios de los cuales partir para nuevos debates.

Cierto es que estos mínimos alcances, no han fracturado de manera relevante a la ya consagrada maquinaria institucional del arte; pero experiencias, como la BRP en su momento, se presentaron como alternativas a ella, legitimándose a través de nuevas definiciones de lo que entendemos por *arte*, fuera de un determinado círculo capitalista, mercadológico, restringido y en crisis. Un ejemplo de ello es actualmente la apretura que el museo, como institución del arte, ha tenido respecto al performance o a ejercicios curatoriales más arriesgados.

En estos intersticios en que convergen lo político y lo artístico, podemos situar el caso que pretendemos problematizar en este apartado: la transición de una acción de carácter meramente político-propagandístico a una manifestación con valor artístico, que permitió dotar de contenido político los espacios dedicados al arte; en concreto el caso a referirnos es el proceso que llevó a la Brigada Ramona Parra, de la pintura callejera en la campaña de Allende a una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), de Santiago en 1971, pasando también por la colaboración con un artista, reiteradamente reconocido por la academia, como Roberto Matta.

⁸³ Son necesarias “estrategias de desobediencia epistémica” en palabras de Hito Steyerl, para poder comprender lo propio a partir de categorías de análisis cercanas a nuestra realidad. Ver: STEYERL, H. (2010) *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, en línea.

¿Qué fue lo que permitió que el muralismo brigadista desbordara su límite político, espontáneo y callejero para cruzar el umbral de un museo, es decir, el espacio de lo institucional, lo normativo, lo artístico? Se lanzan, a continuación una serie de premisas que pretenden comprender esta interrogante, a la luz de las circunstancias que la propiciaron. Pero es necesario además, realizar una reflexión acerca de las significaciones que este hecho tuvo para el desarrollo del proyecto estético-político de la Brigada, así como las que tuvo para la percepción de este fenómeno dentro y fuera del círculo artístico.

Hacer arte político desde la institución

Los límites convencionales entre lo político y el arte, comienzan a tambalearse desde dos frentes. El primero, y más común, es el que parte de la misma institución, cuando algún artista aprovecha y asume su responsabilidad como figura pública para presentar un trabajo crítico y de contenido social. Este proceso Andrea Giunta lo describe como la transformación del artista en intelectual comprometido, al vindicarse como actor político estampando en su obra una función social⁸⁴.

Uno de los factores clave de estos nuevos protagonistas, es la relación que mantienen con los espacios institucionales de difusión del arte –museos y galerías-. Esta relación, puede abrir o clausurar canales de comunicación para los artistas que buscan intervenir en el territorio de lo político, dependiendo de las reacciones de tales espacios a las obras (reacciones que a su vez dependen del momento histórico-político que se viva a nivel nacional e internacional). Una de ellas es la controversia. Los espacios en muchas ocasiones se negarán a exhibir trabajos con explícita crítica política, ya sea para permanecer neutrales o ajenos al acontecer político, ya sea para guardar apariencias y evitar acusaciones o ya sea por simple conservadurismo nacionalista. Se somete a los artistas a la censura y/o exclusión, en espacios como las bienales de arte donde, las obras que no se apeguen a los cánones y ejes occidentales serán despreciadas por muchos.

⁸⁴ GIUNTA, A. (2008) *Op. Cit.*, p. 338



Imagen 3.1 “La civilización occidental y cristiana” (1965), León Ferrari

Fue el caso de León Ferrari al tratar de exhibir en 1965 *La civilización occidental y cristiana*⁸⁵ en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Esta obra –y la exhibición en general- serán el punto de partida para la dedicación político-estética en la obra del artista argentino, quien al igual que muchos de sus colegas en aquel momento, se mostraba perturbado por los bombardeos en Vietnam y se adhiere a las redes de solidaridad que comienzan a gestarse desde América Latina⁸⁶.

Su propuesta de imagen-manifiesto al final no pudo ser presentada en la galería por su “conflictividad”, pero Ferrari no renunciará a su afán de denuncia a partir del trabajo artístico. Había encontrado la fórmula para conjuntar, en lo formal, su inquietud política y artística, propuesta que defendió en debates públicos y por la que recibió el apoyo de artistas e intelectuales. León Ferrari utilizó a la institución como un medio para difundir su crítica social desde el arte, trabajando dentro del entorno institucional, provocándolo y abriéndose

⁸⁵ La obra principal del envío consistía en la maqueta de un bombardero norteamericano FH 107 sobre el que se colocó un cristo de dos metros, era una reinterpretación de la crucifixión que acusaba a la “civilización occidental y cristiana” por la guerra en Vietnam. Las demás piezas eran menores en cuanto a monumentalidad, pero siguiendo esa poderosa línea política.

⁸⁶ Rafael Alberti, amigo de Ferrari, al conocer la propuesta que éste pensaba enviar al Di Tella, le escribe en una carta: “Sería muy bello no tener que hacer lo que estás haciendo ni yo escribir lo que a veces escribo, pero basta abrir el diario en la mañana para comprender que eso ya no es posible. Es la hora de vomitar. VOMITEMOS. Es lo decente. La civilización occidental y cristiana nos induce a ello” en GIUNTA, A., *León Ferrari: Cronología*, en línea

espacios a pesar de las restricciones y la posibilidad de censura no sólo por conflictos de intereses económicos, sino ideológicos como ilustra el caso recién planteado. El caso argentino de Ferrari, no es ni el primero ni el último en su tipo, muchos artistas comprometidos son críticos de su realidad y producen piezas de mayor o menor contenido político, exponiéndose a una tensión con los espacios institucionales del arte y sus estrategias de censura y compromisos políticos y económicos.

En algunas ocasiones las mismas instituciones son las que tomarán la iniciativa de dotar sus espacios, con propuestas políticas ligeras y sin arriesgar lastimar la sensibilidad de los espectadores. Estas exhibiciones, se realizan generalmente como mecanismos que afiancen las políticas oficiales y no que las desafíen: una institucionalización del arte político, donde museos y galerías dan cobijo y respaldo a artistas “críticos” pero políticamente correctos. Hay dos riesgos en esta iniciativa: uno es que los artistas, bien adiestrados en las formas de representación de vanguardia, recurran a ellas para manifestar su crítica y si no tienen claro como reconciliar, conceptual y formalmente, arte y política, pasa que su lenguaje artístico resulta legible sólo para unos cuantos dentro del mismo medio y puede no cumplir su función social de manifestación y protesta. Lo segundo que podría pasar -y que no va contrapuesto con el primer peligro- es que se termine por banalizar la propuesta crítica de los artistas –si es que la hubo en un primer momento-, o simplemente a restringirla a un reducido grupo de espectadores.

Lo hasta ahora dicho nos remite al arte político en la institución, desde dos lugares: el primero como atrevimiento del propio artista, encuentro con su responsabilidad política que le acarreará una constante tensión con los espacios de exhibición. En segundo lugar está la iniciativa de la propia institución del arte que desde su papel de autoridad determina que una dosis, inofensiva y controlada, de política en sus espacios puede ser necesaria para respaldar el proyecto político del que forman parte.

En el caso de la BRP, su desavenencia institucional se manifestó con la Academia de Bellas Artes, órgano con una tradición de rechazo por el muralismo, que remite a los esfuerzos en la década de los cuarenta, por

desaparecer la cátedra de pintura mural en sus aulas⁸⁷. El auge que ganó el muralismo callejero, se convirtió para la Academia en una amenaza a su discurso visual –ya superado y sin intenciones de actualizarse-. Estaba además la facilidad con que los murales brigadistas habían logrado ser apropiados por una gran parte de los ciudadanos, dada su accesibilidad (espacial y comunicativa), como bien lo señala la autora Carolina Olmedo:

Su lógica de funcionamiento [de la Academia de Bellas Artes], la cual se sustentaba en dar acceso a los medios de producción/decodificación de obra primermundista a una élite de individuos al alero institucional, comienza a ser desplazada como hegemonía discursiva por manifestaciones plásticas de mayor acceso público y de mayor interés social⁸⁸.

Con la llegada electoral de la UP a Chile, quedará consolidado el desplazamiento de la antigua Academia de Bellas Artes como mayor empresa cultural, por las nuevas tendencias a una cultura popular que propiciarán una reforma estructural de la Academia, acorde al proyecto modernizador pretendido por el nuevo gobierno socialista.

Hacer política que llegue a la institución del arte

Es más fácil que el arte pueda volcarse en político, que lo político en arte. Por ello, el caso de la Ramona Parra llega a llamar tanto la atención, pues fue un proyecto completamente político en principio que llegó a convertirse en una práctica con valor artístico. Sin ánimo de hacer una apología de la Brigada, podemos señalar que ésta no surgió como una propuesta de un grupo de artistas que buscaran un espacio en museos y galerías, sino entre un grupo de militantes políticos - entre los que sí había artistas -, que pretendía un medio de comunicación e información. Tampoco surge desde la institución del arte (pero sí de una institución partidaria, el Partido Comunista de Chile), sino que se desarrolla en la calle, entre el bullicio, la espontaneidad y la autonomía

⁸⁷ Hay que recordar los esfuerzos de Laureano Guevara por defender, junto con un pequeño número de estudiantes, la cátedra de muralismo en la Escuela de Bellas Artes, a pesar de la reticencia de alumnos y profesores por los métodos de trabajo llevados a cabo.

⁸⁸ OLMEDO, C. (2012) *El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971*, p. 304

creativa; también entre la contingencia, la oposición y la inexperiencia, factores que determinarán a la Brigada en lo conceptual y en lo formal.

A partir del triunfo de la Unidad Popular en 1970 y la implementación de todas sus políticas de fomento cultural a las que ya hemos hecho referencia en otro apartado, se inició una empresa de resignificación y renovación del imaginario social, que derivó en la construcción de éticas y estéticas que representen al nuevo grupo en el poder⁸⁹. Dar una nueva orientación a las instituciones que conformaban su mandato (los museos administrados por el Estado, por ejemplo), y el retomar una referencia visual (los murales de la BRP) que los había acompañado durante la campaña y a la que la población ya identificaba políticamente, fueron algunos de los movimientos hechos por la UP, en este sentido.

Cabe recordar al artista Luis Felipe Noé cuando afirma que “la posibilidad de un arte político, de un arte revolucionario, no puede plantearse fuera de una revolución”⁹⁰, y en este sentido podría plantearse la pregunta ¿puede un arte político plantearse fuera del entorno “artístico”? En un principio, la BRP pintaba en la calle, para los espectadores casuales, sin aspiraciones a un arte formal museístico, pero sí, con reconocidas características estéticas; tampoco había surgido de la efervescente protesta y movilización social, pero sí, de un momento de aspiración revolucionaria -la candidatura de Allende- y de un periodo de profundas reformas estructurales en Chile.

El calificativo de “arte político” dado a la Ramona Parra, le fue otorgado en mayor medida por el entorno social que le reconocía como un arte popular al que podían tener acceso; la entrada al MAC terminó por corroborar su legítimo ingreso al campo de las artes plásticas, aunque en principio, la intención de su trabajo no se declarara artístico, sino que fuera entendida más como una práctica estética de contenido político.

Exhibición de la BRP Museo de Arte Contemporáneo

⁸⁹ La reproducción de prácticas y dinámicas capitalistas en escenarios supuestamente opuestos a ellas. El mayor ejemplo al respecto es sin duda la Unión Soviética y sus esfuerzos por crear una representabilidad propia.

⁹⁰ GIUNTA, A. (2008) *Op. Cit.*, p. 342

Desde su historia temprana en la UP, las brigadas muralistas tuvieron un amplio contacto con artistas nacionales contemporáneos como fueron José Balmes, Francisco Brugnoli o Guillermo Nuñez (quién durante el periodo de la UP se convertirá en el director del Museo de Arte Contemporáneo), lo que además de permitir un trabajo en conjunto, significó también un aporte económico a su proyecto⁹¹, esta familiaridad no es extraña si recordamos que algunos de los muralistas habían sido estudiantes de artes al comenzar su trabajo militante. Sus buenas relaciones en la escena artística y el respaldo popular que habían ganado a través de años de labor muralista, permitió que en 1971 - aprovechando la ventaja del soporte político con que contaba el PC-, se organizara la muestra “Las Brigadas Muralistas” donde participan la Brigada Ramona Parra del PC y la Inti Peredo del Partido Socialista. La exhibición se realiza en el Museo de Arte Contemporáneo, ubicado en Quinta Normal en Santiago de Chile, recinto que paradójicamente, después del golpe militar, se convirtió en un cuartel militar, donde las obras permanecieron resguardadas durante años, y que en la actualidad ha sido restaurado como museo.



Imagen 3.2 Cartel realizado por Alejandro “Mono” González para la exposición de las BRP en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile, 1971

⁹¹ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*, p. 115

El MAC pasó a ser una dependencia del recién creado Instituto de Arte Latinoamericano, entidad creada por la Unidad Popular a finales de 1970 en un afán de establecer conexiones con el discurso artístico de América Latina y como respuesta sustituta al proyecto allendista de inaugurar un Instituto Nacional de Arte y Cultura⁹². Miguel Rojas Mix⁹³, quien ya tenía una relación cercana a los muralistas, se convirtió en director del Instituto patrocinando la exhibición de la BRP, mientras que Guillermo Nuñez⁹⁴ en quien se confió la dirección del Museo.

La exposición se inauguró el 20 de Abril de 1971 y fue expuesta durante un mes completo. Su coordinación quedó a cargo de Alejandro “Mono” González, quien se encargó de diseñar el cartel para su promoción, recurriendo a algunos de los íconos que identificaban ya a la Brigada en las calles de Chile: el puño con la brocha, la mano-paloma y al centro la hoz y el martillo, emblema del Partido Comunista. El modo de trabajo de la Brigada tuvo que adecuarse al nuevo espacio, que para la mayoría era desconocido, se “modifica la rapidez de su trabajo público por la instalación de lienzos y bastidores y la proyección de diapositivas”⁹⁵. Una de las modificaciones dignas de subrayarse, producidas al introducir el trabajo de la Ramona Parra al museo, fue el abandono del carácter performativo de la acción misma de pintar en la calle; como parte de la muestra en museo, el trabajo estaba hecho ya, listo para ser exhibido. Pero esta mutilación se suplió, al hacer de la preparación para la exhibición, un quehacer colectivo.

La novedad en la forma de montar y de exhibir convocó a artistas, pobladores, obreros y estudiantes para realizar las obras, reuniéndose alrededor de 100 personas. Es de destacar que para algunos de estos participantes consistió en su primer acercamiento a la entidad del museo, lo que permite evidenciar el éxito de la muestra como respuesta a la “exigencia

⁹² CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*, p. 100

⁹³ Escritor y académico, catedrático desde 1961, fue Secretario de Redacción de los Anales de la Universidad de Chile, miembro de la Comisión Central de Investigación Científica y en 1969 fundó y dirigió el Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano, donde se creó el Museo de la Solidaridad, hoy Museo Salvador Allende.

⁹⁴ Artista visual chileno, en 1971, fue nombrado Director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago y creó el Premio Artista del Pueblo. Durante 1975 fue detenido por las fuerzas de seguridad tras la clausura de una exposición suya que resultó altamente polémica. El artista fue expulsado del país y debió partir al exilio a Francia, país en donde residió durante 12 años. En 1987 se autorizó su regreso a Chile.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 115

de un arte que respondiera a las necesidades de un pueblo en vías de formación cultural autónoma⁹⁶. La Unidad Popular inauguraba, junto con la exposición, una nueva y propia visualidad.

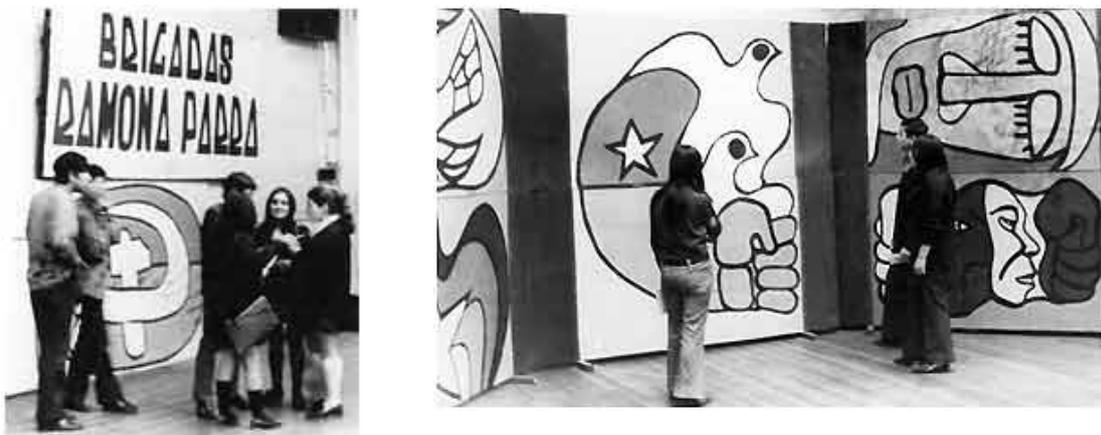


Imagen 3.3 Fotografías de la exposición *Brigadas Ramona Parra* en el MAC. La muestra se realizó sobre paneles simulando muros.

Hay poco escrito sobre el acto de inauguración de la muestra. Pero existen testimonios de las impresiones que el presentarse en este espacio dejó a quienes lo vivieron, pues significaba la entrada triunfal de un proyecto político de izquierda a la historia del arte chileno –aunque después se haya hecho todo lo posible por anular este acontecimiento de tal relato-. Para quienes participaron en la exposición, más que una traición a sus principios, ésta significó una lección de procedimiento,

(...) poniendo la firma a algo que tuvo su inicio desde afuera hacia la escuela (academia), dando una lección de práctica y, consecuencia inédita, se pudo ir observando el surgimiento y desarrollo de un arte popular y empiezan a conocerse términos técnicos en las artes plásticas chilenas, como: arte efímero, arte colectivo⁹⁷.

Con la exposición en el MAC se inaugura una sucesión de oportunidades en un medio que para la Brigada era completamente ajeno, y que tenía que ver con la determinación del gobierno de la UP por inculcar entre la población un “imaginario oficial”, apto para representarse como facción política y de proyección internacional. En este sentido el argumento de José Joaquín Brunner en “La Cultura Autoritaria”⁹⁸ según el cual el régimen militar a partir de 1973 creó todo un conjunto de signos y códigos que impuso en el entramado

⁹⁶ OLMEDO, C. (2012) *Op. Cit.*, p. 308

⁹⁷ GÓNZALEZ, A. (2000) *El arte brigadista*, en línea

⁹⁸ Ver BRUNNER, J. J. (1981), *La cultura autoritaria en Chile*, en línea

social chileno con la finalidad de legitimarse como autoridad, podemos trasladarlo a los 1000 días de la Unidad Popular, ¿no se trató también de la asignación de un proyecto cultural prefabricado y legitimador? Las diferencias entre ambos modelos son más que obvias, pero el principio de acreditarse como fuerza política, a través de una compleja red de supuestos en el imaginario social, termina siendo el mismo.

Es entonces, como la BRP ése mismo año (1971) llega a presentarse en un programa de televisión del canal 9 “Espacio y forma”, como una muestra más de la presencia que la Brigada va adquiriendo de la mano al gobierno allendista y como parte de su *nueva cultura* y del proceso de la *vía chilena al socialismo*:

(...) escribiendo ahora consignas que llaman a todo el pueblo para que se incorpore de lleno a la construcción de la patria nueva (...) seguirán su labor, esta vez orientadas a divulgar las metas y trabajos del Gobierno Popular, a la vez que entregando arte al pueblo⁹⁹.

Durante el momentáneo traslado del proyecto muralista de la Ramona Parra al interior del recinto museístico, la frontera que separaba la calle del museo, se convierte en una división que se desvanece. Los límites entre un lado y otro, entre el adentro y el afuera, se difuminan y pierden claridad, mientras que la frontera se vuelve permisiva al ser vulnerada. Eso fue para la institución artística, significó que un proyecto estético-político como lo fue el de la Brigada Ramona Parra, transgrediera las fronteras del museo, el epítome del arte, en su definición clásica, occidental y supuestamente universal. Transgredir, quizá no sea la palabra, si se tiene en cuenta que las puertas del museo les fueron abiertas de manera voluntaria; pero, si lo es en el sentido de que se hicieron presentes en un espacio que difícilmente los reconocía, logro que finalmente terminó por legitimarlos dentro de otro círculo de espectadores (pero que también implicó otros costos simbólicos como señalaremos más adelante).

La frontera del museo cedió, lo que representó la descentralización de un supuesto: lo que se encuentra dentro del museo es *arte*. Retomamos las ideas del *adentro* y el *afuera*, lo primero siempre protegiéndose de lo segundo;

⁹⁹ *El Siglo* 7 de septiembre de 1970, recuperado de SANDOVAL Alejandra (2001) *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, p. 36

pongamos en cuestión este planteamiento ¿qué nos dice que “el adentro” otorga certezas? o ¿qué es lo que debería aceptarse y resguardarse? ¿por qué el *afuera* es lo peligroso, lo negado? El trabajo callejero de la BRP, al ser reconocido como una práctica artística, permite visibilizar otros lugares de enunciación, fuera de los escenarios comunes y centralizados que hasta el momento habían definido a las instituciones en Chile; mucho tiene que ver con este alcance, el propósito de redefinir el sistema institucional y simbólico pretendido por la Unidad Popular en ese momento histórico.

Como en diferentes ocasiones han expresado algunos de los antiguos miembros de la Brigada, al realizar los primeros murales no llegaban a plantearse la posibilidad de estar rozando los linderos del arte, mucho menos de estar exponiendo en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago unos años después; su trabajo tenía el fin práctico de la propaganda política y comunicación visual. Es por ello que se desarrollaba bajo muy específicas condiciones de elaboración, sistematizando el trabajo para acelerar el proceso y bajo el criterio de que sus murales tenían un carácter drásticamente efímero, producto del contexto de efervescencia política en que se encontraba Chile a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Alejandro “Mono” González relata como en ocasiones pintaban por la mañana un muro informativo en la ruta de los obreros de alguna fábrica y por la tarde tenían que hacer un nuevo mural, con nuevas noticias del día¹⁰⁰.

Así de temporal era la permanencia de las intervenciones que realizaban los brigadistas, rasgo que - entre otros - no permitió que se hiciera un registro meticuloso de la mayoría de los murales realizados, ya que la producción rebasaba su documentación (además de que aún no existían las condiciones materiales para un fácil registro). El carácter efímero de los murales reducía también la cantidad de espectadores que podían presenciarlos, pues funcionaban a una suerte de *flashes* informativos que permitían percibir un estilo homogéneo que los identificaba, pero no la posibilidad de apreciar el valor de cada uno.

Es en este sentido que la entrada al museo significó un esfuerzo por documentar a través de la exposición extendida y aislada, el valor artístico

¹⁰⁰ Entrevista a “Mono González” (Entrevista 2)

latente en los murales, más allá o además, de su mensaje político. El espacio abierto en el MAC tuvo que ver con la apertura a nuevas formas de representación, pero además con la apertura a otras tendencias políticas *dentro* de la institucionalidad, resultado sin duda de la llegada de la UP al poder después de 1970. Los muralistas no buscaron este espacio; al menos no explícitamente. El espacio se obtuvo bajo las circunstancias políticas y reformas en materia de cultura que el programa allendista proponía. Sin embargo, los brigadistas accedieron a la exhibición, después de discutirlo de manera interna, y sabiendo que esa decisión implicaba una nueva ruta que transitar para la brigada, nuevas formas en su quehacer y sobre todo una relación diferente con la institución.

Cierto es que los brigadistas ya pertenecían de manera manifiesta a una institución, de la cual eran un órgano activo: el Partido Comunista de Chile, pero al hacer aquí referencia a una institucionalidad en este contexto, remitimos a la estructura y normativa que define y rige lo que está dentro del marco de lo aceptado, y al lugar en que se hace manifiesta esa estructura, es decir, el museo y esa aura de solemnidad que lo envuelve.

¿La entrada al museo significó la institucionalización de la brigada? Al exponer en el MAC la Brigada estaba aceptando al menos dos condiciones: la primera fue introducirse en la dinámica contemplativa y en el mercado del arte, un terreno que a muchos les era completamente ajeno porque, aunque algunos habían sido estudiantes de artes, su desempeño siempre fue en la militancia. Entonces entrar en el museo parecía permitir la idea de que el potencial artístico-estético de sus murales, rebasara su valor y contenido político-comunicativo. Y aunque, si era válido reconocer la importancia de su aporte estético como un estilo original que marcaría influencias y que dotaría de identidad a un movimiento y a un momento histórico, la entrada al museo significaba renunciar a características que les abrieron ese camino. Una de ellas era la reducción de accesibilidad que representaba el museo, dirigido a un tipo de espectadores específicos. Pero la intención de ampliar la extensión del público a esos círculos no alcanzados antes, podía solventarse si de manera paralela se continuaba con el trabajo callejero para mantener la cercanía y pertenencia a las poblaciones .

La segunda condición que aceptaba la Brigada de manera implícita, al acceder a exponer en el Museo de Arte Contemporáneo, fue la de convertirse de alguna manera en el estandarte de una estética fomentada por el gobierno de la Unidad Popular. Se estaba instaurando el imaginario simbólico de la nueva oficialidad, y la BRP fue uno de sus principales representantes. Los gruesos contornos que delineaban figuras de colores básicos, pasaron de ser un elemento que caracterizaba a una facción política en contienda, para convertirse en un símbolo del estado, que formaba parte de toda una política de reforma cultural que encabezaba Allende.

Los muralistas, a partir de ese momento, consintieron inmiscuirse no sólo en la dinámica del arte institucional, sino en la institución oficial del gobierno (aunque éste fuera un proyecto de izquierda). La pertenencia al PC de Chile durante la campaña, otorgaba a los brigadistas una institucionalidad incipiente que les permitía cierta autonomía en cuanto a sus métodos de producción –no así a sus contenidos-. Al convertirse en el partido oficial, el PC recurrió a la Brigada como uno de sus recursos de mayor fortaleza y mejor visibilidad, para proyectarlo por todo Chile como el nuevo partido en el poder.

Esta condición convertía a la BRP en un miembro clave de la institución, que a pesar de ello, lograba conservar sus métodos de trabajo: la organización y división del trabajo colectiva, el anonimato, la intervención callejera, el carácter informativo de sus murales y, por tanto, su signo efímero. La entrada al museo significó la consolidación de esa institucionalidad, y orilló a la brigada a modificar algunas de las características que los hacían ser.

La Brigada Ramona Parra consintió éstas nuevas condiciones para realizar su trabajo ¿significa ello una derrota? Lo habría sido sin duda, si sus miembros se hubieran planteado la posibilidad de reducir toda su práctica estético-política a estos espacios normados por la institución, sin embargo los trazados callejeros continuaban en Santiago. Su institucionalidad política no era una novedad, como hemos mencionado, y significó la continuidad de un proyecto al que ya pertenecían. Sin embargo, lo que más se les llegó a cuestionar fue colaborar con un espacio que representaba los principios del arte de los que renegaba su propuesta visual; así como convertirse en una herramienta de la (nueva) clase en el poder.

Pero toda esta situación, no sólo significó una concesión de los muralistas a la oficialidad, sino que también involucraba la disposición del mismo museo. Para el MAC, la intrusión de pintores callejeros (en una época en que los artistas urbanos aún no eran una tendencia visual) debió ser una decisión difícil. Y más aún, con el añadido de que, no eran sólo muralistas de la calle, eran muralistas políticos de la calle. Significaba entonces que la institución del arte -a pesar de su normatividad internacional- ¿estaba cediendo espacio a nuevos códigos de manifestación artística y política? ¿se presenciaba un debilitamiento de la institución?

Fue entonces, una sucesión de condiciones que llegaron a articularse para que los brigadistas de la Ramona Parra terminaran inaugurando una exposición de su proyecto estético-político en el MAC, sin haberlo planeado. El rasgo efímero de sus murales encontró en el espacio del museo un momento de permanencia histórica, su representación instantánea y transitoria determinada por la efervescencia política de su contexto, dio paso a la oportunidad de aferrar los murales y aislarlos de su escenario común, lo que sin duda empuja a una nueva lectura de su valor y contenido. Se trató del rebase del carácter fugaz de los murales, una descolocación en tiempo y espacio que le imprimió nuevas características, entre las cuales se dotó a su trabajo de un valor artístico, emanado de su reconocimiento en el marco social y de un interés oficial por instituir su propia estética de poder.

“El primer gol del pueblo chileno” Matta y la BRP

Para completar la legitimación de la Brigada Ramona Parra como un proyecto artístico oficial, el presidente Allende invita al reconocido artista chileno Roberto Matta, para pintar un mural en colaboración con la BRP. Matta aceptó la invitación como “un acto de solidaridad y amistad”¹⁰¹, como él mismo señalaría en una entrevista a la revista Araucaria. Lo cierto, es que el artista tenía noticias con anterioridad del fenómeno muralista que acontecía en Chile, y conocer a sus responsables era una inquietud que con esta invitación satisfacía. Eduardo Castillo rescata el testimonio de Danilo Bahamondes en esta experiencia, al relatar cuando llega Matta al local central de la BRP en

¹⁰¹ MATTA Roberto en GUASTAVINO, L. y G. Torres (1978) *Roberto Matta. Conversaciones*, en línea.

calle Marcoleta, con el boceto ya realizado del proyecto mural, “Un boceto que además del dibujo característico en su obra, comprendía el uso de colores fuertes y la realización de aguadas algo que resultaba distinto al oficio de las brigadas y su tratamiento plano del color”¹⁰².



Imagen 3.4 Detalles del mural “El primer gol del pueblo chileno” de Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra en la Comuna La Granja, 1971

Fue así que en noviembre de 1971 inicia la elaboración del mural *El primer gol del pueblo chileno* en el marco de la celebración por el primer año de la UP. El lugar elegido para la obra fue uno de los muros de la piscina municipal de la población La Granja, una de las más pobres al sur de Santiago y de mayor adhesión al proyecto de la Unidad Popular. La intención de Matta era intervenir un espacio popular con el fin de “que el artista salga a la calle”¹⁰³ como repetía el pintor, y en ese sentido coincidía con el método brigadista de pintar en el espacio público para reiterar la función social del arte.

En medio de la camaradería y el mutuo aprendizaje técnico y político, transcurrieron meses de trabajo en el monumental mural de 24 metros de largo por 5m de altura. La obra recurría al formato de la historieta para relatar un

¹⁰² CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.* p. 116

¹⁰³ MATTÁ Roberto en GUASTAVINO, L. y G. Torres. *Op. Cit.*, en línea

partido de futbol –un tema cercano al pueblo-, una contienda de clases disputada por actores sociales y políticos y en la que el pueblo tiene por fin una anotación, es decir el triunfo electoral de la Unidad Popular. Algunas consignas acompañan el peculiar partido de futbol: “Ven Seremos Uno”, “Crear para creer”, “Queremos cambiar la vida” en forma de diálogos entre los protagonistas del mural y los espectadores en la piscina, explicitando el mensaje político del reciente gobierno.

Son varias las anécdotas nacidas en el periodo de elaboración de mural, muchas tienen que ver con la precaria condición económica de los brigadistas como colectivo y por tanto en lo personal; Matta mucho más desahogado en ese aspecto, termina por regalarles una nueva camioneta para transportarse junto con los materiales¹⁰⁴ o llega a invitar a todos sus colaboradores a comer al Hotel Crillón donde se alojaba, ante el disgusto de los demás comensales¹⁰⁵. Metodológica y estilísticamente Matta dirigió el trabajo, orientando la obra a los trazos característicos del artista; para los brigadistas eso no fue un problema, y plasmaron su huella cambiando colores del boceto original, imprimiendo lo político a esa *pichanga de barrio* y sobre todo haciendo del proceso un trabajo realmente colectivo entre la convicción, el relajo y la pasión, invitando a los pobladores de La Granja en participar pintando un mural que les pertenecía.

¹⁰⁴ “Mono” González relata el episodio en que Roberto Matta los acompañó en la parte trasera de “La Tetera” su antigua camioneta destartalada “Ahí nos preguntó que qué era lo que más nos hacía falta, y fuimos al chancho al tiro así que le pedimos una camioneta y nos compró una tres cuartos amarilla que fue la que usamos hasta el golpe” (cita rescatada por Eduardo Castillo en *Puño y Letra...*, p. 118)

¹⁰⁵ MATTA Roberto en GUASTAVINO, L. y G. Torres (1978) *Op. Cit.*, p. 93-94, en línea.



MATTA (AL CENTRO): SU ESPOSA ITALIANA Y UN BRIGADISTA PINTAN MUY CONCENTRADOS "CIEN TO POR CIENTO CREADOR, SIMPLE Y CHISTOSO, SERIO PARA TRABAJAR, UN GENIO": ASI DEFINEN LOS "RAMONA PARRA" AL MAESTRO.



MATTA DIBUJA; LOS JOVENES DE LA BRP OBSERVAN. EL FAMOSO PINTOR HIZO EL MODELO ORIGINAL, PERO DEJANDO ENTERA LIBERTAD A LOS MUCHACHOS PARA APORTAR IDEAS.

Imagen 3.5 Recortes de la Revista Ramona, en un artículo dedicado a la colaboración entre Matta y la BRP titulado "Una arte sin cuello ni corbata", Diciembre 1971

Con la llegada del régimen militar tras el golpe pinochetista, el mural se mandó cubrir con pintura, no una sino más de catorce veces. Como uno más de los "fusilamientos" de la dictadura, refiere "Mono" González, el mural fue olvidado. Hasta que en 2005 un grupo de expertos comenzó el arduo trabajo de recuperación, logrando reinaugarlo en 2008 junto con el *Espacio Matta*, centro que resguarda la memoria del significativo mural restaurado.

La colaboración con Matta, representó la legitimación del muralismo callejero como una práctica con valor artístico, a la vez que consolidó la responsabilidad política y el compromiso de artistas consagrados, con el proyecto de la UP. La prioridad que el nuevo gobierno otorgó a la gestación de la "nueva cultura" reflejaba un momento de cierta estabilidad -o al menos control- político, como señala Ana Longoni, "No parece casual que cuando las condiciones políticas variaron drásticamente y ya no se podía esperar un efecto político masivo de los murales, entonces se resalta el carácter artístico de los mismos"¹⁰⁶.

¹⁰⁶ LONGONI, A. (1999) *Brigadas Muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual*, p. 22-27

Otros encuentros entre la calle y el museo

Se realizaron varias exposiciones ratificando el mutuo apoyo entre artistas y gobierno popular como fue la propuesta “El pueblo tiene arte con Allende” (agosto 1971) coordinando ochenta exhibiciones simultáneas de treinta artistas adherentes a la UP; además de las exposiciones “América no invoco tu nombre en vano”, “Las 40 medidas de la Unidad Popular” o el enorme proyecto del Museo de la Solidaridad que recabó más de 500 obras de artistas consagrados en apoyo al gobierno allendista y que después del golpe de estado darían cuerpo a los Museos de la Resistencia. En el marco internacional las brigadas participan enviando su obra al Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana, realizado en mayo de 1972 en La Habana Cuba y organizado por la Casa de las Américas¹⁰⁷.

No hay que perder de vista que a pesar de sus roces con “la alta cultura”, el principal objetivo de las brigadas muralistas seguía siendo político y su centro de operaciones, la calle. Después del triunfo institucional de Allende el “modo de hacer” de la BRP encontró el momento preciso para reinventarse, aprovechando el aparente sosiego de la coyuntura política, los brigadistas comenzaron a tomarse el tiempo para detallar más sus muros, fue entonces cuando comenzaron a añadir imágenes más complejas a las consignas, creando la narrativa iconográfica que desde entonces les caracteriza con líneas suaves de trazos continuos que enmarcan colores puros.

Con este nuevo método, las BRP distribuidas por todo Chile - y en trabajo paralelo al hecho en museos- apoyaba las campañas del gobierno de la UP mediante murales alusivos. Temas como la nacionalización del cobre o la distribución de alimentos se convirtieron en recurrentes para los brigadistas como consignas visuales que plasmaban en fábricas, barrios obreros y en algunas de las comunas más alejadas un esfuerzo por descentralizar los lugares de enunciación, mediante la eficacia informativa de un imaginario con el que los pobladores sentían afinidad. Además de estas pintas constantes, la BRP se dio a la tarea de diversificar sus medios de producción, por lo que incursionó en el uso de la serigrafía para la realización de afiches o redactó

¹⁰⁷ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*, p. 132

algunos boletines informativos que circulaban entre brigadistas fuera de Santiago, proporcionando aportes técnicos y propuestas de diseños murales.

En 1972 un último episodio de cooperación entre artistas y brigadas tendrá lugar: como parte de los cincuenta años del PC en Chile se organiza una intervención colectiva en los tajamares del río Mapocho (rememorando la que ya se había realizado en 1964). En esa extensa superficie de doscientos metros de largo por siete de alto¹⁰⁸ se plasmó el relato visual de la historia del Partido Comunista y de la lucha obrera chilena. Los brigadistas invitaron a artistas como José Balmes, Francisco Brugnoli, Luz Donoso o Gracia Barrios para pintar tramos del río, hecho que de alguna manera revierte el desborde iniciado por la entrada de la BRP al Museo de Arte Contemporáneo, ahora el artista salía a la calle y pintaba bajo las condiciones de los brigadistas, “los contenidos de vanguardia ingresan a la academia en sentido contrario, desde la calle a la institución, evidenciando su obsolescencia y en un intento de reforma desde la praxis”¹⁰⁹



Imagen 3.6 Mural realizado a orillas del río Mapocho en Santiago, 1972

El mural fue evidentemente cubierto de gris durante el periodo de la dictadura, pero después de dos experiencias de mural político, los tajamares del Mapocho se convirtieron histórica y simbólicamente en una galería pública de intervención plástica después de la dictadura y hasta hoy. El desborde artístico llegó hasta el mismo borde del río.

¹⁰⁸ Las medidas varían de una referencia a otra, Castillo por ejemplo describe en *Puño y Letra*, un muro de 450 metros de largo por 5 de alto que va desde el puente Loreto hasta el puente Purísima.

¹⁰⁹ OLMEDO, C. (2012) *Op. Cit.*, p. 308

Imagen 3.7 Mural sobre la historia del PC, en la ribera del Río Mapocho. Revista Ramona, no.11, Enero 1972



Preámbulo al Golpe

1971 fue el año clave para la Unidad Popular, pues los grupos contrarios al proyecto socialista, no lograban aún articularse como una oposición enérgica en el congreso, dando espacio de acción a las propuestas de Allende y su gabinete; entre éstas sin duda se encontraba el apoyo a las brigadas muralistas. Sin embargo, a partir de la primera mitad de 1972 la oposición logró agruparse (sector empresario y político) y configurar estrategias de debilitamiento al control estatal y su legitimidad en el poder, “los sectores empresariales y comerciantes comenzaron su política de acaparamiento y mercado negro, derivando en los primeros síntomas de desabastecimiento a finales de 1971”¹¹⁰.

Las brigadas muralistas durante todo el primer año de la UP y gran parte de 1972 trabajaron colaborando con el proyecto Allendista en la difusión y validación de sus estrategias políticas, con la realización de elaborados murales que terminaron por consolidar su estilo y propuesta estético-política. El fortalecimiento de la derecha a partir de la segunda mitad de 1972 vio afectada también la actividad de los muralistas, pues la prensa de oposición se esforzó por desacreditar su trabajo, reduciéndolo a vandalismo y caracterizando a las brigadas como grupos de choque. Esta circunstancia dificultó su trabajo en las

¹¹⁰ VALDIVIA Ortiz, V. (2005) *Todos juntos seremos la historia: Venceremos. Unidad Popular y Fuerzas armadas*, p. 201

calles, pero además, modificó las prioridades de su acción. Dar representatividad al proyecto de la Unidad Popular, pasa a segundo término y las fuerzas se concentran en difundir el peligro de una guerra civil y defender la legitimidad del gobierno de Allende. Dadas las condiciones de tensión ya no fue posible dedicar mucho tiempo a la realización de murales, así que los brigadistas retornaron a su práctica inicial de los rayados políticos, como gestos de urgencia ante la latencia de un conflicto político. Los rayados, reducidos únicamente a textos de gran formato con pintura negra, plasmaban consignas como “Chile dice no a la guerra civil” y muestras de apoyo al gobierno de Allende como único y legítimo, “para apoyar desde los muros la debilitada acción de los medios afines al gobierno”¹¹¹. Al respecto encontramos el testimonio de Alfonso Ruiz “Pajarito”, muralista ex integrante de la Brigada Ramona Parra quien relata:

“el partido y la juventud vislumbramos que la situación que se estaba calentando tanto al extremo de que esta cuestión era muy factible que estallara en una guerra civil, entonces el último rayado que nosotros hicimos acá en Valparaíso lo hicimos en el frontón de catedral en plaza Victoria el 10 de septiembre [1973] a las 9:30 pm decía NO A LA GUERRA CIVIL”.¹¹²

El día siguiente, 11 de Septiembre, vino el golpe militar. En Octubre de 1972 se organizó desde la oposición, un paro nacional para ejercer presión al gobierno de Allende, recurriendo al problema de desabasto como pendón de la crisis del gobierno de la Unidad Popular. A partir de ese momento, y con la intención de fortalecer y respaldar a la UP ante una oposición que lograba reestructurarse, Allende acudió a las Fuerzas Armadas y les otorgó poder en el campo político para colaborar -como elemento neutral- en la preservación del gobierno constitucional,

A partir del primer gabinete militar de noviembre de 1972 (...) las fuerzas armadas entraron de lleno a las áreas centrales del conflicto entre el gobierno y la oposición, como eran: el problema del desabastecimiento y la necesaria distribución; y la aprobación de la ley de control de armas.¹¹³

Esta política militar en el gobierno que terminó por consolidarse mientras corría el año de 1973, salió del control de Allende y los militares comenzaron a tomar una postura en el conflicto político. Ésta fue una de las más importantes condiciones que permitieron el golpe el 11 de septiembre.

¹¹¹ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*, p. 136

¹¹² Entrevista a Alfonso Ruiz Pajarito (Entrevista 1)

¹¹³ VALDIVIA Ortiz, V. (2005) *Op. Cit.*, p. 200

Como una de las medidas ante la contingencia y la amenaza de una guerra civil a mediados de 1973 el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) crea - como un órgano dependiente- a la Brigada Rodrigo Ambrosio, en la que participó Danilo Bahamondes, quien antes fuera el encargado nacional de la BRP. La Rodrigo Ambrosio aparece en un tiempo de coyuntura política como un frente de defensa al proyecto de la Unidad Popular, en oposición a la guerra civil pero a la vez alertando a la población del peligro latente “en ese instante hacía mucha falta alguien que dijera las cosas, porque en esa etapa ya estaba toda la prensa en contra de nosotros; El Mercurio, La Tercera, la televisión (...) salir a la calle a pintar ya no era como hacía dos o tres años. Era una situación de pre-guerra”¹¹⁴ recuerda Bahamondes. El MAPU, a través de la Brigada Rodrigo Ambrosio, continúa pintando consignas después del golpe militar, acompañando a otras organizaciones en el establecimiento de una resistencia desde los muros.

* * *

Ana Longoni se pregunta en la introducción al libro “El siluetazo” ¿Por qué el siluetazo entró en la historia de la política pero no en la del arte?¹¹⁵ y lo mismo cabe preguntarnos acerca del fenómeno brigadista en Chile. La protesta y militancia política, a través de la experiencia estética, fue el objetivo de ambas prácticas; no la legitimación artística usando como plataforma la política. Este orden de prioridades derivó en que, la pequeña grieta que logró abrirse en el museo como ‘Institución del arte’ (universalista, autónomo y de mercado), fue momentánea y respondió a circunstancias muy específicas. Las órbitas de ambos relatos - el político y el del arte-, se cruzaron en un instante fugaz, y su impacto produjo un destello de luz y vitalidad que con la misma velocidad se apagó, para que cada relato continuara con su trayecto. Así, después el arte institucional negó un espacio en su narrativa a las intervenciones que,

¹¹⁴ BAHAMONDES, D. citado en SANDOVAL Espinoza, A. (2001) *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, p. 41

¹¹⁵ LONGONI, A. (2008) *El siluetazo*, p. 13

catalogadas como prácticas estéticas, no alcanzan el estatuto de arte que les permite estar “a su altura”.

Durante los tres años de la UP, las calles se desbordaron de color, y los gruesos y negros contornos de los murales de la BRP como olas en movimiento se desplazaron hasta la entrada de museos e instituciones oficiales¹¹⁶, donde fueron brevemente acogidas, produciéndose lo que Longoni llama un “efecto estetizante”¹¹⁷. Por breves momentos, formaron parte del relato de la historia tradicional del arte, rompiendo con el “aura” - en términos de Benjamín- que envuelve no sólo a los museos, sino a la obra misma, al permitir que los murales fueran pintados ahí mismo, con la participación de tantos. Su carácter efímero es rebasado también para ofrecer una mayor perdurabilidad y otro tipo de lectura. Llevar la calle al museo es también una reivindicación de lo marginal, la legitimación de un *modo de hacer*, de un discurso y de una práctica estética que pone en cuestión, no sólo la configuración de los espacios para el arte, sino la relación que las formas artísticas llegan a tener con las prácticas políticas. Fue el desborde de la cotidianidad sobre la institución, en síntesis:

La historia de las brigadas muralistas es aquella que relata cómo una herramienta de propaganda política se cruza con la práctica de los pintores a partir de adhesiones políticas, y también cómo un militante deviene artista. Habla del aprendizaje de las organizaciones políticas de la eficacia comunicacional de instalar producciones visuales en la trama urbana¹¹⁸.

Después del 11 de Septiembre de 1973, todo ejercicio brigadista en Santiago tuvo un abrupto corte, la represión y la censura fueron las determinantes de un nuevo orden social, En mayor medida, todas las acciones callejeras fueron prohibidas, “al menos en una primera etapa, toda actividad exterior, en cuanto acción político-callejera generada por los artistas profesionales, desaparece casi completamente”¹¹⁹.

Pero, aunque la BRP ya no tuviera una presencia explícita, su estela se hizo manifiesta en la recuperación de su forma de producir una experiencia

¹¹⁶ Rodríguez-Plaza da cuenta del Homenaje a la BRP en el Anti Documenta de Kassel (Alemania) en los setenta “consintió en una gran tela, expuesta en los jardines del edificio de esta importante exposición internacional, en la que se conjugan retazos de una imagen en el estilo de la BRP con pedazos creados por Balmes, Nuñez y Gracia Barrios.”

¹¹⁷ LONGONI, A. (1999) *Brigadas Muralistas: La persistencia de una práctica de comunicación político-visual*

¹¹⁸ LONGONI, A. (1999) *Op. Cit.*

¹¹⁹ RODRÍGUEZ-Plaza, P. (2011) *Op.Cit.*, p. 43

estética. Las pintas callejeras de protesta, cubren el espacio comunicativo que hasta entonces la Ramona Parra había ocupado. De esta forma, su proyecto estético-político continúa a través de estrategias alternativas, adecuadas al nuevo contexto social, que mantienen el signo de la resistencia popular.

IV. Tras el Golpe Militar: el repliegue del muralismo brigadista y la búsqueda por nuevas formas de traducir el dolor y la protesta en dictadura

En el año de 1983, se ubica un punto de quiebre en la dictadura pinochetista, al modificarse las estrategias del control de poder y, por tanto, también las de resistencia social. Cumplida una década de dictadura, el desconcierto y shock iniciales habían sido superados y la organización popular buscó conformarse, después de lograr asimilar el nuevo orden político/social y, la violencia con la que se le había arrebatado el anterior. Hubo un esfuerzo por reorganizarse como oposición y retomar potencia para enfrentar al gobierno golpista, por lo que el 11 de Mayo de 1983 se organizó la primera jornada de protesta

nacional, a partir de la cual se realizaron una serie de Paros Nacionales a los que la dictadura respondió con cruentas represiones.

Aprobada en 1981 la nueva constitución (que es la que hasta el día de hoy continúa en vigor), no sólo legitimaba de manera definitiva el gobierno de la Junta Militar y su inamovilidad, sino que, además instauraba las políticas neoliberales en el modelo económico chileno. Inició así un nuevo periodo de autoritarismo en el cual, aunque las detenciones/desapariciones disminuyeron con respecto a los primeros años de dictadura, las violaciones a los derechos humanos no llegaron a cesar. Por tanto, la división temporal que se propone ubica en el año de 1983 una fractura, desde la resistencia popular a partir de acontecimientos que visibilizaron el horror, como la inmolación de Sebastián Acevedo Becerra en la vía pública en noviembre de ese año, exigiendo que el Centro Nacional de Información (CNI) le devolviera a sus hijos detenidos; o la creación ese mismo año del Movimiento Democrático Popular (MDP) en el que se agrupaban la mayoría de los partidos de izquierda exigiendo el fin de la dictadura, y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, órgano armado que años después planearía una emboscada a Pinochet.

A partir de este momento las condiciones se modificaron: no fue el Estado el que se volvió más permisivo, sino que la población rompió la barrera de miedo que hasta entonces la había contenido a manifestarse. La población abrió nuevos espacios para la denuncia y protesta¹²⁰, lo que sin duda involucró y reanimó a la práctica muralista. Por ello, parece pertinente estudiar este último periodo de la dictadura bajo otros términos, es decir, adecuar la investigación a ejercicios de protesta cercanos a la BRP, en su forma de producción y experiencia estética, pero no como parte del mismo proyecto: esos ejercicios fueron las pintas callejeras.

En este capítulo se busca describir cuáles fueron las prácticas que, como alternativas ante la censura, pudieron solventar la necesidad de expresarse en contra de la dictadura. Para ello se recurre a las nociones de traducibilidad de la experiencia y a los mecanismo de censura y violencia simbólica, impuestos por el nuevo orden militar. En este contexto, el muralismo brigadista que a partir de los años sesenta, había ido forjando en Chile una

¹²⁰ SANTA CRUZ, G. (2010) “Ciudad Pizarra” en LORENZINI, K. (2010) *Marcas crónicas*.

importante tradición estético-política, tuvo que replegarse, pero es sustituido por nuevas prácticas que respondieron - con nuevos materiales y nuevos soportes- a la urgencia de expresión y protesta que la dictadura quiso acallar.

Traducibilidad de/en un nuevo orden social

Describir la experiencia de la dictadura era necesario, no sólo como forma de expresión o como rito de sanación, sino como estrategia cognitiva y como forma de historiar la realidad. Si partimos del supuesto de que una *experiencia* no se adquiere de manera directa e inmediata al acontecimiento, sino que es el resultado de una consciente sistematización de vivencias que posibilita la creación de conocimiento, podremos comprender la dificultad de encontrar una narrativa que abarcara todo el contexto de violencia de Chile en la década de los 70. Fueron muchos los ciudadanos chilenos que compartieron la vivencia del Golpe de Estado, aquel trágico 11 de Septiembre de 1973, muchos los que se encontraron en los campos de tortura, muchos los que perdieron a alguien cercano, muchos los que vivieron escondidos por años; pero de todos ellos, fueron pocos los que encontraron la manera de hacer de esa vivencia algo inteligible, saber cuál era la manera de describirla para sí y para los demás. En este proceso de *construcción de experiencias* el lenguaje es un elemento clave para desarrollar la capacidad enunciativa de un hecho/vivencia. En este momento, la BRP ya no tenía la capacidad de jugar un papel como vía de comunicación que acompañara este proceso de asimilación.

Entra en escena la pertinencia del concepto de la traducción, como posibilidad de hacer un mensaje inteligible o comprensible para otros receptores con quienes no comparte un sistema de códigos. Códigos tales como conocer de cerca los métodos de tortura o la búsqueda constante de familiares detenidos-desaparecidos, y no precisamente códigos fonéticos o gramaticales. ¿Cómo le traduces a alguien (que no compartió tus vivencias) que fuiste víctima de tortura en un centro clandestino? Mientras no se encuentre la manera de enunciarlo la experiencia está incompleta.

Como se comprobó con la mayoría de los entrevistados para esta investigación, aún hoy, años después del Golpe de Estado y de la dictadura militar chilena, a muchos de sus testigos les cuesta narrar lo acontecimientos

presenciados. Pocos, pueden mencionar su condición como víctimas de tortura, sin un -comprensible- quiebre emocional. La degradación humana a que fueron sometidos, vino acompañada de una degradación del lenguaje. La violencia ejercida por el régimen autoritario de Pinochet no se reduce a atentar contra la vida, sino a terminar con la capacidad enunciativa de la sociedad. Las propias brigadas muralistas tuvieron que frenar su labor informativa callejera, descartando un importante espacio para la expresión y la protesta popular. Los géneros discursivos se vieron en la necesidad de ser modificados, para ser funcionales y lograr comunicar. Ahí el destello de uno de los móviles para la conformación de una resistencia social.

La tradición chilena de la comunicación visual, fortalecida principalmente por la BRP, de alguna manera logró solventar esta dificultad de la palabra escrita y oral, apoyándose en la creación de códigos que permitieran dar un espacio de libertad y burlar o jugar a burlar a la censura. Los mensajes que se realizaron, no hacían referencia directa a las situaciones de violencia sufrida durante el proceso militar, sin embargo, si había denuncias y protestas que se esforzaron por traducir, de manera simbólica, la experiencia de violencia a la que fueron expuestos los chilenos.

La imposición de un nuevo orden político, implicó la modificación de la estructura de cotidianidad hasta entonces aprendida. Quienes lo presenciaron sufrieron la *pérdida de sentido*, como lo denomina Nelly Richard¹²¹, es decir, se encontraron ante la imposición de un nuevo orden que transformó -y trastornó- las certidumbres con las que hasta ese momento habían regido su vida. Ante este nuevo desconocimiento, fue necesario un ejercicio de reorganización, las cosas tienen que ser renombradas, hubo una reconceptualización ante el naufragio de significados, siguiendo con Richard; fue necesario establecer nuevamente qué es lo bueno, qué es lo malo, qué está permitido y qué es lo prohibido, todo en función de la nueva gramática social impuesta.

En contextos de violencia como el ocurrido en Chile durante su dictadura militar, los discursos históricos o sociológicos emanados de la Academia o de la clase intelectual de ese momento, son difícilmente fidedignos, dadas las condiciones de represión y control, en los que su producción se encontraba

¹²¹ RICHARD, N. (2007) *Márgenes e Instituciones*, p. 22

inmersa, es por ello que ante tantos silencios, omisiones y borramientos fueron otros los géneros discursivos que se encargaron de registrar lo acontecido y traducirlo para la posteridad.

Censura y violencia simbólica

En un contexto de violencia política comprender un acto, analizarlo y formarse un criterio acerca de él, son acciones ciudadanas que el grupo al poder tratará de evitar o mediatizar; el lenguaje se convierte en una “zona de peligrosidad”¹²² y no es casualidad, que los medios de comunicación sean siempre uno de los primeros actores en ser coptados o acallados.

La censura fue la constante en las dictaduras del Cono Sur (y en cualquier proceso autoritario), por lo que los espacios de información -de los grupos de oposición política-, fueron prácticamente inexistentes. Si no hubo lugar para la información, mucho menos lo hubo para la reflexión o la denuncia de la injusticia. No sólo se buscaban las palabras, sino el lugar para decirlas.

Los regímenes autoritarios instaurados en el Cono Sur fueron extremadamente violentos, no sólo en lo físico, político y económico, sino muy particularmente en lo simbólico. Funcionaron mediante una violencia destructiva, es decir, la imposición de una fuerza para manipular la voluntad, negando o suprimiendo las existentes, una “destrucción que se disfrazó de gloriosa épica de “reconstrucción” nacional¹²³. Específicamente en el caso chileno, lo que se buscaba era la eliminación de una idea, librar a la población del “yugo marxista”, para la legitimación del propio sistema. El nuevo régimen militar en Chile tuvo claro que: “una nueva organización de la cultura (...), no podría existir sin una ideología propia, sin una interpretación del mundo que proporcione esquemas comunes de interpretación (...) y códigos compartidos de comunicación social”¹²⁴. El propósito fue configurar una comunidad de pensamiento -impuesta en estos casos-, que se introdujo sutilmente desde lo cultural-simbólico, a la par de las acciones violentas; políticas del olvido que tuvieron como fin la instauración de una nueva cultura dominante en el

¹²² *Ibid.*

¹²³ RICHARD, N. (2014) *¿A qué llamarle memoria visual de la dictadura?*, en línea.

¹²⁴ BRUNNER, J. J. (1981) *Op.Cit.*, p. 41

entramado social. Tanto en la dictadura chilena, como en la argentina, el esfuerzo de los nuevos estados militares se dirige a instaurar una “concepción autoritaria del mundo”, denominada así por J. J. Brunner, es decir, una ideología destinada a asimilar y justificar la experiencia represiva, proyectándola como una necesidad de orden¹²⁵.

Las instauraciones de las dictaduras fueron actos enormemente cargados de simbolismo, el anuncio del cambio vino desde la vida cotidiana; en el caso del Golpe de Estado en Chile, al acto mismo fue un manifiesto estético-político:

Primero el espacio público fue cancelado, una voz ordenante interrumpió la programación radiofónica para demandar: “el pueblo de Santiago debe permanecer en sus casas, a fin de evitar víctimas inocentes”, a los medios de comunicación también se les lanzó la advertencia “(...) deben suspender sus actividades informativas a partir de este instante, de lo contrario recibirán castigo aéreo y terrestre” (...) Desde la madrugada del once de septiembre varias radioemisoras cambiaron su programación cotidiana por una sucesión de Marchas Militares sólo interrumpidas a los largo del día por los bandos pronunciados por la autoridad golpista, los himnos funcionaban como fondo musical y glorificación de la intervención militar; su entrada triunfal fue sonora¹²⁶.

Esta violencia simbólica, se vio particularmente manifestada en las prácticas cotidianas a través de prohibiciones, censuras e imperativos que se esforzaban por alienar y despolitizar mediante una estrategia del olvido. En Chile, el proceso de “limpieza”¹²⁷ tuvo como uno de sus objetivos el derrumbe de estatuas y monumentos alusivos al periodo de la UP y a cualquier imaginario de izquierda. Además se hicieron violentas irrupciones en casas particulares en búsqueda de libros, revistas o cualquier tipo de material impreso con contenido subversivo/marxista. En esos allanamientos también se confiscaron discos musicales de la Nueva Canción Chilena, poesía, arte, fotografías y con todo ese material se formaron hogueras en las calles, frente a los domicilios recién inspeccionados y a la vista de todos los que aún pudieran resguardar material de este tipo. El efecto amenazante era evidente, el miedo se convirtió en la principal herramienta del nuevo régimen instaurado.

¹²⁵ *Ibid, Op. Cit.*, en línea

¹²⁶ REYES Sánchez, R. (2013) *Op.Cit.*, en línea.

¹²⁷ “La ‘operación limpieza’ se extiende producto de un temor a la posesión de ciertos objetos y signos culturales del “ reciente pasado revolucionario” que son quemados, guardados, enterrados, como libros, música, afiches, escritos, fotografías, considerados incriminatorios para el sujeto o su familia. La autocensura asoló amplios sectores que se disciplinaron tempranamente, ejercitando practicas depuratorias que buscaban desprenderse del pasado revolucionario” en ERRÁZURIZ L. H. y G. Leiva Quijada (2012) *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989)*, p. 14

Las estrategias de despolitización y censura implementadas por el gobierno militar, llegaron incluso al ámbito del cuidado y arreglo personal, “se inició un intento sostenido de exclusión y/o censura de rasgos asociados a la izquierda: barba, pelo largo, prendas de vestir de color rojo y/o negro”¹²⁸. Esta medida, trató de imponerse como una tendencia de la moda, que no sólo se dio en el contexto de la dictadura chilena: “el dictador Alfredo Strosesner en 1970 ya había declarado la guerra al “pelo largo y a la minifalda, porque formaban parte de la estrategia comunista para subvertir el orden, la moral y las buenas costumbres”¹²⁹.

Fue una campaña de satanización a todo lo que oliera a alternativa política: “para el régimen militar, el gobierno de la Unidad Popular era signo de fracaso, desorden y, en cierto sentido, suciedad”¹³⁰. En este sentido, el nuevo gobierno convocó también a civiles para colaborar en la depuración de la ciudad y reconstruir una estética cotidiana basada en el orden y la recuperación de los símbolos patrios. Se impusieron códigos de conducta, estéticos e ideológicos, en lo público y lo privado, con el afán de deshacerse del reciente pasado revolucionario¹³¹. Es decir, se creó desde el Estado toda una nueva gramática social para regir la vida cotidiana, que buscó invalidar y sustituir cualquier tipo de discurso emanado de los años de la Unidad Popular.



Imagen 4 Quema de material considerado “subversivo” extraído de las viviendas durante las campañas de limpieza después del Golpe Militar

¹²⁸ ERRÁZURIZ L. H. y G. Leiva Quijada (2012) *Op.Cit.*, p. 24

¹²⁹ *Íbid.*, p. 25

¹³⁰ *Íbid.*, p.15

¹³¹ *Íbid.*, p.14

En particular, las políticas culturales instituidas después de 1973, según R. Henríquez Moya¹³² se reducen a dos: la *concepción fundacional-nacionalista* en la que se albergan las nociones de una doctrina de seguridad nacional, el pensamiento tradicionalista católico y el nacionalismo cultural. En segundo lugar las *concepciones adscritas al circuito de la alta cultura*, es decir una cultura desligada de la contingencia económica, política y social, postura que empataba perfectamente con el discurso neoliberal que después se implementará. Para dar sostenibilidad a estas tendencias de la nueva política cultural, se tomaron medidas además de la censura: el borramiento y la limpieza de muros y calles, así como la desprotección legislativa de espacios artísticos o el arbitrario aumento al IVA de productos como los libros –medida que aún, hoy en día, no se ha modificado-.

Indudablemente los murales políticos de las brigadas fueron uno de los primeros objetivos de las campañas de borramiento; los carabineros se dedicaron a pintar los muros de gris para cubrir - con varias capas- cualquier evidencia de los colores o la estética urbana de la UP.

Repliegue del muralismo brigadista

Las intervenciones muralistas que se habían desarrollado desde principios de los setenta y que acompañaron la experiencia de la UP, se replegaron después del 11 de Septiembre de 1973, no sólo por la amenaza y peligro constante que apareció al haber perdido el control sobre el espacio público, sino porque muchos de los miembros de las brigadas, fueron detenidos/desaparecidos/asesinados o exiliados a otros países (donde muchos si continúan la práctica muralista en solidaridad con el proceso chileno).

El grado de influencia que los murales tenían dentro de la sociedad chilena y como brazo de la Unidad Popular, se hizo evidente al advertir que, para el nuevo régimen, los brigadistas fueron uno de los enemigos políticos más perseguidos y de mayor amenaza. Es por ello que, al menos los primeros años

¹³² El autor hace una síntesis de las reflexiones de los investigadores Anny Rivera y Carlos Catalán al definir las vertientes tomadas por las políticas culturales durante el régimen. HENRÍQUEZ Moya, R. A. (2004) “30 años de políticas culturales: los legados del autoritarismo”, en línea.

de la dictadura, hubo una ruptura y cese en la producción de murales tan elaborados y de las características estilísticas que distinguían a la BRP.

Llegado el 11 de Septiembre de 1973, la actividad brigadista de pintar consignas en el centro de la ciudad de Santiago¹³³, cesó. El muralismo y la intervención pública tuvo como costo la libertad o la vida. Es por ello que quienes decidieron seguir trabajando, lo hicieron en la clandestinidad a través de folletos, panfletos y otras publicaciones de poco alcance, de los que difícilmente quedan registros documentados. Los muralistas que se quedaron, pudieron mantenerse en libertad viviendo en la clandestinidad; algunos, alejados de la práctica artística, buscaron oficios temporales que los protegieran de toda sospecha, sobre todo de 1973 a 1976 que fueron los años de mayor represión contra los contrincantes políticos. Por ejemplo, “Mono” González se ocultó durante esos tres años, pero siguió colaborando para una edición clandestina del boletín “El Siglo”¹³⁴. Después, con un nombre falso logra conseguir empleos de bajo perfil, como en el Teatro Municipal. El muralista Antonio Kadima¹³⁵, a pesar de ser ajeno a cualquier partido político y crítico de la UP, también fue perseguido, apresado y torturado en al menos dos ocasiones¹³⁶, y para protegerse, después de su segunda detención comienza a trabajar como parte del equipo del grupo de rock “Tumulto”, quienes lo protegieron de una nueva aprensión.

Durante este primer periodo de la dictadura, hubo poblaciones que lograron defender y conservar algunos murales brigadistas¹³⁷, sin embargo, la realización de nuevos murales fue una tarea casi nula. Según Castillo, los resabios del lenguaje visual de los murales brigadistas - al dejar el espacio

¹³³ Eduardo Castillo señala que la alternativa de pintar sólo consignas a gran formato en los muros se limitó al centro de la ciudad, mientras que en las poblaciones de la periferia se continuó con la práctica y preocupación de murales que incluyeran imágenes. Ello se debió muy probablemente al alcance comunicativo y la mayor cantidad de espectadores que se alcanzaba desde el centro de Santiago, donde se comenzaron a librar (igual que en tiempos de campaña) batallas informativas en los muros. Quizá sea esta también la explicación por la que la tradición mural tiene una influencia tan arraigada de identidad en las poblaciones fuera de la comuna central, traición que en el centro se vio interrumpida por el momento de agitación política.

¹³⁴ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.* p. 138

¹³⁵ Fundador del Taller Sol, un centro cultural que almacena un sorprendente acervo gráfico y bibliográfico que se ha ido construyendo desde 1977 y que guarda muchos de los libros que en su momento fueron prohibidos por la dictadura. Kadima se quedó en Santiago tras el Golpe y puso su fe en los alcances que podrían tener los artistas comprometidos, como una forma de lucha.

¹³⁶ Entrevista a Antonio Kadima (Entrevista 3)

¹³⁷ Importantes ejemplos de ello son los murales que aún persisten en la población Villa Francia y que hasta el día de hoy son protegidos por los vecinos como símbolos de su identidad y memoria.

público- se localizan en tres nuevas áreas: 1. En soportes plegables y de fácil movilidad para ir “conformando una accidentada memoria del mural, lejos de la documentación escrita y una labor organizada de archivo”¹³⁸, por lo que resulta de una gran dificultad tener la certeza de cuáles fueron sus representaciones. 2. La prensa política alternativa, es decir todas las publicaciones menores, generalmente de circulación clandestina entre el sector estudiantil, poblacional o sindical. 3. La serigrafía y principalmente la elaboración de afiches.

Aunque el proyecto estético-político de la BRP interrumpiera sus actividades en el espacio público, su legado como forma de producción se vio reflejado en constantes esfuerzos de protesta, que retomaban el muro como espacio de acción.

La configuración de pequeños nichos de resistencia

Como se mencionó anteriormente, en materia de fomento y producción cultural, el régimen militar se limitó a imponer su oposición a las políticas culturales de la UP, más que a proponer las propias. Sus esfuerzos, dispersos y desarticulados debido a la falta de reflexión sobre una línea única de acción consecuente con el régimen, dejaron enormes vacíos en la normatividad cultural, “esta ausencia se presenta doble en cuanto al concepto de institucionalidad, pues no hubo ni una institucionalidad orgánica, ni una normativa”¹³⁹.

Ante estas ausencias, vino el esfuerzo, casi desesperado, por iniciar la reconstrucción de un tejido social profundamente herido. Comenzaron a germinarse espacios que aglutinaron a quienes compartían el desconcierto y se aferraban a una experiencia que otros trataban de negarles. Estos espacios, tuvieron la función de afirmar ese pasado y así, también afirmarse como individuos y como colectivo. La búsqueda y/o recuperación de una identidad ante lo ajeno, fue el primer movilizador que logró la vinculación social después de la fractura del Golpe.

Estas pequeñas reuniones, por seguridad, procuraban mantenerse al margen de los territorios más controlados por el nuevo gobierno, es decir

¹³⁸ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*, p. 139

¹³⁹ HENRÍQUEZ Moya, R. A. (2004) *Op. Cit.*, en línea.

Santiago centro, dejando como amplio campo de operaciones a todas las poblaciones marginales de la ciudad¹⁴⁰. Ello no implicaba la total inmunidad para sus *peñas*, por lo que regularmente tenían que solaparse como actividades escolares o de pequeñas iglesias de población, lo que sólo reducía su nivel de exposición.

Con el pretexto de organizar actividades culturales en que se incluían danzas folclóricas, música o teatro, se germinaban también espacios de discusión y oposición a la dictadura. Lo artístico se convirtió en el aglutinante que fue dando forma a los primeros esfuerzos de restablecimiento social,

(...) la resistencia, la oposición a la dictadura, comienza justamente con un movimiento que desplaza la pérdida de las libertades políticas, al plano de las libertades e identidades culturales (...) convirtiendo al arte, en su calidad primero de excusa para juntar a la tribu, y más tarde como efectiva y activa herramienta de resistencia, en la expresión germinal de una “nueva cultura”, ligada a la herencia cultural de la Unidad Popular¹⁴¹.

El sistema militar impuso, como ya se mencionó, sus propias políticas¹⁴² y expresiones culturales, por lo que los sectores vulnerados se esforzaron por reafirmar su posición de oposición. El régimen actuaba y se definía desde sí mismo, “la necesidad de ‘producir una identidad cultural’, muchas veces de manera consciente, puede ser una estrategia política que se torna estética”¹⁴³.

Rayado político

A partir de la cancelación del espacio público y las intervenciones en él realizadas, el repliegue de los brigadistas era inminente. Sin embargo, hubo una continuación de escritura en los muros que, de alguna manera, suplió el vacío dejado por los murales: el rayado político, que se convirtió en una práctica común durante el periodo de la dictadura chilena, fungiendo como un lenguaje visual alternativo que permitió enunciar la experiencia de violencia ejercida por el régimen autoritario recién impuesto.

¹⁴⁰ Entrevista a Antonio Kadima (Entrevista 3)

¹⁴¹ BRODSKY, C. (1998) *El Golpe: entre la desesperanza y la resistencia*, en línea

¹⁴² Las restricciones del régimen militar llegaron incluso a escuelas y universidades. Los contenidos fueron modificados y constantemente revisados para su aprobación, con la finalidad de que lo enseñado concordara con la ideología autoritaria del régimen.

¹⁴³ SILVA A. (2006) *Imaginario Urbanos*, p. 120

Podemos ubicar al *rayado* como una forma mural, en el sentido de que es una marca, un registro sígnico, que recurre al muro como soporte. Claudia Kozak utiliza la categoría “graffitis de leyenda”¹⁴⁴ para referirse a los rayados, como constantes recordatorios de la presente - aunque a veces reprimida-conciencia política. Por su parte, Armando Silva define éste tipo de escritura urbana a partir de siete conceptos que funcionan de manera dialéctica: marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad, velocidad y fugacidad¹⁴⁵. En el contexto chileno de ese momento, estas características se hacen presentes –no siempre de manera simultánea-, y dan forma a la escritura en los muros como una consecuencia necesaria y urgente; serán las prohibiciones y peligros de la intervención en el espacio público del nuevo régimen militar, las que condicionen las formas y, por supuesto, los contenidos de las pintas, como gritos ahogados de impotencia.

Para el fin de este capítulo, se clasifica la elaboración de rayados políticos en dos categorías, no necesariamente sucedáneas: la primera son los rayados o pintas realizadas en el marco de emergencia del fin de la UP y el advenimiento del golpe de Estado, como respuestas espontáneas a una ruptura del orden establecido. En segundo término, se ubican los rayados elaborados por organizaciones militantes, fundamentalmente las realizadas por el Movimiento de Izquierda Radical (MIR) como una práctica sensible normada por la verticalidad de un órgano político¹⁴⁶. A partir de los dos momentos señalados, se puede ubicar la realización de rayados como parte de un *imaginario urbano*, en términos de Armando Silva¹⁴⁷, que desde las prácticas estético-políticas, solventaron el vacío o crisis de representatividad en que la dictadura dejó a los grupos marginados.

Rayados de emergencia

Como se señaló en el apartado anterior, a finales de 1972 la situación política en Chile era tensa y la latencia de una guerra civil estaba siempre presente.

¹⁴⁴ Ver: KOZAK, C. (2004) *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*.

¹⁴⁵ SILVA, A. (2006) *Op. Cit.* p. 37

¹⁴⁶ Ya entrada la década de los ochenta, hubo una tercer oleada de pintas y graffiti político que por sus características relacionadas con las culturas emergentes, principalmente el punk, responden a un análisis aparte.

¹⁴⁷ SILVA, A. (2006) *Op. Cit.*

Había desabastecimiento, paros y enfrentamientos en la calle como consecuencia de las protestas de facciones políticas opositoras al gobierno de la UP. Ante este escenario, las brigadas muralistas optaron por atender el escenario de inestabilidad vivido y regresar a su práctica inicial de propaganda, a partir de consignas en texto a gran formato.



Imagen 4.1 Rayado callejero con la consigna "Allende vive"

Ante la ruptura de certezas, se buscaron nuevos senderos para narrarse y comprenderse y una de esas alternativas serán los rayados y posteriormente el graffiti. Las "significaciones de sobrevivencia", como las llama Rodríguez-Plaza, son "un tipo de escritura dispersa que, menos que organizar una eventual 'resistencia', lo que hace es escribir en silencio el sollozo de un desconcierto"¹⁴⁸. El esfuerzo de estas primeras pintas poco elaboradas, fue defender la memoria ante las políticas de limpieza y borramiento, declarar la supervivencia, conservar la identidad popular - y no las imposiciones de símbolos nacionalistas- y exponer el dolor, un dolor que deviene en resistencia.

Se determinó un nuevo escenario de vida; de constantes redefiniciones y desbordes de creatividad que aportaron en la búsqueda de alternativas coyunturales, de acciones colectivas para reafirmarse ante lo impuesto, manteniéndose al margen de la legalidad. El rayado fue entendido entonces

¹⁴⁸RODRÍGUEZ-Plaza, P. (2011) *Op. Cit.*, p. 36

como “un tipo de escritura perversa que dice lo que no puede decir y que precisamente en este juego de decir lo no permitido (lo indecible éticamente que irrumpe como ruptura estética) se legitimaba.”¹⁴⁹

Los rayados inmediatos a 1973 que comenzaron a aparecer en las poblaciones, fueron escrituras desde el clandestinaje, desde “el recuerdo y la cita de la política; de la consigna, de la conmemoración”¹⁵⁰. Sus mensajes eran directos: la protesta contra la dictadura, contra la represión, contra las desapariciones. No había tiempo para las metáforas; se estaba ante la urgencia de denunciar un acontecimiento atroz.



Imagen 4.2
Rayado callejero tras el Golpe Militar

Las pintas fueron la evidencia de la precariedad y premura de la situación. Después de los complejos y elaborados diseños que llegaron a elaborar los brigadistas, tras el golpe se retornó a la simpleza de la brocha y la pintura negra, con trazos rápidos y consignas sencillas. Posteriormente la aparición del *spray* facilitará el trabajo, reduciendo el tiempo de realización y por lo tanto el riesgo.

Conforme pasaron los años de la dictadura, fueron abriéndose espacios para la protesta, no porque la dictadura militar se haya suavizado, sino porque la ebullición social alcanzó un punto crítico. Años clave fueron 1978 y el hallazgo de los hornos en las minas de Lonquén, 1983 con la primera protesta

¹⁴⁹ SILVA, A. (2006) *Op. Cit.*, p. 37

¹⁵⁰ RODRÍGUEZ-Plaza, P. (2011) *Op. Cit. op. cit.*, p. 37

masiva y 1986 con el atentado fallido a Pinochet. Los rayados, hasta entonces, acompañaron el proceso social, anunciando las marchas y protestas y conmemorando a los caídos en la lucha.

Cuando Claudia Kozak define los rayados como frases que “no están respaldadas por institución alguna (agrupación o partido político) y muy habitualmente, por el contrario, evidencian un fuerte carácter anti institucional”¹⁵¹. O por otro lado, Armando Silva afirma que las pintas son gestos de urgencia más cercanos a las acciones voluntariosas e individuales, que a la planeación de organizaciones colectivas. Ninguno de los dos toma en cuenta la función que los rayados tuvieron dentro de organizaciones militantes, como tareas indispensables para la conformación de estrategias de resistencia popular y que es el contenido del siguiente apartado.

Rayados militantes

Como se mencionó antes, la Brigada Rodrigo Ambrosio del MAPU se creó ante la expectativa del golpe de estado y continuó pintando consignas después del 11 de septiembre de 1973, acompañando a otras organizaciones en el establecimiento de una resistencia desde los muros. Una de estas organizaciones fue el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

El MIR se fundó en 1965, como una alternativa que albergó a las izquierdas disidentes de los partidos de izquierda “tradicional” y su estrategia electoral. Desde iniciado el periodo de la UP los Miristas vaticinaban el golpe militar derechista, por lo que habían conformado una estrategia de “lucha prolongada” con el propósito de convertirse en una fuerza militar.

Como organización de estructura vertical, el MIR contaba con una estricta coordinación en el reparto de tareas: “en el radio urbano estaban aquellas que requerían de mayor preparación, como los golpes directos a los aparatos represivos, sabotaje, recuperación de armas; y aquellas más simples, como rayados, colocación de lienzos, barricadas “espontáneas”, mítines, etc.”¹⁵²

¹⁵¹ KOZAK C., citada en MUNSELL L. (2009) *(Sub) Culturas visuales e intervención urbana. Santiago de Chile (1983-1989)*, p. 97.

¹⁵² CALDERÓN López, J. L. (2009) *La política del movimiento de izquierda revolucionaria (MIR) durante los dos primeros años de la dictadura militar (1973-1975) Entre la lucha por convertirse en actor político y la lucha por sobrevivir*, p. 53

Una de las principales estrategias del MIR, después del golpe, fue la llamada “propaganda armada” que, como “propaganda política, se orienta a ayudar al desarrollo de la conciencia y organización de las masas trabajadoras a darle confianza en sus propias fuerzas, a demostrar que el enemigo no es invencible”¹⁵³. Esta estrategia no se ligaba a ningún órgano de combate en particular, sino que su mandato se extendía a todos los miristas, y su línea de acción contemplaba el rayado callejero como actividad acompañante de sus actos armados:

- a) Las acciones armadas de apoyo a la lucha reivindicativa de masas. Amenaza o presión directa sobre los patrones o grandes comerciantes, expropiación y distribución de alimentos en comedores populares.
- b) Las acciones armadas de apoyo a la guerra psicológica contra funcionarios del régimen.
- c) Las acciones armadas de apoyo a la tarea de propaganda. Hacer rayados, distribuir panfletos, poner carteles en la vía pública, etc.
- d) Amedrentamientos o ajusticiamientos de soplones, delatores y traidores reconocidos, odiados por las masas.
- e) Desarme policial. Apertrechamiento de medios a través del desarme de miembros de la policía.¹⁵⁴

El papel clave que el MIR daba a la elaboración de rayados, tuvo que ver con la convicción de la lucha constante en un “escenario de repliegue y lenta reanimación de la resistencia”, desde un quehacer cotidiano y la creencia en el poder de esta “palabra ilegal que (...) conforma un gran cuerpo opositor que debe hacerse invisible para no ser desaparecido por la violencia militar”¹⁵⁵.

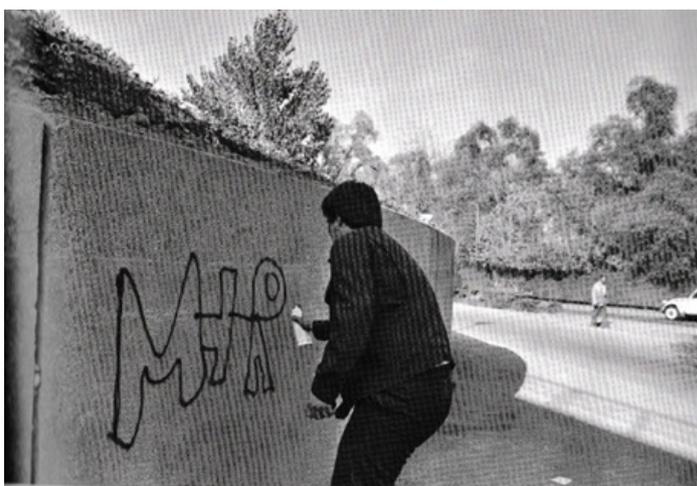


Imagen 4.3 *Rayados del Movimiento de Izquierda Revolucionaria*

¹⁵³ Movimiento de Izquierda Revolucionaria (1974) *Correo de la resistencia. Órgano del Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile en el exterior*, p. 63-64

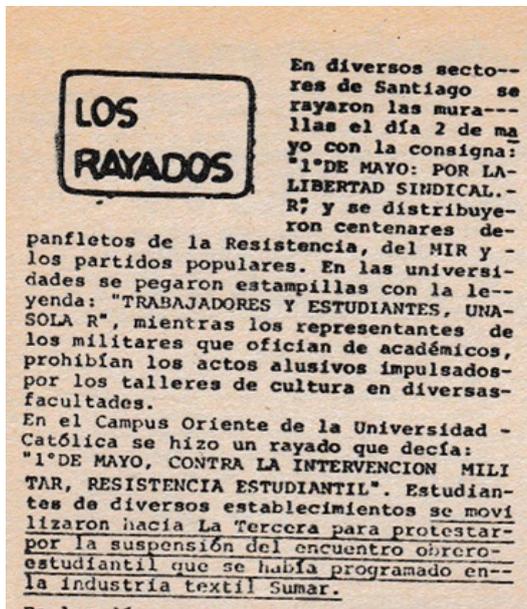
¹⁵⁴ CALDERÓN LÓPEZ, J. L. (2009) *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁵⁵ SANTA CRUZ, G. (2010) *Ciudad Pizarra*, p. 8.



El 5 de Octubre de 1974, fue asesinado el fundador y Secretario General del MIR, Miguel Enríquez, por lo que muchos de los rayados hicieron alusión a su memoria, como principio para la continuación de la lucha. El volante, el panfleto y el rayado constituyeron los principales soportes –desde la clandestinidad– para la organización de un movimiento de resistencia popular. El MIR en particular, contaba con la publicación de órganos informativos como “El Rebelde” o “Correo desde la resistencia”, desde donde se hacía evidente la preocupación por las herramientas de propaganda clandestina como “armas populares”. Entre las tácticas que se proponían en estos documentos, se encuentran instrucciones para fabricar timbres y estampillas de propaganda, estrategias de distribución y se daba seguimiento a las actividades de difusión de los comités de propaganda y al apoyo internacional en la distribución de volantes¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Movimiento de Izquierda Revolucionaria (1974) *Op.Cit.*, p. 15-17



LAS ARMAS DEL PUEBLO

fabricación de timbres para estampillas de propaganda

Materiales

Gomas de borrar, las más grandes que se encuentren. Pueden ser de miga (marca Aló es buena) o de plástico: estas últimas dan mejor resultado. Para timbres de mayor tamaño es conveniente comprar planchas de goma en suelerías (de la más delgada).

Cuchillo para cartón de hoja larga (marca Elfa, hoja de 8 cms.) o cuchillo de zapatero.

Pegamento de neoprán.

Tampón y tinta para tampón.

Cartón duro y liso (cartón piedra)

Rollos de papel engomado de 5 cms. de ancho.

Fabricación

La unión de 2 gomas plásticas (6,3 x 2,3 cms.) da el tamaño adecuado para el timbre (6,3 x 4,6 cms.). Para reforzar la unión se pegan sobre la base de cartón. Haga el dibujo de la estampilla sobre un papel delgado (de modo que pueda verlo por el revés). El tamaño de las letras depende de su habilidad para tallar. Ponga el dibujo de la estampilla al revés sobre la goma y calque.

Talle las letras con el cuchillo rebajando unos 3 cms. en todo el espacio que no ocupan las letras.

Utilización

Imprima la estampilla sobre el papel engomado usando el timbre confeccionado como cualquier timbre.

Distribuya las estampillas por correo; péguelas en lugares públicos, micros, baños, calles, etc., usando siempre las precauciones y medidas de seguridad necesarias.



Imagen 4.4 Fragmentos de las publicaciones del MIR: *El Rebelde en la Clandestinidad* y *Correo de la Resistencia*, en donde se muestran alusiones a actividades de propaganda y resistencia constantes, entre ellas, el rayado.

Las pintas del MIR, no se reducían a consignas políticas que denotaban la presencia materializada de una resistencia frente a la dictadura, (una forma de territorialización), sino que eran también espacios informativos, a manera de trasladar los volantes a un gran formato, sobre todo para convocar a paros, protestas, mítines relámpago y movilizaciones contra la Junta, sobre todo después de 1986 cuando se lograron abrir algunos espacios para la organización, como se verá más adelante.

Uno de los sitios más comunes para realizar pintas de rechazo a la dictadura, en sus inicios, fueron los baños públicos, principalmente los de fábricas y escuelas. Realizarlas, se consideraba un acto de traición y subversión y era motivo suficiente para ser detenido por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) ¹⁵⁷. Los medios represivos, contaban con cuidadosas estrategias de detección de los autores de los rayados, como narra un testimonio de la Escuela de Periodismo de la U. de Chile:

El miedo era cosa viva. Extraños personajes, se sentaban en las clases a observar al alumnado y grabar las opiniones que pudieran entregar. El plantel de servicio y aseo también lo componían individuos que ingresaban a los baños de hombres y mujeres, revisando los muros para ver si había rayados contra la dictadura¹⁵⁸.

Llegó a haber quienes fueron desaparecidos por acusársele de rayar un baño, como indica la ficha de Waldemar Segundo Monsálvez Toledo militante del MIR, de 26 años a quién su jefe denunció ante los carabineros: “ (...) le expresaron que en los baños de los trabajadores habían aparecido rayados murales alusivos al MIR, circulando en la empresa rumores según los cuales Waldemar Monsálvez era el autor de esas consignas pintadas”¹⁵⁹

Los rayados callejeros en los muros de Santiago durante la dictadura, se convirtieron en un importante espacio de confrontación política, entre los principales protagonistas organizados en la Resistencia Popular, es decir, junto con el MIR, el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), las Juventudes Comunistas de Chile, la Izquierda Cristiana o el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR); no sólo los grupos de oposición al régimen pinochetista recurrieron al uso político de los muros, también organizaciones ultraderechistas, como la Fuerza Nacionalista de Combate (FNC), iniciaron una campaña de pintas y boicot a los rayados de izquierda.

¹⁵⁷ Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) fue la policía secreta del régimen militar en Chile

¹⁵⁸ HURTADO, E. (2008) *Paradojas de la dictadura y democracia chilena*, en línea.

¹⁵⁹ Centro de Estudios Miguel Enríquez (2009) *Montalvez Toledo, Waldemar Segundo*, en línea.

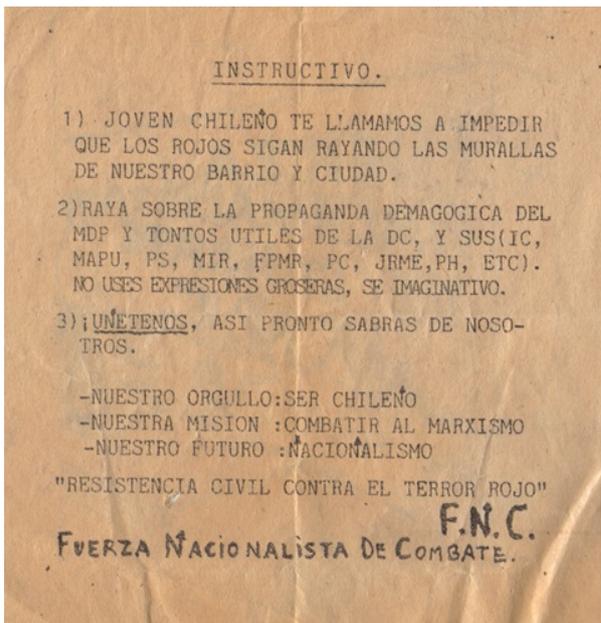


Imagen 4.5 La FNC inició una campaña contra las pintas de los partidos de izquierda. Aquí el instructivo que repartían, incitando a censurar los rayados de la resistencia. En la segunda imagen, se aprecia el enfrentamiento en el muro, con brigadas como el MAPU

La utilización de los rayados, dentro del diseño de prácticas sistemáticas de organización y propaganda en estructuras verticales como los partidos, dan cuenta al menos de dos cuestiones: quedan invalidadas las definiciones dadas por Kozak y Silva respecto a que los rayados son manifestaciones desde la no-institucionalidad e incluso abiertamente anti-institucionales. Los rayados del MIR o del FPMR son acciones programadas, sistematizadas y necesarias dentro de una agenda y programa político, desde la institucionalidad del partido; no son simplemente acciones espontáneas e individuales, sino que contienen la firma de la organización a la que representan. En segundo lugar, los resultados estéticos de esas prácticas, estaban lejos de ser planeados por tales organizaciones. En la urgencia y aparente descuido de su elaboración, encontramos marcas estéticas que permiten una lectura política, “marcas crónicas” como las denomina la fotógrafa Kena Lorenzini¹⁶⁰, que desde su precariedad en las formas, condensan lo estético-sensible (es decir, lo que proviene de afectos y afecciones), a partir de cuestionarse la configuración de un espacio público, tomado y prohibido.

¹⁶⁰ LORENZINI, K. (2010) *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80.*

Otros focos de resistencia

Si las manifestaciones culturales fueron el reducto esperanzador, desde donde se construirían nuevos lenguajes para comprender las experiencias de violencia, ¿qué pasaba cuando el miedo, la censura y la disidencia imperaban en el ambiente artístico-político? ¿cuál era la esperanza entonces? Afortunadamente, hubo una respuesta a estas interrogantes desde el exterior del país, en donde las prácticas murales continuaron su tono de denuncia y protesta, con la formación de brigadas de artistas como fue la Brigada Pablo Neruda, la Salvador Allende, la Internacional de Pintores Antifascistas o la Brigada Luis Corvalán; todas ellas creadas en Europa, trabajaron entre 1974 y 1978, con la participación de artistas exiliados como José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Nuñez, realizando murales en Suecia, Francia, Alemania y Holanda en el marco de la solidaridad internacional con el pueblo chileno.

Desde el interior, no todo era un panorama desolador: la práctica mural, trasladada al rayado callejero, aunque no tan articulado estructuralmente y sin la capacidad identitaria que la tradición del brigadismo muralista había logrado, no fue una iniciativa menor. Además, la literatura logró cubrir un importante espacio de resistencia artística. La literatura fue un bastión que a través de la ficción, permitirá la denuncia sutil –y a veces no tanto- de las atrocidades militares en Argentina y Chile de los años setenta¹⁶¹. Daniel Inclán se refiere al concepto de alegoría, para explicar o traducir, la experiencia dictatorial: “La fuerza estética y epistemológica que subyace a la alegoría, como un proceso de articulación de fragmentos de experiencia, no es la simple enunciación, sino un trabajo cognitivo de acercamiento a la heterogeneidad interactuante en una realidad social”¹⁶².

La ficción literaria, permitió el espacio que el discurso político antidictatorial necesitaba, pues sus autores lograron infiltrar denuncias o ideas políticas, respondiendo a los nuevos procesos de circulación y apropiación. Se hicieron presentes mecanismos de mediación y disimulo, no sólo para saltar la

¹⁶¹ La literatura no será la única trinchera desde la que se lucha por la conciencia: las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano jugarán también un papel capital, pero que se expondrá más fácilmente a la censura de exhibición

¹⁶² INCLÁN, D. (2012) *Las Ambigüedades de la historización de la violencia en Argentina y Chile*, p.

censura, sino hasta para salvar la vida. En el caso argentino, Julio Cortázar escribió desde el exilio, y aún así sufrió de la censura, Piglia lo hizo desde Argentina en dictadura, y logró pasar la censura; Walsh denunció directamente un fusilamiento colectivo en *Operación Masacre* y unos años más tarde, en plena dictadura confrontó al gobierno militar con su *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* y fue desaparecido al día siguiente. La comunicabilidad es un riesgo.

Al iniciar la década de los ochenta, además de la literatura, otras prácticas artísticas se dieron a la tarea de buscar nuevas formas de inteligibilidad a partir de la ruptura. El soporte para este nuevo lenguaje fue nuevamente la calle, como medio que facilitó el acceso y difusión de la denuncia. Murales realizados por colectivos pertenecientes a partidos de izquierda, intervenciones como las realizadas por la Escena de Avanzada, el C.A.D.A. o, el Siluetazo, que acompañó las movilizaciones de las Madres de la Plaza de Mayo, fueron acciones que emprendieron la lucha por nuevos sistemas de representabilidad en Chile -y Argentina-, algunos con el propósito de renombrar los restos del sistema social que conocían. Jugando constantemente entre las fronteras de lo *ahora* permitido o no, las intervenciones artísticas callejeras encontraron un nuevo lenguaje para comunicar lo acontecido. Nombrar para persistir.

La intervención urbana toma por sorpresa las redes de socialidad del espacio público que damos por sabidas, creando ambiguos intervalos de movilización y dispersión del sentido que renuevan e intensifican la experiencia de la calle al confrontar su habitualidad a modos aún no señalados de deambular por entremedio de las redes de vigilancia y clasificación de signos.¹⁶³

Pareciera que, terminados los periodos dictatoriales sería más fácil escribir la historia, que la ventaja del distanciamiento daría claridad al relato, que la censura ya no sería un impedimento para describir y denunciar. Sin embargo, resulta que superados estos episodios traumáticos, tampoco salen las palabras para narrar. La realidad cambia nuevamente y entonces muchos prefirieron no nombrar, para olvidar. El proceso de deshumanización no se limita a la degradación física, sino que ataca el lenguaje, los sobrevivientes que logran

¹⁶³ RICHARD, N. (1999) *Op. Cit.*, s/p.

tratar de traducir su vivencia en experiencia, muchas veces tienen que recurrir al uso de metáforas para enunciar su sufrimiento, dar el paso para convertirse de testigo a espectador, y así contribuir a la construcción de otros espectadores.

A partir del año de 1983, este periodo de silencio y desconcierto, logra superarse. La movilización social se reactiva y la calle vuelve a ser el espacio en disputa, lo que da lugar al amplio despliegue de manifestaciones estético-políticas, en contra de la dictadura. Sin embargo, para que esta reanimación fuera posible, fueron imprescindibles todos los pequeños nichos que germinaron resistencia durante los primeros años de dictadura. Los rayados, particularmente, guardaron en su hacer, el legado de un imaginario visual y de una experiencia estética, que funcionó como soporte esperanzador para los chilenos.



Imagen 4.6 “Contra la dictadura... Pintaremos hasta el cielo” Consigna de la BRP en los años ochenta

V. Del rayado clandestino al retorno de las brigadas. Una historia crítica del muralismo en los últimos años de la dictadura y los primeros años de la Concertación

Las transformaciones iniciadas en 1983

En septiembre de 1983, dos importantes intervenciones estéticas dejaron su huella en el espacio público de países unidos por la experiencia dictatorial: en Buenos Aires, la capital argentina, siluetas de tamaño real, pegadas sobre las columnas de los edificios que rodeaban la Plaza de Mayo, fueron colocadas de pie, siempre erguidas, como observando, como acusando; en el pecho tenían escrito un nombre y una fecha. El *Siluetazo*, como se llamó a esta intervención, trataba de visibilizar la ausencia de los 30,000 detenidos-desaparecidos de la dictadura en Argentina. Casi de manera simultánea, en las laderas del río Mapocho, que atraviesa la ciudad de Santiago en Chile, aparecieron enormes papeletas y pintas en los muros con la sencilla consigna “NO +”, a la que los espectadores agregaban de manera espontánea sustantivos tan potentes como “violencia, dictadura, hambre, represión o Pinochet”, creando así sencillos imperativos que más tarde plagaron la ciudad.

Ambas acciones de arte, inscritas en contextos de dictaduras militares, constituyeron una *manera de decir*, la búsqueda de una representación enunciativa de experiencias violentas. Los procesos dictatoriales en Chile y Argentina durante la segunda mitad del Siglo XX fueron, además de devastadores quiebres políticos, económicos y sociales, los detonantes de la búsqueda por nuevas formas de aludir a la realidad, formas que, de algún modo, saltaron o bordearon la represión, pero que al mismo tiempo, establecieron comunicación con los otros. Se trató de signos del momento nacional, en el que las organizaciones sociales volvían a recuperar las calles (efímeramente aún, en acciones relámpago), al tiempo que el régimen político y represivo comenzaba a resquebrajarse (no así el económico que se iba consolidando).

A principios de la década de los años ochenta el esquema dictatorial en Chile se vio transformado, no sólo en su estructura, sino en su forma de actuar y su horizonte a futuro, pasando de una “etapa primaria, netamente fáctica, a implementarse como régimen”¹⁶⁴; para hacerlo, se implementan políticas de reforma estructural profunda que, a largo plazo, lograrían prescindir de la figura de Pinochet y de la propia Junta Militar, lo cual garantizaría el funcionamiento del régimen autoritario y el sistema político y económico ya en curso. De esta manera, la dictadura preveía la posibilidad de la destitución del jefe militar, protegiendo toda la maquinaria político-económica que a través de él, se había implementado. Por ello, el inicio de esta década es clave para comprender a la dictadura como un proceso discontinuo, marcado por paulatinas transformaciones que tendrán también sus respuestas y repercusiones en el campo artístico.

Hasta 1981, el modo de operar de la dictadura militar se centró en la represión y autoafirmación, suprimiendo en lo posible todos los resquicios del pasado socialista y escribiendo su propia historia, a través de sus aparatos ideológicos. Después de ese año, la estrategia para mantener el poder se replanteó aceleradamente, sustentándose ahora en una nueva Constitución, que validaba al gobierno de la Junta Militar y modificaba quirúrgicamente varios aspectos de la vida política, civil, educativa y económica del país.

Aunque la represión y vigilancia no se detuvo, sí se volvió más selectiva y simulada (contrario a lo ocurrido en los primeros años de la dictadura). Este aparente relajamiento del régimen opresivo (sólo aparente pues, de cuando en cuando, volvía a brotar la vena más brutal de la represión), aunado a las transformaciones en el panorama internacional, el recambio generacional, la organización social y el hartazgo, dieron como resultado una nueva oleada de protestas que comenzó con la manifestación masiva del 11 de mayo de 1983, convocada por la Confederación de Trabajadores del Cobre: una parte del pueblo chileno estaba perdiendo el miedo.

Nuevamente en 1986, los mecanismos de poder del gobierno militar volvieron a modificarse, orientándose nuevamente a la estrategia defensiva, después del fallido atentado contra el Jefe de Gobierno Augusto Pinochet

¹⁶⁴ OYARZÚN, P. (2000) *Arte en Chile de veinte, treinta años*, p. 18.

operado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (organismo armado del PC) el día 7 de septiembre, al que la Junta respondió con brutal represión¹⁶⁵. Así, los últimos años de la dictadura, que se mantuvo 17 años en el Poder, se caracterizaron por una serie de modificaciones implementadas desde el Estado, que oscilaron entre la consolidación del proyecto económico-político, y los retornos represivos cada vez más cuestionados a nivel nacional e internacional. Asimismo, fue un periodo en el que paulatinamente se articularon distintos frentes antidictatorales dentro del país, los cuales en no pocas ocasiones, lograron tejer redes alrededor del mundo, generando una presión creciente contra la dictadura militar.

Se trató de años en los que la sociedad tuvo un papel importante, al recurrir a estrategias de protesta diversas, según el momento y los objetivos de transformación. Las prácticas artísticas tuvieron un papel destacado en estos momentos, pues también respondieron, a su manera, a las exigencias que les imponía el cambiante proceso político y social. El objetivo de este capítulo es detallar dichas transformaciones económicas, políticas y sociales y cómo el arte, en particular el arte mural, participó en ellas.

Comienzos de la década de 1980; del cambio económico al retorno de las protestas

Como se mencionó sucintamente, a comienzos de esta década hubo profundos cambios económicos que afectaron no sólo a Chile, sino a toda la región latinoamericana. En medio de una dura crisis económica en los años ochenta, los países latinoamericanos comenzaron a implementar medidas de ajuste que buscaban la estabilización y el aminoramiento de su deuda externa¹⁶⁶. Tales medidas se concentraron en la reducción de la intervención estatal en lo económico, abriendo el mercado a inversiones extranjeras: la privatización de

¹⁶⁵ Ver, PEÑALOZA, C. (2010) *La memoria en imágenes*, p. 123

¹⁶⁶ Según un estudio de Giovanni Reyes: “Entre 1978 y 1981, la región cosechó los beneficios de una mejora en los términos de intercambio del mercado internacional para sus exportaciones y de una generosa dotación de créditos internacionales especialmente por parte del sector privado. Estas condiciones posibilitaron que la región implementara políticas económicas expansivas (...) En la mayoría de los casos, empero, estos logros se vieron acompañados de un excesivo déficit en las balanzas de pagos. Como resultado de ello, 15 países llegaron a tener un déficit en las cuentas corrientes que sobrepasaban el 4 por ciento de su PIB y, en 10 de esos casos, el déficit llegó a estar sobre el 5 por ciento del PIB”, REYES, G. E. (2007) *Década de los 80: ajuste económico y crisis social*, en línea.

los bienes y las políticas neoliberales imperarán en la región a partir de ese momento, trayendo como consecuencia inmediata una aparente reactivación de la economía y el mercado laboral, sin embargo sus consecuencias a mediano y a largo plazo serán profundamente negativas para el bienestar económico de la población¹⁶⁷.

Chile fue el primer país latinoamericano en implementar este nuevo modelo económico de apertura de mercados, incluyéndolo en el esquema político-económico planteado en la nueva constitución (1980), para cuya aprobación se convocó a un falso plebiscito¹⁶⁸. El proceso de ajuste económico en Chile, en manos en los *Chicago Boys* desde finales de los años 70, trajo una inmediata y momentánea estabilidad económica que promovía una cultura del consumo, estabilidad que se esfumó en 1982 a partir de la crisis cambiaria¹⁶⁹.

La crisis acrecentó las desigualdades sociales, dificultando la movilidad social y haciendo cada vez más difícil el acceso a ciertos bienes de consumo. Éste fue uno de los factores clave que desencadenaron las movilizaciones masivas de protesta a partir de 1983. Factor al que se suma la reacción de hartazgo de la población, ante el horror y la violencia de la dictadura que llevaba ya diez años en el poder. El miedo no desapareció, pero el hartazgo fue mayor que temores; la gente salió a las calles, aunque ello significara exponerse a más violencia; el informe de la CIDH reportó que:

El número de muertes ocurridas durante la represión de manifestaciones asciende a 37. Los heridos de bala y otros lesionados durante manifestaciones masivas, desde octubre de 1983 hasta junio de 1984, incluían a 647 personas según informaciones proporcionadas a la Comisión.¹⁷⁰

Como consecuencia a la represión desmedida que sofocó las movilizaciones de protesta en esos años, se produjo una segunda oleada de expulsiones y exilio, fortalecida mediante un perverso juego implementado por el régimen,

¹⁶⁷ REYES, G. E. (2007) *Década de los 80: ajuste económico y crisis social*, en línea.

¹⁶⁸ Se trató de una simulación pues “el sufragio se efectuó durante estado de emergencia, sin registros electorales, sólo con cédula de identidad, con los partidos políticos de oposición en receso y con toda propaganda prohibida” Aguirre, E., y Chamorro, S. (2008) *Memoria gráfica del exilio chileno (1973-1989)*, p. 25.

¹⁶⁹ “La crisis cambiaria de 1982-1983, originada por la devaluación del tipo de cambio real, por la duplicación de la deuda externa y por un retroceso de las exportaciones, significó un giro en las decisiones económicas adoptadas hasta ese momento por el Presidente Pinochet y su equipo asesor” en Memoria Chilena (2014) *La transformación económica chilena entre 1973-2003*, en línea.

¹⁷⁰ Comisión Interamericana de Derechos Humanos (1984) “Chile”, en línea.

consistente en la publicación de listas con nombres de personas a las que autorizaba o prohibía vivir nuevamente en Chile:

Utilizando este procedimiento durante 1982 y hasta octubre de 1983, el Ministerio del Interior publicó once listas con los nombres de 3,542 personas autorizadas para vivir en Chile (...) la primera lista oficial de prohibiciones de ingreso -con 4942 nombres-, fue publicada en la prensa nacional en septiembre de 1984¹⁷¹.

La expedición de listas se prolongó hasta 1988 año en que se determinó el fin del exilio. La incertidumbre de aparecer o no en las listas durante ese periodo se aunó en 1983 al descontento popular que comenzaba a organizarse en las calles.

La producción artística en el nuevo escenario socio-político

En este contexto la producción artística chilena, también se vio modificada. La apuesta por otras estrategias y soportes artísticos, como fueron el video y el performance (con gran auge en los setenta), fueron perdiendo presencia conforme avanzaba la década. La escena de “avanzada” -definida así por Nelly Richard- y el carácter (neo) vanguardista y aparentemente críptico de su lenguaje artístico, en el que se insertan las acciones del CADA, como la que se describió al principio de este apartado, fueron dando lugar a una “vuelta a la pintura”¹⁷² figurativa, muy del gusto de cierta corriente postmoderna europea. Durante la segunda mitad de la década de los años setenta, se había extendido una dura crítica a las formas tradicionales de producción artística, sobre todo la pintura, por parte de quienes proponían una desmaterialización del arte, recurriendo al propio cuerpo – o la calle posteriormente- como soporte, esta tendencia se da dentro de una lógica de superación en la “serie de modernizaciones”¹⁷³, que según Pablo Oyarzún, caracterizaron la historia del arte en Chile a partir de la década de los años cincuenta.

Fue temprana la dispersión de la heterodoxa escena de avanzada y las discusiones que, junto con los demás artistas conceptuales que les acompañaron, se planteaban. Su fulgurante dominio en la escena artística

¹⁷¹ AGUIRRE, E., y Sonia Ch. (2008) *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁷² Ver OYARZÚN, P. (2000) *Op. Cit.*, p.25

¹⁷³ *Íbid.*, p.3

chilena se fue debilitando por su propia lógica, dando paso a un resurgimiento casi nostálgico de la pintura tradicional, “la vuelta a lo placentero”¹⁷⁴ le llamará posteriormente Nelly Richard. Este acelerado declive de las alternativas artísticas de fuerte contenido político, podría responder al hecho de que, como se señaló antes, la dictadura como largo proceso, se conformó por diferentes etapas, una de las cuales concluyó a principio de los años ochenta, así los artistas que hasta entonces realizaban sus trabajos “entre la sobrevivencia y la resistencia, entre el afecto y la propuesta [y bajo] el imperativo de construir la obra desde la experiencia vital y social de la emergencia”¹⁷⁵ tuvieron una relativa apertura (gracias a algunas galerías locales y a participaciones en exposiciones fuera de Chile), enfrentándose a nuevas realidades a las que tenían que responder a través de sus obras. Las operaciones estéticas de la década pasada, fuertemente influenciadas por el posestructuralismo francés y la neovanguardia global¹⁷⁶ parecían agotadas en el nuevo contexto de revitalización popular.

El factor generacional también fue definitorio del rumbo que tomaría el arte chileno desde el periodo 82-83. Continuando con los análisis de Richard y Oyarzún, la “avanzada” no tuvo vinculación directa con el entorno universitario, una relación que hubiera permitido ampliar el espectro de sus propuestas teóricas con los artistas más jóvenes, para quienes el suceso del golpe de estado no había sido determinante de su concepción y producción artística. Una modificación en las formas de hacer política, que se aleja cada vez más de las convenciones asimiladas en el contexto de los años setenta (léase la propuesta socialista de Allende, la propaganda junto con la pertenencia a un partido y posteriormente la denuncia explícita a través de la obra), fue la principal característica de esta nueva generación de artistas, que recurrieron a la pintura para manifestar su expresión artística, cerrando con ello un episodio importante del arte en Chile: “Después de más de diez años de subordinación del arte a los imperativos de la lucha anti-dictatorial, la nueva pintura se

¹⁷⁴ RICHARD, N. (2007) *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, p. 113.

¹⁷⁵ OYARZÚN, P. (2000) *Op. Cit.*, p.18

¹⁷⁶ REYES, R. (2012), *Op. Cit.*, en línea

desculpabiliza y recobra lo placentero como una opción de arte que le es por fin permitida”¹⁷⁷.

La premura de emitir, a partir de las representaciones estéticas, un mensaje político como gesto de emergencia ante la imposición de un nuevo régimen, había caducado ya, no porque dejara de ser necesario, sino porque no encontró eco de continuidad en una generación de artistas que optaron por el retorno al goce estético, sin la presión de un compromiso político-social, quizá no por indiferencia, sino porque su relación con la dictadura fue más natural en el sentido de que no presenciaron una realidad alternativa, ni sufrieron el abrupto cambio. Con esta afirmación no se pretende aminorar la postura crítica de los artistas más jóvenes (ni de la juventud en general) al régimen militar, sino exponer por qué en su imaginario, no operaron de la misma manera las formas de hacer política desde lo artístico, como fue, por ejemplo, la idea de usar en el espacio público en los años setenta.

Tomar la calle, tomar los muros. Muralismo y rayados en momentos de las grandes movilizaciones

Aunque muchos de los artistas retomaron la ruta del arte por el arte, estrechando su vinculación con la institución artística - y el mercado del arte-, ello no significó que los espacios de politización en las manifestaciones estéticas quedaran disipados. La tradición de usar el muro como medio de comunicación, derivada de las brigadas muralistas como la BRP, se mantuvo como una estrategia ideal para acompañar y difundir las movilizaciones. Tomar la calle a partir de las protestas de 1983, no significó solamente una presencia física en las manifestaciones, sino también la recuperación de espacios de organización y comunicación. En el apartado anterior, se hizo referencia a la elaboración de rayados políticos a principios de la dictadura como una de las prácticas más comunes de protesta. A partir de la acción del CADA “NO + ”, esa consigna comenzó a reproducirse por la calles, siendo apropiada y complementada de diferentes formas a manera de pintas y rayados. Esta actividad se prolongó durante las movilizaciones masivas de los años ochenta, utilizando el rayado en tres sentidos: a) como espacio de reclamo social a

¹⁷⁷ RICHARD, N. (2007), *Op. Cit.*, p. 123.

situaciones específicas; b) como crítica y sátira al régimen desde los grupos culturales alternativos (específicamente la oleada punk); c) y como espacio de comunicación y difusión para organizar la protesta. A continuación se analizará puntualmente cada uno.

La primera de estas tres categorías, continuó con el carácter de urgencia que caracterizó a los rayados desde el comienzo de la dictadura, la diferencia estaba marcada por el origen de los reclamos, es decir, las denuncias plasmadas en las pintas de los años ochenta, se lanzaban contra la crisis económica y social del país, y ya no tanto, orientadas al reclamo por un retorno al proyecto de la UP. Lo urgente era la crisis económica derivada de un nuevo modelo económico que abrió las puertas a empresas transnacionales, para intervenir en las políticas públicas del país e inyectar capital foráneo con la privatización del sector público, además de una preocupación por atraer productos internacionales. El frágil modelo trajo una crisis económica casi inmediata a su imposición que se tradujo en una invasión de rayados callejeros con la simple consigna: ¡tenemos hambre!





Imagen 5.1
Rayados callejeros a principios de los años ochenta: "Basta de hambre y asesinatos. Fuera los sicópatas", en el segundo se lee, "Contra el hambre y la injusticia echemos a este tirano"

La polarización social en Chile se hacía cada vez más evidente y se acentuaba con el constante bombardeo publicitario internacional, buscando reconfigurar el espacio público como espacio de consumo. Ante la promesa ilusoria de un fácil acceso a mejor estilo de vida para la población, que irónicamente se repetía en las calles de Santiago, la respuesta popular fueron rayados que exhibían la difícil situación económica de las mayorías.

Un reclamo más que se hacía presente a principios de los ochenta, fue el referente a la situación de los exiliados políticos del régimen. En Chile se exigía desde los muros su regreso y fuera del país la denuncia se hacía también a través pintas que condenaban la práctica del exilio en las embajadas chilenas. Precisamente en 1983, el 8 de Julio, se organizó una fugaz manifestación afuera de la catedral de Santiago de parte del Comité Pro Retorno de Exiliados en que se leía la consigna "FIN AL EXILIO ¡AHORA!"¹⁷⁸.

¹⁷⁸ AGUIRRE, E., y Sonia Ch. (2007) *Op. Cit.*, p. 42



Imagen. 5.2 Manifestación en la Catedral de Santiago por el Comité Pro Retorno de Exiliados, Julio de 1983

Otro tema recurrente en los rayados políticos del periodo, fueron los memoriales a los caídos en lucha, asesinados o desaparecidos por el Estado. Las paredes recordaban su ausencia; nombrándolos de manera permanente, los hacían presentes en la ciudad. La utilización de nuevos materiales y técnicas para la inscripción en los muros a partir de esta década, como el aerosol y el *stencil*, facilitó la rápida reproducción en serie de rostros y nombres en las poblaciones que conmemoraban su resistencia: los nombres y rostros de Miguel Enríquez, Miguel Leal, los hermanos Vergara Toledo, el fotógrafo Rodrigo Rojas y Víctor Jara se multiplicaban cada noche por los muros de la ciudad.





Imagen 5.3 Rayados por los asesinatos políticos de Pedro Vergara y Miguel Enriquez

La segunda categoría de rayados, son los realizados por grupos y colectivos de la cultura alternativa, que emergían sobre todo en la ciudad de Santiago, pero que generaron una identidad a partir de códigos apropiados del extranjero. Estos son grupos organizados, no ya por una militancia política - lo cual no niega su carácter político-, sino por afinidades culturales, influencias externas y una postura de rebeldía compartida:

Al hacer su lugar en el espacio público, las *subculturas*¹⁷⁹ conformaron una suerte de resistencia a la privatización de su propio capital humano. La extensión de sus cuerpos en lugares públicos no sólo criticaba las normas de socialización instituidas, sino también ponían en práctica inmediata formas alternativas de socializarse¹⁸⁰.

La oleada punk sobre todo, será característica del periodo. Sus rayados se identificaban por romper la tensión y solemnidad de la crítica anti-dictadura, apelando a lo lúdico e irónico con un discurso quizá menos teorizado, pero no por ello menos político. El primer gesto desafiante de estos grupos alternativos fue la construcción de territorialidades propias, ahí donde la dictadura prohibió y restringió la socialidad al espacio privado, el *estar en la calle* fue por principio, un acto político, así como la reterritorialización de sus propios cuerpos al vestirse de una manera que desafiaba los cánones de buen gusto e incluso de

¹⁷⁹ La autora del texto citado utiliza el término *subculturas*, por lo que se reproduce aquí de la misma manera; sin embargo hay que ser cuidadosos con el uso tal concepto ya que valida una jerarquía en la definición de cultura con la que no estamos de acuerdo y cuya discusión no es el propósito de este trabajo.

¹⁸⁰ MUNSELL, L. (2009) *(Sub) culturas visuales e intervención urbana. Santiago de Chile 1983-1989*, p. 63

identidad de género impulsados por la dictadura¹⁸¹; esto es importante, pues no era lo mismo ser punk en la multicultural Londres, que en las calles del Santiago controlado por una dictadura militar. Como se mencionó antes, las mejoras materiales como la generalización del *spray* o aerosol, optimizaron la funcionalidad del registro individual en murallas callejeras, por su rapidez y ligereza de transporte. En un gesto de hastío ante una realidad que no les satisfacía, la transgresión a la legalidad impuesta se convirtió en una trinchera de resistencia juvenil en la que lo “políticamente correcto” tampoco representó una condición válida: había que desafiar a la dictadura, pero también a la sociedad adulta, a los padres y al hippismo.



Imagen 5.4 Mural que parodia a Pinochet como un cerdo disfrazado de nazi



Imagen 5.5 Presencia de la cultura punk en la intervención urbana

Las redes de estos grupos punk crearon jergas y códigos propios a través de cuales, se ejercía crítica y también se expresaba el hartazgo por las

¹⁸¹ *Íbid.* 64

formas regulares de protesta. Fastidiados por el protagonismo de la figura de Augusto Pinochet, registraron en una pared “TÚ NI SIQUIERA MERECE UN GRAFFITI”¹⁸², realizando pintas que a la vez definían una territorialidad y una forma de protesta propia que buscaba generar una abrupta irrupción en la visualidad cotidiana. Desvinculados de las organizaciones políticas de oposición a la dictadura, la juventud punk manifestaba su postura crítica a partir de acciones desarticuladas y desde un lugar de enunciación, que admitía la influencia cultural internacional de la que se apropiaban y replicaban con formas propias de hacer política, un ejemplo claro de desafío y humor fue el grupo de punk Los Pinochet Boys y su irreverente canción homónima en la que proponían bailar irónicamente al ritmo de la “música del general”.

Por último, una de las principales funciones de los rayados políticos a partir de 1983, fue la de trasladar a la muralla los carteles de convocatoria a las marchas masivas y paros nacionales que comenzaban a organizarse. Eran espacios informativos de gran formato, en los que se invitaba a la población a participar en la conformación de la resistencia popular. Generalmente, estas pintas eran realizadas por miembros de partidos militantes como las Juventudes Comunistas, el MIR o el FPMR, con trazos veloces y poco elaborados, los rayados contenían la fecha de la movilización y una invitación popular a participar mediante alguna consigna esperanzadora: “EL PARO VIENE PINOCHET SE VA. 30 DE OCT”¹⁸³ Los muros complementaban la propaganda que se distribuía en volantes, como una especie de extensión de los mismos.

¹⁸² *Íbid.*, p. 99.

¹⁸³ LORENZINI, K. (2003) *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 104



Imagen 5.6 Rayados que invitan a las marchas de protesta en contra de la dictadura

Los rayados políticos no fueron una estrategia exclusiva de los partidos de izquierda. Ya anteriormente se había hecho referencia al papel de la calle como espacio de comunicación en disputa, proceso que se hizo más evidente durante el plebiscito del SI y el NO unos años más tarde (1989) en el que se decidía si Pinochet y la Junta Militar, seguirían encabezando el gobierno chileno. Sin profundizar aún en lo que fue esta campaña, resulta importante enfatizar el papel que pintas y rayados tuvieron en ella, pues gracias a la sencillez y rapidez en su elaboración, fueron el reducto mediante el cual gran parte de la población manifestó su sentir político en paredes, afiches, publicidad o cualquier soporte. Eran consignas de opinión que no requerían de un mayor y elaborado discurso político, los mensajes eran simples “SI” o “NO”, por lo que se reprodujeron fácilmente de manera masiva por las ciudades.

La reestructuración brigadista

En el marco de una cultura autoritaria, impuesta por la dictadura después del Golpe de Estado de 1973, el mercado se fue convirtiendo paulatinamente en el dispositivo que regulaba muchas de las relaciones sociales que se fueron reconfigurando, sobre todo en los últimos años. El bloque en el poder se

esforzó por incluir la actividad cultural y creativa dentro de la lógica de la oferta y la demanda, teniendo al mercado como nuevo horizonte de producción cultural, como señaló entonces el sociólogo crítico José Joaquín Brunner “el mercado regula la comunicación social poniendo en el centro de ella el intercambio de objetos/signos que pasan así a definir de una manera totalmente distinta la creatividad social”¹⁸⁴, así, la producción artística se vio condicionada por su papel en el mercado y el valor de cambio que en éste se le confirió.

En este escenario en que el poder –a través del mercado- regulaba la vida social de manera tan sutil, como también en el medio artístico, cualquier producción alternativa, necesariamente se hacía al margen y (generalmente) en oposición a lo oficial/institucional. Esta característica más que condicionar o disminuir la organización de espacios alternos de creación artística, los incentivó. Al quedar desarticulados tras el golpe, la militancia en los partidos políticos se vio reducida y sustituida por “militancias comunitarias” que se desarrollaban en los espacios de las poblaciones como peñas, festivales, talleres y colectivos: “regía entonces un quehacer protagónico con capacidad de acción y producción múltiple muy propia de lo que los mismos jóvenes concebían como su militancia social”¹⁸⁵.

Fueron las organizaciones de este tipo de militancias comunitarias, las que comenzaron a sentar las bases para una rearticulación del muralismo brigadista. Al hacer un breve y rápido mapeo de las organizaciones y espacios artísticos, del momento, al que nos referimos en Chile, un primer colectivo sobre el que es importante detenerse es la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), quienes centraron su actividad de intervención estético en el cartel político urbano pero también exploraban en las acciones de arte, los talleres, la escenografía y el muralismo en poblaciones y sindicatos. En el catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* organizada por la “Red de Conceptualismos del Sur” se caracteriza a la APJ dentro de la categoría de “guerrilla visual” la cual

¹⁸⁴ BRUNNER, J. J. (1980) *Mercado y cultura autoritaria*, p. 45.

¹⁸⁵ CRISTI, Nicole (2013) *Actores y redes de colaboración en el mundo del cartel activista en dictadura*, p. 3.

Se constituye en 1979 en Santiago de Chile como una plataforma de creación encabezada por Havilio Pérez y Alberto Díaz y conformada, principalmente, por estudiantes universitarios que confluyen en una práctica estética disidente¹⁸⁶.

El trabajo de la APJ, junto con el de la BRP en su momento, constituyeron fuertes pilares para la posterior organización de colectivos gráficos urbanos, la principal característica de esta agrupación y algunas más que se mencionarán, es la no pertenencia ni dependencia a ningún partido político, el móvil que cohesionaba su quehacer artístico-político era la oposición a la dictadura militar.

En 1984, al calor de las protestas masivas contra la dictadura, surgió en la población de Lo Prado el Taller de Difusión Popular (TDP), agrupación de estudiantes que, en principio, apuntaba sus acciones a la organización de actividades culturales entre los pobladores. Estaban vinculados con la parroquia barrial de San Gabriel, que les brindaba cierta protección y financiamiento, cuando comenzaban su actividad muralista en las comunas cercanas de “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”¹⁸⁷. El hecho de que casi ninguno de los miembros tuviera una formación artística o hubiera siquiera tenido contacto con alguna realización plástica y aún así recurrieran, casi automáticamente, a la elaboración de murales como medida de resistencia, tiene que ver con la exigencia del ambiente de protesta y represión que se vivía, y con la importancia histórica del muralismo como herramienta de comunicación social en el país.

Después del atentado contra Pinochet en 1986, que endureció nuevamente la represión de los carabineros estableciendo un estado de sitio en que las organizaciones sociales tuvieron un ligero repliegue, el TDP se consolidó en 1987 como brazo propagandístico del partido de Izquierda Cristiana, en el que ya militaban muchos de sus miembros, tomando el nombre de Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT) en homenaje a un sacerdote guerrillero colombiano muerto en la lucha en 1966. La temática de la UMCT,

¹⁸⁶ RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, p. 31.

¹⁸⁷ Entrevista a Luis Henríquez “Mico” en MORALES Yévenes, P. (2011) *Todos los colores contra el gris: Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*, p. 79.

desde una perspectiva católica, recurría a la consigna de la liberación latinoamericana, con un tono esperanzador y redentor. Su actividad muralista llegó a poblaciones como La Victoria, emblemática por su tradición de lucha, Rodríguez Plaza destaca algunos murales:

El homenaje a Pedro Maniqueo en Lo Hermida (1987), realiza un trabajo en la Parroquia del Buen Pastor en Quinta Normal (1987), y otro en la Comunidad Cristiana Sara Gajardo en Pudahuel Norte (1988) (...) interviene en el recibimiento al grupo musical Inti-Ilumani, en la Cañada Norte en septiembre de 1988¹⁸⁸.

El destacado papel que las iglesias de poblaciones tuvieron en el proceso de resistencia contra la dictadura, como espacios operativos, explica el vínculo que se dio con juventudes de izquierda, para quienes la militancia en los partidos políticos, aún dispersos, resultaba más lejana. Por otro lado, los festivales poblacionales se convirtieron en el espacio idóneo para la realización de murales porque sus creadores, organizados regularmente en colectivos locales autónomos, recibían la protección solidaria de los vecinos; en este tipo de mural se logró condensar un signo de reapropiación del espacio, un arrebato al régimen, que generaba un sentimiento de identidad. En el artículo “El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los ’80: hacia una contribución del concepto de “arte político” en Chile”, la autora Claudia Páez-Sandoval apunta que:

La solidaridad y la autogestión que se gestaba en las poblaciones en torno a una parroquia, un taller cultural o en la producción de una tallarinata para generar recursos, fue un modo de resistir el individualismo de la cultura oficial, de resistir la convergencia de sus propias temporalidades a la temporalidad oficial¹⁸⁹.

El acto de disputar y ganar espacios - físicos- a la oficialidad, era en sí mismo una acción de resistencia, una manera de generar una grieta en el minucioso aparato dictatorial.

Por esos años, ya a mediados de la década de los ochenta, surgieron en casi todas las poblaciones de Santiago brigadas muralistas comunitarias desligadas de partidos políticos, pero con una tendencia política más o menos

¹⁸⁸ RODRÍGUEZ-Plaza, P. (2011), *Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica*, p. 42

¹⁸⁹ PÁEZ-Sandoval, C. (2015) “El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los ’80: hacia una contribución del concepto de ‘arte político’ en Chile. *Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Maniqueo*”, p. 69.

homogénea. Al hacer una breve radiografía de esos colectivos muralistas encontramos las Brigadas Muralistas Populares (1984) de la población la Victoria, la Brigada América Latina (1985) de Villa Portales, el Colectivo Muralista La Garrapata, el Taller de Pintura Popular de Villa Francia (1985), la brigada femenina Laura Allende (1988) que pertenecía al Partido Socialista, la Brigada Pedro Maniqueo (1985) Lo Hermida perteneciente a la IC, la Brigada Rodriaguista Cecilia Magni del FPMR, el Taller Copihue de Villa del Mar, el Grupo Sindicato de la Facultad de Artes de la U. De Chile, la Guatón Lucho, Pobladores de Villa Navidad, La Escala, Luciano Cruz, La Gastón Lobo, La Caleta, Colectivo Perrilla¹⁹⁰. También se fue gestando la reorganización de brigadas históricas como la Elmo Catalán del PS, que sufrirá una fuerte desvinculación generacional respecto a sus trabajos anteriores al golpe.

Los esfuerzos por rearticular las experiencias artísticas de izquierda, también se impulsaron desde el arte más reconocido, por ejemplo a través del *Encuentro internacional del arte, la ciencia y la cultura por la democracia en Chile: Chile Crea* celebrado en 1988 en cuya organización participó, entre otros, José Balmes y al que acudieron importantes figuras tanto de Latinoamérica como de España. El festival fue organizado por artistas chilenos y consistió en exposiciones, conciertos, charlas y conferencias que se proponían, además de denunciar, revivir algo de la vida cultural que había sido prohibida por el régimen; en el evento, los más de 230 artistas invitados – nacionales y extranjeros- hicieron manifiesta su postura en contra de la dictadura y en pro de la ciencia, la cultura y el arte¹⁹¹. La realización de murales fue una actividad protagónica durante el festival, aprovechando la presentación de actos en el escenario para pintar en el fondo y en vivo mamparas como parte del performance.

Ya a finales de la década, cuando la dictadura se enfilaba irremediablemente a su fin, en el medio de las organizaciones autónomas comunitarias surgió la necesidad de crear una Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas (CMTBM), en mayo de 1989, dada la importante cantidad de colectivos muralistas que se llegaban a concentrar en manifestaciones y encuentros. A estas alturas los muros estaban en constante

¹⁹⁰ SANDOVAL, A. (2001) *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, p. 46

¹⁹¹ DÉLANO, M. (1988) “Llamada a la solidaridad en el encuentro de artistas 'Chile crea'”, en línea.

disputa entre los colectivos mismos, por lo que se creó éste órgano para regular, gestionar, dinamizar y dar unidad a la pinta de murales, además de funcionar como defensa legal, que daba cobijo a las agrupaciones muralistas. La CMTBM, logró aglutinar durante tres años hasta a treinta agrupaciones muralistas con diversas propuestas de estilo e incluso políticas (aunque todas en oposición a la dictadura), funcionando de manera horizontal, con la representación de delegados por cada agrupación. La importancia de la Coordinadora se encuentra también en que fue el órgano que atestiguó el proceso del referéndum y la transición a la democracia, procesos en los que coordinaron actividades.

La reestructuración de la BRP, fue un proceso difícil dado el peso histórico que la organización cargaba y la sombra de una estructura a nivel nacional que había logrado tal eficacia a principios de los años setenta, que la tarea de recuperar aquel esplendor parecía lejana. Una primera dificultad en la reedición de las BRP, en la década de los años ochenta, fue el factor generacional¹⁹²: se adhirieron al colectivo jóvenes pintores entusiastas atraídos por el legado histórico de las Brigadas, pero con perspectivas diferentes a las que se tenían en los comienzos de la BRP. Se diversificaron las temáticas de los murales, más allá de la oposición a la dictadura, se pintaba por los obreros, por los mapuches, por las mujeres, distanciándose de los códigos visuales que en algún momento caracterizaron el estilo de la Ramona Parra. Se diversificaron también los formatos y técnicas al pintar, utilizando aerosoles, stencil, colores nuevos y la influencia de referentes visuales recién llegados a Chile, como el cómic.

Un segundo factor que problematiza este nuevo momento de la BRP fue la debilidad de su órgano central, el Partido Comunista, una de las organizaciones más golpeadas por la dictadura y que aún en la década de los ochenta permanecía fragmentado, disperso y sin la presencia política que alguna vez logró reunir. En este sentido, era difícil que se lograra coordinar un organismo dependiente del partido como eran las brigadas muralistas, mientras trataba de reconstruirse a sí mismo. Muchos de los miembros históricos de la BRP que habían sobrevivido al más cruento periodo de la dictadura o que

¹⁹² CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.*

habían regresado del exilio, decidieron ya no adherirse a la nueva Brigada, una organización a la que ya no sentían propia. Tal fue el caso de Alejandro “Mono” González, quien a finales de los años setenta se unió a la AJP, para pintar en sindicatos como el de la Good Year en Maipú durante una huelga, pero que años después no logró concordar con la nueva generación de muralistas y optó por un trabajo individual, siguiendo el estilo estricto de la BRP de los años setenta.

El investigador Eduardo Castillo, señala que el proceso de reorganización de la BRP comenzó en 1982, cuando se pintó un mural en la carretera Panamericana Sur, participando en las manifestaciones masivas contra la dictadura y más tarde, formando parte de la Coordinadora Metropolitana. Con el inicio de las jornadas nacionales de protesta, esta Brigada fue recuperando poco a poco símbolos y códigos del muralismo brigadista, que durante los primeros años de la dictadura habían permanecido ocultos o desplazados a otros soportes clandestinos¹⁹³. En este periodo, la Brigada se enfrentó a un proceso de evolución formal y de contenido, que Castillo describe en función de quienes se encargaron de la dirección nacional de las brigadas en su momento, “se puede establecer una división entre la jefatura inicial de Alejandro Pavín y las direcciones posteriores de ‘Rulo’ y Mario Valdés”¹⁹⁴ quienes a su parecer se desvincularon de la influencia de la Brigada de los años setenta. La consigna que recuperó el sentir brigadista durante esta época, fue el signo con que la BRP distinguía sus murales “Contra la dictadura. Pintaremos hasta el cielo”.

Plebiscito, el principio de la conciliación

En sentido histórico y político, la década de los ochenta en Chile terminó con el plebiscito del 5 de Octubre de 1988, consulta que dio pie a la expulsión de Augusto Pinochet como jefe militar del gobierno de Chile, para iniciar una llamada “transición a la democracia”. El fin de la dictadura, gracias al triunfo del NO en el plebiscito, fue sólo aparente: Pinochet se retiró del mando pero se mantuvo como senador vitalicio varios años y no fue condenado por sus

¹⁹³ Entrevista a Eduardo Castillo Espinoza (Entrevista 8)

¹⁹⁴ CASTILLO, E. (2006) *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, p. 151.

crímenes; además, todas las políticas económicas y sociales impuestas por la dictadura, se mantienen vigentes en la constitución chilena hasta el día de hoy. Asimismo, debido al pacto entre las elites y a la importancia de la institución militar en el país, muchos casos de violaciones a los derechos humanos nunca fueron procesados y buena parte de los responsables no han sido juzgados hasta el momento.

El plebiscito y, su muy discutible, afán de transparencia, abrió espacios para que la oposición realizara una campaña electoral en la que convergieron todas las organizaciones de izquierda que apoyaban el proceso. La campaña del SI y el NO, aglutinó organizaciones sociales y manifestaciones individuales espontáneas, que recurrieron a la propaganda callejera como uno de sus principales medios de comunicación. En la campaña participaron la mayor parte de las agrupaciones muralistas que hasta ahora se han mencionado, haciéndose notar también profundas escisiones políticas entre quienes veían el plebiscito y la vía electoral como una alternativa no solo viable, sino justa, y quienes no estaban conformes con un proceso conciliador como éste.

El plebiscito de 1988, tuvo como antecedente el *Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia*¹⁹⁵ de 1985, documento en el que se invitaba a organizaciones y a la población, a exigir el restablecimiento de la democracia a través de una modificación constitucional, que garantizara la realización de elecciones. La reforma planteada tenía que ver con el mandato constitucional que dictaba que después de 8 años de periodo presidencial (a partir de su emisión en 1981), correspondería a los Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas y al Director General de Carabineros, designar al próximo Presidente de la República. La nueva propuesta era someter a consulta ciudadana tal designio, creando un bloque opositor sólido.

Llegado el momento, el 30 de agosto de 1988 el poder militar eligió nuevamente a Augusto Pinochet Ugarte como su candidato a la presidencia¹⁹⁶. Se resolvió realizar el plebiscito el 5 de octubre, con el objetivo de someter a

¹⁹⁵ “Suscrito el 25 de agosto [1985] por once partidos políticos, de los más variados orígenes e ideologías, que atendieron al llamado del Cardenal Juan Francisco Fresno (...) Sólo quedaron fuera de este amplio acuerdo, al menos por ahora, por la izquierda el MDP (Movimiento Democrático Popular, integrado por el Partido Comunista, el MIR y el Partido Socialista (Almeyda); y por la derecha oficialista, la UDI y Avanzada Nacional.”, en: Anónimo (1985) “Chile. Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia”, en línea.

¹⁹⁶ Ver “Plebiscito 5 de Octubre de 1988”, en *Memoria Chilena*, en línea

escrutinio ciudadano entre la permanencia de Pinochet (el “Sí”) o su salida (el “No”). Tras este aparente ejercicio de democracia y escucha ciudadana, se ocultaba el hecho de que en no pocas esferas del poder nacional e internacional, la figura de Pinochet comenzaba a resultar incómoda y prescindible, una vez implantadas en Chile las reformas estructurales en lo político y económico. Por eso la salida del General no representaba un peligro mayor a sus intereses.

Los resultados de los comicios quedaron de la siguiente manera: Por la opción SÍ 43.01% de los votos; por el NO el 54.71%¹⁹⁷, lo que significaba que se llamaría a nuevas elecciones para elegir al nuevo presidente de Chile, mismas que se realizaron el 14 de diciembre de 1989, resultando electo Patricio Aylwin quien representaba a la Concertación de Partidos por la Democracia, iniciando así un periodo de conciliación que no satisfacía políticamente a todas las facciones de la izquierda.

El proceso de las campañas electorales fue inusual, no sólo porque hacía más de quince años que no se realizaba una, sino porque abrió un espacio de expresión a los partidos de izquierda en medios de comunicación nacional. Pero más allá de la campaña realizada por televisión y las decisiones mercadotécnicas en ella tomadas¹⁹⁸, la verdadera campaña se llevó a cabo en la calle. No solamente los muros, sino publicidad, señalética, árboles, monumentos y demás soportes, se convirtieron en espacios en disputa para manifestar las posturas políticas. En buena medida la verdadera campaña tuvo lugar en las calles, un fenómeno que muestra la importancia que para los partidarios de ambas facciones tuvo manifestar su posición en un espacio público que durante años estuvo vedado a la politicidad. Muchas veces a partir de acciones espontáneas y voluntarias, el SÍ y el NO plagaron la ciudad como parte de una campaña *sui generis*, emanada desde la propia población.

Apenas se supo de la posibilidad de someter la estada de Pinochet en el poder a comicios, los mensajes en los muros a favor y en contra se hicieron presentes. Los opositores al régimen lo anunciaban: “Alerta: Ya viene...”; el spray en lata, más que la brocha y pintura, se convirtió en herramienta básica

¹⁹⁷ TAGLE Dominguez, M. –Editor- (1995) *El Plebiscito del 5 de Octubre de 1988*, p. 9

¹⁹⁸ La campaña giró en torno a la idea de la alegría y la esperanza con spots llenos de color muy cercanos a la cultura pop de la época “Chile: la alegría ya viene” fue el slogan de la campaña

en este momento de tensión política. No había un esfuerzo por repetir patrones ni estilos, sino que eran trazos rápidos y descuidados que en algunas ocasiones se complementaban con algún sustantivo que hacía referencia a algún miembro del aparato dictatorial: Pinochet, los soldados o los “milicos traidores”.



Imagen 5.7 Rayados e imágenes generadas a partir del plebiscito del SI/NO

El SI y el NO, no fueron las únicas posturas que se expresaban en la calle. Organizaciones y brigadas emanadas de poblaciones, cuya “militancia comunitaria”, no compartía ideas con los partidos políticos –ni los de izquierda-, ni con las brigadas de ellos dependientes, prefirieron no formar parte de los comicios, firmes en la creencia de que la vía electoral no era una opción confiable y previendo un proceso conciliatorio que no estaban dispuestos a asumir. La mayoría de estas brigadas populares no llamaron a votar por el NO, pero sí continuaban con una campaña por el fin de la dictadura; esos sutiles matices son importantes, a la hora de analizar las distintas posturas políticas en las que se dio el fin del régimen militar. En el testimonio del muralista Rolando Millantes que rescata Claudia Páez-Sandoval, se sintetiza la postura que mantuvieron muchas brigadas poblacionales:

Nosotros, como “La Garrapata”, no llamamos a votar NO (...) Nosotros pintábamos en el contexto, que había más alternativas [otras temporalidades], que había que luchar, sabíamos que la cosa no iba a cambiar porque asumiera Aylwin¹⁹⁹.

Como bien predijeron estos colectivos, el periodo de transición que comenzó con la elección de Aylwin - quien por cierto fue un reconocido opositor a la UP-, no significó una modificación sustancial en lo legislativo, pues no contaba con mayoría en el parlamento, por lo que se conservó la Constitución de 1981, además de que desapariciones y asesinatos políticos no cesaron por completo, aún en el periodo de transición a democracia.

El proceso del plebiscito y las posteriores elecciones, se convirtieron en el momento de reagrupación formal para la Brigada Ramona Parra, cuyos actores se encontraban desperdigados participando en las protestas o pintando en poblaciones. A partir de 1988, la organicidad de las BRP se renovó en torno al fin común de terminar con el gobierno pinochetista, como parte de la campaña del Partido Comunista. Acerca de la organización de la brigada en esta nueva fase, Eduardo Castillo destaca la incorporación de mecanismos para la autogestión como eran la venta de postales, carteles o prendedores en las jornadas muralistas. La BRP, al igual que otras brigadas que apoyaron el plebiscito, buscaba recobrar la visibilidad en las calles, por lo que se avocaron a pintar muros en puntos importantes del centro de Santiago. La principal

¹⁹⁹ Rolando Millantes en PÁEZ-Sandoval, C. (2015) *Op. Cit.*, p. 73

característica de la Brigada en 1989, fue su retorno a la función que en un principio les había dado razón de ser: la propaganda política como parte del PC. Para ello, echaron a andar la iniciativa del “Bus Amaranto”²⁰⁰, que Castillo describe en su libro como un desplazamiento propagandístico, en el que recorrieron desde Arica hasta Puerto Montt bajo la consigna “Contra la dictadura, pintaremos hasta el cielo”.

Así como el plebiscito se convirtió en el motor que revitalizó la organicidad estructural de la Brigada como un aparato del Partido Comunista (es decir, apoyando la línea política del PC), también fue un punto de quiebre entre sus miembros, justo por la misma razón: la orientación política, táctica y estratégica del Partido, dejó de convencer a muchos de sus militantes. Según el testimonio de Antonio Kadima (dirigente del Taller Sol) recabado por Pedro Morales Yévenes:

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 plebiscito²⁰¹.

Externar una postura, a favor o en contra del plebiscito, fue el factor determinante para la conformación de nuevas brigadas o para la reestructuración de las ya existentes.

Nuevo muralismo post-electoral

Al inicio de la década de los años 90, derrocada ya la dictadura y entrando en una nueva etapa política “democrática”, la práctica muralista alcanzó un periodo de suma prosperidad y crecimiento, lo que se tradujo en un fenómeno de doble cara: el número de brigadas en Santiago y sus poblaciones creció de tal manera que la documentación y registro de sus actividades sobrepasó el esfuerzo, y quizá hasta el interés, de quienes lo presenciaron. Por otro lado, la municipalidad de Santiago se mostró permisiva y receptiva al trabajo muralista²⁰², llegando a ceder espacios céntricos para pintar, atrayendo nuevamente a los colectivos desde las poblaciones.

²⁰⁰ CASTILLO, E. (2006) *Op. Cit.* p. 152

²⁰¹ MORALES Yévenes, P. (2011) *Op. Cit.*, p. 100

²⁰² *Íbid.*, p. 123

Fue de vital importancia, por tanto, la presencia de la Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas, como un vínculo con las organizaciones sociales de base en las poblaciones de Santiago. Yévenes describe cómo, en su mejor momento, la CMTBM llegó a tener hasta treinta agrupaciones funcionando. Dado el nuevo momento político que se vivía, el abanico de temas contenidos en los murales comenzaba a extenderse hacia otras demandas, como las reivindicaciones indígenas, la lucha de las mujeres, la protección del medio ambiente, pero sin dejar de reiterar una política de no-olvido. Una de las características de la Coordinadora durante este periodo, fue la pluralidad política y la consigna de evitar protagonismos partidistas: “Si bien, desde su comienzo tuvo un marcado corte anti-dictatorial, la CMTBM nunca se definió a partir de alguna determinada línea política”²⁰³.

Este es un momento clave para el muralismo brigadista santiaguino que se ha estudiado poco. Resulta importante, pues en él, se experimenta un momento de transición en el propósito y fundamento de las brigadas: ya no era la propaganda política militante, el móvil principal de la pinta de murales, incluso se inició un paulatino deslinde de las brigadas con respecto a los partidos que las vieron nacer. Ahora, la organización de base en las poblaciones, fortalecida tras las protestas contra la dictadura y el proceso plebiscitario, se convirtió en el motor y sostén de la estructura brigadista, manifiesta en jornadas muralistas, pequeños eventos culturales, peñas y festivales. A pesar de estos cambios, en general seguía habiendo una continuidad política y estilística con respecto a los murales de principios de los años setenta, sobre todo con los de la BRP, como bien refiere Eduardo Castillo cuando relata que, en los 90's los códigos de las brigadas quedan arraigados a las poblaciones²⁰⁴, es decir, que lo que en esencia se modificó fue la estructura organizativa en cuanto a la dependencia partidaria.

La eficaz organización colectiva en los barrios de Santiago, sumada al apoyo institucional que se gestó, en el seno de la política de conciliación, permitieron la extensión de las actividades muralistas no sólo en importantes zonas de Santiago, sino también en otras regiones del país. El diálogo entre brigadas, poblaciones e instituciones se dio a través de la CMTBM, logrando la

²⁰³ *Ibíd.*, p.124.

²⁰⁴ Entrevista a Eduardo Castillo (Entrevista 8)

concreción de distintos proyectos muralistas, algunos de gran formato²⁰⁵, con un sorprendente apoyo de la municipalidad, que incluso se encargaba de resguardar con carabineros a los pintores mientras trabajaban.

La nueva y aparentemente exitosa estructura organizativa de las brigadas, se debía no sólo a factores como la organización barrial, el papel de la CMTBM o el apoyo institucional que recibieron en un primer momento, sino también al crónico debilitamiento de los partidos políticos de los cuales dependían en años anteriores. Una independencia que otorgaba mayor libertad creativa a los muralistas y una diversificación temática, urgente ante el nuevo escenario político que se vivía.

El debilitamiento de los partidos, en ese momento, respondía a una nueva circunstancia: se había perdido el objetivo común que unía a las facciones de izquierda, es decir, la oposición a la dictadura. Vencido ése enemigo, cada partido optó por vindicar sus intereses específicos. La izquierda ya no funcionaba como un bloque, sino que comenzó a disgregarse. Lo que la dictadura unió, la Concertación lo separó.

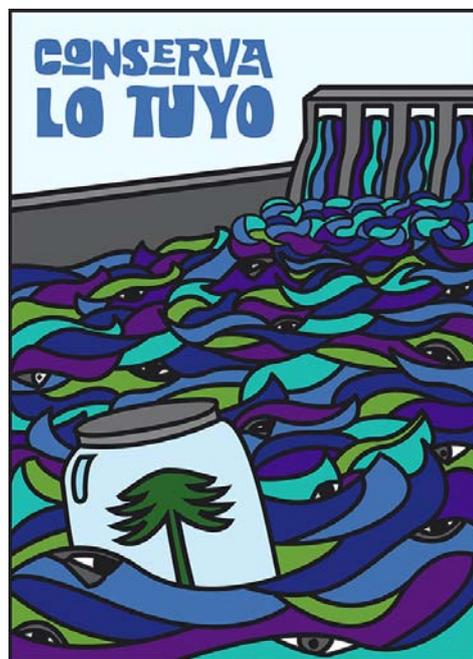
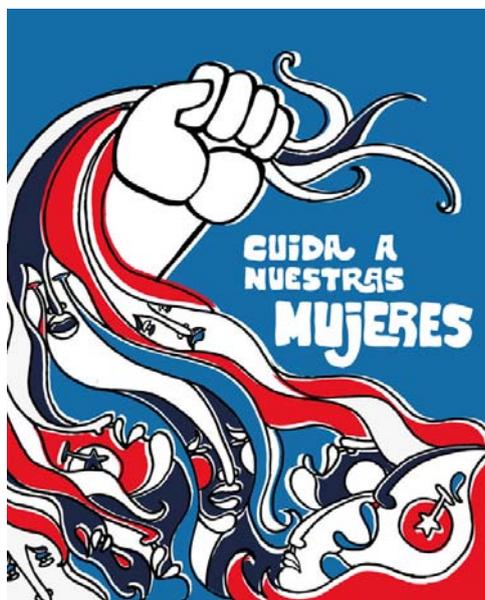
Era un nuevo momento político no sólo en Chile, sino también a nivel regional y global, marcado por la caída del Muro de Berlín (1989) y el surgimiento de “nuevos” movimientos sociales y alternativas políticas, distintas a las desarrolladas por los partidos comunistas o socialistas, que hasta entonces habían prevalecido en buena parte de la izquierda anticapitalista internacional. En materia de organización política, los movimientos surgidos en la década de los noventa, solían alejarse de la verticalidad típica de las organizaciones de corte marxista (desde los partidos comunistas hasta las organizaciones político-militares). A las nuevas corrientes de izquierda (y muy particularmente en Chile, tras una experiencia traumática de autoritarismo como fue la dictadura pinochetista), les costaba reconocerse en una estructura de ése tipo, por considerarla autoritaria y poco flexible.

Nuevas formas de hacer política comenzaron a encontrarse en lo comunitario, lo poblacional y lo creativo. El repudio a la dictadura, como tema

²⁰⁵ Yévenes apunta el proyecto “*El color salió de gira por los derechos humanos*” por el que se pintó en diferentes partes del país bajo la exigencia de justicia para los crímenes de la dictadura. También mención una iniciativa para pintar (nuevamente) el río Mapocho (misma que terminó por no ser aprobada) y los murales realizados en la carretera 5 sur. MORALES Yévenes, P. (2011) *Op. Cit.*, p. 127.

unificador de las luchas sociales, había sido superado de alguna manera, dando paso a otras demandas que respondieron al nuevo escenario político que se presentaba, en donde se visibilizan las reivindicaciones de grupos minoritarios, nada recientes en la estructura social chilena, pero cuyas demandas habían sido ensombrecidas o, mejor dicho, absorbidas por el objetivo primordial que era el derrocamiento de la dictadura. De esta forma y dadas las nuevas problemáticas que el modelo económico ya arraigado comienza a desencadenar, reforzaron su presencia brigadas comprometidas con la lucha feminista, por la diversidad sexual, la del pueblo mapuche o de temas medioambientales. El muralismo político callejero, pasó de ser “un proyecto de cambio estructural a la de un proyecto que responde a las problemáticas que el mismo sistema neoliberal va generando, puntualizando las demandas”²⁰⁶.

Será, sin embargo, esta imposición del neoliberalismo en Chile de la mano de la Concertación, una de las causas del posterior debilitamiento del muralismo, pues además de intentar convertirlo en un nicho de mercado, permitió la llegada de estrategias de arte callejero despolitizadas, introduciendo, por ejemplo, con una mayor fuerza la práctica del graffiti.



²⁰⁶ OYOLA Espinoza, K. e Iván Villablanca Canales (2011) “El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000)”, en línea.



Imagen 5.8 Representaciones actuales que retoman las características estéticas de la BRP para lanzar nuevas consignas, en defensa de minorías, medio ambiente o derechos humanos

En la actualidad la recuperación de los códigos gráficos de las brigadas - principalmente de la BRP-, continúa siendo una constante entre la producción visual de las nuevas generaciones que se organizan en torno a la protesta social. Por ejemplo, en las marchas masivas por una educación gratuita y de calidad, protagonizadas por miles de estudiantes desde 2006, están acompañadas por un imaginario gráfico, que recuerda la tradición del muralismo desarrollado en la década de los años setenta, pero que da voz a nuevas problemáticas cuyas raíces provienen del modelo implantado por la dictadura. Existe una suerte de memoria visual de la cultura de izquierda y de resistencia en Chile, un *continuum* estético-político que la dictadura, a pesar de echar mano de su brazo represivo y sus instituciones culturales, no pudo quebrar. Tampoco lo logró el neoliberalismo con su lógica que fagocita toda producción estética para incorporarla a la lógica de consumo. Un sustrato, una sustancia política del mural, de sus colores y sus trazos, de su ética de la producción ha logrado mantenerse, transmitirse de generación en generación para reaparecer repentinamente en momentos de urgencia social y demanda política.

Epílogo y comentarios finales. Apropiaciones del muralismo brigadista

Mantener un proyecto estético-político de casi 50 años a la luz de un contexto histórico tan accidentado, como ha sido el chileno a partir de la segunda mitad del siglo XX, no podría ser una tarea sencilla. Sin duda el debilitamiento del PC de Chile fue un factor clave para determinar la estructura de los órganos que de él dependían incluidas las brigadas muralistas.

Al iniciar la década de los noventa, el PC chileno enfrentaba una profunda crisis, reforzada en el contexto internacional con la caída del muro de Berlín y la derrota de los socialismos reales, situación que dejaba desarropados, al menos simbólicamente, a los partidos regionales. Dentro del país, el PC de Chile se vio aislado políticamente, tras el triunfo de la Concertación de Partidos por la Democracia en 1990 y por un sistema electoral binominal en el que no encontró espacio. Las corrientes marxistas de la vieja izquierda ya no tenían cabida en la nueva “democracia chilena”, a pesar de su larga tradición y arraigo en el escenario político nacional. Al interior del partido las escisiones entre sus militantes también se hicieron presentes y tuvieron que ver con la determinación de apoyar una salida pactada de la dictadura, acatando las condiciones políticas de la coalición socialdemócrata, enfrentándose a...

El agotamiento personal de una generación militante que (...) creyó que desfilaría con las banderas rojas frente a La Moneda tras el logro de la liberación de la dictadura, pero que en cambio encontró la necesidad de reiniciar su vida en las nuevas condiciones de “democracia tutelada” no soportó una nueva crisis interna²⁰⁷.

Es así como, a principios de la década de los noventa el PC chileno vio a muchos de sus miembros abandonar las filas de la militancia, quedando marginado, atomizado y sin financiamiento.

A pesar de que la Brigada Ramona Parra continúa (aunque fuera en menor medida) con el trabajo muralista, es evidente que la crisis del PC se vio reflejada en ella, como integrante de un partido que difícilmente podía

²⁰⁷ VALDIVIA, V., Pinto, J., Álvarez, R., Leiva, S., Donoso K. (2008) *Su revolución contra nuestra revolución. Vol. II. La pugna marxista-gremialista en los años ochenta*, p. 293

sostenerse a sí mismo. Comienza a haber un distanciamiento constitutivo que más allá de rupturas ideológicas, - las cuales si hubo-, se debió a la incapacidad organizativa y de coordinación desde la cúpula del partido. Aunado a esto, el movimiento brigadista que arrastraba la tradición del mural desde los años setenta, se vio ante la necesidad de adaptarse a los nuevos códigos y formas de organización dentro de un contexto de mayor pluralidad, es por ello que, durante estos años la BRP ve su actividad acompañada por el auge de nuevas técnicas, materiales y tendencias influenciadas por el graffiti, adquiriendo mayor presencia en poblaciones a la periferia de Santiago y conviviendo con otros grupos y colectivos. Adquiere importancia por ejemplo, dentro del seno del PC, la Brigada Chacón que se encarga de hacer intervenciones callejeras que sustituyen el mural por el papelógrafo²⁰⁸, insertándose así en el nuevo contexto técnico y político chileno; su facilidad de adaptación es quizá razón por la cual su permanencia dentro del partido comunista será corta, desligándose de sus filas en 1997.



Imagen 6.1 *Papelógrafo de la Brigada Chacón*
“Que los nuevos tiempos... no privaticen nuestros sueños”

Tampoco la estructura interna de la BRP resistió por mucho la crisis del partido. A finales de los años noventa y ya para el año 2000, se da una evidente fragmentación de la BRP que responde a diferencias –necesarias después de tanto tiempo- de carácter político, ideológico, generacional e incluso económico y personal²⁰⁹. Se conforma entonces el Colectivo Brigada Ramona Parra que

²⁰⁸ En su trabajo sobre la Brigada Chacón, *Palabras escritas en un muro*, Alejandra Sandoval define los papelógrafos como un trabajo artesanal que consiste en pintar frases en extensas franjas de papel que luego se pegan en diversos muros de la ciudad (p.56)

²⁰⁹ Otras fuentes refieren este quiebre de manera imprecisa, por lo que en este trabajo se tomó la decisión de recurrir a una fuente de primera mano, el brigadista Alejandro “Mono” González para aclarar las

cuenta con algunos de los brigadista históricos del periodo de la Unidad Popular, exmilitantes del PC, cuya línea ideológica se ha alejado de la original, en la BRP; es decir, el colectivo ya se no ubica como parte de la estructura jerárquica del partido, ni funciona a partir de la orgánica brigadista, sin embargo recupera el legado estético de la Ramona Parra (su estilo con colores básicos y gruesos contornos negros), con una proyección más internacional que local y de base.

Por otro lado se encuentra la Brigada Ramona Parra JJCC es decir, una facción de las Juventudes Comunistas de Chile, órgano del PC. En esta Brigada, muchos de los fundadores de la BRP encontraron la continuidad de su trabajo, sobre todo en el aspecto político. Para los brigadistas históricos que se reconocen en ella, como es el caso de Alejandro Mono González, es importante instruir a las nuevas generaciones en el proyecto brigadista, entendiendo este no sólo como una estética particular, sino como todo un trabajo político de base, comprometido y local: “La BRP del partido de hoy, es la histórica, no sólo porque habemos varios viejos apoyándola, sino porque nuestra tarea es ir formando gente para que continúe en la lucha y esté en la calle”²¹⁰. Somos testigos de la existencia de varias agrupaciones que se reconocen como Ramona Parra independientemente de la estrategia de acción que elijan: la BRP JJCC, el Colectivo BRP, Colectivo Brigada Ramona Parra, Ramona Parra Estrella Roja, sin contar las secciones locales ya sea de universitaria, poblaciones, provincial o regional, por ejemplo la BRP U. De Chile, la BRP Puente Alto, BRP La Florida, BRP Araucanía, BRP Valparaíso, BRP Magallanes, e incluso BRP Territoriales en Buenos Aires.

diferentes versiones sobre los distintos caminos que tomó la BRP en su última época. Por un lado encontramos la afirmación de que “Hoy existen dos BRP: una es parte de la JJCC; la otra es la BRP Histórica conformada por algunos de sus fundadores y que hoy se denomina “Colectivo BRP”. La BRP Histórica ya no tiene relación con el PC, aunque muchos de sus miembros continúan militando en el partido, de manera individual” en un trabajo realizado por estudiantes de la carrera de Antropología Urbana en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano: ZELADA, V. y Fernández, L. (2004) *Colectivo muralista Brigada Ramona Parra. Murales Urbanos en la Lucha por la Revolución Social*, p. 25, Consultado en http://issuu.com/bazatack/docs/brigada_rparra. Sin embargo en una tesis realizada en la U. De Chile refiere: “(...) a partir de la década del 2000 con la fragmentación de la BRP Histórica y el Colectivo BRP, cuya acción pareciera seguir estando en estrecha relación con el PC” en POBLETE Eriza, R. (2009) “*Vida y Trabajo*” (una obra metro-arte) del artista Alejandro “Mono” González en Parque Bustamante. Un informe sobre el “arte marginal” desde el muralismo urbano, p. 39.

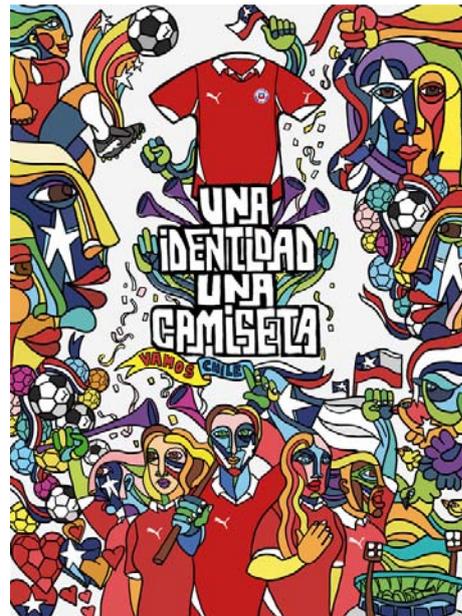
²¹⁰ Entrevista a Alejandro “Mono” González (Entrevista 2)



Imagen 6.2 Firmas de diferentes grupos de la BRP: Primero BRP JJCC, al centro BRP Estrella Roja y por último la BRP de la región de Antofagasta

En realidad, resulta difícil establecer la existencia de una “brigada histórica” que concentre la esencia de lo que fue la BRP desde sus orígenes, no únicamente por el desgajamiento que hubo entre sus fundadores, sino porque el mismo PC, aparato al que se subordina la brigada, no es tampoco el mismo que fue en la década de los setenta.

La disputa a partir del quiebre tiene que ver con la búsqueda por la legitimidad y con acusaciones de protagonismo entre sus miembros, pero es importante comprender que la continuidad del proyecto político-estético de la Brigada Ramona Parra, no reside ni en sus miembros, ni en sus métodos, ni en su estilo, ni siquiera en su ideario político. Su continuidad queda diluida, pero siempre presente y reconocible como legado en el imaginario gráfico chileno; es el trabajo colectivo que reproduce un estilo en el que todo un momento político se reconoce e identifica, aún cuando su *uso* en los últimos años se haya diversificado sirviendo incluso para campañas publicitarias de empresas multinacionales, como es el caso de la campaña “Una identidad, una camiseta” impulsada por la marca PUMA para el lanzamiento de la nueva camiseta de la selección nacional en 2010.



Imágenes 6.3 Campaña de la marca PUMA, 2010

Otro ejemplo del uso mercadológico de la gráfica emanada de la Ramona Parra, la encontramos en el diseño del “Pack dieciochero” de la cerveza Becker lanzado en 2011 para celebrar la fiesta de independencia del 18 de Septiembre (Imágenes 6.4) recurriendo al imaginario muralista para envolverlo de tintes nacionalistas. Ambos ejemplos dan cuenta de cómo el estilo de la BRP dejó de pertenecer a sus creadores y se convirtió en un bien colectivo, capaz de ser capitalizado por aquellos contra quienes el proyecto original se oponía. Sin embargo, como ya decíamos la esencia del proyecto no sólo se encontraba en sus estilo, sino que sus recursos estéticos también implican una forma de producción colectiva y politizada.



Imagen 6.4 Campaña cerveza Becker, 2011

En este sentido, para exponer cuáles fueron los usos y apropiaciones que del muralismo de la BRP emanaron hasta fechas recientes, se recurrirá a tres ejemplos que dan cuenta, de las diversas rutas que un movimiento estético-político tan potente, como fue el de la Ramona Parra, fue capaz de aterrizar.

Villa Francia: custodios de la memoria

A pesar de ser una joven población en Santiago, Villa Francia tiene como característica una tradición de resistencia popular a través de la organización vecinal, que les ha dotado de una relativa autonomía que queda explicada por la misma historia del poblado²¹¹. Villa Francia se funda a raíz de una crisis de vivienda en Santiago a finales de los años sesenta, durante la cual algunas familias recurrían a la acción directa en busca de un lugar para sus familias, es decir, se recurría a las tomas de terrenos y viviendas. Para evitarlo, el Estado respondió con un Programa de Soluciones habitacionales mediante el cual, fueron entregadas a algunas familias unidades habitacionales en condiciones sumamente precarias, lo que las orilló a los nuevos vecinos a organizarse para proveerse de los servicios básicos como drenaje o electricidad. Empezó a tejerse comunidad entre los pobladores de Villa Francia, conscientes de la desprotección del Estado, se crearon rondas de vigilancia, una asamblea vecinal, sistemas de abastecimiento, etc., nuevas formas de hacer política basadas en la horizontalidad y el aprendizaje colectivo, en la toma de decisiones a través de estrechas relaciones sociales, que permitieron el empoderamiento de Villa Francia como población. Quizá una explicación para esta condición, sea el protagonismo que desde su fundación adquirieron los vecinos como colectivo y que les mantuvo en un relativo aislamiento de lo que Eugenio Cabrera Molina nombró agentes externos²¹², es decir militantes y partidos políticos. Los villafrancinos, mediante una organización propia y horizontal reflejada por ejemplo en el Comité de Abastecimiento Popular (CAP) lograron situarse como una fuerza política autónoma que en un principio no requirió de partidos para darles una dirección ideológico-política. Esta situación

²¹¹ Los datos sobre la historia de Villa Francia han sido consultados en CABRERA Molina, E. (2007) *Historia y protagonismo popular en Villa Francia*, en línea

²¹² CABRERA Molina, E. (2007) *Op. Cit.*, en línea.

cambió después del 11 de Septiembre del 73', ante el miedo y el desconcierto la organización sufrió severas fracturas y la hasta ese momento tímida presencia del MIR en la población, se hizo más potente.

Durante la dictadura la población fue duramente violentada, arremetiendo contra las redes de colectividad y organización que se habían gestionado. Las redes que hasta el momento se habían tejido a través del CAP o la comunidad cristiana se vieron debilitadas y cedieron espacio a la introducción de partidos políticos en la comunidad. Los vínculos entre partidos, principalmente el MIR y los pobladores se dio a través de jóvenes universitarios vecinos de Villa Francia que encabezaron la organización que el nuevo escenario nacional requería. El asesinato de jóvenes luchadores sociales - como los hermanos Vergara Toledo en marzo de 1985 y de otro de sus hermanos en 1988-, es una marca que determinará la identidad de Villa Francia, configurándose como uno de los barrios más combativos no sólo durante el régimen militar, sino hasta hoy.

Una de las más efectivas estrategias de resistencia, implementadas por los habitantes de Villa Francia, ha sido la ocupación del espacio público como territorio de memoria; los murales han sido un elemento clave para esta tarea. Desde los setenta, algunas de las brigadas históricas se encargaron de pintar los muros de los cubos habitacionales con íconos claves de la cultura popular como Neruda, Víctor Jara o John Lennon. En atención a los procesos y acontecimientos históricos, se crearon brigadas propias de la población, por la urgencia de comunicar y rememorar un discurso de organización para la resistencia, por el que muchos vecinos combatientes habían caído.

Pensar el muro como posibilidad de protesta, ha generado un fenómeno de apropiación y arraigo de los murales presentes en el barrio. Algunos de ellos, resguardados por los pobladores sobrevivieron a las políticas de borramiento de la dictadura y su continua producción y reproducción constituye un constante y notable ejercicio de memoria: los vecinos consideran sus murales como símbolos de su lucha y conservarlos intactos, a pesar del desgaste que el tiempo les ha infligido, ha sido una tarea interiorizada. La resistencia de sus murales tiene que ver con su propia resistencia como barrio.



Imagen 6.5 Mural por los jóvenes asesinados en Villa Francia

A pesar de que el Partido Comunista de Chile no contaba con una mayoría de militantes en Villa Francia, durante el gobierno de la Unidad Popular, la Brigada Ramona Parra llegó a realizar murales en algunos edificios de la población que en su momento fueron, y hasta hoy son, apreciados y resguardados por los habitantes de la Villa, ya que al menos uno de esos murales se conserva en original.



Imagen 6.6 Mural pintado en la década de los setenta por la BRP que recuerda a Neruda, Lennon y Víctor Jara. Archivo personal

A raíz de los murales de la década de los setenta, se continuó una especie de tradición muralista en los cubos departamentales con trabajos a gran formato que han seguido reproduciéndose no solo por la BRP, sino que también se conservan obras de la Brigada Elmo Catalán. La noción de resguardo del testimonio visual de su histórica oposición al Estado, no podría explicarse sin remitir al esfuerzo de rememoración no institucional y no reconciliadora. Una memoria viva, activa y presente es la que convocó a los vecinos, por ejemplo, a

organizarse hace unos años para escrachar a una familia que decidió pintar de rosa el mural que cubría el costado de su edificio. Manchas de pintura negra sobre la nueva pared son los gestos de indignación de una colectividad que ha asumido la responsabilidad del resguardo de un momento histórico, materializado en el mural.



Imagen 6.7 Mural Brigada Elmo Catalán (BEC) Villa Francia.



Imagen 6.8 Escrache a una vivienda cuya familia borro uno de los murales históricos en Av. 5 de Abril, Villa Francia.

El mural puede ser un referente sígnico que delimita y construye territorios. Así lo entendían, desde su estructura vertical las brigadas muralistas, que peleaban por espacios desde la década de los setenta, y así lo entienden los nuevos colectivos y brigadas que casi 50 años después, que siguen pintando para definir un espacio. Los pobladores de Villa Francia han resistido, en la medida de lo posible, a hacerse partícipes de las políticas de reparación y conmemoración, impulsadas desde el Estado una vez concluida la dictadura militar. En cambio, han optado por promover una memoria autogestionada a través de un discurso de denuncia: “En Villa Francia, la memorialización surge como un proceso auto-gestionado, en donde se reconoce, acepta y promueve la existencia de distintas memorias, resistiéndose a ser coaccionada por aquella –única– promovida desde la institucionalidad”²¹³. Villa Francia se ha construido a sí misma, literal y simbólicamente, a través de una narrativa que se escribe en las calles y para la cual los murales han sido uno de sus códigos

²¹³ RAPOSO Quintana, G. (2012) *Territorios de la memoria: La retórica de la calle en Villa Francia*, en línea.

más persistentes y han acompañado su historia, contándola. Los murales y Villa Francia, han sido mudos acompañantes que guardan la memoria de una población, situándola a la vista de todos, y definiendo su propio espacio. Mejor lo dice Raposo Quintana cuando escribe: “La principal cualidad retórica de estas inscripciones es que configuran una escenografía propia, quizá, el paisaje arquetípico de la contestación o de la leyenda urbana de la insurgencia”²¹⁴.

Legados y configuración de nuevas experiencias estético-políticas en Santiago

El 2006 representó en Chile un nuevo despertar político, originado desde sus ciudadanos más jóvenes quienes, a partir de la demanda por una educación gratuita y de calidad, esparcieron la semilla de una necesaria repolitización social que durante el periodo de la concertación parecía haberse adormecido en pro de una esperanza reivindicadora. Pero la alegría no llegó. Y los chilenos volvieron a tomar las calles, ese espacio que les pertenecía, desde y por el que lucharon en tiempos de dictadura, y a la demanda por una mejor educación, se aunaron todas las inconformidades y necesidades sociales no satisfechas durante el periodo de la “democracia”.

Este re-despertar político vino acompañado de una de las expresiones chilenas más arraigadas a su identidad de protesta y, que en sí misma, llega a constituir un campo aparte dentro de la lucha social chilena: los proyectos estético-políticos. Afiches, stencils, pegotes, carteles, graffitis, volantes, serigrafía, folletos, papelógrafos, grabados, murales, en diferentes soportes y con los más variados materiales han logrado convertir las calles de Santiago en verdaderas galerías de contenido social, resistiendo desde las bases, la creciente despolitización impulsada por el gobierno a la que se hacía referencia unas líneas arriba.

La estancia de investigación en Santiago de Chile durante 2013, permitió el acercamiento a dos proyectos estético-políticos que se definen herederos de un estilo y de un modo de hacer provenientes del muralismo de la Ramona Parra: el Taller de Serigrafía Instantánea y la Brigada Negotrópica. Ambos

²¹⁴ *Íbid.*

colectivos reformulan las composiciones y formatos del muralismo brigadista de los años setenta, para dar lugar a una valiosa producción que logra empatar el arte con la lucha social en Santiago.

El Taller de Serigrafía Instantánea es un proyecto que desde el 2009 se dedica a la realización de talleres itinerantes, autogestionados y abiertos al público en general, cuyo principal objetivo es la colectivización de la técnica serigráfica. Así mediante la impresión de diseños propio y colectivos, comparten su oficio y procurando reducir los precios del proceso, enseñan un medio de autoempleo como alternativa a un estilo de vida opresor, neoliberal e intolerante. La otra línea que acompaña a la rama pedagógica del colectivo y que es más cercana a la actividad realizada por la Ramona Parra en los años setenta, es su participación activa en las protestas sociales. Ya sea estampando playeras con diseños propios y consignas alusivas a una educación gratuita, la reivindicación mapuche, la lucha de la mujer, la defensa del medio ambiente o la autogestión alimentaria; o acompañando a las marchas en la ciudad de Santiago armados con escoba, pegamento, overoles y carteles que contienen los legítimos reclamos sociales, la memoria presente, la lucha continua encabezando pegatinas colectivas que dejan una estela del paso de la marcha.



Imagen 6.9 Afiche realizado por el Taller de Serigrafía Instantánea para la marcha en conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado en Chile

Este proyecto fue convocado por diseñadores y diseñadoras gráficos chilenos, quienes encontraron en su carrera una herramienta de apoyo a los

movimientos de resistencia y a las causas sociales. Son doce los miembros que ,desde abril de 2013, conforman formalmente este colectivo multidisciplinar que se definen a sí mismos como comunicadores, y han adoptado la función de canalizar los mensajes sociales llevándolos nuevamente a las calles, a la vista de todos, irrumpiendo en la cotidianidad del transeúnte chileno.

Al entrevistar a sus miembros existe consenso al reconocer la influencia del proyecto de la Ramona Parra, que a pesar de la distancia en el tiempo, no sienten tan lejana de sus historias particulares sobre todo el periodo de resistencia a la dictadura militar. Se retoman y re-editan sus códigos a la luz de las nuevas técnicas y tecnologías, pero también aunando a las demandas históricas, los reclamos de las nuevas generaciones dando lugar a una respuesta nueva que es la que queda expresada en su obra gráfica. Conscientes de la memoria como un ejercicio político, los integrantes del Taller de Serigrafía Instantánea asumen la postura de no olvidar al reconocerse y situarse dentro de una tradición gráfica que parte de la Ramona Parra como parte de lo que uno de sus miembros describe como “el paisaje común de su infancia”²¹⁵. Un aspecto más que en su práctica recuperan de la BRP es el carácter performativo de la acción de estar e intervenir la calle; uniformados con overoles como en su momento hizo la brigada , salen a la calle transportando sus materiales en un carrito de supermercado y cuidándose de los carabineros mientras pegan su material en los muros.

Durante el 2014 algunos de los miembros del Taller de Serigrafía Instantánea tuvieron una corta estancia en México, donde impartieron el taller Serigrafía y Propaganda, su estadía coincidió con la movilización social desencadenada por la desaparición de 43 estudiantes normalistas de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero. En medio de la coyuntura el taller sirvió como espacio para la producción de material gráfico que acompañaría a las movilizaciones sociales de aquellos meses.

Si el Taller de Serigrafía Instantánea recupera de la Ramona Parra un modo de hacer político, la Brigada Negotrópica lo hace desde un homenaje y reinterpretación estilística. Marcelo Gacitúa, miembro de la brigada recuerda como durante su niñez la Ramona Parra siempre fue un referente a admirar y

²¹⁵ Entrevista a César Vallejos Leal (Entrevista 6)

sus primeros trazos sobre la pared fueron motivados por un instructivo técnico de la BRP. En 1997 se forma la Brigada Negotrópica, después de que algunos de sus miembros habían pertenecido a la Brigada Elmo Catalán, quienes recuerdan en experiencia propia participar activamente en la resistencia en contra de la dictadura militar siendo muy jóvenes y admirar las intervenciones de la BRP durante las manifestaciones, por lo que deciden que su legado gráfico merece ser continuado²¹⁶.



Imagen 6.10 Mural realizado por un miembro de la Brigada Negotrópica durante su estancia en México, alusivo a uno de los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa Guerrero en Septiembre de 2014.

La Brigada Negotrópica es una brigada muralista que retoma el catálogo de formas y figuras de la Ramona Parra y las re-editada mediante aportes y temáticas nuevas. El sello distintivo que los remite a la icónica BRP fue la apropiación del trazo negro de gran espesor para delimitar los contornos de las figuras y la preferencia por los colores puros y planos evitando las degradaciones. Los recursos propios que incorporan tienen que ver con su influencia del cómic, el manga japonés y una preocupación por un contenido simple que incorpora el humor político; además dentro de sus contenidos procuran incluir la presencia de la mujer y elementos zoomorfos. Al no

²¹⁶ Entrevista a Marcelo Gacitúa (Entrevista 7)

adscribirse a ninguna corriente política partidaria la Negotrópika se aleja de aquellos brigadas en las que el discurso y la burocracia primaban sobre la acción de pintar, su organización es más sencilla “Pintamos y ya”, y no restringen su actividad al constante esfuerzo de dar un contenido político a todos sus trabajos, descartando el hecho de pintar sólo por gusto. Como un acto de solidaridad y empatía que borra fronteras y tras la experiencia de pintar los rostros de los desaparecidos políticos de las poblaciones de Chile durante una corta estancia en México en 2015 Marcelo, en nombre de la Brigada Negotrópica pinta el rostro de uno de los 43 normalistas desaparecidos de Ayotzinapa, Guerrero en un muro en la calle San Jerónimo del Distrito Federal.

Ambas experiencias colectivas sintetizan la configuración de un legado histórico de la Brigada Ramona Parra que no se repite, sino que se reelabora tomando sus propios caminos, pero reconociendo un imaginario estético y político, arrastrado desde finales de los años setenta. La principal característica de este imaginario es que ha desbordado las manos de sus creadores, convirtiéndose en un elemento colectivo de identidad que puede ser apropiado tanto por los proyectos encaminados al mismo fin político que la BRP, como por instituciones cuyo propósito ha sido capitalizar, domesticar o romantizar la fuerza del discurso político que en sus trazos se guarda.

Mural “Vida y Trabajo” ¿estetización de lo subalterno?

El Metro de Santiago de Chile cuenta con la Corporación Cultural MetroArte que promueve el arte público en las estaciones del metro, financiándolas a través de la Ley de Donaciones Culturales de Chile y empresas privadas. Gracias a este proyecto se realizó en la estación de metro Parque Bustamante en 2008 el monumental mural “Vida y Trabajo” cuyo autor es Alejandro “Mono” González. Esta enorme obra que tomó más de ocho meses en realizarse y cubre una superficie de 673 m², es el resultado del interés y financiamiento de la Asociación Chilena de Seguridad (ACHS) con el propósito de dar continuidad a un episodio en que la BRP en 1972 realizó un mural para la ACHS en la sala de espera del Hospital del Trabajador y que en 2002 “Mono” González restauraría. Con estos antecedentes y para conmemorar el 50 aniversario de la Asociación, se comenzó a gestionar con el “Mono” la realización de un mural

en el Metro Parque Bustamante, estación más cercana a las oficinas de la ACHS, apoyándose de la Corporación MetroArte quienes en algunas ocasiones ya habían hecho esfuerzos por trabajar con la BRP en algunas estaciones del metro de Santiago, mismos que habían quedado inconclusos. Se produjeron ciertas diferencias entre los integrantes de la Ramona Parra, cuya estructura ya se percibía debilitada, en el último intento por pintar una estación del metro: la estación Santa Ana. Es por ello que para “Vida y Trabajo”, fue el “Mono” González quien se encargó de la realización del mural.

El subtítulo que encabeza este pequeño apartado es retomado de la reflexión que Rodrigo Eduardo Poblete Eriza²¹⁷ hace en torno a los debates que la elaboración del mural “Vida y Trabajo” suscitó. Para algunos ex brigadistas, simpatizantes de la BRP o jóvenes artistas callejeros, esta obra significó la institucionalización del proyecto estético de la Ramona Parra, al crearse para una instancia financiada y dirigida por el gobierno, entonces nos preguntamos junto con Poblete ¿presenciamos la estetización de lo subalterno?. No demos crédito al Estado. Heredero de muchas de las prácticas de la dictadura militar, la nueva democracia optó por una política reconciliadora y de reparación y, ¿qué mejor manera de reconciliar, que incluyendo en los espacios públicos-oficiales la “estética de la resistencia”?, de esta forma el Estado se define como cercano a esa resistencia. Al tomar el control del país la Concertación se esfuerza por apaciguar los focos de oposición y absorber e incluso apadrinar el imaginario de lucha de los años setenta, es una estrategia muy conveniente que supone la intención de despolitizar dicho imaginario. Ahora, si se toma en cuenta la perspectiva desde el otro frente, es decir, desde los muralistas ¿qué cambia? ¿pintar dentro del metro de Santiago, es una traición a los principios ideológicos que los motivaban?

Guardando todas las distancias posibles, se podría recordar que en sus primeros años la BRP no fue el emblema de la resistencia sino, efectivamente un aparato del Estado -encabezado en ese momento por la Unidad Popular- que facilitaba espacios para pintar y encomendaba a los brigadistas campañas propagandísticas para el gobierno, ¿dista mucho entonces aquel trabajo en

²¹⁷ Ver: POBLETE Eriza, R. (2009) *“Vida y Trabajo” (una obra metro-arte) del artista Alejandro “Mono” González en Parque Bustamante. Un informe sobre el “arte marginal” desde el muralismo urbano.*

conjunto, del realizado hace pocos años en el Metro Bustamante? El antecedente del mural pintado por la BRP para la ACHS nos dice que no. Y que, si se considera una institucionalización de la obra de la Ramona Parra el introducir sus trazos en el Metro de Santiago, lo es tanto como lo fue permitir una exhibición del arte brigadista en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile en 1972. De ninguna manera se trata de equiparar el periodo de la UP con el gobierno de la Concertación, ni se pretende obviar el hecho de que existió una dictadura militar de por medio, pero en términos muy generales la colaboración entre el muralismo de la BRP con la oficialidad está presente en ambos episodios.

Cuando en este trabajo se hacía referencia al acontecimiento que fue la entrada de la BRP al Museo de Arte Contemporáneo se propuso la idea del “desborde de lo efímero”, es decir, que una práctica artística considerada marginal lograra transgredir la frontera de la institución museística, era el mérito de esta acción. Los murales pintados por la brigadas, cuyos destinos eran ser borrados o reemplazados con cierta inmediatez, logran en el museo la permanencia. De la misma manera Poblete Eriza problematiza el ingreso del mural “Vida y Trabajo” en el metro Bustamante: “la obra “Vida y Trabajo” intenta, en cierto modo, exorcizar la condición “residual” en la estética del brigadismo callejero, tomándose el lugar, aunque no sea por “asalto”, para dejar la “huella” con su espesor en lo político”²¹⁸.

Los intentos de que la Ramona Parra interviniera una de las estaciones del Metro de Santiago habían sido al menos tres y ninguno había sido concretado generándose rupturas entre sus integrantes e indudablemente la institucionalidad del proyecto fue uno de los ejes de la discusión. Es por eso que en la última ocasión, la del metro Bustamante, se acudió directamente al “Mono” González con la propuesta de pintar la estación del metro.

²¹⁸ POBLETE Eriza, R. (2009) *Op. Cit.* p. 80



Imagen 6.11 Mural “Vida y Trabajo” de Alejandro “Mono” González, ubicado en la estación de Metro Parque Bustamante, en Santiago de Chile.

En su discurso “Mono” González siempre enfatiza la importancia de dar continuidad técnica y política al proyecto estético que él y sus compañeros iniciaron hace ya casi cinco décadas, por lo que la visibilización del trabajo es para él la manera en que la Ramona Parra disputa un espacio en la escena artística nacional, tratando de ser lo más fiel posible a su trayectoria política; lo político para el “Mono” es seguir pintando. Desde ahí, se resiste a la cada vez más creciente “despolitización” del arte en el espacio público impulsada por un Estado que recurre a estimular intervenciones urbanas con un fin ornamental y destinado a promover un turismo cultural muy específico, como es el caso de la ciudad de Valparaíso, Chile y los graffitis y murales –de gran calidad- que adornan sus cerros, “En este sentido, a lo sumo, las disidencias han mostrado una tendencia a disputarle al mercado la posibilidad de constituir subjetividad.”²¹⁹

En el mural “Vida y Trabajo” González experimenta retomando los recursos estéticos de la Brigada Ramona Parra como el trazo grueso y negro que delimita los contornos, algunos íconos reconocibles en sus murales históricos como las manos, pero también añade elementos propios que re-interpretan la estética tradicional de la BRP como la degradación de los colores de relleno, las texturas y el sombreado; el propósito del artista es problematizar su propio estilo, apoyado en la elaboración por jóvenes más cercanos al graffiti

²¹⁹ *Íbid.*, p. 103

que al muralismo brigadista: “Si esta re- edición de los recursos brigadistas implica una pérdida del espesor político del lenguaje, éste es engrosado por el ingreso de los nuevos códigos de los co-habitantes de la ocupación en el espacio público”²²⁰. En cuanto a su contenido, el mural rescata referencias históricas y un homenaje a la lucha del pueblo chileno, que se encuentra en sus mujeres, en sus trabajadores, en sus indígenas y en sus caídos por la violencia política. Dando paso a lo que Poblete denomina una “eventual posibilidad de reflexividad crítica sobre nuestra contemporaneidad” como una posibilidad en oposición a quienes asumen una “estetización de lo subalterno”.

Muy probablemente la obra “Vida y Trabajo” no sea la infiltración de un ataque directo desde la institución estatal a la institución estatal por parte de sus creadores, ni tampoco puede dejar de mencionarse que hubo una remuneración de por medio, ni un financiamiento estatal, sin embargo al tomar una postura crítica en cuanto al caso específico del ingreso de un proyecto históricamente relacionado con la protesta popular a un espacio auspiciado por la oficialidad, no basta con reducir el hecho a una “domesticación de la resistencia” o a la “estetización de lo subalterno” porque ello implicaría asumir una postura totalmente pasiva y subordinada de quienes lo pintaron. En un escenario en que el arte se encuentra casi completamente supeditado al mercado, el esfuerzo de los ex muralistas –sean de cualquiera de los grupos derivados de la BRP- es construirse un espacio de visibilidad que dé continuidad y presencia a su proyecto, reivindicando su discurso y narrativa en medio de una cada vez más potente tendencia al uso político de lo marginal.

* * *

El propósito de hacer una referencia final a tres momentos que se apropiaron, de diferente manera cada uno, del imaginario estético-político de la BRP, es que estas experiencias sinteticen, a manera de conclusión, un proyecto tan largo como la Brigada Ramona Parra.

Los murales de Villa Francia, el trabajo del Taller de Serigrafía Instantánea y el mural “Vida y Trabajo” en el metro de Santiago, son la cúspide de aquello, que a lo largo de esta investigación, se ha tratado de dar cuenta.

²²⁰ *Íbid.*, p. 80

Cada ejemplo, es una cara de la BRP, expuesta como un conjunto cargado de complejidad y de una trayectoria tan irregular, que por momentos parecía desvanecerse. La BRP como soporte de la memoria en Villa Francia, como legado de resistencia visual para las nuevas generaciones y como Patrimonio identitario de los chilenos.

Una experiencia estético-política de 50 años, que ha acompañado el relato histórico, por una parte, y artístico, por otra, de la última mitad de siglo en Chile, ha sufrido indudablemente una serie de cambios. Sin embargo, aún con el debilitamiento que el descobijo directivo del Partido Comunista (más debilitado todavía) trajo, nuevas generaciones siguen acercándose y reproduciendo el imaginario visual que la BRP representa. En su momento, la Ramona Parra fue un instrumento propagandístico del PC chileno, que recibía instrucciones desde la cúpula de la estructura partidista, en cuyos debates políticos, difícilmente podían tener voz. Vemos ahora, cómo ese órgano trascendió al partido mismo, apelando a la sensibilidad y los afectos que el trabajo artístico en la calle, despertó en la población. La configuración de un imaginario visual de lucha es el gran aporte de la Ramona Parra, pues ha dado representatividad, aún cuando parecía ausente (como fue el periodo de la dictadura), a los momentos coyunturales del Chile reciente.

La principal característica de este imaginario, es que ha desbordado las manos de sus creadores, convirtiéndose en un elemento colectivo de identidad que puede ser apropiado tanto por los proyectos encaminados al mismo fin político que la BRP, como por instituciones cuyo propósito ha sido capitalizar, domesticar o romantizar la fuerza del discurso político que en sus trazos se guarda. Este imaginario se encuentra presente en las generaciones de chilenos posteriores al gobierno de la UP, y retoña con más fuerza, cada que el momento de coyuntura social, así lo requiere. La Brigada Ramona Parra es la síntesis visual de la Resistencia en Chile

Bibliografía

- AGUIRRE, Estela, y Sonia Chocamorro, *Memoria gráfica del exilio chileno (1973-1989)*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2008.
- ALBORNOZ, César “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente” en Julio Pinto Vallejos (Coord.) *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago de Chile, LOM, pp. 147-176, 2005.
- ANÓNIMO “Chile. Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia” en *Nueva Sociedad* 80, Noviembre-Diciembre 1985. Disponible en <http://nuso.org/articulo/chile-acuerdo-nacional-para-la-transicion-a-la-plena-democracia/> (Consultado el 28 de Mayo de 2015).
- ARRATE Jorge y Eduardo Rojas “La Campaña de 1964: La disputa entre dos ‘revoluciones’” en *Memoria de la izquierda chilena*, 2010. Disponible en: http://www.socialismochileno.org/PS/index.php?option=com_content&task=view&id=82 (Consultado el 8 de abril de 2015).
- _____ “El triunfo de la Unidad Popular”, en *Memoria de la izquierda chilena*, 2010. Disponible en http://www.socialismochileno.org/PS/index.php?option=com_content&task=view&id=95 (Consultado el 8 de abril de 2015).
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea en México*, Núm. 35, enero-junio, pp. 109-144, 2008. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=94113267004> (Consultado el 8 de marzo de 2015).
- BELLANGE, Ebe *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago de Chile, LOM y Chile América Cesoc, 1995.
- BENJAMIN, Walter *La obra de arte en su época reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- BRODSKY, Camilo “El Golpe: entre la desesperanza y la resistencia”, en *Memoria chilena*, 1998. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80399.html> (Consultado el 8 de noviembre de 2014).
- BRUGNOLI, Francisco “Arte y cultura en la Unidad Popular”, en Rodrigo Baño (ed.), *La Unidad Popular treinta años después*, Santiago de Chile, LOM, 2003.
- BRUNNER, José Joaquín *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago de Chile, FLACSO, 1981.

- _____ “Mercado y cultura autoritaria” en *La Bicicleta* Núm. 7, Julio-Agosto, Santiago de Chile, pp. 45-47, 1980.
- CABRERA Molina, Eugenio *Historia y protagonismo popular en Villa Francia*, Santiago de Chile, 2007. Tesis de licenciatura de la Universidad Arcis. Disponible en http://www.londres38.cl/1934/articles-93471_recurso_1.pdf (Consultada en Octubre de 2015)
- CALDERÓN López, José Leonel *La política del movimiento de izquierda revolucionaria (MIR) durante los dos primeros años de la dictadura militar (1973-1975) Entre la lucha por convertirse en actor político y la lucha por sobrevivir*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2009. Disponible en: http://www.cedema.org/uploads/Calderon_Lopez.pdf (Consultado el 8 de noviembre de 2014).
- CASTILLO, Eduardo *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2006.
- CORVALÁN, Luis Alberto *Escribo sobre el dolor y la esperanza de mis hermanos*, Sofía-Press, 1976, en línea. Disponible en: <http://www.blest.eu/biblio/corvalanc/cap1.html> (Consultado el 10 de febrero de 2015).
- CRISTI, Nicole “Actores y redes de colaboración en el mundo del cartel activista en dictadura”, Ponencia presentada en el *XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología-Chile*, p. 3, 2013. Disponible en: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_CristinManziJ.pdf (Consultado el 18 de mayo de 2015).
- DÉLANO, Manuel “Llamada a la solidaridad en el encuentro de artistas 'Chile crea'”, en *El País*, 18 de julio de 1988, en línea, 1988. Disponible en: http://elpais.com/diario/1988/07/19/cultura/585266403_850215.html (Consultado el 18 de mayo de 2015).
- CLEARY, Patricio “Cómo nació la pintura mural política en Chile”, en *Revista Araucaria*, Núm. 42, pp.193-195, 1988.
- DOMENACH, Jean-Marie *La propaganda política*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- ERRÁZURIZ Luis Hernán y Gonzalo Leiva Quijada *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989)*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2012.
- ESLAVA, Ernesto “Ofrenda de México” en Fidel Torres y Rodrigo Vera (Coords.) *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*, Chile, Fondart Regional /Municipalidad de Chillán, 2011.
- GIUNTA, Andrea *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

- GONZÁLEZ Florencia, Eva *Desajustes. Sobre arte y política en Argentina*, Buenos Aires, Paradiso, 2013.
- HENRÍQUEZ Moya, Rodrigo A. “30 años de políticas culturales: los legados del autoritarismo”, en *Se Piensa*, 2004. Disponible en: <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174> (Consultado el 8 de noviembre de 2014).
- HURTADO, Eduardo “Paradojas de la dictadura y democracia chilena”, Santiago de Chile, *Rebelión*, 2008. Consultado en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=72475>.
- INCLÁN, Daniel “Las Ambigüedades de la historización de la violencia en Argentina y Chile”, en *Andamios*, 2012. Disponible en <http://portal.uacm.edu.mx/LinkClick.aspx?fileticket=AR-GqcloNqE%3D&tabid=1906> (Consultado en diciembre de 2015)
- KOZAK Claudia *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.
- LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010.
- MORALES Yévenes, Pedro “Todos los colores contra el gris: Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)”, Santiago de Chile, Tesis para optar al grado en Licenciado en Historia, Mención en Estudios Culturales, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, 2011.
- MUNSELL, Liz “(Sub) culturas visuales e intervención urbana. Santiago de Chile 1983-1989”, Santiago de Chile, Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2009. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108580> (Consultado el 11 de abril de 2015).
- NERUDA, Pablo “El mural del puente Capuchinos ha sido destruido. Intervención radial por cadena parcial de emisoras de Valparaíso en el marco de la campaña electoral” en *Exposición. Afiches y murales. Gráfica política 1970-1973*, 1964. Disponible en: <http://www.abacq.net/imaginaria/puente.htm> (Consultado el 12 de febrero de 2015).
- NORDENFLYCH, José de “Grabador local en contexto global” en Rivera-Scott Hugo (Coord.) *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano adelantado del arte de grabar*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, 2003.
- OYARZÚN, Pablo “Arte en Chile de veinte, treinta años”, 2000. Disponible en: https://www.academia.edu/682332/Arte_visualidad_e_historia (Consultado el 3 de mayo 2015).

- OYOLA Espinoza, Karen e Iván Villablanca Canales “El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000)”, en *Revista Faro*, 2011. Disponible en: <http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/79/63> (Consultado el 11 de abril de 2015).
- PÁEZ-Sandoval, Claudia “El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de ‘arte político’ en Chile *Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo*” en *Contenido. Arte, cultura y ciencias sociales* Núm. 5, 2015. Disponible en: <http://www.revistacontenido.com/wp-content/uploads/2015/02/art%C3%ADculo-4-%C2%B7-Claudia-Paez-Sandoval.pdf> (Consultado el 27 de abril de 2015)
- PASTOR Mellado, Justo “Notas para una investigación sobre las dos escenas de origen del Grabado Chileno Contemporáneo” en Rivera-Scott Hugo (Coord.) *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano adelantado del arte de grabar*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, 2003.
- POBLETE Eriza, R. “‘Vida y Trabajo’ (una obra metro-arte) del artista Alejandro “Mono” González en Parque Bustamante. Un informe sobre el “arte marginal” desde el muralismo urbano”, Santiago de Chile, 2009. Tesis de licenciatura en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- RAPOSO Quintana, Gabriela *Territorios de la memoria: La retórica de la calle en Villa Francia*, Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2012. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/polis/v11n31/art12.pdf> (Consultado en noviembre 2015).
- RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012.
- REYES, Giovanni E. “Década de los 80: ajuste económico y crisis social”, en *Cuatro Décadas en la Historia Económica de América Latina*, Zona económica, 2007. Disponible en: <http://www.zonaeconomica.com/cuatro-decadas-en-la-historia-economica-de-america> (Consultado el 10 de noviembre de 2015).
- REYES Sánchez, Rigoberto “Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible”, en *Pacarina del Sur* año 5, Núm. 17, 2013. Disponible en: http://www.pacarinadelsur.com/callers/45-dossiers/dossier-9/813-arte-politica-y-sociedad-en-chile-desde-1970-hasta-1979-una-constelacion-posible#_edn9 (Consultado el 11 de diciembre de 2014).
- RICHARD, Nelly “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” en *Revista e-misférica* Núm. 6.2 (*Cultura+Derechos+Instituciones*), 2009. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard> (Consultado el 11 de abril de 2015).

- _____*Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2007.
- _____*“¿A qué llamarle ‘memoria visual’ de la dictadura?”*, en *El desconcierto*, 7 de enero de 2014. Disponible en: <http://eldesconcierto.cl/a-que-llamarle-memoria-visual-de-la-dictadura/> (Consultado el 10 de noviembre de 2015).
- RODRIGUEZ-Plaza, Patricio “Experiencia estética e identidad en América Latina”, en *Aisthesis* Núm. 33, pp. 35-59, 2000. Disponible en: http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis33/experiencia%20esttica%20e%20identidad%20en%20america%20latina_patricio%20rodriguez-plaza.pdf (Consultado el 10 de febrero de 2015).
- _____*Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2011.
- SANDOVAL, Alejandra *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, Santiago de Chile, Sur, 2001.
- SANTA CRUZ, Guadalupe “Ciudad Pizarra” en Kena Lorenzini (Coord.) *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, pp. 7-11, 2010.
- SILVA Armando (2006) *Imaginario urbanos*, Bogotá, Nomos.
- VALDIVIA, Verónica, Pinto, J., Álvarez, R., Leiva, S., Donoso K. *Su revolución contra nuestra revolución. Vol. II. La pugna marxista-gremialista en los años ochenta*, Santiago de Chile, LOM, 2008.
- ZELADA, V., Fernández, L. *Colectivo muralista Brigada Ramona Parra. Murales Urbanos en la Lucha por la Revolución Social*, Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2004.

Archivo

CEME “Montalvez Toledo, Waldemar Segundo”, Santiago de Chile, Archivo de Chile. Historia político social-Movimiento popular, 2009. Disponible en: http://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/M/monsalvez_toledo_waldemar.pdf (Consultado el 10 de octubre de 2015).

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS “Chile” en *Informe anual de la Comisión Interamericana de derechos Humanos 1983-1984*, 1984. Disponible en <https://www.cidh.oas.org/annualrep/83.84sp/cap.4a.htm> (Consultado el 20 de abril de 2015).

FERNÁNDEZ Vilches, Antonio (S/F) “La pinacoteca y la casa del arte”, en el archivo del área de documentación de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

GONZÁLEZ Camarena, Jorge “Mural ‘Presencia de América Latina’”, Concepción, Chile, Archivo histórico de la Casa de Arte de la Universidad de Concepción, 1965.

MEMORIA CHILENA “La transformación económica chilena entre 1973-2003”, Santiago de Chile: Biblioteca Nacional Digital, 2014. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-719.html#presentacion> (consultado el 20 de abril de 2015).

Movimiento de Izquierda Revolucionaria *Correo de la resistencia. Órgano del Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile en el exterior*, Núm. 5, Noviembre, pp. 15-17, 1974.

TAGLE Domínguez, Matías (ed.) *El Plebiscito del 5 de Octubre de 1988*, Santiago de Chile, Corporación Justicia y Democracia, 1995. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0053706.pdf> (Consultado el 18 de mayo de 2015).

Entrevistas

- No. 1. Entrevista personal a Alfonso Ruiz “Pajarito” (octubre de 2013).
- No. 2. Entrevista personal a Alejandro “Mono” González, (7 de noviembre de 2013).
- No. 3. Entrevista personal a Antonio Kadima (2 de octubre de 2013).
- No. 3-bis. Entrevista personal a Antonio Kadima Sol (3 de Octubre de 2013).
- No. 4. Entrevista personal a Rodrigo Vera (13 de Septiembre de 2013).
- No. 5. Entrevista personal a Hugo Rivera-Scott (12 de noviembre de 2013).
- No. 6. Entrevista personal a Cesar Vallejos Leal (octubre de 2013).
- No. 7. Entrevista personal a Marcelo Gacitúa (octubre de 2013)
- No. 8. Entrevista a Eduardo Castillo (noviembre de 2013).

Lista de imágenes

Imagen 1.1 *Mural que acompañaba la candidatura de Allende en 1964, detalle.* En línea, disponible en <http://www.abacq.net/imaginaria/nacimi1.htm> (Consultada en septiembre de 2013).

Imagen 1.2 *Cartel de Ricardo Carpani para la Confederación General del Trabajo.* En línea, disponible en <http://indecquetrabaja.blogspot.mx/2013/02/ricardo-carpani-y-el-arte-militante.html> (Consultada en febrero de 2014).

Imagen 1.3 *Manifestación, de Antonio Berni, 1934.* En línea, disponible en <http://www.ugr.es/~hистarte/investigacion/grupo/proyecto/pintxx/pages/Antonio%20Berni.%20Manifestaci%F3n,%201934.htm> (Consultada en febrero de 2014).

Imagen 1.4 *Mural realizado en los tajamares del Río Mapocho para la campaña de Allende en 1964.* Tomada de CASTILLO, Eduardo *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2006, p.71.

Imagen 1.5 *Publicación acerca de la pinta de la BRP del Río Mapocho en 1972.* Tomada de *Revista Ramona, no.11, 7 de enero 1972*
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056822.pdf>

Imagen 1.6 *Tomas del documental “Por Vietnam”, de Claudio Sapiaín, 1969.* Tomada de CASTILLO, Eduardo *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, p.77.

Imagen 1.7 *Miembros de la Brigada Ramona Parra a principios de los años setenta* Tomada de RODRIGUEZ-Plaza, Patricio *Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2011, p. 33.

Imagen 1.8 *Símbolo de la Unidad Popular que acompañó la campaña de Allende en 1970.* En línea, disponible en <http://weheartit.com/entry/group/81547970> (Consultada en octubre de 2015).

Imagen 1.9 *Indumentaria de los brigadistas.* Tomada de RODRIGUEZ-Plaza, Patricio *Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica*, p. 31.

Imagen 1.10 *Brigadistas durante la campaña “Amanecer Venceremos”.* En línea, disponible en <http://murales1972.blogspot.mx/2012/01/avenida-grecia.html> (Consultada en febrero 2015).

Imagen 2.1 *Mural realizado por Fernando Marcos en el Liceo de la Ciudad del Niño, Comuna de San Miguel, 1946.* En línea, disponible en <http://melisadetodounpoco.blogspot.mx/2010/01/tres-valiosos-murales-en-peligro-de.html> (Consultada en diciembre 2015).

Imagen 2.2 *Escuela México en Chillán, Chile y detalle mural “De México a Chile” del artista Xavier Guerrero, 1941.* Archivo personal.

Imagen 2.3 *Extremos del mural “Muerte al invasor” pintado por Siqueiros en Chillán, Chile, 1941.* Disponible en <http://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/municipalidad/murales.php> (Consultado noviembre 2015).

Imagen 2.4 *Mural “Presencia de América Latina” de Jorge González Camarena en Concepción, Chile, 1963.* Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200012&script=sci_arttext (Consultado noviembre 2015).

Imagen 2.5 Grabados de Carlos Hermosilla “Muchacha de Pueblo”, “Allende” (Xilografía) y “Las mujeres” (Linografía). Archivo de Eduardo Castillo.

Imagen 3.1 “La civilización occidental y cristiana” (1965), León Ferrari. Disponible en <http://radio.uchile.cl/wp-content/uploads/2013/07/pop1.jpg> (Consultada enero 2016).

Imagen 3.2 Cartel realizado por Alejandro “Mono” González para la exposición de las BRP en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile, 1971. . Tomada de CASTILLO, Eduardo Puño y letra. *Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, p. 119.

Imagen 3.3 Fotografías de la exposición Brigadas Ramona Parra en el MAC. La muestra se realizó sobre paneles simulando muros. Disponibles en <http://murales1971.blogspot.mx/> (Consultado octubre 2015).

Imagen 3.4 Detalles del mural “El primer gol del pueblo chileno” de Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra en la Comuna La Granja, 1971.

Imagen 3.5 Recortes de la revista Ramona, en un artículo dedicado a la colaboración entre Matta y la BRP titulado “Una arte sin cuello ni corbata”, Diciembre 1971. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056829.pdf> (Consultada enero 2016).

Imagen 3.6 Mural realizado a orillas del río Mapocho en Santiago, 1972. Disponible en <http://www.lamuralla.cl/?a=22> (Consultado agosto 2014).

Imagen 3.7 Mural sobre la historia del PC, en la ribera del Río Mapocho. *Revista Ramona*, no.11, Enero 1972. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056822.pdf> (Consultado agosto 2014).

Imagen 4.0 Quema de material considerado “subversivo” extraído de las viviendas durante las campañas de limpieza después del Golpe Militar. Tomada de ERRÁZURIZ Luis Hernán y Gonzalo Leiva Quijada *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989)*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2012, p. 23.

Imagen 4.1 Rayado callejero con la consigna “Allende vive”. Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010, p. 102.

Imagen 4.2 Rayado callejero tras el Golpe Militar. Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 72.

Imagen 4.3 Rayados del Movimiento de Izquierda Revolucionaria. Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 54 y 85.

Imagen 4.4 Fragmentos de las publicaciones del MIR: *El Rebelde en la Clandestinidad y Correo de la Resistencia*. Archivo personal.

Imagen 4.5 La FNC inició una campaña contra las pintas de los partidos de izquierda. Aquí el instructivo que repartían, incitando a censurar los rayados de la resistencia. En la segunda imagen, se aprecia el enfrentamiento en el muro, con brigadas como el MAPU. Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 21.

Imagen 4.6 “Contra la dictadura... Pintaremos hasta el cielo” Consigna de la BRP en los años ochenta. Tomada de RODRIGUEZ-Plaza, Patricio *Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica*, p. 61.

Imagen 5.1 Rayados callejeros a principios de los años ochenta. Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 28.

Imagen 5.2 *Manifestación en la Catedral de Santiago por el Comité Pro Retorno de Exiliados, Julio de 1983.* Tomada de AGUIRRE, Estela, y Sonia Chocamorro, *Memoria gráfica del exilio chileno (1973-1989)*, Santiago de Chile, Ocho Libros, p. 42.

Imagen 5.3 *Rayados por los asesinatos políticos de Pedro Vergara y Miguel Enriquez.* Tomada de RODRIGUEZ-Plaza, Patricio *Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica*, p. 60 y 61.

Imagen 5.4 *Mural que parodia a Pinochet como un cerdo disfrazado de nazi.* Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 102.

Imagen 5.5 *Presencia de la cultura punk en la intervención urbana.* Tomada de MUNSELL, Liz “(Sub) culturas visuales e intervención urbana. Santiago de Chile 1983-1989”, Santiago de Chile, Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2009. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108580> (Consultado el 11 de abril de 2015).

Imagen 5.6 *Rayados que invitan a las marchas de protesta en contra de la dictadura.* Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 104.

Imagen 5.7 *Rayados e imágenes generadas a partir del plebiscito del SI/NO.* Tomada de LORENZINI, Kena *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*, p. 56-59

Imagen 5.8 *Representaciones actuales que retoman las características estéticas de la BRP para lanzar nuevas consignas, en defensa de minorías, medio ambiente o derechos humanos.* Disponible en <https://www.behance.net/gallery/2237712/Cuida-a-nuestras-Mujeres> y <https://www.behance.net/gallery/7210267/Afiches> (Consultado agosto 2014).

Imagen 6.1 *Papelógrafo de la Brigada Chacón “Que los nuevos tiempos... no privaticen nuestros sueños”.* Tomada de SANDOVAL, Alejandra *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, Santiago de Chile, Sur, 2001, p. 70.

Imagen 6.2 *Firmas de diferentes grupos de la BRP: Primero BRP JJCC, al centro BRP Estrella Roja y por último la BRP de la región de Antofagasta.*

Imágenes 6.3 *Campaña de la marca PUMA, 2010.* Disponible en <http://fieraestudio.com/Puma-Seleccion-chilena> (Consultado febrero 2015).

Imagen 6.4 *Campaña cerveza Becker, 2011.* Disponible en <https://www.behance.net/gallery/4768567/PACK-18-BECKER> (Consultado febrero 2015).

Imagen 6.5 *Mural por los jóvenes asesinados en Villa Francia.* Archivo personal.

Imagen 6.6 *Mural pintado en la década de los setenta por la BRP que recuerda a Neruda, Lennon y Víctor Jara.* Archivo personal.

Imagen 6.7 *Mural Brigada Elmo Catalán (BEC) Villa Francia.* Archivo personal.

Imagen 6.8 *Escrache a una vivienda cuya familia borro uno de los murales históricos en Av. 5 de Abril, Villa Francia.* Archivo personal.

Imagen 6.9 *Afiche realizado por el Taller de Serigrafía Instantánea para la marcha en conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado en Chile.* Archivo del Taller de Serigrafía Instantánea.

Imagen 6.10 *Mural realizado por un miembro de la Brigada Negotrópic durante su estancia en México, alusivo a uno de los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa Guerrero en Septiembre de 2014.* Archivo personal.

Imagen 6.11 Mural “Vida y Trabajo” de Alejandro “Mono” González, ubicado en la estación de Metro Parque Bustamante, en Santiago de Chile. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_Bustamante_\(estaci%C3%B3n\)#/media/File:Estacion_metro_parque_bustamante.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_Bustamante_(estaci%C3%B3n)#/media/File:Estacion_metro_parque_bustamante.jpg) (Consultado diciembre 2015).