



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES**

**DE LOS ARTISTAS AL PUEBLO:
ESBOZOS PARA UNA HISTORIA
DEL MURALISMO SOCIAL EN CHILE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE
LICENCIADA EN ARTES CON MENCIÓN EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE**

**AUTORA: PAULA DOMÍNGUEZ CORREA
PROFESOR GUÍA: JAIME CORDERO GARCÍA
PROFESORA ASESORA: SOLEDAD NOVOA DONOSO**

SANTIAGO, 2006

	Índice
	Página
Agradecimientos	4
Introducción	
<i>De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile</i>	5
Capítulo 1	
<i>La llegada de la nueva estrategia pictórica: la presencia del muralismo mexicano original en nuestro país</i>	8
➤ Arte por y para el pueblo: la Revolución Mexicana y el génesis del muralismo	9
➤ El terremoto de 1939 y el exorcismo del arte	18
➤ <i>Muerte al Invasor</i>	21
➤ <i>De México a Chile</i>	28
➤ El sueño de Bolívar en Concepción	32
➤ <i>Presencia de América Latina</i>	36
Capítulo 2	
<i>El muro como nuevo soporte de la obra</i>	42
➤ La ruptura con la pintura de caballete	43
➤ <i>Homenaje a la medicina y la farmacia en Chile</i>	48
➤ La efervescencia política y electoral: inicios del mural propagandístico	52
➤ Extrapolación de la obra de arte como herramienta política: las brigadas muralistas y el mural <i>oficialista</i> en la Unidad Popular	56
Capítulo 3	
<i>La pintura mural como espejo de una sociedad oprimida</i>	66
➤ Arte de la resistencia: muerte y resurrección del muralismo de las calles bajo la férula militar	67

Capítulo 4	
<i>La “reconceptualización” del mural en el periodo democrático</i>	74
➤ La aparición del graffiti	75
➤ Una experiencia contemporánea: el Encuentro de Muralistas en La Victoria	79
Consideraciones finales	82
Bibliografía consultada	86
Bibliografía virtual	89
Hemerografía	90
Material audiovisual	91

Agradecimientos

Si bien esta investigación fue realizada de modo individual, me es imperdonable dejar de mencionar a quienes tuvieron participación indirectamente en ella.

A toda mi familia, por apoyarme siempre y especialmente a mi hermana Cynthia, por estar conmigo en entrevistas y sesiones fotográficas con los muralistas de hoy; a mis tíos Jessica y Lalo, por ser amigos en los buenos tiempos, guías en los complicados, y un apoyo pétreo en mi decisión de ingresar a la Facultad de Artes; a mis amigas y compañeras Paulina y Maeva, por acompañarme durante esta investigación a pesar de estar realizando las suyas al mismo tiempo; a mis primos Karen y Ricardo, por acogerme en su casa y ser mis guías en las ciudades de Chillán y Concepción, depositarias del muralismo mexicano en Chile; a la señorita Ivonne Ojeda, guía turística y cultural de la Escuela México y a los dependientes de la Farmacia Maluje, quienes respondieron amablemente a todas mis preguntas; al Doctor Patricio Rodríguez-Plaza, investigador de la pintura callejera, por proporcionarme datos útiles respecto de ésta práctica; a Norita Román, bibliotecaria de la Facultad de Artes, por su paciencia, su humor y excelente disposición; a mi primo Gerardo, por su valiosa ayuda con los misterios de la cámara digital y de la información virtual; a tía Lili y Lucía, fieles porristas de esta causa; a Vicky Martínez, del Colectivo Autónomas, por permitirme conocer su trabajo de cerca; y así, a tantas personas más, gracias por todo y espero que el fruto de este trabajo sea un reconocimiento a su ayuda.

Y especialmente, a mi profesora Soledad Novoa, por aceptar desde el principio guiar esta investigación, por su tiempo, por su ayuda y por su apoyo.

Una vez más, muchas gracias.

Introducción

De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile

Desde sus albores, las pinturas murales han sido consideradas un arte social. Las pinturas rupestres de Lascaux y Altamira, manifestaciones primigenias del arte, fueron realizadas en las paredes de las cavernas que servían de asilo a los habitantes de la prehistoria. Independientemente de los motivos por los cuales se hayan realizado, contaron con espectadores, a los que quizás no estaban dirigidas y que eran, a su manera, un germen de las sociedades futuras. En el caso de Chile el arte mural no fue mayormente practicado salvo algunas excepciones: por ejemplo, los geoglifos precolombinos del Norte Grande, los anónimos murales religiosos de las iglesias altiplánicas y los pequeños retratos realizados en el Convento de San Francisco durante el periodo colonial, atribuidos a pintores cusqueños.

Es durante el siglo veinte que la práctica del muralismo se extiende en nuestro país, de la mano de consagrados artistas que vieron en esta disciplina una manera de acercar el arte hacia las masas. Pintores chilenos y extranjeros ejecutaron sus obras en paredes públicas, intentando despojar al arte de su intrínseca condición "elitista". Escuelas, universidades, tiendas, estaciones de transporte, y más tarde los muros de las calles y avenidas, sirvieron como lienzos de verdaderas obras de arte, expuestas de manera permanente al transeúnte, al

ciudadano común, ya no a una clase privilegiada que la disfrutaba en un espacio exclusivo.

Nos atrevemos a plantear “esbozos para una historia del muralismo social en Chile”, pues en esta investigación se tratan también las circunstancias extraartísticas que llevaron a la práctica de esta disciplina: las razones que, ajenas al mundo propio del arte, jugaron un rol muy importante para la ejecución de murales en el país. Al salir del museo hacia las calles, el arte se democratiza, se convierte en patrimonio de toda la población que por algún motivo toma cuenta de su existencia; el arte mural es una disciplina concebida y realizada para un grupo masivo, el pueblo. El muralismo mexicano, del cual tenemos en Chile elementos auténticos, fue concebido para acercar el arte al pueblo y a la vez, crear conciencia de las tradiciones propias. Estos motivos nos inducen a hablar de “esbozos para una historia del muralismo social”, dado que el muralismo chileno posterior a este evento hizo suyas, involuntariamente, gran parte de las premisas del movimiento azteca.

Así, no obstante los antecedentes nacionales mencionados anteriormente, esta investigación toma como punto de partida los murales de los artistas mexicanos Siqueiros, Guerrero y González Camarena en la Octava Región, a los que se refiere el Capítulo 1. A continuación, se trata la producción mural de los artistas chilenos y, más tarde, del pueblo, al tratar desde los años cuarenta hasta el gobierno de la Unidad Popular, por lo que las contiendas políticas tienen un papel privilegiado dentro del Capítulo 2. En el tercer Capítulo, veremos la labor

muralista en la clandestinidad, dada por la represión dictatorial, y finalmente, la práctica actual del muralismo, ya desprovista de factores políticos.

En consecuencia, obtenemos una serie cronológica de nuestros “esbozos”, desde los ejecutados por los “artistas” hasta las creaciones del “pueblo”; dentro de los primeros, ofrecemos también una explicación detallada de cuatro obras, seleccionadas por su carácter troncal dentro de esta investigación. Asimismo, una numerosa selección de fotos de murales nacionales está presente en el CD-ROM adjunto.

Capítulo 1

*La llegada de la nueva estrategia pictórica:
la presencia del muralismo mexicano original en nuestro país*

Arte por y para el pueblo: la Revolución Mexicana y el génesis del muralismo

México, 1910. El dictador Porfirio Díaz se proclama una vez más Presidente de la República. En los treinta y tres años de su régimen, el latifundismo ha alcanzado niveles desconocidos y la casta de los terratenientes, la más poderosa de las clases sociales, posee casi tres cuartas partes de la totalidad del territorio nacional y nada hace presagiar que en el periodo que se avecina mejore la situación de las clases trabajadoras. Campesinos y obreros, organizados en grupos paramilitares, bajo las órdenes de caudillos como Pancho Villa y Emiliano Zapata, propician en 1911 la caída de la dictadura porfirista al levantarse a nivel nacional. Comienza la primera etapa de la Revolución Mexicana. Díaz es depuesto del cargo presidencial por el electo Francisco Madero, demócrata liberal, quien inicia un gobierno de transición hasta 1913, año en que es asesinado por el General Victoriano Huerta. Ante el magnicidio y la posterior usurpación del sillón presidencial por el mismo asesino, estalla un segundo episodio revolucionario: el pueblo mexicano nuevamente se vuelca a las calles, y en esta ocasión numerosos artistas se adhieren a las fuerzas rebeldes, haciendo parte suya la causa de "Tierra y Libertad" que enarbolan los insurgentes Villa y Zapata contra el usurpador Huerta. El líder revolucionario Álvaro Obregón logra consolidar un movimiento popular que lo llevará a la Presidencia en 1920: su gobierno se caracterizará por la necesidad de rescatar los valores culturales del pueblo de México. En esta cruzada

cuenta con un visionario aliado. Su Secretario de Educación y Presidente de la Universidad, José Vasconcelos, propone y materializa un audaz proyecto: el programa gubernamental de murales públicos.

La decisión de Vasconcelos de hacer arte en los muros de las dependencias de gobierno no es aleatoria. La nueva conciencia colectiva, provocada por el advenimiento de la Revolución, alimentada por aires de esperanza y optimismo, acusa un regreso al origen, a la revaloración de las raíces del pueblo. Octavio Paz diría al respecto: “La Revolución nos reveló a México, o mejor dicho, nos dio ojos para verlo. Y se los dio a los pintores”¹. La imagen visual se convierte en el agente mediático entre el pueblo y la contingencia. De esta manera, se crea una conexión vital entre arte y sociedad: el renacimiento de la pintura mural pública por un lado, y por el otro, la cotidianidad del nuevo México posrevolucionario. Asimismo, Vasconcelos sostiene una curiosa teoría, en la que la sociedad evolucionaba en tres etapas, siendo la última de ellas y la más importante el periodo estético, en la que entraría de lleno el pueblo mexicano a través del programa de producción de murales. Luis Cardoza y Aragón explica así el fenómeno:

“Veo cuatro motivaciones básicas para el surgimiento de la pintura moderna de México. Me refiero a la pintura mural:

- a) Excepcionales tradiciones propias con raíces milenarias.
- b) Circunstancias sociopolíticas: Revolución Mexicana.

¹ Citado en Ades, Dawn : “Arte en Iberoamérica 1820-1980”.
Ministerio de Cultura, Madrid, 1989. Pág. 151.

c) Personalidades.

d) Rechazo de la revolución artística contemporánea de Occidente”².

Para tocar la “sensibilidad estética” de la sociedad del modo más adecuado, se seleccionó un grupo de artistas, unos avezados y otros noveles, formados tanto en el país como en Europa. La tradición muralista estaba presente de modo casi genético en los pintores participantes: desde la edad de oro de los aztecas los artistas habían ejecutado pinturas en los muros, a modo de decoración. Vasconcelos concedió total libertad a los pintores en cuanto a técnicas y contenidos a utilizar y les cedió los muros de la Escuela Nacional Preparatoria para comenzar el programa, iniciando el contacto entre el “gran público” y el “gran artista”. Era el año 1921.

En este se entremezclaron artistas consagrados como Gerardo Murillo, apodado el Doctor Atl³, director de la Escuela de Bellas Artes en 1914, quien fuera precursor ideológico y defensor teórico del muralismo mexicano; Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Jorge Enciso, Carlos Mérida y Adolfo Best Maugard, que ejercían en el país; Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes fueron animados a regresar desde Europa; Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot y Emilio García Cahero eran jóvenes recién egresados al momento de ser contratados en el programa y dentro de éste

² Cardoza y Aragón, Luis : “Siete notas sobre muralismo mexicano”. Artículo publicado en Revista *Araucaria de Chile*, N° 17, Madrid, 1982. Pág. 111.

³ En idioma náhuatl, Atl significa “agua”.

avanzaron hacia su consolidación. Xavier Guerrero, pintor que trabajaba la técnica del fresco a la manera de los aztecas, fue reclutado posteriormente. Sin embargo, dentro y fuera del variopinto grupo de artistas las diferencias comenzaron a sentirse. Fuera, porque el arte popular nativo encargado por el Gobierno no era el mismo que el arte popular realizado por los muralistas, y dentro, dado que las diferencias entre ellos, propiciadas por la libertad de elección otorgada por el ministro, se hicieron irreconciliables. Las frecuentes polémicas y, finalmente, la imposición de técnicas dentro del grupo derivaron en el cierre del programa ministerial en 1924, al dimitir José Vasconcelos de su cargo, y en la concentración progresiva del movimiento muralista en las manos de quienes son conocidos hasta hoy como “Los Tres Grandes”: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Dentro del trío las diferencias también eran una constante. El problema de la ejecución del mural era atacado desde tres frentes completamente opuestos. La formación plástica y política de cada artista se sobreponía al momento de tomar decisiones. Rivera abogaba por un arte popular que se nutría de vagas alusiones a las tradiciones mexicanas, siempre con la impronta del cubismo que había aprendido en Europa: cubrió los muros de la Escuela Nacional Preparatoria y del Ministerio de Educación con escenas indígenas, del campesinado, de la Revolución, que llevaban un claro mensaje político. Por su parte, José Clemente Orozco comenzó trabajando las alegorías, tal como Rivera, pero sus frescos estaban dotados de una ambigüedad que no tenían las obras de los otros dos “Grandes”.

Orozco siempre evitó en su obra la adopción de una ideología o partido político, al contrario de Rivera y Siqueiros, quienes no tenían reparos en oponerse al fascismo y lanzar andanadas contra sus adherentes tanto en pinturas como en manifiestos. Siqueiros, quien no veía separación alguna entre el arte y la sociedad, no dudó en adherirse en 1913 al movimiento obrero y estudiantil que contribuyó al derrocamiento del usurpador Huerta cuando tenía sólo diecisiete años, y tampoco en hacerse parte de las filas constitucionalistas del general Venustiano Carranza, un año más tarde. Su participación militar era tan fecunda como su aprendizaje artístico. En 1921, envió desde Barcelona el escrito “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, conocido también como “Manifiesto de los artistas plásticos de América”, abogando por la creación de un nuevo arte americano. Allí señalaba las diferencias entre “influencias” y “tendencias”; las primeras perjudiciales y las segundas de utilidad para el artista: asimismo hacía hincapié en la importancia de lo constructivo por sobre lo decorativo y analítico, como modo de recuperar y mantener la objetividad del arte. El tercer “llamamiento” repudiaba la noción purista de “arte nacional” a la vez que desliga la plástica de la literatura. Decía Siqueiros:

“... ¡*universalicémonos!*, que nuestra natural fisonomía *racial* y *local* aparecerá en nuestra obra, inevitablemente (...) No escuchemos el dictado crítico de

nuestros poetas: producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras”⁴.

La obra de Siqueiros contenía un claro mensaje social y político, además de un discurso modernizador del muralismo, que llevó a cabo al realizar sus obras con elementos industriales, como aerógrafos, pistolas de aire, brochas mecánicas, proyectores de imagen, cámaras de fotografía y de cine y pigmentos a la piroxilina y al duco, ideas que no tenían precedentes en la historia muralista. Del mismo modo, Siqueiros consideraba que el artista, en cuanto actor social, no podía retraerse de la contingencia; su rol dentro de la sociedad era ser la voz de los sin voz, pudiendo valerse de sus creaciones para denunciar las desigualdades y los abusos de los cuales el pueblo era víctima. La labor social del artista no se limitaba sólo a la producción de obras concientizadoras, sino que su vida misma debía ser un apostolado, al servicio de su pueblo. Con este fin, junto a Rivera, Guerrero, Revueltas, Orozco, Alva Guardarrama, Cueto y Mérida Siqueiros formó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México en el año 1923. El manifiesto sindical, publicado en el periódico “El Machete”, de los trabajadores y campesinos, estaba dirigido

⁴ Siqueiros, David Alfaro : “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. Publicado en la revista *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo de 1921, en Rochfort, Desmond: “Pintura mural mexicana” Editorial Limusa, México D. F., 1993. Pág. 322.

“A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía...”⁵

instándoles a participar de la causa revolucionaria. En el penúltimo párrafo, los artistas señalan:

“En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable. Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del General don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el Gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del *pueblo*, en la forma que se nos requiera”⁶.

En este mismo texto hay una directa alusión al muralismo:

⁵ Siqueiros, David Alfaro y otros: “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México”

Publicado en *El Machete: Periódico de los trabajadores y campesinos*, en Rochfort, Desmond: “Pintura mural mexicana” Editorial Limusa, México D. F., 1993. Pág. 323.

⁶ Ídem.

“No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación de más pequeña de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más su facultad admirable y extraordinariamente particular de *hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas*. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación

individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”⁷.

Políticamente incorrecto y artísticamente impecable, David Alfaro Siqueiros es considerado hasta nuestros días el más grande de los muralistas, quien revolucionó la práctica tradicional de esta disciplina al actualizar su técnica y su práctica, al animar tanto el uso de elementos novedosos como el trabajo en equipo de los artistas, ideas que materializó en México, Estados Unidos, Argentina y Chile.

⁷ Ídem.

El terremoto de 1939 y el exorcismo del arte

El 24 de enero de 1939, gran parte de las regiones Séptima y Octava fue azotada implacablemente por las incontenibles fuerzas de la naturaleza. Un movimiento telúrico de magnitud jamás vista en el país, sólo superado por el terremoto de Valdivia veintiún años más tarde, se encargó de dejar las provincias de Linares y Concepción con enormes pérdidas humanas y materiales. Con todo, fue la provincia de Ñuble la más damnificada, específicamente su capital, Chillán, cuna de próceres y artistas: la histórica ciudad, debido a sus severos daños, permaneció incomunicada por tres días con un saldo de incontables muertos y heridos y el noventa por ciento de sus edificios en ruinas. La noticia de la tragedia del sur corrió rápidamente a lo largo del territorio nacional, y hasta en los pueblos más alejados se tomaron las medidas solidarias para hacer frente a la catástrofe. La ayuda del pueblo chileno a los compatriotas afectados, continuas colectas de dinero y el trabajo voluntario de obreros de la construcción y profesionales de los campos de la salud y la educación en las regiones del Maule y del Bío-Bío, iniciativas impulsadas y apoyadas por el gobierno del radical Pedro Aguirre Cerda, se hacían insuficientes para paliar el desastre.

En ese contexto, los ofrecimientos de ayuda de los países americanos no se hicieron esperar. Llegaban al puerto de Talcahuano barcos y vapores cargados de alimentos, vestimentas y materiales de construcción. El pueblo mexicano,

celebrando aún la nacionalización de sus pozos petroleros, había donado ya al país parte de sus reservas de combustible cuando el ex Encargado de Negocios de México en Chile, Licenciado Pablo Campos Ortiz, sugiere al Embajador azteca en Chile, Octavio Reyes Espíndola, la donación de una escuela en la ciudad más castigada por el terremoto, dado que la ayuda mexicana tardaría más en llegar que la del resto del continente. El Presidente azteca, el General Lázaro Cárdenas, accede a la proposición siempre que ésta cuente con la aprobación del Presidente Aguirre Cerda, a quien Reyes Espíndola presentó el proyecto como “un albergue espiritual a la niñez chillaneja”. El mandatario y pedagogo chileno, cuyo lema presidencial fuera “Gobernar es educar” aceptó la donación inmediatamente.

El Presidente Cárdenas inició la campaña de recaudación de fondos en el pueblo mexicano. El dinero requerido salió de arcas fiscales, donaciones empresariales, colectas callejeras en ciudades y pueblos, corridas de toros e incluso de encuentros deportivos organizados a beneficio de Chile. En abril de 1940, el arquitecto Eduardo Carrasco Silva puso la primera piedra de la futura Escuela México.

Cuando el proyecto arquitectónico se encuentra en plena ejecución, el muralista David Alfaro Siqueiros está encarcelado, cumpliendo pena por su presunta participación en el atentado contra el ideólogo marxista León Trotski, ocurrido en mayo de 1940 en la ciudad de Coyoacán. Las gestiones realizadas por el entonces cónsul chileno en Ciudad de México, Pablo Neruda, y el Embajador Reyes Espíndola ante el Presidente Manuel Ávila Camacho, hacen posible en

marzo de 1941 la conmutación de su castigo carcelario por el exilio en Chile, donde tendrá que realizar una misión cultural: decorar los muros de la Biblioteca de la nueva Escuela México. Junto a Siqueiros es comisionado también el pintor mexicano Xavier Guerrero, quien ejecutará los murales de la entrada y las escaleras del recinto, utilizando la técnica del fresco. Los contenidos a pintar y técnicas a utilizar serían decisiones personales de ambos artistas, pero debían señalar la hermandad entre México y Chile. Mientras Siqueiros se inclina por representar la lucha de ambos países por la libertad y la autonomía, desde los pueblos originarios contra España hasta la constitución de las repúblicas, Guerrero plasma la acción de la población mexicana ante el terremoto que comenzó todo. Los aztecas no estarán solos en esta tarea: un equipo de artistas chilenos, Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Erwin Wenner, Fernando Marcos, Luis Vargas Rosas y Alipio Jaramillo, bajo la dirección del maestro Laureano Guevara, reciben la comisión del gobierno de Ávila Camacho para asistir a los muralistas y también para realizar retratos de los presidentes y próceres del continente en los salones de clase, representando la unión latinoamericana y el pasado común de sus países.

Los murales ejecutados por David Alfaro Siqueiros ornamentan la Biblioteca de la Escuela México, que lleva el nombre del Presidente Pedro Aguirre Cerda, mandatario en ejercicio durante el terremoto. Cada paño lateral mide aproximadamente cuarenta metros cuadrados; el plafond del cielo posee ciento sesenta y fueron realizados por medio de la aplicación de pigmentos al óleo, al duco y a la piroxilina sobre paneles de madera prensada, conocida como masonite, que se afirman sobre losas de celotex -cemento armado u hormigón-, siendo esta ocasión la primera vez que el artista trabajó con agregados sobre la construcción primigenia: el mural no está realizado sobre el muro original, sino sobre un revestimiento adherido a éste, el cual cubre las paredes norte y sur y el plafond del cielo de la sala. Los paneles de masonite no son todos planos, sino que tienen graduaciones cóncavas para imprimir movimiento a las figuras. Asimismo, el cielo presenta una desviación en ángulo de cuarenta y cinco grados, que es proporcionada por la curva de las líneas pictóricas. De esta experiencia particular, Siqueiros señaló en su texto “Cómo se pinta un mural”:

“Así atacué el problema de la pintura mural considerada como una unidad absoluta y no como una sucesión o engranaje de paneles autónomos.

Considero que en este mural pude realizar importantes progresos en lo que se refiere al movimiento”⁸.

El paño norte de la Biblioteca corresponde a la historia de México. Al centro del mural aparece la monumental estampa de Cuauhtémoc, último emperador azteca, “que prefirió morir sobre un lecho de brasas antes de revelar a Cortés el sitio de los tesoros de su patria”⁹ cubierto con la máscara de oro correspondiente a su rango y armado con dos arcos que, con su mano izquierda, apuntan al cielo: el blanco de sus flechas es la cruz, que destruye las creencias religiosas propias de su imperio. Cuauhtémoc está de espaldas y en escorzo: levanta su rostro hacia las alturas, de modo que el espectador lo observa de manera invertida. Junto al emperador, dos fuertes y torneadas piernas representan las culturas americanas del periodo precolombino, ascendiendo los peldaños de una gran escalera, alegoría de las pirámides teotihuacanas. A la derecha, el cuerpo de un español semidesnudo, muere de una certera estocada en el pecho. Los pequeños pies del cadáver, en abierta desproporción con el resto de su cuerpo, acusan la inestabilidad de los hispanos. El rostro del caído es el de Hernán Cortés, descabezador del Imperio Azteca: en sus manos, tintas en sangre, Siqueiros sintetiza la crueldad del invasor.

⁸ Siqueiros, David Alfaro : “Cómo se pinta un mural”.
Editorial Universidad de Concepción, edición especial con motivo del centenario del artista, 1996.
Pág. 105.

⁹ Eslava, Ernesto : “Pintura mural Escuela México de Chillán, 1943”.
Escuela Nacional de Artes Gráficas, Santiago, 1943. Pág. 20.

A la izquierda de este conjunto, cuatro personajes, adalides de la libertad mexicana, son agrupados por el maestro. El primer rostro corresponde al cura José María Morelos, convocador, en 1813, del primer Congreso mexicano. Junto a él, el también sacerdote Miguel Hidalgo, revolucionario y enunciador del célebre “Grito de Dolores”, frase de guerra de la independencia mexicana. El tercer rostro corresponde a Emiliano Zapata, campesino héroe de la Revolución, quien puso en el tapete la Reforma Agraria del país en 1913. Bajo estos tres personajes, una mujer, de cuerpo entero y vestida con una sencilla túnica blanca, levanta sus puños al cielo en señal de poder y fuerza: es Adelita de Zapata, heroína revolucionaria e icono de la libertad para el pueblo mexicano. En este mural, Adelita toma el rostro de Angélica Arenal de Siqueiros, esposa del autor.

A la extrema derecha del paño, Siqueiros retrata a los presidentes Lázaro Cárdenas y Benito Juárez: la mano blanca y empuñada del primero simboliza la transparencia de su gobierno, mientras que la diestra enguantada en gris (“mano de hierro”) de Juárez representa la firmeza de su gestión. De la mano izquierda del primero brota un chorro de colores y una carta blanca: es la alegoría siqueiriana de la nacionalización del petróleo. En la mano de Juárez se alzan la carta constitucional, y el libro con el gorro, emblema de la República, como pruebas evidentes de la autonomía del país.

Al otro extremo de la sala, Siqueiros realiza su visión de la historia de Chile. Al igual que en el paño destinado a México, aparecen diversos personajes de la lucha por la autonomía nacional, desde los toquis mapuches hasta los héroes del

periodo independentista y republicano. Al centro de la composición, equivalente al Cuauhtémoc azteca, aparece la imponente figura del toqui Galvarino, quien levanta al cielo sus brazos, cercenados a la altura de las muñecas: a su derecha, el rostro de Francisco Bilbao; ambos personajes, aparentemente disímiles, son hermanados por Siqueiros, quien los hace representantes de la lucha ideológica y física del pueblo mapuche y más tarde el chileno contra las huestes españolas. El muslo derecho de Galvarino evoca la cabeza de un caballo y su bajo vientre se convierte en una bala de cañón, reflejando la dificultad del triunfo de su pueblo ante la ventaja armamentista de los invasores. Su rodilla se apoya sobre un español con armadura, que lleva en sus manos un rosario, símbolo de la religión católica, y un espejo trizado a sus pies, síntesis de la inutilidad y falsedad de las joyas con que los hispanos pretendían engañar a los indígenas. A la derecha de Bilbao, el toqui Caupolicán lleva dos lanzas cruzadas, empuñadas en su derecha: ambas apuntan al tórax de un español caído. Los pedernales de las lanzas se convierten en penachos de pinceles, representando la labor social del artista al servicio del pueblo. A la extrema derecha de esta tríada, de pie sobre una roca que es un trozo de carbón, el joven Lautaro sopla su cuerno de guerra y alza en la diestra la flecha ensangrentada, código mapuche para alertar al pueblo de las batallas y reunir el ejército. Tras Lautaro se asoma el rostro de Luis Emilio Recabarren, ideólogo y fundador del Partido Comunista de Chile, como icono de la lucha social, los derechos humanos y la conciencia sindical. A la izquierda de Galvarino, se sitúan las figuras de Bernardo O'Higgins y José Manuel Balmaceda. O'Higgins lleva en

sus manos las tres banderas de Chile, correspondientes a los tres periodos de lucha patriota: Patria Vieja, Patria Nueva e Independencia. Balmaceda, a su vez, es ejemplo del poder civil en los gobiernos de la República.

Los héroes de nuestra historia, reunidos indistintamente por el mexicano, figuran delante de “un fondo de vegetación salvaje y exuberante: el cordón volcánico de los Andes, que deja al descubierto el corazón ígneo de las constantes erupciones con que es azotado de año a año nuestro territorio”¹⁰. Al referirse a las Historias de Chile y México, Siqueiros señaló:

“Este mural representa un progreso en lo que toca a la superación de lo que pudiéramos llamar la instantánea del movimiento y del movimiento como fenómeno pictórico visual. Esto último por dos razones: la manera activa de composición (...) y la superposición que pudiéramos llamar fílmica de las figuras humanas en acción”¹¹.

En el plafond del cielo de la Biblioteca se funden ambas historias: las ondas sonoras que representan el grito de Galvarino surgen desde su laringe y se desplazan hacia el norte, hasta alcanzar la cruz envuelta en llamas, blanco de las flechas de Cuauhtémoc, en la cual Siqueiros sintetiza tres elementos que trajeron los españoles a América, todos igualmente nefastos para los pueblos originarios: la cruz del catolicismo, la espada de la lucha y el ataúd de la muerte.

¹⁰ *Ibíd.* Pág. 19.

¹¹ Siqueiros, *Op. Cit.* Pág. 105.

En la pared oriente del salón están los retratos de los mandatarios que hicieron posible el proyecto: Pedro Aguirre Cerda y Manuel Ávila Camacho, bajo cuyo gobierno concluyó la construcción iniciada en el mandato del general Cárdenas. Las manos de ambos políticos se unen en el cielo mediante una ingeniosa abstracción geométrica. Opuesto a este juego, también como abstracciones, en el sector occidental, el cóndor chileno y el águila mexicana unen sus alas, reafirmando el compromiso realizado entre ambos pueblos.

Con motivo del centenario de David Alfaro Siqueiros, en 1996, el escritor Carlos Fuentes se refirió a la obra y su autor:

“La Escuela México de Chillán es algo más que el regalo del pueblo de México al pueblo de Chile. Es una respuesta humana a la ceguera de la catástrofe natural. Es la contestación de la cultura a la fuerza ciega. Es también un exorcismo singular creado por David Alfaro Siqueiros para decirnos que la fuerza de un sismo, el golpe de un maremoto, el estremecimiento de un volcán, pueden ser contestados, superados y aplazados por unos muros que detienen el avance del desastre con el puro poder del color, la forma, la imagen, la idea. 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, por sobre todas las cosas, el pueblo de héroes. Capilla Sixtina de la América del Sur, la Escuela México en Chillán, los murales de Siqueiros en Chile, nos obsequian la imaginación de nosotros mismos, sin la

cual no seremos imaginables para el futuro, y lo hacen con la belleza, la imaginación propia de un gran artista, Siqueiros, que en Chillán alcanzó la perfección de su arte: Aquí, la forma y el contenido se unen sin separación posible y las dos revoluciones -la del arte y la de la sociedad- quedan hermanadas”¹².

¹²Citado en Siqueiros, Op. Cit. Pág. 105.

La obra realizada por Xavier Guerrero es una serie de paneles ubicados en la entrada principal de la Escuela y las escaleras que conducen a la Biblioteca Pedro Aguirre Cerda. A diferencia de Siqueiros, cuya obra se plantea como una unidad absoluta, este pintor ejecuta diversas escenas elaboradas con la técnica del fresco, que Guerrero rescató y practicó al perfeccionarse en Europa y personalizó al utilizar técnicas empleadas en los murales del imperio azteca, las cuales dan cuenta del sentir del pueblo mexicano ante la tragedia sufrida por Chile.

A ambos lados de la puerta principal, reciben al espectador figuras femeninas. A la derecha, una pensativa mujer sostiene en su diestra dos compases, que representan la capacidad de la juventud para hacerse cargo de los problemas sociales. En su izquierda, sostiene un pendón o “hilo de plomo”, instrumento de medida utilizado hasta el día de hoy en la construcción, como ejemplo de la ciencia y la técnica unidas al trabajo dinámico y humano, del cual es la alegoría. En el plafond central, Guerrero une los cuatro elementos de la cosmovisión primitiva: aire, agua, tierra y fuego, fuerzas naturales que generan al hombre, pero que también lo destruyen. A la izquierda, frente a la alegoría del *Trabajo*¹³, está el *Dolor*: un volumen escultórico, también femenino, de tonos grises, con las manos enredadas en su desgreñada cabellera, levanta su triste cabeza al cielo, como

¹³ Los nombres de las escenas pintadas por Guerrero, todos señalados en cursiva, son míos.

buscando una explicación: esta figura corresponde a la Llorona, personaje legendario de la cultura mexicana. En el interior del quicio de la puerta que está bajo ella se lee: "Trescientos años de dolor". En el plafond central, separado de las *Fuerzas de la Naturaleza* por una gran viga antisísmica que Guerrero convierte en un nivel de agua, símbolo de la herramienta de los pueblos, la escena representa a la *Solidaridad*: una madre mexicana abraza a un niño chileno, herido, a quien guía delicadamente a las puertas de la Escuela. A la izquierda de este conjunto, dos fuertes manos sostienen un tazón de agua pura, que simboliza la transparencia de sentimientos. Frente a la *Pureza*, junto al *Dolor*, una mano escribe en una pizarra: "La sociedad organizada será capaz de acabar con el desorden de los elementos naturales en provecho de la Humanidad".

La escalera que conduce al segundo nivel de la Escuela se divide en un pequeño vestíbulo. Los planos inclinados de las escaleras que surge desde éste son unidos por Guerrero en una escena que llamaremos los *Dones*: un hombre en el plano derecho y una mujer en el izquierdo, ambos campesinos mexicanos, se arrodillan en su tierra y alzan cestas al cielo, las que contienen el alimento espiritual que otorga la escuela a los educandos. La viga que sostiene ambas escaleras lleva la leyenda "1939- México a Chile -1942". Ascendiendo al piso superior, un fresco esmerilado, sobre un único tono de fondo, representa la *Sabiduría*: tres niños, uno chileno y dos mexicanos, sostienen el lema del gobierno de Aguirre Cerda: "Gobernar es educar".

La serie de frescos de Guerrero culmina en el cielo, sobre la escalera. Un último volumen escultórico, también femenino, inscrito dentro de la circunferencia dada por la construcción, señala con su mano al norte y, yuxtapuesta a ella, un poderoso y moreno puño sostiene una brújula, en cuyo borde está inscrito: “El tesoro máspreciado es el hombre”.

La Escuela México y su patrimonio artístico fueron entregados a la comunidad de Chillán el 25 de marzo de 1942, con la presencia del Embajador Reyes Espíndola, del Vicepresidente chileno Jerónimo Méndez, del Mandatario electo, Juan Antonio Ríos, quien continuaría las políticas educativas de su fallecido antecesor, y del equipo de pintores mexicanos y chilenos que participaron en la ornamentación. En la ceremonia, Siqueiros expresó:

“El arte mural significa un retorno a las culturas del pasado. Estamos luchando por hacer comprender esta modalidad del arte y nuestro esfuerzo está siendo compensado al constatar la admiración que estas pinturas murales despiertan en la imaginación de todos”¹⁴.

A la fecha de esta investigación, los medallones realizados por los artistas chilenos fueron cubiertos con pintura. Sólo se conservan los nombres de los próceres latinoamericanos, a la entrada de cada sala de clase en la que estaban pintados sus retratos. Por otro lado, la escena de la *Solidaridad* de la serie pintada por Guerrero sufrió el desprendimiento de parte de su figura: como protección,

¹⁴ Diario *La Discusión* de Chillán, 26 de marzo de 1942.

está cubierta de malla *raschel*, esperando ser restaurada. Los murales de Siqueiros y Guerrero fueron restaurados por única vez entre 1956 y 1958, por el pintor chileno Fernando Marcos -quien realizó los mosaicos de la fachada de la Escuela, comisionado por el gobierno de México- y su ayudante Juan Bustamante. No han vuelto a ser restaurados pues el asesor del Departamento de Cultura de la Ilustre Municipalidad de Chillán (entidad que tiene a su cargo las obras), el artista Jesús Mijardo, no lo estima necesario aún. Sí son objeto de limpiezas periódicas, la primera realizada en 1980 por el pintor Antonio Astudillo, y la última realizada en el año 2002. El 28 de mayo de 2004, el ministro de Educación de la época, Sergio Bitar, declaró Monumento Histórico Nacional y Patrimonio Cultural los murales de los maestros mexicanos y se implementó el proyecto "Normalización y Protección Murales Siqueiros y Guerrero", en el mes de octubre del mismo año.

El sueño de Bolívar en Concepción

La historia de la creación de la Casa de Arte “José Clemente Orozco” de la Universidad de Concepción aparece rodeada de un halo de misterio. Sí se conoce que, desde su fundación, la casa de estudios había contemplado la necesidad de un centro dedicado a creación, manifestación y difusión de las artes para la comunidad. El pintor Tole Peralta, quien llegó en 1954 a dirigir la Academia Libre de Bellas Artes y el Rector de la época, David Stitchkin, plantaron la semilla de la hoy Pinacoteca, adquiriendo en 1958 la colección de arte de Julio Vásquez Cortés, “el más importante conjunto de obras pertenecientes a la Generación del 13”¹⁵, un total de 542 creaciones en diversas técnicas y formatos, lo que acrecentó la iniciativa de contar con un lugar para la exposición y el almacenamiento de las obras. El Rector Stitchkin propuso el edificio de la antigua Escuela Dental de la Universidad para servir como museo, además de una escuela donde se practicarían las artes plásticas y escénicas. El gran terremoto de 1960 causó enormes daños estructurales al edificio, y meses más tarde un incendio terminó por devastarlo; por lo tanto, en 1961 se llamó a concurso para construir un nuevo edificio, con aportes de la Universidad y del gobierno de México, presidido por López Mateos, el que, diecinueve años después del sismo de Chillán, nuevamente tendía la mano

¹⁵ Echeverría Cancino, Albino : “Pinacoteca de la Universidad de Concepción”
Revista *Atenea* N° 490, 2004, Págs. 158- 173. ISSN 0718-0462. (Edición virtual)

a la Octava Región, en lo que se conoció como “Plan Chileno - Mexicano de Cooperación Fraternal” entre los años 1960 y 1964.

Los ganadores del concurso, arquitectos Osvaldo Cáceres, Javier Gutiérrez y Alejandro Rodríguez, incluían en sus planos espacios destinados a la Escuela de Bellas Artes, la Pinacoteca y el Teatro de Cámara. El nuevo Rector, doctor Ignacio González Ginouvés, lo modificó, eliminando el Teatro y destinando la totalidad del edificio a las artes plásticas, al incluir un Museo de Reproducciones, una Sala de Exposiciones Permanente y un Taller Fotográfico. Este nuevo proyecto fue modificado una vez más, para incluir un regalo de incalculable valor: además del dinero para la construcción, México entregaría un mural a la Universidad, a sugerencia del Embajador azteca en Chile, Gustavo Ortiz Hernán. Las obras comenzaron en 1963 y en noviembre del mismo año los pintores mexicanos Juan O’Gorman y Jorge González Camarena llegaron al país para conocer Concepción y Valdivia, ciudades golpeadas por el sismo de tres años atrás, que habían recibido aportes del gobierno azteca para su reconstrucción. Ambos habían sido comisionados por el Licenciado Miguel Álvarez Acosta, director de la Organización para la Promoción de la Cultura (OPIC) para ejecutar murales en dichas ciudades. La Universidad Austral rechazó la donación artística que realizaría O’Gorman, la que finalmente se materializó en el Balneario Tupahue del Cerro San Cristóbal, en Santiago. Al contrario, en Concepción la recepción fue mucho más entusiasta. La Universidad decidió enviar dos artistas residentes en la

zona a México, a aprender del Maestro González Camarena la técnica de acrilatos que se utilizaría en el mural, que Tole Peralta explica de esta manera:

“...resinas acrílicas que tienen la propiedad de incorporar el color - orgánicos, inorgánicos, naturales o sintéticos- a su estructura y que convenientemente emulsionados, se adelgazan con agua. Es una pintura viscosa y consistente de la que se puede obtener desde el empaste al glaseado, es decir, calidades de óleo, temple y fresco, técnicas que puede imitar”¹⁶.

Los elegidos fueron Eugenio Brito, pintor y ceramista, y Albino Echeverría, también pintor y actual Director de la Casa de Arte. González Camarena, quien siempre trabajó en forma individual, contaba en esta oportunidad con cinco ayudantes: además de los chilenos, lo secundarían sus compatriotas Javier Arévalo, Salvador Almaraz y Manuel Guillén, todos pintores de caballete formados en importantes academias mexicanas y los dos últimos con una vasta experiencia muralista.

González Camarena, al igual que Siqueiros y Guerrero en 1941, tuvo libertad de acción para decidir el tema y la técnica a usar en su obra, la que bautizó como *“Presencia de América Latina”*:

¹⁶ Peralta, Tole : “Muro y Mural”
En VVAA: *“Mural Presencia de América Latina de Jorge González Camarena”*.
Casa de Arte “José Clemente Orozco”, Universidad de Concepción, septiembre de 1965.

“¿Qué realidad habría de construir allí? (...) Encontré que era una exacta oportunidad para tratar un tema que me ha sido entrañable que lo es y sigue siéndolo, para la conciencia hispanoamericana toda: la unidad genética y cultural y por supuesto de destino, de los países de nuestro continente. Así, yendo una y otra vez desde el espíritu bolivariano al espíritu nerudiano en la poesía del *Canto General*, me di a la tarea de componer el mural que llamo *Presencia de América Latina*, ordenando y creando elementos que en su temática me proporcionaran aportes de forma plástica, que diera beligerancia, en forma y contenido, a esta pintura mural”¹⁷.

¹⁷ González Camarena, Jorge : “Presencia de América Latina”. Ídem.

Presencia de América Latina

La ejecución de “Presencia de América Latina” comenzó en noviembre de 1964, fecha en la cual González Camarena terminó los murales que realizaba en México, de donde vino con los diseños ya preparados para aplicarlos en el muro de la Casa de Arte. Este se divide en un paño central de veinte metros de longitud y dos laterales de siete metros y medio cada uno, todos de seis metros de altura, formando ángulos muy abiertos con el central. Se utilizó como técnica el acrilato, sobre un revestimiento de cemento áspero que está separado del muro original por una cámara de aire. Inicialmente, el diseño se traspasaría al muro mediante carboncillo, pero la aspereza del muro no lo permitió. El problema se subsanó utilizando tizones de carbón vegetal, cuyo trazo se incorporó fácilmente a la base en blanco y negro, que luego fue velada con color, “aprovechando la transparencia de los acrílicos”¹⁸.

La lectura de esta obra es de derecha a izquierda: si bien es posible leerla en sentido contrario, la visión de González Camarena es histórica y cronológica y comienza en el paño derecho. Casi escondido tras la escalera que conduce al segundo nivel, está el pasado del continente, el mundo precolombino, representado en la máscara roja de Zontemoc, “el sol que cae”, como señal del

¹⁸ Echeverría Cancino, Albino : “Presencia de América Latina: apuntes para la historia del mural” Dirección de Extensión Universidad de Concepción, 2005. Pág. 8.

ocaso de las culturas originarias. Bajo este sol, la “sirena”, mujer de rostro azul, enreda peces entre sus dedos, simbolizando las riquezas marinas. La acompaña el mascarón verde de Tlaloc, dios azteca de la lluvia. Junto a Zontemoc, una breve alusión a la lucha entre americanos y españoles: dos cabezas de caballos y un soldado hispano que se enfrenta a un Caballero Águila. La escalera que en parte oculta este paño es integrada al mural de manera visual, al pintarse en sus barandas de contención la Serpiente Emplumada, Quetzalcóatl, símbolo de la cultura. Frente al paño central, la Serpiente representa la supervivencia de los elementos culturales indígenas.

La escena del paño central comienza con las figuras que el mismo González Camarena bautizó como “Pareja Original”: un español con armadura y una mujer de rostro indígena, representante de todas las razas indoamericanas, caminando sobre un suelo de carbón, “como una variante latina (sic) del mito de Adán y Eva, en otro mundo, el Nuevo Mundo”¹⁹. Bajo sus pies, en el subsuelo, siete mujeres yacen dormidas; con sus cuerpos, de tonos metálicos pero opacos, simbolizan la riqueza mineral de nuestra tierra: ellas son el cobre, el oro, la plata, el hierro, el estaño. Sobre ellas, otras dos mujeres representan la riqueza vegetal de América: están cubiertas de enredaderas y una de ellas, en avanzado estado de embarazo, hace visible la generosidad del suelo. De su cuerpo surge un producto típico del continente, el maíz, así como el trigo europeo, traído por los conquistadores. Desde las plantas se levantan, en forma de pirámide azteca, los logros técnicos obtenidos

¹⁹ Entrevista cedida por el autor al Diario *El Sur* de Concepción, el 10 de septiembre de 1965.

por el hombre: hélices, émbolos, arados y máquinas. Como detalle casi anecdótico podemos contar que bajo la Mujer de Cobre hay un pequeño nicho que contiene siete figuras esquematizadas. Una de ellas lleva una cinta en la mano: es el maestro González Camarena con la “cinta de la peregrinación”, hecho mítico de la historia azteca. Las otras cinco figuras corresponden a los pintores que participaron de la obra, mientras que la última, más pequeña y con la cabeza dotada de un par de cuernos representa a un auxiliar, que fue apodado “Don Sata” por el maestro mexicano.

A la izquierda de la pirámide, se manifiesta el tema central del mural: la fusión de las distintas razas. Esta situación se representa a través de tres rostros que se ensamblan entre sí y a su vez coronan un gran rostro rojo que recuerda las gigantes cabezas talladas por los olmecas: simboliza la raza propiamente americana, sobre la cual se proyectan rostros de piel clara y oscura, de mentones africanos, perfiles caucásicos y párpados orientales. Es la heterogeneidad de las razas que residen en el continente. Junto al gran rostro, una mujer desnuda, en tamaño natural, es la encarnación de América Latina. Sobre su cabeza, un trozo de capitel jónico representa el aporte otorgado por las culturas grecorromanas: a su lado, la contraparte americana es una columna de piedras talladas, abstracción de las pirámides aztecas y de las estelas mayas, que recuerdan las entregas de las culturas mesoamericanas.

En el paño lateral izquierdo, se entrelazan dos elementos botánicos representativos de México y Chile: el nopal y el copihue. En el tronco del nopal se

hunden seis puñales, reflejo de las encarnizadas guerras que ha sufrido el país del norte: el copihue parece abrazarlo. Las raíces de ambas plantas surgen de tres esqueletos, uno de los cuales tiene garras de águila en lugar de pies y un segundo lleva un remedo de armadura: son los antepasados que nutren los emblemas de ambas naciones. En una de las pencas del nopal, al costado izquierdo, está tallado un símbolo que asemeja eslabones rotos: es la representación de los cuatro puntos cardinales, a la manera de los códices aztecas.

Coronando todas estas escenas, junto a la Pareja Original, el cóndor, ave heráldica de Chile, señala el Sur. A su izquierda, un ondulante friso de colores hermana todas las banderas de los países pertenecientes a América Latina. Los tres rostros ensamblados que representan la fusión de las razas ocupan un lugar central en el friso, como si fuesen una bandera más. En el lugar del friso correspondiente a la bandera de Puerto Rico, el espacio está en blanco: “Eso es, porque, según González Camarena, Puerto Rico, al ser anexada a Estados Unidos como estado asociado, perdió su bandera”²⁰. El friso culmina junto al nopal, con la bandera de México como último eslabón. A su lado, el águila y la serpiente indican el Norte.

Sobre el mural, en la cadena que separa el muro del cielo, se inscribe un verso de Pablo Neruda: “...Y no hay belleza como esta belleza - de América extendida en sus infiernos - en sus cerros de piedra y poderío - y en sus ríos atávicos y eternos...”.

²⁰Echeverría, Op. Cit. Pág. 24.

El maestro González Camarena plasmó su mural de acuerdo con la expresión pictórica que él llamó “Neorrealismo integral”: una combinación de diversas técnicas artísticas, dando como resultado en la escena una integración de formas que, aunque provienen de distintas corrientes, no alteran el conjunto final.

El autor explicó este fenómeno:

“El muralismo es la técnica más completa, ya que requiere de todos los recursos que se disponen para la plástica. Por esta razón es la mejor ocasión para emplear el clasicismo, el impresionismo, el expresionismo, el cubismo, el arte abstracto. Ahora, estas técnicas no se emplearon porque sí. Hay en todo una unidad y una integración. El pensamiento fundamental fue que en el mural ‘Presencia de América Latina’ se expresaran con naturalidad cada uno de los temas abordados que ofrecen esta visión general. Si en un momento dado resultaba más apto emplear una técnica determinada. Así, por ejemplo, en la figura de mujer que representa a la América del Sur, se necesitó de la Escuela Clásica, se empleó allí sin que ello fuera una isla dentro del conglomerado. Así también las mujeres dormidas que simbolizan la riqueza del subsuelo requirieron la técnica del cubismo. Luego se emplearon el expresionismo y la técnica abstracta, incluyendo el toque del muralismo mexicano”²¹.

²¹ Entrevista cedida por el autor al Diario *El Sur* de Concepción, el 10 de septiembre de 1965.

El mural, de doscientos cincuenta metros cuadrados, fue terminado en abril de 1965. La Casa de Arte "José Clemente Orozco", dedicada a la memoria del insigne muralista mexicano como una muestra más de hermandad entre ambos pueblos, y a la vez en agradecimiento y recuerdo de la doble ayuda del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, sucesor de López Mateos, y del pueblo mexicano tanto en su edificación como en su ornato, fue inaugurada el 10 de septiembre del mismo año. La construcción que fuese concebida inicialmente como un reducto para la creación de artes plásticas, escénicas y musicales, guarda hoy dos de los más grandes tesoros pictóricos de la región del Bío-Bío: la colección de pinturas de la Universidad de Concepción (Pinacoteca) y la obra de González Camarena, joya de la corona para la comunidad penquista, que fue restaurada por última vez en mayo de 2002, a causa de un florecimiento (acción de mohos) situado en el friso de banderas, a manos de un equipo dirigido por el pintor Albino Echeverría, quien fuera ayudante del maestro mexicano durante la ejecución de la obra.

Capítulo 2

El muro como nuevo soporte de la obra

La ruptura con la pintura de caballete

*“Un pequeño grupo de pintores,
contemporáneos a la generación del 40,
deja de lado el expresionismo de raíz
europea y el cromatismo de los fauves,
para volcarse sobre búsquedas
autóctonas, aprovechando el camino
abierto por los muralistas mexicanos”²²*

La práctica del muralismo no tuvo gran actividad en la historia del arte chileno desde la colonia hasta mediados del siglo pasado. Con excepción de pequeñas obras pintadas en los muros interiores de la Iglesia de San Francisco, los murales realizados por el pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin en su hacienda Los Molles de Marga Marga, obras donde “se recuerda su pasión por europea por las alegorías”²³ y la pintura ejecutada por Arturo Gordon y Laureano Guevara para el pabellón nacional en la exposición de Sevilla de 1929, ningún artista se había atrevido a desligarse del soporte cuadro²⁴. El arte de la pintura se reducía a los formatos que precisaren del uso del caballete. La disciplina muralística surgió con dos fenómenos como base. El primero, en 1933, la creación

²² Castillo, Ramón : “Apuntes en viaje hacia una obra itinerante”
En VVAA, “Gregorio de la Fuente” Catálogo de la exposición realizada entre agosto y septiembre de 1994 en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Pág. 25.

²³ Saúl, Ernesto : “Pintura social en Chile”
Colección “Nosotros los chilenos”, Editora Nacional Quimantú, Santiago, 1972. Pág. 35.

²⁴ Obras realizadas con anterioridad a este periodo, tanto de fray Pedro Subercaseaux como de Gordon, son consideradas pinturas murales, aunque se realizaron sobre tela en formato grande, a la manera de la “Serie de la vida de San Francisco de Asís”, que se conserva en el museo de la Orden.

de la cátedra de Pintura Mural en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Laureano Guevara; el segundo, las obras realizadas por los artistas mexicanos Siqueiros y Guerrero en la ciudad de Chillán. Así, durante los años cuarenta y cincuenta el muralismo en Chile alcanzó gran notoriedad, ejecutado en su mayoría por artistas formados en la Universidad de Chile. Ocupando tanto las técnicas del fresco, el temple, el mosaico o el *cloisonné*, prácticamente una generación de creadores se abocó a realizar sus obras en muros de edificios públicos y privados.

Laureano Guevara, pintor de caballete que aprendiera conceptos y técnicas de muralística en Copenhague, tuvo la oportunidad de exhibir públicamente los logros de la especialidad que impartía al recibir la comisión del gobierno mexicano para trabajar en la Escuela México de Chillán. De su equipo, compuesto por pintores de renombre y alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, sería Gregorio De la Fuente uno de los más reconocidos muralistas nacionales. Formado en la cátedra del maestro Guevara, donde participó como alumno y ayudante, poseía gran interés por las problemáticas sociales y la contingencia nacional. La experiencia en Chillán actuó como catalizadora, en cuanto le permitió ver que a través del mural público sus creencias y vivencias podían hacerse visibles, a la manera de los maestros mexicanos con quienes trabajó. Ganador, junto a Guevara y al escultor Lorenzo Domínguez del Primer Premio de Pintura Mural otorgado por la Municipalidad de Santiago en 1937, no fue sorpresa que en 1943 De la Fuente se adjudicase el primer lugar del Concurso

de Pintura Mural de la Empresa de Ferrocarriles del Estado, superando incluso a su maestro. El proyecto ganador, cuyo tema era el desarrollo histórico de la ciudad de Concepción, decoraría la nueva estación ferroviaria, eliminando así los últimos vestigios de la tragedia de 1939:

“Al parecer, aquel minuto de efervescencia artística está emparentado con procesos sociales y culturales apropiados: un Estado que quiere hacerse publicidad a través de los espacios que facilita, y un sector político que reclama mayor participación y justicia ciudadana”²⁵.

Dos años después, el ministerio de Educación, a cargo de Enrique Marshall, llevó a cabo un proyecto cuya finalidad era ornamentar con murales los colegios del país, a la manera de la Escuela México. El hoy desaparecido recinto de la “Ciudad del Niño Presidente Ríos”, institución dedicada a la beneficencia y la educación infantiles, fundada en 1944, fungió de base para el proyecto ministerial, emulando la iniciativa mexicana que utilizó la Escuela Nacional Preparatoria para su primera generación de murales estatales. La pintora Ebe Bellange señala:

“Es importante para la historia del mural social en Chile, mencionar el primer equipo de decoradores escolares que aparece en 1945, en el que participan Fernando Marcos, Orlando Silva y Osvaldo Reyes, asesorados por Laureano Guevara”²⁶.

²⁵ Castillo, *Ibíd.* Pág. 24.

²⁶ Bellange, Ebe : “El mural como reflejo de la realidad social en Chile” LOM ediciones y Ediciones Chile América Cesoc, Santiago, 1995. Pág. 24.

Los dos primeros presentan una gran influencia de Siqueiros: hay en sus obras clara tendencia a la exaltación del pueblo y un profundo sentido social. Este equipo, que participó de la decoración del liceo de la Ciudad del Niño, ejecutó murales de manera individual y las cuatro obras resultantes hacen referencia al pueblo chileno, sus tradiciones y su cotidianidad: “Homenaje a Gabriela Mistral y a los Trabajadores del Salitre”, de Marcos; “Los Trabajadores del Campo”, de Silva; “Danza del Niño Chileno”, de Reyes y “Exaltación de la Pareja de Trabajadores” de Guevara. De los tres discípulos de Guevara en este equipo sería Marcos el que ejecutase una mayor labor muralística, que incluyó la restauración de las obras hechas por Siqueiros y Guerrero en Chillán y numerosos murales realizados en escuelas y colegios pertenecientes al Estado.

Si bien el proyecto del Ministerio no cumplió con el objetivo de aplicarse en todas las escuelas nacionales, trajo consigo beneficios en lo artístico y político: a modo de retroalimentación, la facilitación de los espacios para el arte conllevaba una positiva reacción colectiva y popular²⁷. Los contenidos del mural que se ejecuta en este periodo son mensajes y situaciones sociales planteados de manera clara, obedeciendo al planteamiento teórico - estético que dio origen al muralismo mexicano. Diría Osvaldo Reyes: “Pintar un muro no significa ser pintor muralista”²⁸. No obstante, el tema social es aplicado en la pintura de manera depurada: se utilizan como temáticas los trabajadores o los problemas sociales con matices realistas, pero no incisivos en su representación.

²⁷ Castillo, ídem.

²⁸ Bellange, *Ibid.* Pág. 30.

No sólo las paredes públicas actúan como soporte durante esta época. Es el caso de la obra "Homenaje a la medicina y la farmacia en Chile"²⁹, realizado en 1957 por el pintor Julio Escámez en las caras interiores de los muros de la Farmacia Maluje, en la céntrica calle Tucapel de la ciudad de Concepción. Escámez, quien fuese en su juventud ayudante de Gregorio De la Fuente en la realización de "Historia de Concepción", fue contratado por los propietarios del negocio, Carlos Egidio Contreras y la química farmacéutica María Maluje, quienes construyeron su tienda en doble altura, "pensando efectivamente que la doble altura le debía permitir a Julio Escámez realizar el mural destinado a reproducir la historia de la farmacia"³⁰, historia en la que se describe la evolución de la práctica médica y farmacéutica en Chile, desde los pueblos precolombinos hasta mediados del siglo pasado.

²⁹ No hay consenso entre los historiadores sobre el nombre de esta obra, que es llamada también "Historia de la medicina".

³⁰ Mellado, Justo Pastor : "A la memoria de Carlos Contreras Maluje"
En <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=237>, visitado el 10/03/06.

Homenaje a la medicina y la farmacia en Chile

El mural realizado en la Farmacia Maluje por el pintor Julio Escámez, entre 1957 y 1958, se compone de tres paños, cada uno de los cuales mide aproximadamente veinticuatro metros cuadrados; la técnica utilizada fue la pintura al fresco, sobre una estructura de cemento rugoso. Para conseguir la adherencia de los pigmentos, se aplicó sobre esta estructura un revestimiento compuesto de arena blanca, cal, polvo de mármol, y caseína, a medida que avanzaba el trabajo del pintor.

El “Homenaje” comienza en el paño izquierdo, en lo que podríamos denominar como “prehistoria” de la medicina y la farmacia en nuestro país. En un paisaje de la Araucanía, de frondosa vegetación y un bosque de araucarias delante de la cordillera, una mujer que lleva los atavíos de la machi mapuche recoge plantas medicinales tras un gran boldo, junto al cual un niño lleva en sus manos el bastón de madera utilizado en el juego del *palín*³¹. Grupos de hombres a caballo, desde diversos puntos de la composición, se dirigen al extremo derecho, donde se celebra la ceremonia del *nguillatún*, fiesta rogativa mapuche dedicada a *Chau*

³¹ Deporte mapuche similar al hockey, cuyo nombre original se castellanizó como “chueca”.

Nguenechen, la deidad suprema; los celebrantes se agrupan alrededor del *rewe* ³², junto al que la machi asume su rol de sacerdotisa.

Encontramos en el paño central la práctica médica y farmacéutica posterior a la conquista de los españoles, hasta el primer cuarto del siglo recién pasado. “Está dividido claramente por mitades: una para la medicina y farmacéutica que podrían denominarse ‘científica’ (sic) y la otra la popular”³³. En la mitad científica, el edificio del Hospital San Juan de Dios de Santiago, dirigido por religiosos, quienes atienden pacientes a la vez que cultivan hierbas medicinales, en una de cuyas murallas se empotra la imagen de la Virgen del Socorro³⁴, se contrapone a la casa patronal donde un jinete se apronta a buscar un médico: vemos al fondo del pasillo cómo un agonizante terrateniente recibe en su dormitorio las rogativas de la machi mapuche y sus ayudantas: la impotencia de la ciencia ante la inexorabilidad de su muerte lo hace regresar a la medicina popular. Separa ambas realidades una gruesa muralla, coronada de puntas metálicas:

“... simboliza, en la idea del pintor, la propiedad privada y la abrupta separación de clases sociales, la alta y la baja, en el Chile de entonces y probablemente en el de hoy”³⁵.

³² Talla en madera de canelo, árbol sagrado del pueblo mapuche, que asemeja una escalera antropomórfica.

³³ Escámez, Julio (atribuido) : “El mural de la farmacia Maluje de Concepción: Historia de la medicina y de la farmacia en Chile”

Documento mecanografiado, fecha desconocida.

³⁴ Imagen de bulto, traída a Chile por Pedro de Valdivia. Actualmente se encuentra en la iglesia del Convento de San Francisco, en Santiago.

³⁵ *Ibíd.*

En el tercer y último paño, las prácticas se actualizan e institucionalizan: en el extremo superior izquierdo, un grupo de mujeres en blancos uniformes se sientan en torno a una mesa, rodeadas de instrumentos científicos; están separadas del resto del paño por una ventana, creándose una sala de clases: aparece aquí la figura del químico Daniel Belmar, con un microscopio en sus manos. Bajo ellas, en lo que podríamos denominar “primer piso” de este sector de la composición, un grupo de científicos parece discutir; uno de ellos es el profesor letonio Alejandro Lipschutz, docente de la cátedra de Fisiología en la Escuela de Medicina de la Universidad de Concepción y ganador del primer Premio Nacional de Ciencias del país; junto a ellos, un hombre solitario analiza flores sobre una mesa. Tras él, un diagrama del aparato circulatorio humano y la composición de un átomo completan el carácter científico y educativo de esta sección. A la derecha, un nuevo grupo de personas; una de ellas, un hombre de espaldas, lee un periódico en que aparece el característico hongo de humo de la bomba atómica; frente a él, una joven alimenta de su mano una paloma blanca, símbolo mundial de la paz. Continuando a la derecha, dos enfermeras salen de la escuela: bajo ellas, un serio personaje de sombrero y cigarrillo en los labios representa al creador de la bomba atómica. Las enfermeras se dirigen a la sección final del mural, donde al aire libre se realiza una campaña de vacunación masiva: otras tres damas de blanco atienden una fila de pacientes de diversas edades y clases sociales: su dispensario, instalado bajo los árboles, recuerda el actuar de la machi del primer paño que busca sus medicamentos en la naturaleza y atiende a sus pacientes sin distinción.

Durante nuestra investigación, “Homenaje a la medicina y la farmacia en Chile” presenta un buen estado de conservación. Si bien no ha sido restaurado por falta de recursos, a mediano plazo sería el mismo Julio Escámez quien realice el trabajo de mantención de la obra; mientras tanto, es protegido cuidadosamente de la luz solar; su ubicación, casi a dos metros y medio del nivel del suelo, hace imposible alguna intervención de la obra por parte de los espectadores. No obstante, la Casa de Arte de la Universidad de Concepción había manifestado interés en trasladar el mural de Escámez a sus dependencias, para su adecuada preservación. A la fecha, no se ha llegado a acuerdo entre la institución y los propietarios³⁶.

³⁶ Información proporcionada por los dependientes de la Farmacia Maluje.

La efervescencia política y electoral: inicios del mural propagandístico

La práctica del muralismo en nuestro país, ejecutado en su mayoría en paredes interiores de diversos edificios, demoró largo tiempo en descubrir que los muros de las calles también eran un soporte. El arte, si bien ya había salido de los lugares oficiales -museos y galerías- para acercarse a la población, continuaba dentro del recinto cerrado; no tomaba aún la iniciativa de usar los muros de la ciudad, donde tendría a toda una población como espectadora de su obra.

En este contexto, fue nuevamente una circunstancia social la que abrió los ojos a los artistas. En el año 1964 sucederían las elecciones presidenciales, y el candidato de la Democracia Cristiana, Eduardo Frei Montalva, contaba con un equipo de expertos en comunicaciones que había desarrollado una campaña propagandística nunca antes vista en el país, abarcando todos los medios de comunicación e incluso propaganda callejera, siendo la primera vez que un partido se anteponía a la izquierda en la utilización de este recurso. En mayo de 1963, fecha de inicio de las campañas, los muros de las calles estaban cubiertos de las emblemáticas estrellas de la candidatura de Frei. Ante esto, en la ciudad de Valparaíso, el comando local de su contrincante, el socialista Salvador Allende, quien estaba apoyado por el Frente de Acción Popular (FRAP) optó por lo que llamaron la “ofensiva callejera”. El entonces encargado de propaganda del comando, Patricio Cleary, señala:

“Su iniciación, una inolvidable noche del mes de mayo, aunque nos produjo muchas satisfacciones por la magnitud de la movilización de activistas – miles de ellos salieron a pintar hasta altas horas de la madrugada- nos acarreó también complicados problemas políticos. Nuestro material de base estuvo constituido por diez sacos de negro de humo original donados por los obreros portuarios y petroleros, quienes proporcionaron también el colapiz (sic) y un buen número de tambores. Con todo ello pudimos preparar más de dos mil litros de pintura negra de excelente calidad. El resultado fue que llenamos literalmente toda la provincia de Valparaíso con las famosas ‘equis’³⁷ de la campaña de Allende. Tanto que, por falta de una mayor reflexión previa, se cometieron muchos errores, como haber pintarrajeado, por ejemplo, muchos monumentos, edificios y lugares tradicionales, lo que dio origen a una venenosa pero eficaz campaña de los diarios *El Mercurio* y su edición vespertina *La Estrella*. Nos calificaron en todos los tonos: vándalos, maleantes, etc., y acompañaron sus crónicas con fotos maliciosamente retocadas. De repente nos hallamos totalmente a la defensiva”³⁸.

³⁷ La “equis” consistía en un símbolo compuesto por la “V” de victoria y la “A” de Allende, unidas por sus vértices; la V sobre la A daba como resultado una equis, a la que posteriormente se le agregaron los colores patrios. Este símbolo perduró hasta la campaña de 1970, cuando se le añadieron a ambos costados las letras U y P, del pacto Unidad Popular.

³⁸ Cleary, Patricio : “Cómo nació la pintura mural política en Chile”
Artículo publicado en Revista *Araucaria de Chile*, N° 42, Madrid, 1988. Pág. 194.

De este modo, podemos ver claramente que fueron razones únicamente políticas las que derivaron en la utilización de los muros de la calle con técnicas que, por lo demás, tampoco participaban de lo que conocemos por muralismo. La estrella de Frei y la equis de Allende pelearon una batalla campal en Valparaíso durante casi dos meses, hasta que los creativos del comando de izquierda dieron con la idea de utilizar técnicas artísticas con fines propagandísticos. Así surgieron instancias como símbolos y lemas pintados directamente en los muros del Puerto, segundo paso en el camino hacia la creación de una auténtica y genuina pintura mural.

En el mes de julio de 1963, a partir de un boceto diseñado por el pintor Jorge Osorio, se realizó el primer mural político –de una serie de tres- en Valparaíso, específicamente en la Avenida España, vía que une al Puerto con la vecina Viña del Mar. Se dio entonces lo que Cleary llamó “la batalla de propaganda de la Avenida España”³⁹, que rápidamente se trasladó al resto del país, por iniciativa del mismo candidato Allende y del poeta Pablo Neruda, quien definiría como “una bella acción policrómica” la lucha de colores que tenía lugar en la mencionada arteria. Lo que había comenzado casi como un deporte entre las estrellas falangistas y equis negras populares culminó como una manifestación artística realizada por comités juveniles, estudiantes universitarios y residentes de los cerros Barón y Los Placeres, bajo la dirección de pintores chilenos y extranjeros, asentando las bases del fenómeno de los murales políticos, que luego de la derrota de Allende,

³⁹ Ídem.

permanecerán en reposo hasta 1965, año en el que el arte se convierte nuevamente en arma política con el nacimiento de un nuevo grupo: las brigadas muralistas, cuya práctica pictórica alcanzará su cenit entre 1970 y 1973, cuando el médico socialista finalmente obtenga el sillón de La Moneda.

Extrapolación de la obra de arte como herramienta política: las brigadas muralistas y el mural *oficialista* en la Unidad Popular

El fenómeno del “muralismo político”, descubierto durante la campaña presidencial de 1963, jugó un importante papel en las siguientes elecciones, siete años más tarde. El doctor Salvador Allende Gossens levantaba su candidatura presidencial por quinta vez consecutiva, con el apoyo de la Unidad Popular, coalición política creada el 17 de diciembre de 1969 y constituida por los partidos Socialista, Comunista, Radical, Social Demócrata, Acción Popular Independiente y Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU). Las aspiraciones de la Unidad Popular eran:

“...construir una sociedad mediante la unidad y la acción del pueblo organizado, profundizar la democracia y las conquistas laborales de los trabajadores; instaurar un orden institucional basado en el Estado popular; reorganizar la economía basada en la propia sociedad, mixta y privada; terminar el proceso de la Reforma Agraria y la nacionalización de la minería”⁴⁰.

Del mismo modo, se planteaba la disolución de las dos cámaras del poder legislativo y la creación de un Congreso Nacional único.

⁴⁰ VVAA : “Chile vive”
Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo A. C. e Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1982. Pág. 90.

Durante 1970, año en que Allende y la Unidad Popular llegan al gobierno, el muralismo practicado en las anteriores elecciones

“...se multiplicó y extendió a los partidos de todas las tendencias. Sin embargo, fueron los partidos políticos de la candidatura de izquierda los que llevaron más lejos la práctica brigadista y la sacaron de su estricto encuadre propagandístico, para convertirla en un medio de expresión popular y colectivo”⁴¹.

Así, en medio del fragor político, se gestaron cinco brigadas: Brigada Ramona Parra, de las Juventudes Comunistas; Brigada Elmo Catalán, de las Juventudes Socialistas; Brigada Inti Peredo, perteneciente al Partido Socialista; Brigada Hernán Mery, de la Democracia Cristiana, apoyando a su candidato presidencial, Radomiro Tomic, y la Brigada Roberto Matus, fracción de propaganda del Frente Nacionalista Patria y Libertad, que desempeñaría un importante rol en la campaña del terror realizada por la derecha durante los tres años de gobierno de Allende.

Desde 1965, año en que encontramos los primeros antecedentes del brigadismo político⁴² hasta septiembre de 1970, mes de las elecciones que darán como vencedor a Allende, la labor de estos grupos era exclusivamente propagandística y reproducía en los muros de la calle los lemas y consignas de los

⁴¹ Sandoval, Alejandra : “Palabras escritas en un muro: el caso de la Brigada Chacón” Colección Intervenciones en la Ciudad, Ediciones Sur, Santiago, 2001. Págs. 9-10.

⁴² Autores como González y Sandoval sitúan en 1965 el nacimiento de la Brigada Ramona Parra, la primera del país. Sin embargo, al ser formada en la clandestinidad, no hay seguridad de esta fecha.

presidenciables, con la precariedad que implicaba la rapidez de su ejecución. La original intención de los brigadistas, la captura de sufragios, evolucionó en la medida en que sus autores tomaron cuenta del alcance que conseguían los rayados en los muros: toda persona que transitase frente a una consigna se convertía en espectador. De ahí que sectores como Plaza Baquedano y las intersecciones de la Alameda Bernardo O'Higgins con las avenidas Las Rejas y General Velásquez fuesen puntos obligados del trabajo brigadista. En este periodo de simple propaganda ocurrió el suceso de la "Marcha por Vietnam", también llamada "Marcha de las tres A"⁴³ en 1969, protesta de repudio a la invasión estadounidense en el país asiático. En su texto "El sueño pintado", Eduardo Carrasco señala:

"El nacimiento verdadero del muralismo en Chile, como fenómeno de masas y popular, resale a la gran marcha desde el puerto de Valparaíso a Santiago, nuestra capital, contra la guerra de Vietnam y por la liberación de Laos y Cambodia (sic). En una vieja jeep estadounidense de la Segunda Guerra Mundial cinco o seis muchachos realizamos la entera marcha pintando rocas y piedras que se encontraban al borde del camino que nos llevaba a Santiago, y, en las ciudades en que la marcha se paraba a hacer comicios y espectáculos culturales, pintábamos junto a la gente de los lugares escritas (sic) alusivas (sic) a la paz y contra la guerra"⁴⁴.

⁴³ Anticapitalista, Antioligárquica y Antifeudal.

⁴⁴ Citado por Abett de la Torre, Paloma y Acuña Lara, Marcela, en "El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973". Seminario de Titulación para optar al grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía e Humanidades. Universidad de Chile, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/abett_p/html, visitado el 20/01/06.

La Brigada Ramona Parra (BRP) tuvo un papel protagónico en la Marcha por Vietnam. Bautizada en honor a una joven militante comunista asesinada en la Plaza Bulnes en 1946, a manos de grupos policiales, se caracterizó por la calidad de su trabajo, superior al resto de las brigadas: el muralismo que realizaban se acercaba más a la creación artística que a lo meramente propagandístico. Uno de sus fundadores, Alejandro "Mono" González, diría:

"El arte brigadista se desarrolla y nace de la resistencia cultural (...) Es la alternativa visual plástica en las calles urbanas de los marginados (...) Desde su origen: la propaganda política del rayado de letras callejeras, de propaganda de ideas y de candidatos se transformaron en dibujos para 'decorar' (no en el vacío) o relatar o exaltar en sus entornos no sólo sus vidas y aspiraciones sino de los que la originaron en sus luchas y en el rescate permanente de la Memoria y como ven por delante la transformación del mundo: 'el que queremos y soñamos'"⁴⁵.

Para los comicios de 1970, las Brigadas Ramona Parra ya tenían un vasto camino recorrido. De hecho, su alcance era a nivel nacional y su estructura se basaba en comités centrales y regionales, bajo el alero del Partido Comunista. Sus rayados, realizados en colores, se contraponían al resto de las brigadas, que a la fecha recién comenzaban a formarse. En 1969, ante la prolífica propaganda de la BRP, el partido Socialista encomendó a sus Juventudes la creación de un brazo

⁴⁵ González, Alejandro : "La pintura brigadista chilena"
En <http://www.monogonzalez.blogspot.com>, visitado el 10/03/06.

publicitario conocido como Brigada Central, que finalmente sería llamada Elmo Catalán (BEC), en homenaje a un militante del Partido y miembro del Ejército de Liberación Nacional en Chile y Bolivia, asesinado en junio de 1970 en Cochabamba. La BEC y la BRP se convertían en las dueñas de los muros callejeros y su mayor trabajo conjunto fue la acción conocida como “Amanecer Venceremos”, donde ambas brigadas escribieron la consigna “+3 Allende Venceremos ¡Unidad Popular!” a lo largo de todo el país, en la madrugada del primero de septiembre. El día cuatro del mismo mes y con Allende como ganador, se daría “una nueva fase del brigadismo, con la incorporación de imágenes y colores en los rayados murales de la BRP”⁴⁶, la que eclosionó del rayado rápido a la representación de figuras: “Había que expresar la alegría. No encontrábamos las palabras, ni las frases”⁴⁷ dice Danilo Bahamondes, otro fundador de la BRP histórica. La organización de la Brigada era digna de la mejor factoría: cada participante cumplía actividades específicas que permitían una producción veloz y llamativa. Los brigadistas se dividían en *trazadores*, quienes realizaban los bocetos en papel y los traspasaban al muro; *fondeadores*, encargados de pintar el fondo del muro con colores planos y vivos, para captar el interés de los transeúntes, y los *rellenadores*, cuya labor era colorear los trazados hechos con pintura negra, la más característica de las “manieras” de la BRP. Acompañaban al equipo un vigilante y un chofer: el primero se encargaba de la seguridad del grupo y el segundo de la movilización, al volante de la mítica “Tetera”, el viejo camión que los trasladaba. La Brigada Elmo

⁴⁶ Sandoval, Op. Cit. Pág. 31.

⁴⁷ *Ibid.* Pág. 33.

Catalán, con una gestación y desarrollo muy posteriores a la brigada comunista, intentó acelerar su proceso imitando el trabajo de sus “competidores”, lo que derivó en

“una práctica muralista de gran calidad, con una importante influencia del muralismo mexicano (...) El rayado político de la BEC fue desplazado por un brigadismo netamente artístico, de mayor complejidad plástica que los de la BRP, pero con menor producción. En cierta forma, el sentido propagandístico fue siendo reemplazado por el juicio estético”⁴⁸.

No obstante, los participantes de la BRP no aspiraban a que su obra fuese considerada “arte”. Patricio Palomo recuerda así su trabajo:

“Cada muro gris se transformó dándole al invierno los colores de la primavera. Las minas, las fábricas, los barrios populares y las escuelas conocieron las caras inmensas y los puños cerrados que desplazaban la sonrisa de la rubia que toma *Coca-cola*. Fue una victoria más del pueblo; el espacio de la publicidad enajenante había sido expropiado.

No fue cuestión de un día, pero sí de repente empezaron a nacer y a finales del gobierno de Salvador Allende, todas las paredes habían florecido bajo los coloridos pinceles de las Brigadas Ramona Parra y, en menor grado, las de otros partidos integrantes de la Unidad Popular”⁴⁹

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Palomo, Patricio

: “Brigadas Ramona Parra: la primavera en los muros”

La “expresión de alegría” que los había llevado a reemplazar palabras escritas en negro y amarillo por sencillas y coloridas figuras que “combinaban lo realista y lo simbólico. Existía, por ejemplo, una gama de símbolos como las flores, las banderas, espigas y estrellas que servían para abordar temas populares”⁵⁰, tuvo sin embargo un impacto insospechado en el ámbito social. Osvaldo Aguiló explica este fenómeno:

“Las Brigadas Muralistas fueron la viva expresión de la vitalidad que atravesaba a una juventud activa y creadora que vivía protagónicamente la agitación social (...) El espíritu de desmitificación, de desenclaustramiento, sin afanes estéticos o trascendentalistas, la lleva a conquistar la calle llena de mensajes, con el triunfo en las manos, reivindicando el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social, elevando el presente inmediato y cotidiano a primera instancia de motivación artística”⁵¹.

Así, el trabajo realizado por las brigadas fue el cimiento principal del “arte popular”, colaborando con la difusión de la cultura en el gobierno allendista. El muralismo se convirtió en un vehículo que llevaba la cultura hacia las masas,

En VVAA: “Chile Vive”, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo A. C. e Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1982. Pág. 51.

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ Aguiló, Osvaldo : “Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena” Ed. Céneca, Santiago, 1983. Pág. 6.

mostrando los logros del gobierno a la vez que generalizaba el acceso al arte y la cultura, que durante decenios poseyeron sólo unos pocos. “El pueblo tiene arte con Allende”, suceso que congregó ochenta exposiciones de artistas proclives a la Unidad Popular, en 1970, fue una de las medidas tomadas por el Estado dentro del proceso de democratización cultural. Para el brigadismo, su consagración como arte, al ser inscrito dentro del espacio museo, llegaría un año más tarde con la muestra “Las Brigadas Muralistas”, montada entre abril y mayo de 1971 en el Museo de Arte Contemporáneo, donde se expusieron trabajos de las Brigadas Ramona Parra, Elmo Catalán e Inti Peredo, patrocinadas por el Instituto de Arte Latinoamericano⁵².

El muralismo de las calles, en cuanto promotor de la cultura del Ejecutivo, y más tarde devenido en “arte social” y “arte público” concentró tanto el interés como el trabajo de consagrados artistas plásticos. Roberto Matta viajaría desde Italia a Chile en 1971 para colaborar en el mural “El primer gol del pueblo chileno”, pintado con la BRP en la comuna de La Granja; en él, Matta trabajó en el diseño del boceto y en el traspaso de éste al muro, ejerciendo como “trazador”, y comenta así esta experiencia:

⁵² El Instituto de Arte Latinoamericano, fundado el 29 de diciembre de 1970, proponía como tareas esenciales la investigación, docencia y extensión de las artes plásticas. El gran hito del IAL fue la exposición - espectáculo “América, no invoco tu nombre en vano” donde participaron en conjunto las artes plásticas, musicales y escénicas. Otra medida estatal para la difusión del arte fue el “Tren de la Cultura” en 1972, que recorría el país con muestras artísticas. Es importante consignar que el Congreso Nacional, donde los parlamentarios de la Unidad Popular eran minoría, se opuso en 1970 a la creación de un Ministerio de Cultura.

“Una masa es un conglomerado. Ahora, el interés es crearle una necesidad que valga la pena. No hacer una propaganda para que compren una cosa inútil, hacer propaganda para que cambien la forma de vivir. Esa es la importancia de estas brigadas que han nacido en Chile y que no existen en ninguna otra parte, ni siquiera en Cuba.

Estas brigadas pueden hacer aparecer la afectividad del pueblo chileno. Tendrán que ser más y más hábiles a través de la poesía y el humor para hacer una propaganda a la ideología, no sólo del aspecto exterior de la actualidad. Me parece muy importante limpiar la reputación que tratan de darles a estos muchachos del pueblo. Las Brigadas Ramona Parra, por ejemplo, son un modelo de trabajo voluntario (...) Estas brigadas tratan de saber lo que más pueden y al mismo tiempo de ejercer (...) A mi juicio, tocan el problema de abajo para arriba. Son una cosa positiva sobre la cual se puede inventar algo, se puede crear algo. Me parece que la función de las artes plásticas es hacerle propaganda a esta nueva ideología revolucionaria, a esta nueva poesía, a esta nueva manera de verse, a esta nueva forma de vivir juntos, de crear juntos y de hacer cosas juntos”⁵³.

Autores como José Balmes, Gracia Barrios y Hernán Meschi participarían en la serie de murales dedicada a las historias del Partido Comunista y el movimiento obrero – social chileno, también con la BRP, en los tajamares del río

⁵³ Saúl, Op. Cit. Págs. 50 – 51.

Mapocho, en 1972. Por su parte, Guillermo Núñez, sin ejercer como pintor con las brigadas, fue un importante promotor de esta práctica y uno de los gestores de la exposición montada en el Museo de Arte Contemporáneo en 1971.

Durante los últimos meses de la Unidad Popular en el poder, el trabajo brigadista dejó de ser artístico y retomó la escritura de consignas en apoyo al régimen de Allende, ante la campaña del terror montada por la derecha política, manifestada en el desabastecimiento y en los rayados y afiches de la Brigada Roberto Matus. El Movimiento Acción Popular Unitaria (MAPU) se uniría al muralismo “defensivo” de la Unidad Popular al crear en 1972 la Brigada Rodrigo Ambrosio (BRA). El trabajo de la BRA se destacó por intentar alertar a la población de la posible guerra civil que se avecinaba. El muralismo de las calles había retornado a su origen, la propaganda, cuando estalló el golpe militar de 1973 y su colorida presencia fue una de las primeras en ser eliminadas por la dictadura, comenzando así el “apagón cultural” que propiciaron la derecha y las Fuerzas Armadas del país.

Capítulo 3

La pintura mural como espejo de una sociedad oprimida

Arte de la resistencia:

Muerte y resurrección del muralismo de las calles bajo la férula militar

Luego del golpe de Estado de 1973, una de las medidas inmediatas que tomó la Junta de Gobierno⁵⁴ fue borrar todo vestigio de las obras realizadas por el régimen de la Unidad Popular. Dentro del ámbito de la cultura, el cierre de la Editora Nacional Quimantú y la eliminación de los murales creados entre 1970 y 1973 fueron algunas de las medidas más radicales en la represión del “arte popular”. Obras como “El primer gol del pueblo chileno” y la historia del Partido Comunista y el movimiento obrero – social en Chile, pintadas por la Brigada Ramona Parra con la participación de consagrados artistas nacionales, desaparecieron bajo gruesas manos de pintura gris. La obra “Nacionalización del Cobre”, pintada en 1973 por el artista Alfonso Puente en la sede del Sindicato El Teniente, en el campamento minero de Sewell, en la Sexta Región, fue cubierta un año más tarde con el mural “Luna de cobre sobre Sewell”, un sencillo e inocuo retrato del yacimiento realizado con acrílicos. Otra víctima fue el mural pintado entre 1970 y 1972 por Julio Escámez en la Municipalidad de Chillán, que trataba

“...las contradicciones inherentes al sistema capitalista desde la implantación de éste en América, el surgimiento del proletariado y de los sectores avanzados de la sociedad que luchan contra el sistema de explotación,

⁵⁴ La Junta estaba constituida por el general Augusto Pinochet, Comandante en Jefe del Ejército de Chile; general del Aire Gustavo Leigh, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile (FACH); almirante José Toribio Merino, Comandante en Jefe de la Armada de Chile y general César Mendoza, Director General de Carabineros de Chile.

contra la progresiva deshumanización en todos los aspectos de la existencia social. El enfrentamiento de los trabajadores con las fuerzas represivas”⁵⁵.

Del mismo modo, se destruyó un mural ejecutado por la artista Virginia Huneus en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, el que fue borrado entre 1981 y 1982, año en que la crecida del río Mapocho lavó los tajamares sobre los que la BRP había realizado su legendaria historia del Partido Comunista. Nuevamente fue cubierto de pintura gris.

La totalidad de los murales hechos por las brigadas desaparecieron, y exceptuando a la BRP, que realizaba registros fotográficos de sus obras, hoy no es posible encontrar imágenes documentadas del resto de los grupos muralistas: de hecho, en el caso de la Brigada Elmo Catalán, no se conservan datos visuales de su prolífica producción.

El arte brigadista, concebido y practicado como arma política, sufrió numerosas pérdidas humanas, además de las artísticas. La persecución ideológica a sus participantes, incluyendo torturas, fusilamientos y el exilio, acabó por desarticular las brigadas para la segunda mitad de los años setenta y los muros de las calles se cubrieron con la asepsia gris de la dictadura. Durante años, el muralismo en Chile se extinguió, y los brigadistas exiliados intentaron revitalizarlo en los países, en su mayoría europeos, que los acogieron. En Francia, José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, José García y José Martínez constituyeron la

⁵⁵ Saúl, Op. Cit. Pág. 81.

Brigada Pablo Neruda, que compartía territorio con la Brigada Venceremos, que contaba entre sus integrantes, todos artistas chilenos, a la pintora Irene Domínguez. Otras dos Brigadas Pablo Neruda trabajaron en Italia y Barcelona, mientras que en Alemania actuaría la Brigada Salvador Allende, que integraba en sus filas a pintores y a jóvenes muralistas procedentes de la BRP nacional. Asimismo, se creó la “Brigada Internacional de Pintores Antifascistas”, que congregará a numerosos compatriotas en la ejecución de murales de apoyo al pueblo chileno en ciudades como Atenas, Venecia y París.

Mientras tanto, el muralismo de las calles se apronta a renacer en nuestro país. Las primeras protestas contra la dictadura, a fines de los años setenta, rompen el silencio en que el régimen militar ha sumido las calles de la ciudad. Consignas contra la represión reinante, denuncias de torturas, desapariciones y asesinatos, frases que demandan la cesantía, la pobreza o el hambre, fueron apareciendo gradualmente en los muros de la ciudad. Estos escritos, obras de grupos que no tenían la articulación de la BRP o de la BEC, consiguen reapropiarse del espacio público y, a la vez, consolidarse con el tiempo a la manera de las grandes brigadas de la Unidad Popular. Sin poseer una base política o artística, estas nuevas brigadas, nacidas en poblaciones y sectores marginales, hicieron de los muros pizarrones donde podían escribir lo que les molestaba o lo que necesitaban. Y como la tiza en el pizarrón, sus rayados eran eliminados rápidamente. Así lo explica Danilo Bahamondes:

“Cuando el deterioro de la dictadura empezó, a fines de los setenta, a comienzos de los ochenta, empezaron a surgir brigadas de carácter artístico, que era como una chapa para el trabajo político de agitación. Entonces, en forma tímida, comenzaron en unas poblaciones a aparecer murales, y fue un hecho que cundió mucho. Lo otro interesante es que ya las brigadas no respondían a intereses de partidos políticos, sino que eran acciones individuales de jóvenes valientes, que tenían un enemigo común que era Pinochet”⁵⁶.

Cerca de 1976, la desarticulada BRP resurge ilegalmente dentro del país con el nombre de Brigadas Marta Ugarte, “realizando murales callejeros, desde luego a nivel clandestino, en un mínimo de tiempo y en espacios más pequeños, con el riesgo que ello implica”⁵⁷. Estos murales de denuncia, ya no de propaganda ni con la calidad artística de antaño, recuerdan los escritos callejeros durante las revueltas estudiantiles de mayo de 1968 en la ciudad de París, cuando los universitarios se tomaron las calles e hicieron del rayado su mayor herramienta. Al resurgimiento en la clandestinidad de la BRP, se sumaría el nacimiento de otro colectivo: aproximadamente en marzo de 1979 se constituía la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), integrada por estudiantes de arte y emergentes pintores, que junto

⁵⁶ Sandoval, Op. Cit. Pág. 44.

⁵⁷ Latorre, Teresa : “Arte oficial y arte disidente en Chile”
En VVAA: “Chile Vive”, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo A. C. e Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1982. Pág. 71.

con ejecutar proyectos muralísticos asumió la dirección de talleres de plástica popular en poblaciones, sindicatos y agrupaciones sociales. Los nuevos muralistas ya no son artistas consagrados o personas con algún grado de formación en plástica o diseño: los equipos se constituyen, indistintamente, por obreros, estudiantes de enseñanza media y superior, niños, mujeres y jóvenes. En el caso de la APJ, el conocimiento de los artistas se traspa a los pobladores que son sus alumnos, y son ellos quienes recuperan los muros de su entorno:

“En las marginales paredes de poblaciones chilenas el mural callejero –con más fuerza que nunca- acogerá los sueños, denuncias, sentimientos, gritos, poesía, instructivos, homenajes de los más pobres. Este trabajo en el que en su inicio participan algunos artistas va a ser rápidamente asumido por los pobladores, quienes hacen suyo este medio, diversas poblaciones van encendiendo sus muros en lucha permanente con las fuerzas represivas que los cubren con manchas y cruces gris – negras (sic), duro reflejo del imaginario dictatorial”⁵⁸.

Ejemplos de esta “lucha permanente” fueron, y siguen siendo, las poblaciones La Victoria, La Legua y La Bandera, en la zona sur de Santiago, y la Villa Francia, en el sector poniente de la capital, que durante la dictadura fueron

⁵⁸ Díaz Parra, Alberto : “Muralismo: arte en la cultura popular chilena”
Comité de Defensa de la Cultura Chilena, Berlín, 1990. Págs. 12 - 13.

impenetrables bastiones de la rebelión contra las fuerzas opresivas, con una verdadera revolución pictórica como escudo de sus muros.

Poco a poco, los colectivos muralistas, tanto en su articulación como en su producción, irán retomando el camino trazado por las legendarias BRP y BEC. En los años ochenta, particularmente después de la crisis económica de 1982, existían más de cincuenta grupos que ejercían el muralismo callejero en todo el país, entre brigadas, talleres plásticos y colectivos de artistas y aficionados. Algunos de estos grupos, como Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT), Brigada Humanista, Brigada Laura Allende, Brigada Luciano Cruz, Brigada Víctor Jara, Brigada La Garrapata, Grupo Sindicato, Brigada Pedro Mariqueo, Brigada Cecilia Magni y Brigada Gastón Lobos, esta última del Partido Radical Social Demócrata⁵⁹, desplegaron todo su arsenal a mediados de 1988, año del plebiscito que posibilitó el fin de la dictadura. A fines de septiembre, una concentración masiva en apoyo de la opción No congregó casi trescientas mil personas en la carretera Panamericana, entre las avenidas Isabel Riquelme y Departamental. Las grises paredes de contención de los pasos bajo nivel se vistieron de colores: ejemplo de ello fueron los murales con la temática del ajedrez que realizó el Grupo Sindicato en el paso bajo nivel de la avenida Salesianos, donde el rey caído era una clara metáfora del fin del dictador. Con la complicidad de los manifestantes, “era fácil

⁵⁹ Es posible encontrar un listado muy completo de estas brigadas en el texto de Alberto Díaz Parra.

para las brigadas instalarse y hacer un mural... onda taquilla, recibiendo aplausos, aportes económicos, pasaban el sombrero, se autofinanciaban”⁶⁰.

Casi un año más tarde, en el invierno de 1989, un segundo plebiscito, esta vez para cambiar parte de la Constitución de 1980, congregó nuevamente a los grupos muralistas, quienes instaban a la población a elegir la opción “Apruebo”. A fines del mismo año, en diciembre, se realizaban las primeras elecciones presidenciales y parlamentarias desde los comicios que dieron a Allende como ganador en 1970. el mural propagandístico resurge con fuerza, potenciado por las tres coaliciones políticas que aspiran a llevar sus candidatos a La Moneda y al Congreso Nacional. El 11 de marzo de 1990, asume la presidencia el abogado demócrata cristiano Patricio Aylwin Azócar, apoyado por la Concertación de Partidos por la Democracia, iniciando así el periodo de transición democrática y el fin definitivo de la dictadura de Pinochet.

⁶⁰ Sandoval, Op. Cit. Pág. 48.

Capítulo 4

La “reconceptualización” del mural en el periodo democrático

La aparición del graffiti

A fines de los años ochenta el muralismo callejero ha retornado con esplendor, produciendo tanto rayados como composiciones de figuras y colores que es posible considerar dentro de lo “artístico”. Mientras las brigadas y colectivos muralistas se toman las calles para expresar sus sentimientos y la represión existente, surgen otros grupos que emulan su actuar desde un punto de vista más pragmático y mucho menos elaborado. Pioneros en nuestro país fueron grupos de jóvenes ligados a la cultura y la música “punk”, quienes provistos de una lata de pintura en aerosol escribieron la consigna “Punk not dead”⁶¹ no sólo en los muros de las calles, a la vez que las brigadas realizaban sus trabajos de repudio a la dictadura. Los rayados punk nunca fueron aceptados como expresión artística ni como muralismo callejero, ni por la sociedad ni por los afectados, sino que fueron tomados sin miramientos como daño a la propiedad ajena y, con cierto grado de indulgencia, fueron tolerados como graffiti, concepto que Alejandra Sandoval explica:

“El término graffiti tiene una acepción amplia. Emparentado etimológicamente con el vocablo latino *graphicus*, hace referencia tanto al dibujo como a la escritura.

⁶¹ Esta frase, demasiado literal, querría decir “Los punk no han muerto”.

En la actualidad se utiliza para referirse a una variedad de inscripciones – textos, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase- sobre muros u otras superficies resistentes. ‘Escritura’ propia del espacio público, canal de expresión popular, sus recursos expresivos sobrepasan lo estrictamente textual: trazos, superficies, consignas, chistes, caben dentro de la categoría de graffitis, mientras constituyan intervenciones gráficas en el espacio público.

Así entendido, el graffiti posee un factor de representación cultural esencialmente urbano, y se constituye como una práctica con la que se han identificado estrechamente las culturas urbanas del cambio de siglo”⁶².

La historia del graffiti es bastante joven y dentro de esta corriente se distinguen dos géneros principales: el primero data de mayo de 1968, en París, Francia; el segundo, se origina en la ciudad de Nueva York, cerca de 1973. Ambos son similares, no obstante el género “parisino”, herramienta de una revolución cultural que afectó a un país completo, utilizada por los estudiantes que la propiciaron al reproducir en muros y afiches frases como “La imaginación al poder”, “Seamos realistas: pidamos lo imposible” y el mítico slogan “Prohibido prohibir” se separa en su desarrollo del graffiti neoyorquino, conocido como graffiti “hip - hop”, que se popularizó como vía de expresión pública del movimiento cultural Zulu Nation, fundado por Afrika Bambaataa, cuyo fin era

⁶² Sandoval, Op. Cit. Pág. 19.

combatir las drogas, la violencia y el racismo. La expresión hip - hop, sin embargo, es simbólica: este graffiti no interviene el espacio con textos, sino que desarrollan “rayados altamente codificados y complejos, realizados con pintura en spray y difícilmente comprensibles para quienes no estén involucrados en ellos”⁶³.

En Chile es posible encontrar ambos géneros principales, aunque no en el mismo periodo temporal. El graffiti parisino, con su carga de reivindicación social y política y sus exigencias de libertad para el pueblo, se emparenta fácilmente con las expresiones de las brigadas muralistas durante los dieciséis años de dictadura, mientras que el graffiti hip - hop se reproduce como copia fiel del original neoyorquino, que es realizado por jóvenes pertenecientes a la cultura hip - hop nacional: muchos de ellos han evolucionado de expresar sus tag⁶⁴ en los muros a composiciones figurativas que podemos situar dentro de la práctica del muralismo “histórico”. Ejemplos de estos grupos que evolucionan desde el graffiti son “DBM Diablos” y “95 Crew!”, que actualmente practican su pintura, con la autorización de los vecinos, en la comuna capitalina de Pedro Aguirre Cerda.

Desde el retorno de la democracia, el muralismo en Chile ha seguido nuevos derroteros a la vez que se ha desligado casi por completo del motivo político. Si bien el mural callejero es una herramienta insoslayable en periodos eleccionarios, y es practicado indistintamente por todos los partidos políticos, existen actualmente numerosos grupos que han hecho de esta disciplina un arma de publicidad y

⁶³ *Ibíd.* Pág. 22.

⁶⁴ El “tag” de los hip - hoperos es su apodo o “chapa”, que trazan con colores y formas particulares, creando una especie de firma la mayoría de las veces ininteligible para quienes no pertenecen al movimiento. El motivo de escribir el tag sería una demarcación de territorios.

difusión de sus quehaceres y sus inquietudes. Para explicar mejor la obra de estos nuevos grupos, ofrecemos un relato detallado de un encuentro muralista contemporáneo, realizado en la emblemática Población La Victoria.

Una experiencia contemporánea: el Encuentro de Muralistas en La Victoria⁶⁵

El día 29 de octubre de 2005, numerosos grupos muralistas se reunieron en la Población La Victoria, con motivo de cumplirse cuarenta y ocho años de su emplazamiento⁶⁶. En la simbólica calle Ramona Parra, estos grupos modernos realizaron varios murales con distintas temáticas, como regalo de aniversario a La Victoria y sus habitantes.

Dentro de los muralistas, encontramos algunos con experiencia dentro del mural "histórico". Fue el caso de Juan⁶⁷, quien perteneció durante un tiempo a la Brigada Inti Peredo y hoy realiza trabajos con grupos poblacionales. En este encuentro, Juan trabajaba de manera individual en una obra que representaba al pueblo mapuche, sobre la base de un boceto coloreado que él mismo diseñó; en este detalle, reconocemos como verídica la formación muralista de Juan.

Un grupo que se ha consolidado dentro de la práctica muralista actual es el Colectivo Autónomas. Inicialmente llamado "Colectivo Araucaria", se formó aproximadamente en 1999, dentro de la Población La Victoria. Su líder, Vicky, nos cuenta que se hicieron muralistas buscando una manera de denunciar

⁶⁵ Este relato se construyó sobre la base de la información proporcionada por los mismos participantes.

⁶⁶ La Población La Victoria surgió con la toma de terrenos pertenecientes a la familia Ochagavía, el día 30 de octubre de 1957. En ella participaron miles de personas de todas las edades, convirtiéndose en la toma más grande de la historia americana y un importante bastión de resistencia popular, tanto social como política.

⁶⁷ Algunos participantes del encuentro pidieron ser mencionados sólo por sus nombres de pila; otros se mantuvieron en riguroso anonimato.

públicamente los casos de violencia intrafamiliar que existen en La Victoria: así, ejecutan murales en las casas donde se sabe se da esta horrible situación. Los murales se realizan de noche, en el más completo sigilo, lo que recuerda la labor brigadista en dictadura, con el fin que los perpetradores no sean los primeros en ver las obras, sino los transeúntes. La prolífica creación de las Autónomas se sostiene económicamente por medio de proyectos concursables y en 2005 recibió el espaldarazo de unidades vecinales de Pedro Aguirre Cerda que solicitaron la ejecución de murales más bien propagandísticos, con el fin de evitar la violencia intrafamiliar, dentro del proyecto Comuna Segura. Para el cumpleaños de su población, sin embargo, las Autónomas dejaron la temática que se ha convertido en su sello, para retratar lo que ha sido la lucha de La Victoria desde su nacimiento.

Otro colectivo invitado fue el grupo juvenil Muralistas Acción Rebelde. Con una marcada participación masculina en sus filas, hacen honor a su nombre. Su obra se caracteriza por retratar personajes como Ernesto Che Guevara y el Presidente Salvador Allende, rodeados de imágenes que aluden a la organización y lucha populares. Los Acción Rebelde fueron muy reacios a responder nuestras preguntas, limitándose a definirse a sí mismos como artistas que se tomaban las calles, porque de ellas habían surgido. Contribuyó a su malestar el hecho que no pudiesen terminar el mural que estaban realizando, ante la negativa del dueño de casa.

La Brigada Pie Red, formada a fines de la dictadura, también contó con un representante en este encuentro, quien pidió ser identificado con el mismo nombre

de su grupo. "Pie Red", de profesión diseñador gráfico, ejecutó junto a un ayudante un mural donde retrató la lucha de los jóvenes pobladores contra la represión, encarnada en la persona de un uniformado.

La tradición muralista de la Población La Victoria asegura una larga vida, puesto que el último grupo participante se componía exclusivamente de niños y niñas, cuyas edades fluctúan entre siete y doce años. Ellos realizaron una composición con figuras dotadas de simbolismo, como el puño apretado, la estrella y la luna, bajo el lema "Organizar".

Todos estos grupos son ejemplos fidedignos del muralismo de hoy: el muralismo del pueblo, sin condiciones políticas ni estéticas, sin grandes técnicas ni aspiraciones de fama; tan sólo personas de ambos sexos y de todas las edades haciendo propio su entorno y a la vez embelleciéndolo, al eliminar el tono gris del estuco de las fachadas de la calle Ramona Parra por una miríada de colores vivos: un bellissimo regalo para celebrar los cuarenta y ocho años de la Población La Victoria.

Consideraciones finales

Si bien dentro de la historia del arte universal la realización de murales fue la primera manifestación pictórica, pudiendo decirse que es la más antigua de las disciplinas, en nuestro país ha tenido, hasta el momento, una práctica que podemos calificar de “joven”, puesto que no hay ejemplos de ella que superen un siglo de existencia. El arte nacional, durante largo tiempo confinado para disfrute de algunos, los mismos que realizaban encargos a los pintores, tuvo en la práctica muralista el primer atisbo de “socialización”. Sin duda, las obras de Siqueiros, Guerrero y sus ayudantes chilenos en la Escuela México de Chillán marcan el primer hito, al realizar creaciones pictóricas fuera del espacio que de manera automática les confiere a éstas el estatus de obra de arte. Comienza así una “desacralización” progresiva de las obras, por medio del acercamiento de éstas al ciudadano común, a aquel que no puede encargarse un retrato o un paisaje, a quien no tiene los recursos económicos para viajar a Europa y conocer las colecciones que guardan los grandes museos. En pocas palabras, a los sectores populares: la Escuela México es un excelente ejemplo, por cuanto es una institución perteneciente a la educación pública, regida por la Municipalidad de Chillán, con todos los visos sociales que ello implica.

Con un acicate como la obra azteca en nuestro país, no es casualidad que pintores como Gregorio De la Fuente hayan consagrado su obra al soporte muro luego de haber integrado el equipo de los mexicanos. El mural consiguió arraigarse rápidamente en Chile y así como contribuyó a la “desacralización” del arte, se hizo parte de los sectores populares cuando dejó los espacios cerrados –ya no museos ni galerías, pero todavía interiores- y deliberadamente se tomó las calles: a veces, obra de artistas; las más, obra del pueblo, el muralismo callejero en Chile obedecía firmemente a los preceptos sociales que dieron origen a la práctica del muralismo mexicano.

Si bien el muralismo chileno guarda grandes similitudes con la práctica mexicana, a veces pareciera estar encasillado como una mera prolongación de los planteamientos aztecas, adaptados en parte a la realidad chilena. En una entrevista, el muralista Fernando Marcos, discípulo de Guevara y de Siqueiros, señala que “Chile fue una síntesis entre el muralismo europeo y el mexicano”⁶⁸. Esto puede haberse dado en un comienzo, pero es indudable que el muralismo nacional, en sus inicios claramente plástico y estético, más tarde indiscutiblemente político, y en la actualidad ejercicios de libre expresión, siempre atravesado por factores sociales, ha trazado un camino propio y lo ha recorrido metódicamente.

Roberto Matta, en plena Unidad Popular, celebró el nacimiento del muralismo brigadista al calificarlo como un fenómeno auténtico, típicamente chileno y sin precedentes en la historia del arte ni de la política: “no existen en

⁶⁸ Entrevista realizada el 7/10/04 por Carlos Salazar Arredondo, publicada en http://www.viciosecreto.cl/www/poeticas_plast.htm, visitado el 09/09/06.

ninguna otra parte, ni siquiera en Cuba”⁶⁹. Por su parte, Albino Echeverría plantea que la práctica muralista está supeditada al “contexto social, económico, político y religioso”⁷⁰. En la historia del muralismo chileno esta afirmación es corroborada al recordar las condiciones que llevaron a los artistas a poner sus obras sobre muros. Primero, y como raíz de esta investigación, el terremoto de 1939, cuando los murales mexicanos fueron la acción simbólica de la ayuda del pueblo hermano, al igual que en la Casa de Arte de la Universidad de Concepción; en los años cincuenta, cuando los gobiernos radicales permiten acercar el arte al pueblo, con la ejecución de murales en dependencias del Estado; las contiendas políticas de los años sesenta y el gobierno de la Unidad Popular, cuando el mural fue primero herramienta política y más tarde promotor oficialista de la cultura, saliendo a la calle por vez primera; durante la dictadura, el mural callejero fue la voz en colores de quienes el poder militar mantenía reprimidos; y en democracia, cuando es a veces propaganda política, otras libertad de acción y, casi siempre, actúa como toma de conciencia del entorno y la percepción de éste como algo propio.

La pretensión de seguir una línea cronológica durante esta investigación sirvió como hilo conductor y proporcionó el orden para diferenciar las distintas etapas que desarrolló el muralismo en Chile, permitiendo identificar obras y autores, así como hechos históricos y sociales, espacios geográficos y periodos temporales que en diversos grados incidieron directamente en la ejecución de los

⁶⁹ Véase nota número 53.

⁷⁰ Echeverría Cancino, Albino : “Murales de la Octava Región”
Obra financiada con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes, Fondart, 2002. Pág. 8.

murales. El orden cronológico facilitó en parte la tarea, y también la decisión de plantear “esbozos para una historia del muralismo social”, ya que naturalmente estas variables delimitaron un campo de investigación y análisis que de todos modos se vio afectado por factores externos⁷¹. No obstante, al término de la investigación y luego de establecer conjunciones y diferencias entre los distintos periodos, queda una pregunta pendiente respecto del último capítulo: ¿Podemos calificar como “arte” a las pinturas que hoy decoran, para bien o para mal, los muros de la ciudad, desprovistas de toda connotación política? Las opiniones están muy divididas: para algunos es daño o vandalismo; para otros, una manifestación colorida de la libertad de expresión y de acción; para un tercer grupo, es pintura: callejera, por cierto, tal vez marginal, pero pintura. Para sus autores, arte puro⁷². La interrogante queda planteada, y esperamos pueda tener respuesta en futuras investigaciones.

⁷¹ Me refiero a la obra “Historia de Concepción” de Gregorio De la Fuente, la que, pese a su importancia, fue omitida de la investigación al estar la Estación de Ferrocarriles que la contiene en proceso de remodelación, por lo tanto, cerrada al público. La nueva estación estaría lista para entrar en funciones en mayo de 2006.

⁷² Al ser entrevistados sobre su trabajo, los integrantes del colectivo “Acción Muralista Rebelde” se definieron a sí mismos como “artistas”.

Bibliografía consultada

- Ades, Dawn : **“Arte en Iberoamérica 1820-1980”**
Publicación de la exposición “Arte en Iberoamérica 1820-1980”, en el Palacio de Velázquez, Madrid, 1989-1990. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- Aguiló, Osvaldo : **“Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena”**
Ed. Céneca, Santiago, 1983.
- Bellange, Ebe : **“El mural como reflejo de la realidad social en Chile”**
LOM ediciones y Ediciones Chile América Cesoc, Santiago, 1995.
- De Luigi, María Angélica : **“Grandes Noticias 1939-1950”**
Editorial El Mercurio, Santiago, 1985.
- Díaz Parra, Alberto : **“Muralismo: arte en la cultura popular chilena”**
Comité de Defensa de la Cultura Chilena, Berlín, 1990.
- Echeverría Cancino, Albino: **“Murales de la Octava Región”**
Obra financiada con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes, Fondart, 2002.
- “Presencia de América Latina: apuntes para la historia del mural”**
- Dirección de Extensión Universidad de Concepción, 2005.
- Escámez, Julio (atribuido) : **“El mural de la farmacia Maluje de Concepción: Historia de la medicina y de la farmacia en Chile”**
Documento mecanografiado, fecha desconocida.
- Eslava, Ernesto : **“Pintura mural Escuela México de Chillán, 1943”**
Escuela Nacional de Artes Gráficas, Santiago, 1943.
- Foucault, Michel : **“El sujeto y el poder” (1982)**
Publicado como posfacio del texto *“Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica”* de Hubert Dreyfus y Paul Rabinow. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Segunda Edición, 1983.

Freeland, Cynthia : **"Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte"**

Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2003.

Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan: **"Chile arte actual"**

Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1989.

Neruda, Pablo : **"Canto General"**

Editorial Sudamericana y Random House Mondadori, Buenos Aires, 2003.

Oyarzún, Pablo : **"Arte en Chile de 20, 30 años"**

University of Georgia, 1987-1988.

Richard, Nelly : **"Margins & Institution"**

Art & Text 21, Melbourne, 1986.

Rochfort, Desmond : **"Pintura mural mexicana"**

Editorial Limusa, México D. F., 1993.

Sandoval, Alejandra : **"Palabras escritas en un muro: el caso de la Brigada Chacón"**

Colección "Intervenciones en la Ciudad", Ediciones Sur, Santiago, 2001.

Saúl, Ernesto : **"20 años de artes visuales"**

División de Cultura MINEDUC, Santiago, 1991.

"Pintura social en Chile"

Colección "Nosotros los chilenos", Editora Nacional Quimantú, Santiago, 1972.

Siqueiros, David Alfaro : **"Cómo se pinta un mural"**

Editorial Universidad de Concepción, edición especial, 1996.

"Siqueiros: por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México"

Instituto Nacional de Bellas Artes, México D. F., 1951.

"Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana"

Publicado en la revista *Vida Americana*, Barcelona, mayo de 1921.

"Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México"

Publicado en *El Machete: Periódico de los trabajadores y campesinos*, México, 1923.

"Llamamiento al proletariado"

Publicado en *El Machete: Periódico de los trabajadores y campesinos*, agosto de 1924.

Venturelli, Paz : **"José Venturelli: Pinturas y Obras Gráficas"**

Editorial Lord Cochrane, Santiago, julio de 1993.

VVAA : **"Anales de la Universidad de Chile"**

Abril-junio de 1978.

VVAA : **"Chile Vive"**

Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo A. C. e Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1982.

VVAA : **"Gregorio de la Fuente"**

Catálogo de la exposición realizada entre agosto y septiembre de 1994 en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

VVAA : **"Iconografía de David Alfaro Siqueiros"**

Publicación en conjunto del Instituto Nacional de Bellas Artes de México y el Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1997.

VVAA : **"Mural *Presencia de América Latina* de Jorge González Camarena"**

Casa de Arte "José Clemente Orozco", Universidad de Concepción, septiembre de 1965.

Abett de la Torre, Paloma y

Acuña Lara, Marcela : **“El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973”**

Seminario de Titulación para optar al grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía e Humanidades. Universidad de Chile, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/abett_p/html, visitado el 20/01/06.

Echeverría Cancino, Albino: **“Pinacoteca de la Universidad de Concepción”** Revista *Atenea* N° 490, 2004, Págs. 158- 173, en http://scielo-test.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071804622004049000010&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0718-0462, visitado el 20/01/06.

González, Alejandro : **“El arte brigadista”**

En <http://www.abacq.net/imaginaria/index.htm>, visitado el 31/03/06.

“La pintura brigadista chilena”

En <http://www.monogonzalez.blogspot.com>, visitado el 10/03/06.

Mellado, Justo Pastor : **“A la memoria de Carlos Contreras Maluje”**

En <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id237>, visitado el 10/03/06.

Rodríguez-Plaza, Patricio : **“Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena”**

Ponencia presentada al encuentro “Psicología, Estética y Transformación Social” del Magíster en Psicología Social, Universidades ARCIS y de Barcelona, Santiago, 2004, en http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones_003_RodriguezPlaza.pdf, visitado el 10/03/06.

Salazar Arredondo, Carlos: **“Fernando Marcos”**

En http://www.viciosecreto.cl/www/poeticas_plast.htm, visitado el 09/04/06.

Hemerografía

Publicaciones Periódicas

Balmes, José : **“El desafío de la pintura política”**

Artículo publicado en Revista *Araucaria de Chile*, N° 1, Madrid, 1978.

Cardoza y Aragón, Luis : **“Siete notas sobre muralismo mexicano”**

Artículo publicado en Revista *Araucaria de Chile*, N° 17, Madrid, 1982.

Cleary, Patricio : **“Cómo nació la pintura mural política en Chile”**

Artículo publicado en Revista *Araucaria de Chile*, N° 42, Madrid, 1988.

León, Carlos H. : **“El muralismo chileno: comunicación y arte populares”**

Artículo publicado en Revista *Araucaria de Chile*, N° 24, Madrid, 1982.

Miras, Pedro : **“La socialización del arte”**

Artículo publicado en Revista *Araucaria de Chile*, N° 17, Madrid, 1982.

Publicaciones Diarias

El Mercurio de Santiago : desde el 25 de enero hasta el 10 de febrero de 1939.

El Mercurio de Valparaíso : desde el 1º hasta el 31 de mayo de 1963.

El Sur de Concepción : desde el 1º hasta el 11 de septiembre de 1965 y desde el 8 hasta el 10 de septiembre de 2005.

La Discusión de Chillán : desde el 1º hasta el 27 de marzo de 1942.

Material audiovisual

Céspedes, Leonardo : **"Pintando con el pueblo."**
Departamento de Cine de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1971.