



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría e Historia del Arte

LA PRÁCTICA DE LA RESISTENCIA EN LAS BRIGADAS MURALISTAS DE
LOS '80

COLECTIVO MURALISTA LA GARRAPATA, UNIDADES MURALISTAS

CAMILO TORRES, BRIGADA PEDRO MARIQUEO

**Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e
Historia del Arte**

CLAUDIA VALENTINA PÁEZ SANDOVAL

Profesor guía: Sergio Rojas

Santiago, Chile

2013

Índice

Planteamiento del problema.....	5
Pregunta e hipótesis.....	8
Objetivos.....	19
Metodología.....	20
Introducción.....	22
Capítulo I:	
Arte y Revolución y el problema de la libertad en Jacques Rancière.....	25
La emancipación como búsqueda.....	30
La emancipación no necesita la mediación pedagógica.....	36
La “explicación” en el Mayo Francés.....	38
Capítulo II:	
La práctica de la resistencia en el muralismo de brigada de los años ’80.....	40
Los orígenes.....	42
La autonomía.....	43
Imaginario simbólico de las brigadas.....	58
La interpretación marxista.....	59
La campaña del “No”.....	60
Influencias, símbolos, autoría.....	64
Descripción de un contexto.....	69
La política y la estética en el muralismo de brigada.....	73
Capítulo III:	
Antecedentes simbólicos del muralismo mexicano y el muralismo de brigada anterior a los años ’80.....	77
Imaginería del muralismo de brigada.....	83
Imagen del mundo.....	85
Imaginario y memoria colectiva en la prensa de la clase popular.....	87
El héroe, la antorcha, el rojo horizonte y el martillo.....	95

El “artista comprometido” como antecedente del “trabajador del arte”	98
A modo de conclusión (capítulo IV):	
La resistencia en el <i>linde</i> de la historia	103
Sobre el fin	105
La Población Obrera de la Unión, Cerro Cordillera	115
Bibliografía	121

¿*Cómo hacer?* La cuestión del *cómo*. No de *lo* que un ser, un gesto o una cosa *es*, sino de *cómo* es lo que es. De cómo sus predicados se relacionan con él.

Y él con ellos.

Dejar ser. Dejar ser la abertura entre el sujeto y sus predicados. El *abismo* de la presencia.

Un hombre no es “un hombre”. “Caballo blanco” no es “caballo”.

La cuestión del *cómo*. La *atención* al *cómo*. La atención a la manera en que una mujer es, y no es,

una mujer — hacen falta dispositivos para hacer de un ser de sexo femenino “una mujer”, o de un hombre con la piel negra “un Negro”.

La atención a la *diferencia ética*. Al *elemento* ético. A las irreductibilidades que lo atraviesan. Lo que pasa entre los cuerpos en una ocupación es más interesante que la ocupación misma.¹

¹TIQQUN, “¿Cómo hacer?” en Revista *Tiqqun* N° 2, primavera del 2011, Francia. Disponible en <http://tiqqunim.blogspot.com/2013/01/como-hacer.html>

Planteamiento del problema

Las publicaciones² acerca del muralismo que se produjo en el Chile desde la década del '40 y hasta la actualidad hacen referencia a los orígenes del muralismo como expresión universal, tratando de paso, de establecer una cronología que “culmina” con la Revolución Mexicana. En esas publicaciones nos encontramos, principalmente, con planteamientos que ponen al muralismo mexicano como influencia y referencia para el que se gestó en nuestro país. Además, se hace referencia a la estadía de David Alfaro Siqueiros³ en Chile para la difusión del muralismo mexicano.

Sin duda, nosotros mismos cuando pensamos en las influencias que pudo haber tenido el muralismo de brigada, pensamos en México y sus máximos exponentes por ser productores de una imagen potente en Latinoamérica de la plástica sobre los muros. Es importante destacar, sin duda, que la presencia del artista mexicano en Chile, potenció de alguna manera, la disyuntiva que se apreciaba en el país de finales de la década del treinta; a saber, la marcada diferencia entre partidarios del arte puro y partidarios del arte social. No hay que olvidar, sin embargo, otra referencia para los primeros momentos del muralismo académico⁴ en Chile; el clasicismo renacentista del Giotto y la técnica del fresco que Laureano Guevara aprende en Europa (Dinamarca) y que luego enseña en 1933 en la cátedra de Pintura Mural de la Facultad de Bellas Artes⁵. Además, hay que considerar la gráfica popular chilena proveniente del siglo diecinueve, y que en los setenta alcanza ribetes importantes con el diseño gráfico durante la Unidad Popular⁶, así como la gráfica simbólica proveniente de ideologías de izquierda, republicana y anarquista que ingresan a comienzos del siglo veinte a Chile. Es importante mantener visible todas estas referencias a

² Ver BELLANGE, Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Ediciones Chile América CESOC, 1995; SAÚL, Ernesto, *La pintura social en Chile*, Editorial Quimantú, 1972.

³ El muralista mexicano fue recibido por Pedro Aguirre Cerda en el marco de un acuerdo diplomático entre México y Chile después del terremoto de Chillán en 1938.

⁴ Hablamos de muralismo académico cuando hacemos referencia a los murales pintados en espacios “semipúblicos” que cuentan con el permiso de la institución, como la Escuela de México de Chillán (1942) de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero o el Hospital del Trabajador (1972) de la Brigada Ramona Parra.

⁵ A esta cátedra asisten pocos alumnos al no existir un ambiente adecuado para el desarrollo de problemas plásticos que soslayan la “pureza” del arte.

⁶ Ver CASTILLO, Eduardo, *Puño y letra Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Ocho Libros Editores, 2006; VICO, Mauricio, OSSES, Mario, *Un grito en la pared Psicodelia, Compromiso político y Exilio en el Cartel Chileno*, Ocho Libros, 2009.

la hora de hablar de unos orígenes del muralismo chileno. Sin embargo, quisiera enfocar el planteamiento del problema, a partir de la mirada que comienzan a dar los artistas que asisten a las cátedras de Pintura Mural en Chile y lo que va ocurriendo en ese camino en relación a lo que comienza a emerger en las calles.

Con el cierre de la Escuela de Bellas Artes a fines de los '40, se abrirá otra cátedra de pintura mural a cargo de Fernando Marcos en la Escuela Experimental Artística en 1948. Pero ésta comienza a decaer en la década del '60 a medida que iba creciendo la apropiación del mural callejero para la campaña electoral de la Unidad Popular⁷. Este decaimiento no debe ser pensando como fracaso, pues en esa escuela se formaron los brigadistas de la Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán. De hecho el mismo Fernando Marcos -alumno de Laureano Guevara en la Escuela de Bellas Artes- piensa que el desarrollo de la intervención político-propagandística de las brigadas en el espacio público no tiene parangón en Chile, y por tanto, es la primera manifestación que merece el apelativo de “público”. Para él, “el precedente señalado por trabajos como el mural de Siqueiros en Chillán, el pintado por Gregorio de la Fuente en la estación del ferrocarril de Concepción, y los murales de la Ciudad del Niño, reconocían su emplazamiento en espacios privados y semipúblicos.”⁸ Por tanto, este “apagón” de la cátedra de pintura mural en la Experimental significa el relevo consecuente del trabajo de un espacio académico que se empapó de la efervescencia del período a un espacio público capaz de contener la propaganda, la fugacidad y las letras de los artistas que comenzaban a explorar la calle.

Nos interesa detenernos aquí, en la “exploración de la calle”, pues es allí donde quiero profundizar los orígenes, las influencias y las referencias para pensar las brigadas muralistas que nos interesa explorar en este trabajo. Es importante demarcarnos de las referencias académicas, pues si bien muchos integrantes de las brigadas provienen de la Academia o poseen aptitudes artísticas, nos enfocaremos en la producción como fenómeno, en el *cómo* de aquella construcción colectiva que agrupa trabajadoras y trabajadores, estudiantes, artistas y jóvenes, que fue el muralismo de brigada. Específicamente, nos interesa reflexionar en torno a la política y la estética generada en esta construcción

⁷ Por mandato del 6° Congreso de las Juventudes Comunistas, se crea en 1968 la Brigada Ramona Parra

⁸ OLESEN, Margarita, Ídem.

colectiva, cuando ya la propaganda política fue tomando matices “graciosos”, incorporando el color y la forma, logrando expresar un nuevo lenguaje en espacios callejeros. Es decir, cuando Salvador Allende es electo presidente en 1970, y surge la necesidad por parte de la Brigada Ramona Parra de ya no sólo seguir haciendo letras, sino que también agregar los “monos”.

Nos adentraremos a esta exploración de la calle, dejando de lado o, más bien, “superando” la dicotomía entre arte y política, y en ese sentido entre lo que se conoce como arte puro y arte social. De esta manera podemos sostener que todo arte es político (y social), pues forma parte de un lenguaje que irrumpe en lo visible; algo que se da a ver en un espacio y un tiempo, irrumpiendo y organizando el mundo de lo sensible y de la experiencia. Dejando planteada esta cuestión que profundizaremos más adelante con la obra del filósofo argelino Jacques Rancière, podremos ir depurando las nociones en torno al arte y la política, cuestiones problemáticas desde comienzo del siglo veinte, que se han pensado como esferas separadas y que, por eso, deben “volver a unirse”. Esta noción de separación y unión será importante estudiarla, y por ello nuestro trabajo comienza con las nociones de “arte político” en los totalitarismos y la visión de autores como Bertolt Brecht y Antonin Artaud respecto a la “necesaria re-unión” de estas dos esferas.

Las nociones que sostenemos en torno al arte y la política son propicias para pensar un arte popular, un arte callejero que se construye por sujetos no pertenecientes a los círculos académicos, museales o comerciales del arte. Y que más bien, responden estas construcciones, a la necesidad inherente del hombre y de la mujer de producir una manera de ser y estar en el mundo. Para esto último será importante revisar los estudios de la Escuela de Birmingham acerca de las nociones de “conciencia de clase”, “contracultura” y “subcultura”.

Por tanto, y recapitulando, proponemos el siguiente marco teórico: por un lado, los estudios de la primera generación de la Escuela de Birmingham de E. Thompson y el modo histórico interpretativo que influye fuertemente en la escuela historiográfica de la “Nueva

Historia Social” en la que podemos destacar el papel de Gabriel Salazar⁹, y por otro, la filosofía de la emancipación de Jacques Rancière. En ambos campos encontramos similitudes metodológicas identificadas “[...] con algunas opciones epistemológicas básicas; por ejemplo, la centralidad del sujeto social en el análisis historiográfico, la crítica teórica del Estructuralismo, la utilización de nuevas metodologías del quehacer historiográfico como la historia oral, etc. [...]”¹⁰. Éste será el sustrato para la descripción y narración de lo que consideramos una práctica de la resistencia en el muralismo de brigada de los ’80.

Es importante destacar que nuestro trabajo tiene que ver con reflexionar y describir lo que ocurrió en un tiempo y un espacio determinado cuando unos sujetos se agruparon para producir murales bajo la clandestinidad. La importancia radica en el *cómo*, es decir, destacaremos la importancia de la producción de los murales por pobladores y artistas, mas no el mero producto mural en una población. En ese sentido, cobrará importancia la labor productiva, el proceso cómo se llevo a cabo la tarea de producir un lenguaje propio y lo que significó para las personas.

Pregunta e Hipótesis

La pregunta central que hilará cada una de las reflexiones que iniciemos en los capítulos será la siguiente: ¿Podemos hablar de resistencia en la producción de los murales en los tiempos donde el mercado pareciera dirigir nuestras vidas? Más exactamente, ¿practicaron la resistencia las brigadas muralistas espontáneas y aquellas con nombre, en unos espacios y tiempos de la población, cuidándolos de volverse permeables para el tiempo oficial del mercado?

Nuestra premisa es que las sociedades son naturalmente compresoras y alteradoras de la realidad. En ese sentido, las sociedades son productoras de una cultura alternativa a la oficial, pues esa producción nace del común de las singularidades de un colectivo. Esta

⁹ Leonardo León, Luis Ortega y Gabriel Salazar van a editar en el exilio, en Inglaterra, la revista *Nueva Historia* que va a coincidir con el grupo *ECO* y el “Encuentro de historiadores jóvenes” en los que destacó la participación de los historiadores Mario Garcés y María Angélica Illanes.

¹⁰ FUENTES, Miguel, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia: *Gabriel Salazar y la “Nueva Historia”*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago, 2007, p. 12

afirmación la apoyamos en los estudios de la primera generación de la Escuela de Birmingham en los años '50, donde se afirma que las sociedades poseen capacidades “naturalmente” interpretadoras y alteradoras de la realidad. Se trata, con esta Escuela, de no seguir reflexionando en torno a la estructura y superestructura.

[...] el marxismo clásico dependía de una correspondencia asumida entre lo *económico* y lo *político*: se pueden conocer nuestras actitudes, intereses y motivaciones políticas a partir de nuestros intereses de clase y posición. Esta correspondencia es precisamente lo que se ha desintegrado, práctica y teóricamente.¹¹

La Escuela de Birmingham –origen de los estudios culturales con la fundación en 1964 del Centre of Contemporary Cultural Studies-, continuará en los años cincuenta el desarrollo de la crítica al marxismo que venía desde principios de siglo, aquella que cuestiona la interpretación abstracta de la existencia alejada del cotidiano. El diagnóstico de estructura y superestructura de Karl Marx será el blanco de los cuestionamientos de Birmingham. La consideración de que la estructura o producción material determina la superestructura o fenómenos ideológicos –digamos cultura- de una sociedad es el tema que moverá sus estudios, teniendo como objeto de estudio el problema de la articulación de la cotidianidad de la sociedad industrial y tránsito a la sociedad post-industrial de masas. En ese sentido, la clase social se identificará con la experiencia y la conciencia de clase, y ambas con el cotidiano.

Edward Thompson, historiador inglés e iniciador de la Escuela, constituirá su pensamiento a partir del individuo y cómo éste puede realizar una transformación de las estructuras. Thompson, al estudiar el concepto de clase¹², lo hace cuestionando, o más bien, reprochando los planteamientos economicistas y estructuralistas provenientes del marxismo clásico. El historiador se ocupará de observar la voluntad, la cultura y la autoconstrucción de los individuos cuando redefine el concepto de clase. “[...] En suma, [propondrá] una

¹¹ HALL, S., et al (1988), “Brave New World”, “Marxism today”, en *De críticos a vecinos del funcionalismo*, QUIRÓS, Fernando, http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/quiros01.pdf Revisado el 8 de noviembre del 2012.

¹² Ver THOMPSON, E. P., *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, traducción de GRAU, Elena, Editorial Crítica, Barcelona, 1989 Disponible en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Thompson%20Prefacio.pdf> XIII-XVIII. (“Preface”, en *The Making of the English Working Class*, Vintage Books, Nueva York, 1963.)

revalorización plena del papel de la subjetividad en el proceso de conformación o reconstitución de las clases.”¹³ Entonces, el pensamiento marxista inglés:

[...] va optar por el individuo en vez de por la estructura, por la acción que puede interpretarse frente al realismo explicativo de la institución. En consecuencia, el modelo histórico interpretativo sustituye paulatinamente al de carácter estructural.¹⁴

Es cierto que Birmingham sostiene -al igual que el marxismo clásico- que la base material influye fuertemente en la producción cultural de una sociedad, sin embargo, destaca la importancia de la experiencia y/o el cotidiano del individuo y la conciencia que éste genere a partir de ello, argumentando lo siguiente: “[...] la experiencia y la conciencia de clase se hallan inextricablemente unidas y son, en última instancia, las verdaderas portadoras del concepto de clase.”¹⁵ Esta interpretación va a concebir esa experiencia del individuo en sintonía con las relaciones sociales de producción sin dejar del lado la subjetividad.

[...] la clase cobra existencia cuando algunos hombres, de resultas de sus experiencias comunes (heredadas o compartidas), sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y frente a otros hombres cuyos intereses son distintos (y habitualmente opuestos a) los suyos. La experiencia de clase está ampliamente determinada por las relaciones de producción en las que los hombres nacen, o en las que entran de manera involuntaria. La conciencia de clase es la forma en que se expresan estas experiencias en términos culturales: encarnadas en tradiciones, sistemas de valores, ideas y formas institucionales. Si bien la experiencia aparece como algo determinado, la conciencia de clase no lo está. Podemos ver una cierta lógica en las respuestas de grupos laborales similares que tienen experiencias similares, pero no podemos formular ninguna *ley*. La conciencia de clase surge del mismo modo en distintos momentos y lugares, pero nunca surge exactamente de la misma forma.¹⁶

¹³ CAMARERO, Hernán, “Las concepciones de E.P. Thompson acerca de las clases sociales y la conciencia de clase en la historia” en *Revista Espacios*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 136

¹⁴ MUÑOZ, Blanca, Ídem

¹⁵ THOMPSON, E. P., Op. Cit., p. XIII

¹⁶ Op. cit., pp. XIII-XIV

Así observamos la integración de dos factores importantes para estudiar el comportamiento de los individuos en una sociedad. Por un lado tenemos lo que funciona como “condición” o determinación en la experiencia, y es el elemento de producción al que está vinculado un hombre o una mujer, “involuntariamente”. Pero, por otro lado, tenemos el elemento que funciona como opción –o voluntad- en la conciencia, y que guarda relación con la subjetividad, y entonces, con la manera en un hombre o una mujer siente, piensa y vivencia su posición en las relaciones de producción. En esta línea continuaremos para hablar de las capacidades alteradoras de las sociedades. Por eso a Birmingham le debemos los estudios y las definiciones que nos hablan de las maneras en que las sociedades comprenden y transforman la cultura oficial produciendo una dimensión estética y política en los *intervalos* o espacios de indeterminación de la oficialidad.

Para profundizar la premisa de la que nos sostenemos, podemos distinguir dos tipos de transformación capaces de producir dimensiones estéticas o modos de ser alternativos en las sociedades. Tenemos la *contracultura*, que quiere ocupar el lugar de la cultura oficial, y la *subcultura*, que se mantiene al margen de la oficialidad y no pretende ocupar su lugar. Cada una ligada a la clase media y obrera, respectivamente. Acerca de esta clasificación, los estudios de los años '70 de la, ahora, Universidad de Birmingham (1964) dirán lo siguiente:

Debemos anotar algunas claras diferencias estructurales en la respuesta de las juventudes de las diferentes clases. Las subculturas de la clase trabajadora están claramente articuladas, en estructuras colectivas –a menudo como pandillas-. Las contraculturas de clase media son difusas, menos centralizadas, más individualizadas [...] Las subculturas trabajadoras reproducen una clara dicotomía entre aquellos aspectos de la vida en comunidad que se siguen enteramente bajo la coacción de instituciones dominantes o “paternales” (familia, hogar, escuela, trabajo) y esos que se centran en las horas de no-trabajo/ocio, grupos entre pares. La *milieu* contracultural fusiona y desdibuja las distinciones entre el tiempo y actividades “necesarias” y “libres”. De hecho, esta última se distingue precisamente por su intento de explorar “instituciones alternativas” a las instituciones centrales de la cultura

dominante: nuevos patrones de vivir, de vida familiar, de trabajar o incluso descarrilarse (“un-careers”).¹⁷

Deteniéndonos en las que nos atañan para nuestro trabajo, a saber, las subculturas, debemos entenderlas desde el sentido de la dicotomía, comprendiéndola como una división de los roles o quehaceres entre los individuos, que podríamos llamar *división de lo sensible*¹⁸; una diversidad en los modos de sentir que inducen a ciertas subjetividades políticas. Debemos pensar, entonces, que el reparto de lo sensible entre dos humanidades se puede distinguir claramente en la posibilidad o imposibilidad que tienen de unir los modos de existencia alternativos que producen con los modos de existencia oficial. Una humanidad más acomodada podrá unir esos modos de existencia alternativos al punto de ser capaz de crear “nuevas instituciones” o nuevas maneras oficializadas de estar en el mundo, pero la otra humanidad, no podrá nunca institucionalizar la violencia, la rabia, la calle, la autogestión, la solidaridad y la organización colectiva. De hecho, el muralismo de brigada, ya desvinculado en los años ’80 de las orgánicas y de los partidos de izquierda –“instituciones alternativas”-, va a seguir su camino de resistencia en la autonomía que un individuo o un colectivo mantiene, mostrando así la pérdida de la esperanza en los partidos políticos de izquierda que antes eran pensados como los propulsores o medios para alcanzar la justicia social.

Las formas culturales que va a identificar en los años ‘60 la Universidad de Birmingham, son la reproducción del orden social y la resistencia. Y es en esta última forma donde caben las expresiones de contracultura y subcultura. Birmingham, argumentará que la resistencia se produce como consecuencia del choque que se produce entre los hombres y las mujeres y la hegemonía, generando rupturas y conflictos en los

¹⁷ HALL, S., CLARK, J., JEFFERSON, T., y ROBERT, B., “Subculturas, culturas y clase: Una revisión teórica”, en HALL, S., y JEFFERSON, T., (Eds) *Resistance through rituals, youth cultures in post-war Britain*, University of Birmingham (1976), p. 60

¹⁸ “Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división.” RANCIÈRE, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, p. 2. Disponible en: http://www.academia.edu/1859514/RANCIÈRE._La_division_de_lo_sensible Revisado el 25 de Agosto de 2013.

sujetos que no tendrán más que resignificar prácticas y sentidos en torno a ella. Esta resignificación la observaremos con la filosofía de la emancipación de Rancière, tomando en cuenta que las resignificaciones no son otra cosa que repoblaciones estéticopolíticas con nuevos actores con la necesidad de plasmar el *grito en lenguaje*. Un ejemplo de ello son, no sólo las brigadas muralistas de los '80 con nombre y apellido, sino también las brigadas populares espontáneas que se generaban a alero de las protestas, los talleres culturales o las peñas de las poblaciones de Chile durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

La Escuela de Frankfurt, que estudia al sujeto de la sociedad capitalista y hace una relectura del marxismo, acuñó el término “alienación” para caracterizar a la sociedad de masas producida por el sistema capitalista. Elaborando una teoría crítica acerca de los pilares de la modernidad y proponiendo como arma contra éstos la crítica creativa, va a permitir la reflexión y el reencuentro del hombre con la naturaleza. Los inicios de esta Escuela estarán caracterizados por los estudios en torno a dos ejes: “(...) la reducción formal de la libertad y la igualdad, según las enseñanzas del materialismo histórico, y su oposición a la masificación degradante del hombre.”¹⁹. Estas reflexiones nacen en 1923 con la fundación del Instituto para la Investigación Social (IIS²⁰) y aquí comienza el interés en el estudio de la sociedad burguesa-capitalista desde una nueva mirada al marxismo clásico.

La teoría crítica va a cuestionar la teoría tradicional que ha logrado -con su razón instrumental- dominar la naturaleza y el hombre. En los años treinta esta Escuela afirma que el hombre -proletario- no puede ya luchar por su libertad, pues se ha convertido en mero productor y consumidor u hombre-masa. En este sentido, entonces, la crítica a la razón ilustrada y a la razón instrumental se dirigirá a dos fenómenos que observamos en el siglo veinte. No sólo al surgimiento de los gobiernos totalitarios, sino que también la

¹⁹ DIAZ, Francisco del Palacio, “La Escuela de Frankfurt: el destino trágico de la razón”, en *Tiempo*; 27, Abril 2005, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/abr2005/palacio.pdf> Revisado el 11 de Diciembre del 2012

²⁰ “El Instituto de Investigación Social se fundó hace casi cincuenta años en Frankfurt, porque un hombre muy rico quiso hacer una donación (2) y nosotros éramos amigos de su hijo. Propusimos que fuese una institución «privada, independiente del Estado, en la que se reunieran personas que quisieran investigar en común algo que fuese importante para la sociedad en el momento histórico actual. Después de que el primer director, al cabo de unos pocos años, sufriera un ataque de apoplejía, fui yo el director de este instituto. Publiqué, como uno de sus primeros libros importantes una obra colectiva que aún hoy es actual: *Autoridad y familia*. El sentido de la autoridad se creó en la familia, y todos ustedes saben el abuso de que luego fue objeto este sentido de la autoridad por «líderes» tales como Hitler, Mussolini, Stalin.” HORKHEIMER, Max, “La teoría crítica ayer y hoy” en *Sociedad en Tránsito*, Estudios de Filosofía social, Venecia, 1969.

“alienación” de las sociedades neocapitalistas que será interpretada por esta Escuela como otra forma encubierta de totalitarismo.

Sin embargo, hacia finales de los años '60 Marx Horkheimer realiza una conferencia en Venecia para explicar la evolución de la teoría crítica. En ella encontramos no sólo la crítica al diagnóstico de Karl Marx (de su obra *El Capital*), donde leemos que no es posible que la clase obrera sea una clase revolucionaria, que el colapso del capitalismo no ocurrirá pues los gobiernos intervendrán económica y políticamente para equilibrar las crisis, que justicia y libertad son términos opuestos... sino que también observamos que Horkheimer ya no defiende la revolución como arma para generar un poder que derriba otro, sino que cree en la autonomía del individuo.

Así, nuestra teoría crítica más moderna ya no defiende la revolución, porque, después de la caída del nacionalsocialismo, en los países del occidente, la revolución se convertiría de nuevo en un terrorismo, en una nueva situación terrible. [...] Se trata más bien de conservar aquello que es positivo, como, por ejemplo, la autonomía de la persona individual, la importancia del individuo, su psicología diferenciada, ciertos factores de la cultura, sin poner obstáculos al progreso.²¹

Con la evolución de la teoría crítica de Frankfurt y la Escuela de Birmingham se va a pensar al individuo como agente movilizador de cambios, y en ese sentido, como agente emancipador²² capaz de alterar su entorno gracias a su capacidad de autonomía, cambiando el paradigma de lo que el marxismo clásico había diagnosticado.

El siglo veinte, hemos dicho, asume la división, pero también cuestiona la fórmula que quiere aplicar para acabar con ella. Por eso, este siglo, “[...] se abre con un interés especial por aclarar el sentido del concepto de *existencia*, en un evidente intento de hacer frente a la rotundidad del análisis marxiano”²³. Cambiando, entonces, el materialismo

²¹ HORKHEIMER, Max, Op. Cit., pp. 58-59

²² El acto de emanciparse o emancipar, para la filosofía de Jacques Rancière, significa “forzar una capacidad, que se ignora o se niega, a reconocerse y a desarrollar todas las consecuencias de este reconocimiento [se trata de] obligar a todos y cada uno a verificar la igualdad de las inteligencias”. RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Libros del Zorzal, Argentina, 2007, p. 9

²³ MUÑOZ, Blanca, *La Escuela de Birmingham: La Sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia*, “Seminario interdisciplinar o(s) sentido(s) da(s) cultura(s), Un diálogo abierto sobre o presente e

histórico por el modelo histórico interpretativo, el siglo veinte se va a proponer estudiar el comportamiento de las sociedades industrializadas.

En conclusión, y para establecer una respuesta a la pregunta central, sostenemos que la crítica al marxismo clásico con que se inicia el siglo veinte se enmarcará en el cuestionamiento a la premisa que dice que el hombre ha sido un sujeto pasivo de la ideología dominante o cultura hegemónica. Y, entonces, con la Escuela de Birmingham y la evolución de Frankfurt, observamos que persiste una esperanza de “cambiar las cosas”, y ella se encuentra en la autonomía individual. La misma autonomía, con que Rancière nos dirá en su obra *El maestro ignorante cinco lecciones para la emancipación intelectual* que sólo los individuos pueden emanciparse y emancipar a otros, pues éstos, no sólo tienen una función en la sociedad, sino que también poseen voluntades. La misma autonomía ilustrada en *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero* del mismo autor, donde se habla de dolores y de miserias, pero desde “[...] las palabras, las razones y los sueños [...] de unos obreros franceses del siglo diecinueve. En ese sentido, sostenemos que los individuos tienen la capacidad de tomar rumbos diversos en tiempos diversos aun cuando la sociedad plantea un solo tiempo dominante y global.

No hay que incluir la enseñanza universal en los programas de los partidos reformadores, ni la emancipación intelectual en las banderas de sedición. Sólo un hombre puede emancipar a otro hombre. Sólo un individuo puede ser razonable y únicamente a través de su propia razón.²⁴

[De lo que tratará este libro será de] la historia de esas noches arrancadas a la sucesión del trabajo y del reposo: interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas, donde se prepara, se sueña, se vive ya lo imposible: la suspensión de la ancestral jerarquía que subordina a quienes se dedican a trabajar con sus manos a aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento.²⁵

futuro da cultura”. http://consellodacultura.org/mediateca/extras/blanca_munoz.pdf Revisado 23 de Noviembre del 2012

²⁴ RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2007, p. 130

²⁵ RANCIÈRE, Jacques, *La noche de los proletarios Archivos del sueño obrero*, Colección Nociones comunes, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, 2010, p. 20

Entonces, nuestra hipótesis será la siguiente: es posible practicar la resistencia, ese choque contra la hegemonía que genera rupturas, alteraciones, reinterpretaciones y resignificaciones de los sujetos, pese al tiempo del mercado que logra permear los espacios y los tiempos de los individuos, porque esta “permeación” deja ciertos *intervalos* de tiempo y espacios de indeterminación, en los que los modos de ser que crean los hombres y las mujeres son “soluciones” a su entorno. Estas soluciones son primero y antes que todo la práctica de la igualdad, antes que ser maneras reivindicativas o de respuesta a una hegemonía, éstas son modos de ser y estar diversas; son la verificación de que ese acto se alza como una dimensión estética y política que genera nuevos actores que crean “nuevas leyes”. Por tanto, la resistencia se practica en los *intervalos* y las interrupciones del y al tiempo dominante en el que hombres y mujeres pueden vivir varios mundos de experiencia a la vez, y en el que nacen nuevos lenguajes y nuevos saberes que identifican a los individuos que los producen.

Es necesario ir desarrollando más profundamente, para sostener nuestra hipótesis, los conceptos de política, arte político y estética para hablar acerca de la posibilidad de emancipación bajo la práctica de la resistencia que los sectores populares de las sociedad son capaces de emprender, no sólo por la urgencia de sus tiempos y contextos, sino también –hemos dicho- por la necesidad política y estética de los hombres y las mujeres. Sin embargo, subyace la duda, la incomodidad de pensar en esa capacidad de establecer lugares liberados del mercado, liberados de la represión y liberados de la necesidad.

Adriana Valdés también se pregunta en *La política de las Imágenes* si acaso “¿es posible, hoy, la resistencia política, o como lo prefiere Rancière, el disenso? [...y si] ¿hay posibilidad, por tenue que sea, de un espacio en que las imágenes generen una respuesta genuinamente crítica?”²⁶. Así mismo, Gilles Deleuze, lo pregunta en *La imagen-movimiento Estudios sobre cine I*: “[cómo...] arrancar una imagen a todos los clichés y volverla contra éstos”. Ambos autores apuntan a la posibilidad o a la búsqueda de una esperanza; aquélla que ha sido mermada desde el discurso marxista que narra acerca de la imposibilidad de cambiar el sistema actual, afirmando que éste capta las discursividades y actos disidentes volviéndolos mercancías, desproveyendo, además, a los individuos de sus

²⁶ VALDÉS, Adriana, *La política de las Imágenes*, Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2008, Pág. 8

lazos sociales. Deleuze se acerca al fenómeno *contra-informativo* –del muralismo de brigada, podríamos adelantar nosotros- al asociarlo con un acto de resistencia.

La contra-información sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Qué relación existe entre la obra de arte y la información? Ninguna. ¿Qué misterioso lazo puede existir entre la obra de arte y un acto de resistencia, si los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni, muchas veces, la cultura necesaria para establecer una mínima relación con el arte? No lo sé. [...] No todo acto de resistencia en una obra de arte, aun cuando, en cierto modo, lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es.²⁷

La duda se cierra al pensar que una obra de arte resiste cuando “disloca” la visión; la involucra, la concierne y es el pensamiento mismo y la figura misma del acto concreto de la resistencia. Para Rancière, la resistencia política o el disenso es un acto político que suspende el tiempo y el espacio vigente, pues son reconstrucciones entre identidades y lugares capaces de generar un nuevo lenguaje. Como ocurre en las protestas sociales, el disenso más radical de la interrupción del espacio y tiempo vigente de la calle, donde y cuando las colectividades intervienen el rumbo habitual de las cosas anteponiendo sus propias agendas de liberación. En los *intervalos* del tiempo oficial ocurre la resistencia, y allí sí es posible que se generen imágenes críticas.

Ocurre el disenso, ocurre la interrupción, y entonces, es posible que las imágenes generen una crítica genuina, pues en las poblaciones santiaguinas que practicaron la resistencia a la dictadura de Augusto Pinochet, en ese *intervalo* del tiempo dictatorial, ese disenso tuvo forma de muralismo de brigada, tuvo forma de peñas, tuvo forma de solidaridad y autogestión, y entonces ahí comenzó a activarse ese “[...] juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras [...]”²⁸ haciéndose figuras que llegan a ser visibles. Aquello visible es, desde la filosofía de la emancipación de Rancière, el arte y la política poblando esos lugares y temporalidades indeterminados donde el tiempo hegemónico de la dictadura no lograba entrar. Allí, floreció la política y la estética del muralismo que hombres y mujeres produjeron. Luchar

²⁷ DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento: Estudios sobre Cine*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p. 283

²⁸ RANCIÈRE, J. “El teatro de la imágenes” en VALDÉS, Adriana, Op. Cit., p. 83

en un espacio indeterminado de la dictadura, en la década de los '80 en las poblaciones santiaguinas, significó practicar la resistencia.

Practicar la resistencia, esa acción emancipatoria, supone la autonomía de los individuos respecto al tiempo oficial de las instituciones. Supone que los propios tiempos o “tiempos de ocio” sean los espacios donde surjan -empujados por esa necesidad humana de hombres y mujeres- la política y la estética. La política cuando se configura un espacio específico de experiencia común, con sujetos que designan objetos comunes y argumentan sobre ellos; la estética, cuando las imágenes con letras y dibujos puestos ahí en muros, no representando el dolor, sino siendo el dolor mismo de la injusticia, se hacen visibles en este acto.

El dolor de las colectividades construyendo espacios en sus propios tiempos; produciendo “un tejido inédito de palabras y formas”²⁹, organización de un nuevo espacio y un nuevo tiempo en que esas palabras y esas formas “pueden dar una resonancia a la muerte o al exilio masivos”³⁰, ese tejido, tuvo la fuerza de suspender la potencia de los medios de información o comunicación -“máquina capaz de organizar el espacio y el tiempo”³¹ hegemónico con palabras y formas oficialistas- y hacerlos nimios. Ese tejido, entonces, en palabras de Alejandro Mono González, significó un gran “diario mural” que logró menguar el “tiempo de la prensa oficial” estableciendo sus propios tiempos en sus propios espacios de autoliberación.

Esta aventura de hombres y mujeres en resistencia hizo de sus propias vidas un “[...] asunto de sensibilidad ante la configuración de un espacio, y, al ritmo propio de un tiempo, asunto de experiencia de las intensidades que llevan consigo ese espacio y ese tiempo”³². Hicieron de su vida una estética de la política en esa aventura que construyó un nuevo dispositivo espaciotemporal de visión; el muralismo de brigada. Y esa construcción no pudo ser posible sino sobre la base de la igualdad.

La igualdad, enseñaba Jacotot, no es formal ni real. No consiste ni en la enseñanza uniforme de los niños de la república ni en la disponibilidad de productos a bajo precio en

²⁹ RANCIÈRE, J., Op. Cit., p. 85

³⁰ Ídem

³¹ Ídem

³² RANCIÈRE, J. Op. Cit., p. 87

las góndolas de los supermercados. La igualdad es fundamental y ausente, es actual e intempestiva, siempre atribuida a la iniciativa de los individuos y de grupos que, contra el curso ordinario de las cosas, asumen el riesgo de “verificarla”, de inventar las formas, individuales o colectivas, de su verificación. Esta lección es también hoy, más que nunca, actual.³³

La igualdad de niños, niñas, pobladoras, pobladores, artistas y estudiantes fue fundamental para la conformación de un espacio y tiempo diverso del vigente, donde asumieron los riesgos de no lograr empatar las propias capacidades con las del otro, pero que sin embargo, asumieron las diferencias como legítimas y fructíferas por cuanto su trabajo necesitaba y merecía de las diversidades que cada individuo podía entregar para desarrollar ese vínculo mínimo de la cosa en común que los unía. En otras palabras, la práctica de la resistencia, ese método de la igualdad es también el método de la voluntad, pues cualquiera que quisiera y con la tensión del deseo propio y/o la exigencia de la situación, podía participar del mismo fuego compartido que nacía cada noche o cada madrugada al alero de un muro, de un olla común o de una barricada.

Objetivos

El objetivo general de nuestro trabajo será reflexionar en torno a las prácticas de la resistencia en el muralismo de brigada de los años '80, tomando en consideración la importancia que le otorgan los líderes a la autonomía respecto a la militancia, a la esperanza en el colectivo “emancipado” del partido político. Para ello será necesario establecer como objetivos específicos los siguientes: definir arte político, política y estética; describir la traslación de la estética de los espacios de arte de la academia a la calle y los espacios populares; y cuestionar, entonces, el reparto habitual de lo sensible, es decir, suspender los repartos habituales de las funciones que tiene un escolar, un artista, una dueña de casa y un trabajador para dar cuenta cómo esas funciones conviven con voluntades capaces de generar dislocaciones; de generar una política y una estética en la práctica de la resistencia.

³³ Pág. 13

Metodología

La política y la estética son conceptos universales que han sido definidos desde distintas disciplinas como la filosofía, la sociología y/o la teoría del arte. Nuestro estudio abordará estos conceptos desde la filosofía de la emancipación de Jacques Rancière y el modelo interpretativo histórico de la llamada “nueva historia chilena” de Gabriel Salazar, que tiene como influencia los estudios de Edward Thompson de la primera generación de la Escuela de Birmingham. Son necesarios los estudios de ambos pensadores, pues se articulan verosímilmente para pensar una práctica de la resistencia. En el caso de Rancière y su reflexión en torno al tiempo y la política, podremos abordar el fenómeno de apropiación del espacio en la población y los tiempos de los pobladores para producir un lenguaje inédito como lo es el muralismo de brigada. Con Salazar constataremos la importancia de producir este lenguaje popular, pues sólo en ese trabajo es que se puede ir por un camino revolucionario de emancipación, de libertad. Tanto el filósofo como el historiador van a ser críticos del marxismo como ideología aplicada a la identidad obrera francesa y popular chilena de finales del siglo diecinueve y principios del veinte, por plantearse como camino el *fin* de liberar al obrero a partir del camino progresivo de la educación, y no plantear la libertad desde el comienzo.

A través del trabajo de tesis, de este trabajo teórico y reflexivo sobre las prácticas de las brigadas muralistas de los años '80, esperamos apuntar hacia la posibilidad de contra argumentar el diagnóstico marxista –que inferimos con Rancière- de pensar la libertad como *objetivo*, así como también refutar la tesis de pensar el tiempo como principio de imposibilidad; la imposibilidad de “cambiar las cosas”. Acerca de esto último, será ilustrativa la referencia a la restructuración de la Población Obrera de la Unión en el Cerro Cordillera de Valparaíso, la que nos ayudará a sostener que sí es posible revertir la realidad hoy y, por medio de la suspensión del reparto de lo sensible, emancipar y emanciparse.

Por medio de entrevistas hechas por el historiador Pedro Morales a distintos integrantes de las brigadas muralistas de los '80 he podido observar la distancia que guardan sus líderes con los partidos políticos³⁴ en los que militan y al rechazo de la

³⁴ Las Unidades Muralistas Camilo Torres (comuna de Lo Prado) y Brigada Pedro Mariqueo (Lo Hermida, comuna de Peñalolén), pertenecen a la Izquierda Cristiana. Es importante constatar, sin embargo, que en la

militancia en el caso del líder del Colectivo Muralista La Garrapata, Rolando Millante. De esta manera, he podido constatar que los lineamientos de los murales en los '80 tienen que ver más con las ideas de autores individuales y colectivos que proponían o guiaban una manera de trabajar el mural, que con ideas que se generaban al interior de una brigada amparada por un partido político³⁵ o imaginaria de izquierda. Además, este trabajo se ha nutrido de los comentarios en charlas con Alejandro Mono González y las conversaciones con Roberto Hernández (gestor del Museo a Cielo Abierto de San Miguel) que he sostenido durante la presente investigación.

Ingresaremos al problema del *cómo* de las producciones estéticopolíticas de las brigadas atendiendo a los procesos que vivieron sus integrantes; relatos acerca de cómo pensaban el trabajo colectivo, cómo lo realizaban y los efectos que tuvo en la población. Analizaremos estos testimonios de lo que significa el trabajo colectivo participativo bajo la lupa de la filosofía de la emancipación de Jacques Rancière –hemos dicho– donde se propone la posibilidad de esperanza en el individuo y el colectivo autónomo de “explicaciones” o direcciones desde un partido político que se proponen *finés* libertarios. Esta posibilidad de esperanza, entonces, propiciada desde un lugar de indeterminación, un *intervalo* del tiempo oficial será la más profunda revolución. Un espacio-tiempo donde y desde el cual el pensamiento colectivo se dice, se manifiesta en una obra mural que comunica a otros seres pensantes un código expresado en veracidad.

UMCT deciden quienes hasta el momento formaban parte del Taller de Difusión Popular no llevar el nombre de “brigada” para no parecerse a las que ya existían. Además, pensaba el líder, Luis “Mico” Henríquez, que en el futuro podrían fragmentarse y hacer otros grupos, y entonces, prefirieron darse un nombre que no “enraizara” dándose la libertad de modificarse para cambiar de rumbo. Para esto eligieron el nombre de “unidades”. “Mico” lo expresa así: “[...] llegamos al nombre de Camilo Torres, que fue un sacerdote guerrillero colombiano, que murió precisamente en la guerrilla de Colombia. Era un referente para todos los cristianos de izquierda desde que se fundó la IC, y lo seguía siendo en la época. Además, no queríamos ponernos brigada, porque iba a ser la misma B que tenían las demás, la BEC, la BRP, y otras. Quisimos buscar una nomenclatura distinta y surgió la idea de unidades muralistas, pensando que a futuro habría más de una unidad. Queríamos tener algo distinto y además la combinación era virtuosa.” MORALES, Pedro, Tesis Licenciatura en Historia mención Estudios Culturales, *Todos los colores contra el gris: Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*, Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2011, p. 80

³⁵ La Brigada Ramona Parra y la Brigada Elmo Catalán serán las brigadas partidistas de mayor importancia en este período, no sólo porque tienen a los partidos comunista y socialista tras ellas, lo que les permite contar con un capital de trabajo, sino también porque en el trabajo propagandístico que inician en 1987 van a reclutar gran contingente voluntario para continuar el trabajo en las elecciones de Patricio Aylwin.

Introducción

Para dar cuerpo a los planteamientos que hablan de política y de estética, es necesario situarlos/pensarlos en el marco teórico que nos propone Jacques Rancière cuando habla de “la igualdad de las inteligencias” en la obra *El maestro ignorante Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Allí el autor sitúa el problema de la desigualdad –“desigualdad de las inteligencias”- en la conformación de una sociedad que está dividida y/o repartida en hombres libres y hombres atados a la necesidad. En este escenario hay unos tantos - hombres libres progresistas- que quieren reparar esta desigualdad social y, en palabras sencillas, se proponen “explicar” saberes a los ignorantes con el objetivo de que éstos alcancen la igualdad. Este problema ilustra ese “error” que Rancière ve en la teoría marxista.

El capítulo I propone reflexionar cómo ha pensando el siglo veinte “la reparación” del abismo entre dos sociedades con funciones bien definidas: la que tiene el *lenguaje*, y entonces, dirige, y la que es dirigida y sólo posee el *grito*. Este capítulo hace referencia a la serie de “explicaciones” que han querido transmitir intelectuales y líderes políticos a quienes “no saben”, a los ignorantes, con el objeto de acabar con la desigualdad, y volverlos iguales. Sin embargo, veremos cómo esa declaración de “unos que saben y conocen” hacia “unos que ignoran” va a profundizar la desigualdad. Cómo se ha entendido la relación entre arte y política desde la modernidad para salvar esta diferencia radical entre las dos humanidades, es un problema que mostraremos desde el la obra *El maestro ignorante Cinco lecciones para la emancipación intelectual* de Jacques Rancière en contraposición a los planteamientos de los autores Bertolt Brech y Antonin Artaud.

El capítulo II es el momento medular de nuestro trabajo. Este capítulo se propone describir el fenómeno de la “autonomía” en el arte popular de las brigadas muralistas, apoyándose en las tesis de la filosofía de la emancipación de Rancière, así como también de la “nueva historia chilena” de Gabriel Salazar. Con autonomía, nos referimos al cambio de rumbo que viven las brigadas muralistas que ya no guardan la esperanza de cambio en un partido político como sí lo hicieron las que nacieron bajo la Unidad Popular. En ese sentido, veremos cómo los individuos se vuelven autónomos respecto a ideas de izquierda,

y van poniendo sus esperanzas en la sabiduría identitaria y popular de las colectividades. Como se ve, el concepto clave es el de “autonomía” y se revisará su importancia en los testimonios de líderes brigadistas como Rolando Millante, Luis Mico Henríquez, Mauricio Muñoz y Alejandro Mono González. El desarrollo de este concepto lo observaremos también desde la lupa del problema del tiempo en Jacques Rancière, para dejar despejado el camino y plantear la importancia de la esperanza en la solidaridad y autogestión como factores que inciden en la resistencia que cuestiona el reparto habitual de las cosas.

El capítulo III busca ilustrar los orígenes del muralismo de brigada y establecerlos, no teniendo como único referente el Muralismo Mexicano y el “muralismo semipúblico” que se inicia en Chile con la cátedra de Laureano Guevara, sino también teniendo como referente, en un primer momento, a la prensa obrera de comienzos del siglo veinte; las ideologías de izquierda, el expresionismo alemán y el grabado chileno, para posteriormente hablar de una autonomía autoral en los símbolos que se nutren de la cultura popular callejera neoyorkina. En ese sentido, este capítulo se propone mostrar los antecedentes históricos y simbólicos del muralismo de brigada de los '80 y cómo éstos van desembocando en símbolos autónomos respecto a ideologías de izquierda. Además, evidenciamos aquella hipótesis crítica de Salazar donde cuestiona fuertemente el marxismo que, invistiéndose de la promesa moderna de justicia social, fue opacando, a comienzos del siglo veinte chileno, la riqueza identitaria del bajo pueblo. Definiremos “muralismo social” y “muralismo semipúblico” para ir recorriendo la historia de un arte que va haciéndose desde la experiencia sensible ordinaria hasta la resistencia; desde el nacimiento del “artista comprometido” hacia el “trabajador del arte”.

El último capítulo tendrá la tarea de concluir e ilustrar un sensorium específico, un modo de ser de una pequeña parte del Chile de los años 2000. Este capítulo responde directamente a la pregunta de ¿cómo es posible aún mantener una práctica de la resistencia? Esta práctica, como vemos en el capítulo II, también posee la capacidad de “cambiar” el orden habitual de las cosas por tener la potencia de hacer pequeñas incisiones al sistema económico actual. Estos cortes, evidenciaremos, se nutren del agente organizativo que una comunidad desarrolla, propiciando la solidaridad y autogestión. Además, aquí tendremos la tarea de diferenciar unos tipos de arte contemporáneo para mostrar las preguntas que se

hace este campo cuando se encuentra con el espacio público. Esto último iluminado con el texto de Arthur Danto, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*.

Capítulo I: Arte y Revolución y el problema de la libertad en Jacques Rancière

Existe una división en los roles o quehaceres entre los individuos que podríamos llamar *división de lo sensible*, una diversidad en los modos de sentir que inducen a ciertas subjetividades políticas. En ese sentido, y para ingresar en nuestro problema del arte, la revolución y la libertad en Rancière, propondremos pensar el problema del arte y la política desde la definición de estética de Rancière, a saber: “[...] un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones [...]”³⁶. Bajo este orden, entonces, habrá unos miembros de la sociedad con herramientas para dirigirla y otros que serán dirigidos. La “explicación”³⁷, en tanto que declaración de alguna materia en palabras claras para ser “perceptible” por el que la escucha, pretende salvar este abismo entre quienes dirigen y quienes son dirigidos por considerarse un arma capaz de *alcanzar* la igualdad entre ambas partes de la sociedad. Sin embargo, la explicación, veremos en el desarrollo de este capítulo, será una herramienta que no podrá cumplir su objetivo, sino por el contrario, profundizar la desigualdad.

Se ha entendido la relación entre arte y política cuando se dice que una obra de arte contiene un *mensaje* (denuncia o aclamación) que se expresa en *formas* y *colores* determinados. Pero esta relación olvida, de fondo, que la razón primera de que un arte sea político se debe a que la obra abre un nuevo espacio y un nuevo tiempo con hombres y mujeres que vivencian, nombran y establecen reglas para ese nuevo proyecto espacio-temporal que definen.

El siglo veinte piensa esta división y por eso también piensa la “re- unión” con el afán de “democratizar” la sociedad; acuden a la explicación, esa declaración clara y perceptible, estableciendo automáticamente la desigualdad entre quienes explican y quienes son explicados.

La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o

³⁶ Ídem Revisado el 29 de Octubre.

³⁷ La explicación es la policía del tiempo según Rancière, pues pretende dirigir por *un* camino la inteligencia del explicando. Se hace difícil, entonces, “salir” de este “tiempo oficial” para enrolarse en un espacio-tiempo propio.

cual “ocupación” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. Hay, por tanto, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esta “estetización de la política”³⁸

A modo de ejemplo, mencionaremos tres procesos políticos donde observamos esta “re-unión” entre arte y política. Los tres ejemplos tendrán relación con la “estetización de la política” desarrollada en los gobiernos fascistas y con la “politización del arte” de los gobiernos comunistas. Ambos bloques, en tanto que gobiernos totalitarios de comienzos del siglo veinte, nos servirán para ilustrar y dar cuerpo a la premisa que cuestionaremos en este capítulo, a saber: “la pasividad de la sociedad exige una urgencia: ser explicados”.

Arte y revolución

A. México elaboró obras monumentales con temáticas de sus antepasados indígenas (y no del indígena pobre contemporáneo de comienzo del siglo veinte), personificado en Cuauhtémoc; y de su campesinado revolucionario personificado en Emiliano Zapata. Estas obras las realizaron en muros de edificios públicos y fueron financiadas por el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924) luego de la Revolución Mexicana (1910-1917). El pueblo, luego de un punto de inflexión y ruptura histórica, acude a sus recursos simbólicos, a una especie de verdadero proceso fundacional que queda en su memoria; “[...] un verdadero hecho sagrado susceptible de ritualizar [...]”³⁹. Este hecho fundacional llamado revolución va a generar un fuerte empoderamiento identitario. Es decir, un arte muralista, que inscrito en una arquitectura monumental, va a generar una conciencia de “lo que somos y lo que fuimos”, esta conciencia va a definir una victimización y una reivindicación del indígena originario y del pueblo (campesinos y obreros).

[...] El arte mural, al tratar de convertirse en un arte didáctico, mostró a las masas una faceta del pasado de la nación, así como el presente y las perspectivas del México Revolucionario,

³⁸ RANCIÈRE, Jacques, Op. Cit., p. 2

³⁹ OLESEN Díaz, Margarita, Tesis para optar al Magister en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte: *EL muralismo como la estética de la utopía*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010, p.

por lo que fue utilizado por el Estado para ilustrar visualmente a los grupos populares y tratar de encarnar en los sujetos la idea de nación que en él se concebía [...]”⁴⁰

Los historiadores, luego de la revolución, coinciden en que debe realizarse la etapa de reconstrucción nacional. En ese marco, José Vasconcelos⁴¹, hace un llamado a jóvenes artistas (David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera) para mostrar en pinturas la unidad identitaria de la nación mexicana, definiendo ideológicamente el Estado postrevolucionario. Sin embargo, de esta práctica muralística emanarán críticas. Carlos Monsiváis, afirma lo siguiente: “[...] influidos por el arte europeo de la postguerra, por las libertades artísticas, por el ideal de la cultura y las políticas revolucionarias, los pintores desdeñan el mensaje de Vasconcelos y eligen otros caminos”⁴². Así mismo, Octavio Paz critica esta “revolución ideológica” que emprenden estos artistas, dejando de lado lo que verdaderamente ocurrió en México; una revolución nacionalista y agraria. “[...] Una explosión popular, una sublevación espontánea y que no tuvo una cabeza, sino muchas”⁴³. Esta es la misma idea que defiende Gabriel Salazar y Jacques Rancière acerca de la importancia de conservar la identidad popular (sin ideologías partidistas).

B. En 1924 se publica *Literatura y Revolución* de León Trotsky, donde podemos entender el lugar que ocupa el arte para el socialismo de la Unión Soviética. Para Trotsky, al igual que para Lazlo Moholy-Nagy⁴⁴, el arte debe ser utilitario y, en ese sentido, debe *servir*, con su estilo realista, para que la sociedad comprenda fácilmente el mensaje. Desde el autor, leemos un ejemplo que ilustra esta idea.

Maupassant odiaba la Torre Eiffel, en lo cual nadie está obligado a imitarle. Pero es sin duda cierto que la Torre Eiffel produce una doble impresión: atrae por la sencillez técnica de su forma, y al propio tiempo, repele por su inutilidad. Se trata de un uso extremadamente

⁴⁰ DELGADILLO, Marco Antonio, RICO, Alfredo, “El Muralismo mexicano, el arte al servicio de la nación” en: *La Gaceta*, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño CUAAD, Universidad de Guadalajara, 28 de Julio del 2008, p. 6

⁴¹ Primer secretario de Educación Pública de México.

⁴² MONSIVÁIS, Carlos, “El muralismo: la reinención de México” en: OMAÑA, José Luis, JUAREZ, Beatriz, *Mural y Luces*, Ejército Comunicacional de Liberación R.L., Caracas, 2011, p. 41

⁴³ PAZ, Octavio, “Re/Visiones: Orozco, Riveram Siqueiros”, en: OMAÑA, José Luis, JUAREZ, Beatriz, Op. Cit., p. 39

⁴⁴ Ver MOHOLY-NAGY, Lazlo, “El Constructivismo y el proletariado”, *MA*, mayo de 1922

racional de lo material para construir una elevada estructura. Mas ¿para qué? No es un edificio, sino un ejercicio. Hoy, como todo el mundo sabe, sirve como emisora de radio. Ello le da un sentido y la hace más unificada estéticamente. Pero si desde el principio la torre hubiese sido construida como una emisora de radio, probablemente hubiera logrado una mayor racionalidad formal, y por lo mismo, una mayor perfección artística.⁴⁵

Sin embargo, Trotsky -a diferencia de José Stalin y Juan García Oliver- tiene la convicción de que el arte debe ser libre, es decir, que debe apelar a la libertad de pensamiento donde el artista se mantiene al margen de las “razones de Estado”. Leemos en *Manifiesto: Hacia un arte revolucionario libre*, que “[...] en el reino de la creación artística, la imaginación debe escapar a todo límite, y bajo ningún pretexto debe permitirse sujeción alguna”⁴⁶. Esto no quiere decir que el manifiesto promulgue la indiferencia política. Más bien significa que está conciente el autor que el papel del artista es participar activamente en la preparación de la revolución, pero atendiendo a la propia subjetividad. El artista no podrá ser parte de esta preparación si no siente “[...] en sus propios nervios su significado y su drama y busca libremente la encarnación de su propio mundo interior en su arte”⁴⁷.

C. Después de la Segunda Guerra, y con el desarrollo del arte moderno en EEUU⁴⁸, se prohíbe y/o se reprocha la idea de que el arte deba ser libre; es descrito como un tipo de “expresión anárquica” tanto por la Alemania Nazi como por la Unión Soviética de Stalin. La Alemania de Hitler lo prohíbe y condena con el código penal, pues allí se sostiene que este tipo de arte atormenta y engaña a la nación con la libre expresión. Hitler se refiere al campo intelectual y artístico⁴⁹ actual de la siguiente forma:

⁴⁵TROTSKY, León, “Literatura y Revolución”, 1923, en CHIPPEL, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal Ediciones, Madrid, 1995, p. 494

⁴⁶BRETON, Andre, TROTSKY, León, “Manifiesto: Hacia un arte revolucionario libre”, 1938, en Op. Cit., p. 516

⁴⁷ Op. Cit., p. 517

⁴⁸ El *Proyecto Artístico Federal* desarrollado por la *Administración para el Progreso del Trabajo* durante el gobierno de Roosevelt, ayudó económicamente a más de cinco mil artistas dando la libertad para la ejecución. De aquí se desarrollan artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, etc.

⁴⁹ HITLER, Adolf, “Discurso en la inauguración de la ‘Gran Exposición de Arte Alemán’, 1937, Munich”, en: *Adolf Hitler, discursos 1933-1938*, Editorial Kamerad. Disponible en línea en: <http://editorialkamerad.files.wordpress.com/2014/05/adolf-hitler-discursos-1933-1938.pdf>

En esta esfera el judaísmo había tomado posesión - más que en cualquier otra - de aquellos instrumentos e instituciones que crean y a la postre mueven la opinión pública. El judaísmo, haciendo palanca de modo particular con su posición en la prensa, procuraba no sólo desconcertar progresivamente, con la ayuda de la denominada crítica de arte, las opiniones naturales acerca de la esencia, los deberes y el fin del arte, sino cortar la sensibilidad general que permanecía todavía sana en este sector. La inteligencia natural y el instinto humano fueron sustituidos por determinados eslóganes que, mediante su continua repetición, dejaron inseguros o cuando menos temerosos a gran parte de aquellos que se interesaban por cuestiones artísticas o debían juzgar acerca de sus objetivos, de forma que éstos no tuvieron el coraje de combatir leal y claramente el continuo flujo de sofismas. Manipulando consideraciones de carácter general - como por ejemplo aquella según la cual el arte es internacional -, hasta el análisis de la creación artística en alguna de sus manifestaciones sustancialmente faltas de significado, se desarrollaba continuamente la tentativa de turbar la recta orientación y el sano instinto humano. Mientras por una parte se hacía pasar el arte por experiencia colectiva internacional, y por tanto todo reconocimiento de su ligazón con el pueblo venía negado, por otra parte se le vinculaba siempre más a la época, es decir, no existía un arte del pueblo, o mejor, de una raza, sino tan sólo de vez en cuando un arte de la época. Según esta concepción los griegos no crearon el arte griego, sino que es una determinada época la que la suscitó como propia manifestación. Lo mismo vale obviamente para el arte romano, que únicamente por casualidad viene a coincidir con el gran desarrollo del Imperio romano.⁵⁰

Este rechazo al trabajo teórico-crítico de judíos también los destaca Susan Sontag cuando habla del trabajo de Leni Riefenstahl:

Aunque los nuba [indígenas pertenecientes a África fotografiados por Riefenstahl] son negros, no arios, el retrato que de ellos hace Riefenstahl evoca algunos de los temas más generales de la ideología nazi: el contraste entre lo limpio y lo impuro, lo incorruptible y lo manchado, lo físico y lo mental, lo gozoso y lo que ve la cosas con sentido crítico. Una de las principales acusaciones contra los judíos dentro de la Alemania nazi fue que eran gentes civiles, intelectuales, portadores de un destructivo y corrupto “espíritu crítico”.⁵¹

⁵⁰ HITLER, Adolf, Op. Cit., pp. 300-301

⁵¹ SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Editorial Debolsillo, España, 2007, p. 97

Podemos inferir que la premisa para la concepción de un arte monumental, claro y utilitario que funciona como medio de aprendizaje explicativo para la sociedad -tanto para el pensamiento marxista como para el fascista- esconde lo que reflexiona Rancière cuando recuerda a Aristóteles; a saber, hay individuos que poseen el lenguaje y otros que sólo poseen el grito, una parte de la humanidad, entonces, estará destinada a dirigir a la otra parte...

Además de estas relaciones entre arte y política de estado existe también otra relación entre arte y política proveniente de algunos artistas “desesperanzados” de la propuesta que inauguró la modernidad: la fe en la razón. Esta desesperanza va a devenir mesiánica, pues artistas e intelectuales se sentirán llamados a dirigir un mensaje emancipador para “liberar” la sociedad. He aquí que la re-uniión de la que hablábamos al comienzo, esa salvación del abismo entre las dos sociedades, va a tomar cuerpo en intelectuales que quieren volver a unir aquello que piensan separado con el objetivo de que la sociedad *alcance* la igualdad.

La emancipación como búsqueda

Bertolt Brecht y Antonin Artaud son dos figuras que van a encarnar una solución a la premisa que cuestionamos en este capítulo –“la pasividad de la sociedad exige una urgencia: ser explicados”-. Serán ellos los teóricos de una producción de técnicas o maneras de hacer que pretenden colaborar en el trabajo comprensor del hombre, ya sea para capacitarlos en la creación de una nueva sociedad (Brecht) o para liberarlos de la serie de restricciones que la cultura impone aumentando el nivel de autodestrucción (Artaud). Esta solución será para la filosofía de la emancipación de Jacques Rancière, el peligro más radical por producir un tipo de arte con un propósito explícito de dirigir la vida de los espectadores y de la sociedad. Esta pretensión de dirigir la vida es otra manera de explicar pues se pretende decir un camino y conducir por él.

Cierta obra moderna en su autollamado a liberar a la sociedad, se ha atribuido – o casi imputado- una culpa; ser heredera de un arte puro. Por ello se dieron la tarea compleja –casi como una condena- de transformar la sociedad instándola a participar de una obra de arte –o de un “nuevo” reparto de lo sensible- que pudiera integrar a la colectividad –ya que

ella “está separada del arte”-. Los artistas modernos, desarrollan su trabajo como si vivieran un proceso judicial de autocondena, se imputaron la responsabilidad de las guerras, las muertes, las invasiones, el malestar, etc. de una sociedad víctima del arte -y su puro goce estético- y la filosofía -centrada en problemáticas alejadas de la vida cotidiana-. Sin embargo, relacionando el concepto de arte puro y el hecho histórico de La Revolución Francesa, podemos seguir las siguientes reflexiones:

Lo que la apariencia libre y el juego estético rechazan, es la división de lo sensible que identifica el orden de la autoridad con la diferencia entre dos humanidades [los que tienen el lenguaje y los que sólo tienen el grito]. Lo que ponen de manifiesto es una libertad y una igualdad de los sentidos que, en 1795 [publicación de *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre* de Friedrich Schiller], pueden oponerse a las que la Revolución Francesa había querido encarnar en el imperio de la ley. El imperio de la ley, en efecto, sigue siendo el imperio de la forma libre sobre la materia sometida, del Estado sobre las masas. Precisamente porque seguía obedeciendo a esa vieja división del poder intelectual activo sobre la materialidad sensible pasiva, la Revolución desembocó en el terror.⁵²

El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle.⁵³

La supremacía de la forma sobre la materia, la razón sobre la sensibilidad o el Estado sobre las masas no da lugar a una revolución totalmente nueva y profunda como aquella que suspende esas divisiones y recrea espacios y tiempos “dejados” por la oficialidad o intervalos de tiempo. Entonces, sostenemos que no existe oposición o mejor dicho, no existe un conflicto entre la “pureza del arte” y su politización, pues todo arte es político en tanto que su materia no sólo hace referencia a sí misma, sino que también hace referencia al nuevo espacio material que configura. No hay opuestos a identificar en una obra de arte, pues la pureza y su politización, nacen juntos y conforman un espacio nuevo. La apariencia libre de la *Afrodita de Cnido* está ajena a cualquier utilidad, cerrada a los

⁵² RANCIÈRE, Jacques, “Políticas estéticas”, texto recomendado por Rodrigo Alonso en *Lugar a dudas*, N° 13, 2009, Colombia, p. 9

⁵³ RANCIÈRE, Ídem.

pensamientos o deseos de quien la observa al mismo tiempo que es autónoma, y expresión de un modo de vida libre; de una comunidad libre que no se escinde y no conoce separación entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión.

A. Bertolt Brecht, dramaturgo de la primera mitad del siglo veinte, encarna la idea del marxismo clásico de “preparación del pueblo”. La obra de este autor, luego de un primer período de anarquía⁵⁴, se vuelca para superar esta negatividad e imprimir a su trabajo contenidos que pretenden educar o preparar al pueblo para el advenimiento de la sociedad comunista. Este proceso de preparación pedagógica no fue fácil, pues existía un conflicto entre el teatro de propaganda y la teoría estética expresionista -movimiento al cual él adhería-. Había un choque permanente de este arte heredero de la tradición burguesa por no ajustarse a la propaganda y agitación del teatro político.

Abandonar la estética para Brecht era abandonar la forma dramática tradicional, justificando tal necesidad mediante tres argumentos: primero, en acuerdo con Piscator, la crisis del concepto de “individuo” burgués sobre el que se fundamentaba la dramaturgia heredera de Shakespeare. Segundo, la conveniencia de sustituir el criterio estético por un criterio sociológico, como único modo de recoger los nuevos temas que configuraban el rostro de la época contemporánea. La categoría de bueno/malo serían cambiados por la categoría de verdadero/falso. Tercero, el imperativo de adecuar la producción artística a un nuevo tipo de público: el público de masa, para llegar al cual era preciso aplicar las reformas formales/temáticas.⁵⁵

El teatro político para Brecht era un modo de intervenir directamente en lo real. Esto quiere decir que iba a convertir el arte en valor de uso, pues sólo con esta reducción es que podía ser el arte un instrumento de intervención política en lo real. Por ello, para el dramaturgo, todo arte sin un destino de uso era una obra destinada al puro consumo estético, a diferencia de las concebidas con valor de uso que podían tener una eficacia

⁵⁴ “Baal” –primera obra que escribió a los 20 años- en *Teatro completo*, Ediciones Nueva Visión, Traducciones de Nicolás Costa y Oswald Bayer, Buenos Aires, 1967

⁵⁵ SÁNCHEZ, José A., *Brecht y el expresionismo Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1988-89 Disponible en: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/contextos/96/Brecht_y_el_expresionismo.pdf

política. Sin embargo, esta idea chocaba con algunos marxistas, quienes le otorgaban un valor sagrado al teatro y por eso no podían aceptar la extracción del elemento estético. La solución a la que llegó el autor fue valorar un modelo no experimental, es decir, realista, donde la calidad de la obra estuviera dada por el guión y la actuación. Además, debía considerarse importantísimo, la integración del público en el espectáculo para formar una comunidad. Por último, cambió la forma de “drama” por “revista”, pues en este formato era posible la integración de diversos métodos de expresión como la prosa, el verso, la música, también materiales documentales, y actores que se dirigían directamente al espectador presentándose y haciendo comentarios.

B. Antonin Artaud afirma que la cultura va en contra de la vida por ser la que se despreocupa de las condiciones necesarias del hombre para un mejor vivir. El signo de la época en la primera mitad del siglo veinte será de confusión y desesperanza frente al progresivo adelanto de la razón. Por esto Artaud se pregunta en *El Teatro y su doble* si “¿los sistemas de pensamiento han afectado la vida, nuestra vida?”, dándonos a entender que los sistemas filosóficos no han pensado el cotidiano, no han tenido por objeto conocer la vida vivida de hombres y mujeres, sino tan sólo reflexionado en torno a problemas abstractos.

Artaud propondrá, o más bien brindará el espacio del teatro –otro nuevo reparto de lo sensible-, para desechar los deseos reprimidos que el hombre civilizado ha acumulado. Se trata que el hombre pueda liberarse, y esto quiere decir liberarse de la civilización que sólo tapan los deseos y entonces dificultan la posibilidad de poseer la propia vida. Por eso el autor propone este espacio, afirmando:

Si el teatro está hecho para permitir que nuestros deseos reprimidos cobren vida, una suerte de poesía atroz se expresa por medio de los actos singulares en los que las alteraciones del hecho de vivir demuestran que la intensidad de la vida está intacta, y que bastaría dirigirla mejor.⁵⁶

Tan intacta está la energía que mueve la vida que se podría quemar la Biblioteca de Alejandría y seguirían, hombres y mujeres, produciendo esa fuerza expresada en los

⁵⁶ Ídem

papiros, expresa Artaud. Hay que hacer las cosas más difíciles, nos propone. Hay que quedarse con uno mismo para poder encontrar esa fuerza vital, “volver a la naturaleza”, pues los crímenes se explican por la impotencia, dice, de poseer nuestra vida. Hay que despojarse entonces de las vestimentas, objetos cargados de poder, para volver a dirigir nuestras vidas. Según el autor, los occidentales hemos estado siendo espectadores de la vida y la hemos contemplado como quien goza la estética de una obra clásica, por ello es que hemos dejado pasar atrocidades y ahora nos encontramos en un estado de malestar. Así mismo, el espectador es para el autor pasividad porque considera al teatro “un medio de distracción vulgar”, y se responsabiliza junto a quienes no han podido dirigir un teatro complejo.

Rancière va a pensar en lo paradójico que se ha vuelto ser espectador, pues no hay teatro sin espectador, pero ser espectador es un mal porque es estar separado del conocimiento y de la acción. Hay un “mal”, entonces, pues el espectador no conoce al mantenerse en la apariencia, y no actúa al mantenerse inmóvil o pasivo frente al espectáculo.

Alain Badiou, trata de entender esta paradoja, choque entre arte y filosofía, y comenta: “por cierto en el teatro todo es cosa distinta de lo que es: el actor juega un papel, el lugar es un decorado de cartón, las luces son artificiales, el texto cuenta una vieja historia olvidada.”⁵⁷ Y claro, sabemos acerca de las maneras de representar una historia -drama, danza, performance, mimo, etc.-, y entonces, por qué querer que las palabras y las imágenes y las escenografías se conviertan en “algo más”, traspasando su condición de palabra hablada y transmitida e imagen vista, si aún tomándolas como lo que son –palabras e imágenes- cambian en algo nuestras vidas. Pero la paradoja se hace más importante mientras crece el malestar en no pocos artistas, autoconsiderados culpables por contribuir a que el espectador forme parte de una “comunidad ilusa”, de una “comunidad pasiva”.

La culpabilidad conserva dos ideas, una que podemos clasificar como fuente y otra como su afluente. (1) La culpabilidad de los artistas se produce por sentirse pertenecientes a una tradición que no dio importancia a la premisa acerca de la esencia del teatro, (2) dando

⁵⁷ BADIOU, Alain, extracto de la primera parte de la conferencia dictada en el Centro Cultural Rojas, Argentina, Octubre, 2000

por resultado un tipo de espectador alienado. Entonces, la premisa que defienden estos autores es la siguiente: el teatro es un espacio único de colectividad, comunidad ejemplar si la comparamos con una comunidad que asiste al cine o a una exposición. Entonces no se puede permitir que el espectador se pierda en el espectáculo, desprovéyéndose del saber y de la acción. Aquí se busca enmendar el error de un teatro tradicional anterior que produjo este tipo de espectador.

Sin embargo, para Rancière, no existirá ningún arte privilegiado, pues de lo que se trata en su obra es de la indagación acerca del trabajo comprensor del hombre, aquel que se moviliza vital y reflexivamente cuando lee una novela o cuando observa un cuadro o asiste al teatro, porque los espectadores de cualquier espectáculo –cuerpos en movimientos– debieran ser entendidos como una “comunidad justa”, es decir, una comunidad que no tolera la explicación pedagógica, la mediación, y entonces, una comunidad que gobernándose a sí misma produce o es la actitud de cada uno de sus miembros. Una comunidad que sabe acerca de la igualdad de las inteligencias. Por esta razón, dice el filósofo, no hace falta otro teatro donde los espectadores “retomen” su poder y aprendan en vez de quedar seducidos. No es necesario un teatro donde los espectadores “salgan de su embrutecimiento” y logren identificarse con los personajes convirtiéndose en “investigador[es] o experimentador[es] científico[s] que observa[n] los fenómenos e indaga[n] las causas”⁵⁸ –Brecht-. No es necesario un teatro donde los espectadores logren despojarse de la pasividad de mirar –“ilusorio dominio”- para involucrarse desde sus energías vitales en el dominio de la performance –Artaud-.

La emancipación no necesita la mediación pedagógica

No es necesaria la mediación, pues porque es la misma lógica de la “explicación”, de la relación pedagógica donde “el papel atribuido al maestro consiste en suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante.”⁵⁹ No es necesario seguir un protocolo de pasos que van desde lo más simple a lo más complejo, pues se puede ir descubriendo en la comparación de lo que se ve con lo que ya se sabe según vayan saliendo

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Eliago Ediciones, España, 2010, p., 12

⁵⁹ Op. Cit., p., 15

a la luz, azarosamente, los hallazgos. Porque ser ignorante no significa no saber a secas, significa no saber aquello que un cierto protocolo establece como “saber”. De ahí que Rancière afirme que el saber es una posición, y entonces inferimos que la ignorancia será otra posición capaz de producir otro saber. No se trata, entonces, para la filosofía de la emancipación, estrechar el abismo entre dos posiciones y querer suprimirlo imponiendo una de las dos, pues esta filosofía no piensa la división, sino la igualdad y cómo ésta puede nutrirse de las diferentes “posiciones” que existan en una sociedad.

Para esta filosofía no se trata de pensar que se acorta una distancia cuando hay una explicación de un argumento y la constatación de comprensión de la explicación de dicho argumento. Esta “distancia acortada” pretende, como lo dice su nombre, acortar la separación que existe entre el discípulo y el maestro. Sin embargo, este progresismo abisma, no precisamente porque no logre su objetivo –acortar la distancia-, sino porque quiere abolir una distancia que ve como negativa. Pero la distancia que media entre el conocimiento y la ignorancia no es un mal, es la distancia de toda comunicación normal. No hay distancia que abolir como una especie de salto atlético que debe dar el ignorante hacia el saber. Una transformación honesta en los hombres y mujeres será aquella donde el artista, dramaturgo o pedagogo mantenga la naturaleza de innatos comprensores que se emprenden “en la selva de cosas y de signos”⁶⁰, en el acto intelectual que es la acción de dirigir “un camino que va aboliendo incesantemente, junto a sus fronteras, toda fijación y toda jerarquía de posiciones”⁶¹. ¿No es acaso la voluntad de abolir la distancia la que crea la desigualdad?

La emancipación comenzará en los individuos cuando cuestionen la “oposición” mirar/actuar, y evalúen que esas oposiciones no son lógicas, no pertenecen a una fuente imperecedera de distribución de saber, sino que son el resultado de un reparto de lo sensible, que pretende otorgar los conceptos de pasivo/activo a cada posición y a las capacidades ligadas a dichas posiciones. La emancipación o la libertad cobrará vida cuando se comprenda que no hay que acortar ninguna distancia, pues:

⁶⁰ Op. Cit., p. 17

⁶¹ Ídem

Existe la distancia entre el artista y el espectador, pero también existe la distancia inherente a la performance misma, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador.⁶²

Porque no se trata de que haya una transmisión del mensaje del artista al espectador; una capacidad o energía que proviene de un lado y que debe llenar el otro. Ahí sí que vemos un recorrido sin fin. Más bien se trata de valorar aquello que se erige entre el artista y el espectador, y del que ninguno es propietario. Valorar la obra como espacio que abre otras temporalidades que ni el dramaturgo ni el artista puede definir ni clasificar.

En la filosofía de la emancipación se trata de tomar conciencia de la propia autonomía intelectual – capacidad naturalmente hermenéutica de hombres y mujeres- y “suspende[r] las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, [...] sino también entre entendimiento y sensibilidad.”⁶³ Se trata de alterar esa frontera que hay entre el que actúa o hace y el que mira, configurando un reparto propio del espacio y del tiempo, no haciendo de ellos –espacio y tiempo- una cuestión imperecedera e inmóvil que pertenece a los distintos roles de los individuos en la sociedad, pues esos roles –actor, espectador, dramaturgo, artista visual, pensador, profesor, trabajador, etc.- no son brechas ni determinaciones que condicionan a hombres y mujeres. Más bien estos roles son posibilidades de producción política y estética para significar nuevos lugares y tiempos expresando el grito en lenguaje. El muralismo de brigada nacido en una sociedad, primero esperanzada –antes del golpe de Estado de 1973 en Chile- y luego combativa y autónoma – década de los ‘80- va a ser una producción política y estética que a la manera de la *Venus de Cnido* va representar una comunidad si no libre, una que se resiste al control dictatorial y se quiere mantener “liberada”.

“La explicación” en el Mayo Francés

El Mayo Francés es un momento y un lugar de disputa ideológica acerca de la división o separación de los roles entre los que poseen el saber –intelectuales- y los que

⁶² Op. Cit., p. 20

⁶³ RANCIÈRE, Op. Cit., p. 8

encarnan la experiencia de la explotación económica -obreros-. Ambos “mundos” impulsarán un despertar en la sociedad francesa produciendo ideas acerca de la igualdad. El marxismo francés, que problematiza la cuestión de la dominación al nivel de las estructuras, será precisamente el camino que abandonará el filósofo argelino, quien, en este momento, producirá una idea acerca de la emancipación intelectual individual. El autor dirá acerca de esta disputa ideológica, que proviene de una misma premisa -quienes posean el saber o la experiencia deben explicarlo (traspasarlo) a los que no lo tienen para lograr la igualdad-. Por ello será necesario desarrollar otra perspectiva radicalmente diferente que no apele ni tenga presente las diferencias circunstanciales o “involuntarias” –diferencias de clase- y, además, que no tenga por finalidad la igualdad, sino que se proponga comenzar por ella.

Una idea de un grupo de intelectuales comandados por Louis Althusser pensaba que haciendo una revisión y nueva lectura del texto *El Capital* de Karl Marx⁶⁴, podrían guiar a las masas en su emancipación. La otra idea decía que eran los trabajadores lo que debían explicar y enseñar a los intelectuales el significado de la explotación, pues ellos la vivían y eran quienes desde su experiencia y conciencia de clase podrían explicar y enseñar aquella problemática. Intelecto y experiencia y conciencia de clase, se enfrentan y se radicalizan, y cada uno asume un protagonismo para llevar a cabo la lucha social.

A pesar de que ambas ideas se alejan de la idea de emancipación⁶⁵ intelectual e igualdad de las inteligencias en Rancière, será la última teoría -la que habla acerca de la experiencia y conciencia de clase- la que tendrá mayor sintonía con el pensamiento del autor por pensarse en relación directa con el individuo y su actuar. Así también vemos resonancias con el marxismo inglés, el que va a pensar la interpretación que se puede sacar

⁶⁴ ALTHUSSER, Louis, *Para leer el capital*, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1985

⁶⁵ “El concepto de emancipación entraba en el marxismo heterodoxo, o bien como esperanza y utopía en la obra de Ernst Bloch, ya como investigación sobre la cosificación en Lukács, o como crítica del autoritarismo administrado como plantean los teóricos críticos en el inicio del Instituto para la Investigación Social. De este modo, emancipación lleva a existencia desde la perspectiva neomarxista de las primeras décadas del siglo. Sin embargo, los ideales revolucionarios van a chocar frontalmente, tras el final de la segunda guerra y la derrota del nazismo, con la edificación de un tipo de sociedad en donde el productor se convierte en receptor-consumidor. La sociedad de consumo de masas, paradójicamente, resulta el anverso de los vitalismos y de los subjetivismos, y presentándose como la "sociedad del individuo" consolida unos estilos de vida que homogenizan a la población, ahora clasificada en forma de "masas".” MUÑOZ, Blanca, Op. Cit. Revisado el 22 de Noviembre del 2012

de la acción del individuo frente al realismo explicativo de la institución. El modelo histórico interpretativo sustituirá al estructural, sustituyendo la teoría social por la reconstitución de la cotidianidad del individuo. Es Edward Thompson, primera generación de la Escuela de Birmingham, hemos dicho al comienzo, quien introducirá este pensamiento para estudiar la formación de la clase obrera.

Como decíamos antes, Rancière se aleja de ambas ideas, pues no piensa que a los dominados haya que explicarles saberes para que luego ellos sean iguales a sus dominantes, tampoco piensa que los dominados deban explicar a los intelectuales –burgueses- acerca de su situación económicosocial. Cree, nuestro autor, en la educación universal, y entonces para él la dirección *progresista* del Mayo Francés será el modo más temerario de embrutecimiento, pues aloja entre sus principios la explicación.

El maestro con conciencia social -podríamos decir- que quiere lograr mediante sus explicaciones pedagógicas que sus discípulos comprendan las razones de los argumentos de un texto, trabajará por esclarecer -e imponer quizá sin saberlo- un saber o una verdad al margen del saber que puedan desarrollar sus discípulos, por no nacer ésta de la propia órbita de ellos. Querrá el maestro, que sus discípulos entiendan por medio de sus explicaciones un saber epopéyico que los guiará hacia la igualdad (un ejemplo claro puede ser el muralismo mexicano). Sin embargo, con Rancière comprendemos que la igualdad no debe ser el fin, sino más bien el inicio para avanzar hacia la emancipación intelectual⁶⁶.

⁶⁶ En este momento se origina el pensamiento de Rancière acerca de la igualdad de las inteligencias. Este proceso intelectual-coyuntural íntimo del filósofo originará su obra *El maestro ignorante Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, publicada en Francia en el 2003.

Capítulo II: la práctica de la resistencia en el muralismo de brigada de los años '80

De modo que hoy los políticos, para entrar al sistema, no juran ya ante la Constitución o la Biblia, sino ante el consenso de Washington, de rodillas antes Wall Street. Por eso, tanto los políticos de la Concertación de Partidos por la Democracia (socialistas, radicales y social-cristianos) como los de la Alianza por Chile (derechistas de antiguo y nuevo cuño) han sido y serán todos, por cuestión de fe y orden público, perpetuamente neoliberales, pase lo que pase, y los que no lo son por convicción y fe doctrinal, deberán actuar como si lo fueran, por conveniencia.⁶⁷

El arte popular que inician en Chile las brigadas muralistas nacidas en los '80, como el Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres y la Brigada Pedro Mariqueo, son relevantes para nuestro trabajo por representar un fenómeno que, por un lado da cuerpo al terreno que disputa una parte de la sociedad durante la dictadura, y por otro –y el que más nos importa destacar aquí–, da cuenta de la apropiación de los individuos del *intervalo* de tiempo que deja el tiempo oficial de la dictadura. Los intervalos son los espacios de tiempos donde los individuos o las colectividades renegocian las maneras de ajustar su propio tiempo a los ritmos de la dominación. En ese sentido, las brigadas muralistas van a significar la apropiación de un espacio y tiempo *otro* donde la dimensión estética y política producida ahí, en el “campo de batalla”, va a resistir en el espacio *indeterminado* del tiempo oficial. Se trata, por tanto, de una práctica de la resistencia en relación al medio, en relación al cómo, y entonces, destacaremos ya no el significado que persigue un mural: su fin, sino más bien bajo qué circunstancias fue realizado y cuáles son sus implicancias. Para nuestro trabajo tendrá mayor importancia un mural producido por pobladores que un mural hecho para una población.

La temporalidad oficial que impone un reparto de lo sensible con unas capacidades, unos espacios y unos tiempos determinados en el que cada individuo puede ingresar de acuerdo a su posición en aquel reparto, esa temporalidad hegemónica, va a dejar espacios o

⁶⁷ SALAZAR, Gabriel, *Los Movimientos sociales en Chile trayectoria histórica y proyección política*, Uqbar Editores, Santiago, 2012, p. 21

“tiempos muertos” que serán ocupados por individuos y colectividades. Este espacio y tiempo diverso del vigente será un terreno donde podremos observar cómo las brigadas van a dar señas de un tránsito hacia la autonomía autoral y/o despojo de tradiciones político partidistas que habían sido heredadas desde la izquierda⁶⁸.

En los '80 podemos observar un tránsito del trabajo colectivo de las brigadas partidistas que guardaban la esperanza de cambio social en la unión del partido político con la colectividad, hacia lo que hoy existe en el muralismo: una autoría estética donde la esperanza de cambio está más relacionada con el individuo autor⁶⁹ y la colectividad alejado o autónomo respecto a los lineamientos de un partido político. Hasta la Brigada Ramona Parra del Partido Comunista en la década del '80 se va a disgregar, y va a comenzar un trabajo “compartimentado”–Dice Alejandro Mono González- y clandestino por el contexto de represión político militar, llegando a tener 150 brigadas que pintaban en todo Chile con el nombre de BRP.

Con “tránsito hacia la autonomía” nos referimos al progresivo distanciamiento de los individuos respecto a un aparato u órgano que permita, guíe y sostenga una producción como la de un mural callejero. Se trata de la inminente sospecha o pérdida de la esperanza en órganos partidistas que, pese a confluir en ideas similares acerca de los caminos que debe seguir el Estado respecto a una sociedad, van a ser percibidos como ajenos en relación al cotidiano de los individuos.

⁶⁸ “Para mí, la noción de los “sin parte” es la noción de un sujeto político, y un sujeto político nunca puede ser identificado sin más con un grupo social. Razón por la cual digo que el pueblo político es el sujeto que encarna la parte de los sin parte -con ello no decimos “la parte de los excluidos”, ni que la política sea la irrupción de los excluidos, sino que la política es, ante todo, la acción del sujeto que sobreviene con independencia de la distribución de las partes sociales. En el fondo, esta concepción se distingue de una concepción tradicional, marxista, que identifica un sujeto de la emancipación con una determinada figura social producida por el desarrollo económico, por la producción capitalista.” Entrevista a Jacques Rancière: “La política de los cualquiera” en periódico *Lavaca*, Argentina, 1 de Octubre del 2010.

⁶⁹ Quisiera destacar el trabajo que realiza Alejandro Mono González en las poblaciones de Chile donde realiza su trabajo con la población; no sólo pintando con ellos, sino también ideando y discutiendo la propuesta. Esta cercanía del “trabajador del arte” -como prefiere llamarse- con la población da cuenta de un fenómeno muy difícil de encontrar en los muralistas actuales, quienes asisten a los lugares a pintar y a exponer el proceso autoral frente a miradas que aún observando desde la calle de sus casas, no se involucran desde la autoría.

Los orígenes

Si pensamos en Chile, tenemos que desde los inicios de la república observamos que hay poder popular organizado capaz de derribar la dictadura de Bernardo O'Higgins creando la Constitución de 1828, "única acordada libremente por la ciudadanía chilena..."⁷⁰, tenemos también, saltándonos la Constitución de 1925⁷¹, la figura de Luis Emilio Recabarren y el mutualismo chileno del siglo diecinueve que unía asociación mutua y la administración y autogeneración de recursos. Solidaridad y autogestión, en definitiva, que en momentos de opresión salen a flote y son capaces de generar identidad. Una identidad que, en el caso que nos convoca, podemos ir observando en la autonomía de las brigadas y las colectividades.

Estos nuevos lineamientos individuales o colectivos los observaré bajo la lupa de la reflexión en torno al tiempo y la política⁷² que impera hoy como única temporalidad posible; un tiempo oficial que hace converger las leyes del mercado y las leyes y agendas de los gobiernos, y en el que debe sumirse el individuo para "no quedar fuera"⁷³. Este único tiempo posible u oficial en el que todos deben ingresar, nace de un consenso, que es una construcción sensible del espacio y del tiempo de una comunidad donde se excluye toda intervención e interrupción. En este sentido, Rancière dice que el consenso es la policía del tiempo por ser el que obliga a ingresar a él, manteniendo a los ciudadanos en "su lugar"; en su parte de la construcción sensible. Muchas de las brigadas muralistas de los '80 van a dar un paso al lado respecto a la dependencia a una orgánica logrando alzarse autónomas

⁷⁰ SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM ediciones, Santiago, 2011, p. 47

⁷¹ A pesar de que hubo una *Asamblea Constituyente de Asalariados e Intelectuales* en el Teatro Municipal, agrupados ahí, por decisión propia de cada miembro y con plena autonomía, en marzo de 1925, la Junta Militar de transición llamó a organizar y arbitrar dicha asamblea a Alessandri Palma, quien, a pesar que "debía encargarse de *sugerir* los temas, fue *redactando un texto constitucional* completo, para terminar *reformando y retocando la Constitución de 1833* [...] Algunos días después, convocó a un plebiscito para aprobar o rechazar el texto aclamado. Fue aprobado, pero con casi un 60% de *abstención ciudadana*...", SALAZAR, Gabriel, Op. Cit., p. 71

⁷² RANCIÈRE, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral "El tiempo de la política" organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

⁷³ Hoy, desde la primera infancia la sociedad "hace ingresar" a los párvulos a un "sistema" (o podríamos decir, hace converger el tiempo de la infancia al tiempo del mercado) que mide su madurez y sus habilidades en lenguaje y matemática en los procesos llamados "pruebas de admisión" para ingresar a los colegios. Desde allí hay una continuidad "en el sistema" con mediciones como el SIMCE, pruebas de selección universitaria PSU, etc. para posteriormente en el campo universitario, hablar de "acreditaciones", "doble titulación", "MBA", etc.

respecto al tiempo oficial y reparto de lo sensible de lo que significa practicar la militancia política. Profundizaremos esta idea a continuación.

La autonomía

Las brigadas muralistas de los '80 van a mantenerse libres respecto a lo que Rancière cuestiona, reflexionando sobre el tiempo la política. Es decir, van a mantenerse autónomas respecto al relevo de la hipótesis de la teoría moderna de la historia – acerca del *tiempo empírico* de la historia que narra los hechos en su simple sucesión que fue tomada por la modernidad como algo claro y distinguible otorgándole el estatus de *tiempo racionalizado* que ordena los hechos según la necesidad interna o verosimilitud⁷⁴ - al pragmatismo económico por políticos, periodistas y expertos. Con Rancière entendemos esto desde la crítica que hace a la hipótesis de *El fin de la historia y el último hombre* de Francis Fukuyama, en el cual se analiza el fin del Imperio Soviético como fin de las revoluciones venideras y comienzo de un universo de la democracia consensual a la cual todas las naciones estaban siendo destinadas. El problema que distingue Rancière aquí está en afirmar que un tiempo ha finalizado; el de las revoluciones o de las ideas de emancipación radical.

Antes, Jean François Lyotard⁷⁵ había definido el posmodernismo como período posthistórico, pues no era la simple sucesión de la modernidad. Este tema filosófico es relevado, como decíamos, por planteamiento más pragmáticos –como el de Fukuyama- que nos describen ahora un tiempo político que renunció a esos “mundos nuevos” utópicos de la modernidad y donde hoy sólo existe como posibilidad la “democratización” de las naciones. Y hemos pasado, se supone, de ese período de los grandes relatos al período del “tiempo corto” cargado de estadísticas, verificaciones, encuestas; “el tiempo de las revisiones que cada mes esperamos”, dice Rancière.

⁷⁴ “En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.”, ARISTÓTELES, *Poética*, Edición trilingüe de GARCÍA YEBRA, Editorial Gredos, Madrid, pp. 157-158

⁷⁵ En 1979 aparece en Francia *La condición posmoderna: informe sobre el saber* de Jean François Lyotard donde se define el posmodernismo por medio del análisis del tema del fin de la modernidad como fin de los grandes relatos.

Hoy mantenemos la idea de que “los tiempos cambiaron”, es decir, que ya no es posible creer en lo que se creía. Y entonces, a la idea empírica del tiempo como ritmo de sucesión de los acontecimientos según la necesidad interna o verosimilitud –tiempo racionalizado-, se lo entiende desde la política como principio de imposibilidad o prohibición. Bajo esta lógica, debemos inferir que ya no es posible cambiar el orden de las cosas. La tradición marxista del siglo veinte, según Rancière, se va agarrar de esta idea relevada al pragmatismo para responder con la hipótesis de que el mercado es la efectucción y disimulación del proceso de explotación;

[...] mostrándonos cómo el imperio de la mercancía sobre las relaciones sociales era al mismo tiempo construcción de un universo de palabras, objetos, imágenes, estructurando los pensamientos, los deseos y los comportamientos cotidianos de los individuos.⁷⁶

Las brigadas muralistas que se van a mostrar autónomas tanto a la hipótesis pragmática de la economía liberal como a la respuesta marxista, van asentar su producción en lo que el filósofo llama *intervalo* o espacio *indeterminado*. Es decir, en los “tiempos muertos” que deja el tiempo oficial, las brigadas, los individuos y los colectivos van a reajustar sus propios tiempos respecto a los compases de la hegemonía, y desde ahí van a romper la relación entre las maneras de hacer con las maneras de ser, suspendiendo el reparto de lo sensible que otorga capacidades e incapacidades respecto a la posición ocupada en el mundo, resignificando “agendas de liberación” y poniendo a la orden del día sus propias ideas de emancipación. Van a ejercer acciones emancipatorias, estas brigadas, pues por su sola existencia van a ser ejercicios de liberación.

Acerca de esta idea de la apropiación de un espacio y un tiempo diverso del vigente, Luis Mico Henríquez, líder de las Unidades Muralistas Camilo Torres, UMCT, cuenta lo siguiente:

Desde el 83’ para adelante, cuando comienzan a reaparecer las brigadas que rayan en estos espacios, son los primeros lugares que se ganan. En esos lugares donde las protestas son fuertes... porque empiezan en las mañanas y terminan en la noche. Había todo un día en el

⁷⁶ RANCIÈRE, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral “El tiempo de la política” organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

que la policía no podía entrar a un lugar, y una buena manera de reivindicar el lugar era pintando un mural. Había tiempo para hacerlo, porque la represión no va a llegar, o en otros lugares se utilizaba como actividad inicial de la protesta el mural, y dejábamos marcado. Era una manera de significar el uso y apropiación del espacio, una calle que tuviera un mural, era una calle “liberada”, una población con murales era una población “liberada”, Había una identificación de la gente, lo cuidaban. Transformaba el paisaje.⁷⁷

En este sentido es que los murales de las brigadas en los años '80 son un producto del intervalo o espacio de indeterminación del tiempo dominante. En estos espacios indeterminados es que se alzan y destacan esas otras temporalidades que ocupan esos intervalos y hacen interrupciones a este tiempo hegemónico.

Este intervalo o tiempo muerto permitió, antaño, a metalúrgicos y ferroviarios de principio de siglo XX en Chile, entrar en el universo del ocio⁷⁸, entendiéndolo no como un tiempo de descanso ritmado por el trabajo, sino como un tiempo de los hombres libres o de los hombres librados del yugo de la necesidad. Las interrupciones, en cambio, serán momentos en los que se entra en disidencia, donde la muchedumbre sale a la calle y expone sus propias agendas de liberación, sobreponiéndolas a las agendas del gobierno. Aquí existe un choque entre la temporalidad oficial con agendas cortoplacistas y la temporalidad de la muchedumbre⁷⁹.

En el caso del muralismo de brigada, decimos que hombres y mujeres se apropiaron del intervalo de tiempo, volcando su mirada hacia los tiempos propios y exponiéndolos en

⁷⁷MORALES, Pedro, Op. Cit., pp. 70-71

⁷⁸ *La Locomotora*, Órgano de maquinistas y fogoneros, Santiago, 1901-1904; *Boletín del Círculo Ferrocarriles de Chile*, Santiago, 1909-1912; *El Capitán Chicote*, Santiago, La Ilustración, 1911; *El Asistente ferroviario*, Órgano oficial de la Sociedad Mutual de asistentes de los Ferrocarriles del Estado, Santiago, 1926, etc.

⁷⁹ Un ejemplo de esta capacidad de crear *interrupciones*, que es la disidencia de una muchedumbre que sale a la calle y pone ahí sus propias “agendas de liberación”, es lo que ha ocurrido en Chile con las movilizaciones sociales que comenzaron los estudiantes secundarios y universitarios con mayor fuerza y constancia desde el 2011, donde plantearon una serie de “reestructuraciones” en la agenda dominante -que en temas de educación, por ejemplo, sólo hablaba de subsidios-. Estas reestructuraciones planteadas por los jóvenes, ponían sus propias “agendas de liberación” en la calle y, entonces, hablaban de “educación universal, gratuita y de calidad”, cambio de la Constitución de 1980, renacionalización del cobre, etc. Esto ha generado hoy en el 2013, que al menos en la carrera electoral de los 9 candidatos presidenciales, 8 de ellos “demuestren” que sus agendas de gobierno son también esas agendas de liberación exigidas por hombres y mujeres en la calle. Ver GARCÉS, Mario, *El Despertar de la Sociedad. Los movimientos sociales de América Latina*, Editorial LOM, Santiago, 2012.

los muros. Este hecho fue un modo de romper la relación entre cierta manera de ser y cierta manera de hacer de hombres y mujeres, reconfigurando su tiempo y su espacio de servidumbre, de trabajo, de descanso en un ejercicio de liberación. Este hecho dio por resultado una multiplicidad de subjetivaciones formadas ahí en el intervalo de una población sitiada para volver a poner a la orden del día la idea de emancipación. Es importante destacar esto último, pues con “ideas de emancipación” no pretendemos hablar de los mensajes expuestos en los murales, esas reclamaciones de justicia, etc. Con ideas de emancipación queremos decir que el sólo hecho primordial de “hacerse” un espacio y un tiempo y ocuparlo, resignificando y suspendiendo el orden habitual o reparto habitual de lo sensible, es que se está llevando a cabo la emancipación.

Así, entonces, hubo artistas formados por la academia interesados en participar de un proceso social, y no tuvieron más “salirse” del tiempo vigente académico e integrarse a una realidad cotidiana ordinaria desde la cual iban naciendo ideas para mantenerse activos en la lucha contra la dictadura. Así mismo, las poblaciones no tuvieron más que “salir de sus casas y de sus trabajos”, para resistir la apropiación de terreno de la dictadura rompiendo esa relación casi imperecedera entre las maneras de hacer y las maneras de ser, situadas en un espacio y tiempo determinado y construido por el consenso.

Y fueron los sindicatos⁸⁰ y fueron los mapuches⁸¹ y el rol crucial de las mujeres –y algunos hombres- de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos⁸², los que

⁸⁰ “Entre 1982 y 1983 se produjo el colapso económico y financiero. En 1983 el PGB fue -0.7%, mientras que el desempleo efectivo fue del 31.3% y la inflación a nivel del IPC fue de 23.1%. En medio del colapso los análisis económicos coincidieron en afirmar que su origen se debía a la entrada del crédito extranjero abundante como la causa de la expansión del gasto interno y del déficit comercial.” Ver ULLOA, Victor, *El Movimiento Sindical Chileno Del siglo XX hasta nuestros días*, Oficina Internacional del Trabajo y Central Unitaria de Trabajadores, 2003 p. 15 Disponible en: <http://www.estudiosdeltrabajo.cl/wp-content/uploads/2009/10/sindicalismo-chileno-siglo-xx-a-nuestros-dias-v-ulloa.pdf> Revisado el 29 de Julio de 2013

⁸¹ “El decreto Ley 2.568, tendiente a la división y liquidación de las comunidades mapuches generó una fuerte resistencia al interior del Pueblo Mapuche, cuestión que va a quedar reflejada en la creación y organización de los Centro Culturales Mapuches, la primera organización post golpe de Estado con un carácter independiente y autónomo. Esta organización contó con un fuerte respaldo de sectores de la Iglesia Católica, principalmente del Obispado de Temuco y del Vicariato de la Araucanía. En los Centros Culturales Mapuches confluyeron dirigentes que ya tenían trayectoria en el movimiento mapuche, y también jóvenes que se iniciaban, y que en la actualidad continúan trabajando por sus demandas y reivindicaciones. Algunos de sus principales dirigentes fueron Mario Curihuentro, Melillán Painemal, Isolde Reuque, José Luis Huilcamán, José Luis Levi, José Santos Millao, Juan Huenupi Antimán, entre otros.” Ver en *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato 2003 Volumen 1 primera parte: Historia de los pueblo indígenas de Chile y su relación con el Estado*,

comenzaron las protestas masivas, la interrupción al tiempo dominante del mercado global, propiciando un tiempo y un espacio otro. Resurgió el muralismo de brigada, pero no el proveniente de una orgánica como el muralismo de las brigadas partidistas del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, sino un muralismo en el cual sus integrantes comenzaron a sospechar y/o cuestionar la necesaria pertenencia a un partido de izquierda. Rolando Millante, lo expresa como sigue:

Con un grupo de amigos, nunca nos juntábamos con los cabros más políticos, hacíamos otras cosas. No era que le tuviéramos fobia, sino que simplemente veíamos como te mandaban, y yo por lo menos en ese tiempo dije, no po, no es tan así la cosa, estamos en contra del cuento, pero tampoco es necesario que nos vengan a mandar.⁸³

El 84 hice mi primer mural, la idea yo la tenía en mente desde que vi ese libro [a sus 12 años vio un libro no especificado que trataba de la ejecución de los murales del Mapocho], que para mí era como una biblia, para analizar cómo se hacían murales. Primero, ya sabía cómo eran las normas de seguridad, que tenía que pasar piola. Hasta ese minuto no había visto un mural hecho, en vivo no, después del 85' vi, pero cuando ya había pintado el mío. Fue mi idea y les dije a los "cabros".⁸⁴

Además, el financiamiento que podía otorgar un partido, no era razón para tener que pertenecer a él, pues se aprendió la autogestión. Luis "Mico" Henríquez cuenta lo siguiente:

Éramos autofinanciados en un principio, recibimos algunos aportes de personas específicas que les gustó nuestro trabajo, pero la mayoría de nuestros recursos eran autogenerados. A través de la iglesia, también conseguimos que nos financiara algún proyecto. Tenía que ser con otros materiales que no fueran pinturas, allí nos compramos una cámara fotográfica para hacer registro de nuestro trabajo, diapositiva, mandar a hacer copias, y eso nos permitía mandar a regiones, para que vieran nuestro trabajo, porque la prensa no difundía lo de los

en: http://www.serindigena.org/libros_digitales/cvhynt/v_i/1p/v1_pp_4_mapuche_c1_los_mapuche-12_.html
Revisado el 29 de Julio de 2013.

⁸² Nacida al alero de la Vicaría de la Solidaridad en 1977

⁸³ Entrevista a Rolando Millante, líder de la Brigada Muralista La Garrapata en Op. Cit., MORALES, Pedro, p. 87

⁸⁴ Ídem

murales. Imprimíamos cómo hacer un mural, como preparar el material y las murallas, ese tipo de cosas nos podían financiar.⁸⁵

Sin embargo, y pese a que se había desarrollado un importante avance en la planificación y ejecución de los trabajos murales, a mediados de los '80 se hizo más difícil trabajar en la calle. La fuerza policial las endureció en 1986 por las armas encontradas en Carrizal Bajo⁸⁶, las protestas y el atentado al general Augusto Pinochet⁸⁷. Se estaba derribando la tesis de la lucha armada del FPMR⁸⁸, pues habían descubierto las toneladas de armas y el atentado había sido en vano. El estado de excepción⁸⁹ fue aumentando el miedo, y éste fue menguando la solidaridad generada en los talleres populares de las poblaciones. Pero en el caso de las UMCT, esto fue el aliciente para “dar un paso más allá”

⁸⁵ MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 79

⁸⁶ Acerca de la internación de armas ver *La internación de armas de Carrizal Bajo y el atentado a Pinochet en 1986*, Centro de Estudios Miguel Enríquez, CEME, Archivo Chile, La Nación, 31 de diciembre de 2006. Disponible en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0130.pdf

⁸⁷ EL atentado fue llamado “Operación Siglo XX”. Ver VERGUGO, Patricia, HERTZ, Carmen, *Operación Siglo XX*, Ediciones El Ornitorrinco, Santiago, 1990.

⁸⁸ En 1985 el comité central del Partido Comunista aprobó la tesis de sublevación nacional, ampliación de la política de rebelión popular de masas (PRPM) definida en 1980 por la dirección interior del PC y ratificada por su secretario general Luis Corvalán, exiliado en Moscú. Ver CEME, Centro de Estudios Miguel Henríquez, “La internación de armas en Carrizal Bajo y el atentado a Pinochet en 1986”, La Nación 31 de diciembre del 2006, disponible en Archivo Chile Historia Político Social-Movimiento Popular. Disponible en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0130.pdf Revisado el 6 de Agosto del 2013

⁸⁹ “Durante el período cubierto por este Informe, Chile ha continuado bajo estado de excepción. El Estado de Peligro de Perturbación de la Paz Interior fue impuesto por Decreto N° 170 del 6 de marzo de 1986 que rigió hasta el 10 de septiembre de 1986, siendo posteriormente renovado por otros seis meses. Este tipo de estado de emergencia se basa en la Vigésimocuarto Disposición Transitoria de la Constitución, según la cual el Presidente de la República puede arrestar a las personas por períodos que van de cinco a veinte días, según las circunstancias; restringir el derecho de reunión y de libertad de información –este último con relación a la fundación de nuevos órganos de expresión–; prohibir el ingreso a Chile o expulsar del país a las personas por razones estrictamente ideológicas; y relegar a poblaciones de cualquier lugar del país a las personas que estime necesario, por un plazo de noventa días.

También en este período ha regido el Estado de Emergencia, impuesto por los decretos N° 1.594 del 12 de diciembre de 1985, 684 del N° 221 del 14 de marzo de 1986 y N° 684 del 9 de junio de 1986. Esta categoría de estado de excepción otorga facultades extraordinarias a la autoridad administrativa y a la autoridad militar, en virtud de las cuales ellas pueden restringir la libertad de locomoción, prohibir la entrada o salida de Chile a las personas que consideren necesario, suspender o restringir el derecho de reunión, restringir la libertad de información y de opinión e imponer censura a la correspondencia y a las comunicaciones.

La acción combinada de ambos estados de excepción –Estado de Emergencia y Estado de Peligro de Perturbación de la Paz Interior– pone en manos del Presidente y de las autoridades militares una cantidad tal de recursos gracias a los cuales el Presidente de la República queda dotado de facultades aún mayores que las concedidas al Poder Judicial; estos estados de excepción, como ya ha sido reiteradamente señalado por la CIDH, se han convertido en la formalidad legal empleada para adoptar diversas medidas lesivas a los derechos humanos.” OEA/Ser.L/V/II.68 Doc. 8 rev. 1, *Informe anual de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos 1985-1986*, 26 de Septiembre de 1986, Disponible en: <http://www.cidh.org/annualrep/85.86span/Cap4.htm> Revisado el 6 de Agosto del 2013

e ir de un taller popular en la comuna de Lo Prado a una brigada muralista para continuar la lucha contra la dictadura.

Pese a esto, hubo un paréntesis con la llegada del Papa Juan Pablo II, donde fue posible tomarse las calles y avenidas principales, y pintarlas. Las fuerzas armadas y de orden no iban a mostrar su artillería ante una prensa extranjera que registraba la visita. Y Se pintó el primer mural de Luis “Mico” Henríquez en la población La Victoria en 1987 para su aniversario número 30⁹⁰. Acerca de esto, Mico nos cuenta lo siguiente:

Pintar en ese lugar era algo simbólico, imagínate, sólo a días de levantado el estado de sitio y en una de las poblaciones donde la represión caía con más fuerza, allí, los “patuos” decidimos inaugurar. Era simbólico, factible, el lugar reunía todos los requisitos. Pero a pesar de eso, cuando estábamos terminando el mural, llegó un furgón de “pacos” preguntando qué significaba eso, quién estaba a cargo, etc. Llegaron en la pesá, con metralleta en la mano, y allí se produjo el fenómeno de que la gente de la población, que nos había estado mirando de lejos, desde la ventana, empezó a salir, a pifiar, y al ratito, nos dimos cuenta de que se juntó alrededor de nosotros una pequeña multitud de gente. Era claramente la respuesta de la población ante una posible detención, quisieron evitarla. El “paco” se metió al furgón y salieron “soplados” de allí. La gente aplaudió, les tiró cosas, etc.”. Fue una experiencia única.⁹¹

La gente se sentía parte de los murales, pues éstos no nacían de repente y porque algún artista un día se instalara a “hermosear” el lugar. Se trataba de jóvenes y adultos que conformaban un colectivo y del cual se sabía su historia; se sabía que sus integrantes venían pintando y que las brigadas provenían, casi siempre, de un taller popular de su comuna, y que brindaba enseñanza, recreación y hasta terapia⁹² a niños, niñas, jóvenes y pobladoras y

⁹⁰ Acerca de importancia indentitaria de los murales en la población La Victoria, ver ALCATRUZ, Paula, “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador” en *Anuario de pregrado 2004*, ISSN 0718-2848, Cátedra de Historia de Chile siglo XX, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2004.

⁹¹ MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 82

⁹² En una conversación en el Centro Cultural de Recoleta en el marco del mural *El árbol del encuentro*, para esa comuna en Agosto de este año, Mono González afirma que los murales pintados en dictadura sirvieron para elevar la autoestima de la población. Relata que la policía, que las bombas lacrimógenas, que el miedo de la noche, que las balas en la población... pero en la mañana ¡había un mural pintado! “Ah!, [narra el Mono] la gente decía: entonces igual se juntó la gente ayer a pintar”.

pobladores en general. En el caso de la Brigada Pedro Mariqueo⁹³, que también provenía de un taller popular del “Centro Cultural Arauco”, contaba con el respaldo de la población, y pese a pertenecer al partido político de la Izquierda Cristiana, fue la colectividad quien se encargó de la autogestión. Ésta se reunía para fomentar la participación de sus integrantes en la producción de murales. Mauricio Muñoz, líder de la brigada, nos cuenta lo siguiente:

A mí, el partido no me pasó un peso para esto. Nosotros cocíamos betarragas para hacer pintura, íbamos a la cancha los domingos para pedir el cal, etc. Por eso, nunca permití que el partido incidiera en el diseño y desarrollo de nuestro trabajo. Aunque una vez hubo un intento, porque pintamos un mural en homenaje a una niña en La Florida, en la población Los Copihues, donde la mataron de un balazo los milicos. Entonces pintamos un mural con unos fusiles, aunque no firmamos como Pedro Mariqueo, era claramente de la IC, entonces, hubo un problema con la dirección política del partido, que nos dijeron que esa no era la línea política del partido, etc. o a veces, nos decían algo cuando colocábamos la cara del “Che” en algunos murales, pero eso fue todo, como BPM, siempre dijimos que íbamos a ser autónomos, incluso de la brigada oficial del partido que era UMCT.⁹⁴

Es importante recordar la autonomía que caracteriza estas brigadas de los '80 y contrastarlas con el trabajo más vinculado a los partidos políticos de la década anterior. Observamos cómo los líderes van generando un lineamiento propio en cada brigada y que puede hasta ser otro respecto al partido en el cual militan. Esta “falta de compromiso” con el partido, en el caso del “Mico” Henríquez y de Mauricio Muñoz, da cuenta de una relación inversamente proporcional entre la esperanza de un cambio social desde la orgánica partidista y la importancia que va tomando el sujeto, su propia temporalidad, y la conciencia respecto a que ésta puede generar acciones emancipadoras. Pareciera que a menor esperanza en el cambio desde un partido político, mayor importancia toma el individuo y la colectividad y lo que éstos pueden aportar con su trabajo. Un ejemplo más exacto acerca de esto lo expresa el líder de la Brigada La Garrapata, Rolando Millante –sin militancia-cuando comenta acerca de su primer mural.

El diseño lo hice yo, sobre una población, con la gente que colgaba de los cables eléctricos, con cerros y un sol saliendo de las montañas. Lo pintamos con pura tierra de color, cada uno

⁹³ La Brigada debía su nombre a un niño de 12 años asesinado por Carabineros en la población Lo Hermida

⁹⁴ MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 84

puso el suyo. Duró hartito, la gente pucha que lo cuidaba. En el sector yo fui el primer muralista durante la dictadura. Y seguí pintando mayormente solo, durante el 84' que pinté como seis murales en el sector, durante la noche era la cosa.⁹⁵

Rolando se integró al grupo de propaganda de la PROFESSES (Federación de Estudiantes Secundarios) y en este grupo puedo participar de una actividad contra la dictadura en la población Lo Hermida. Allí, junto con los pobladores, se hicieron murales que más bien respondían a una lógica espontánea. Es decir, “había un mono”, dice Rolando, que sabía dibujar y trazaba, luego pintaban los que se acercaban, trabajan en el mural y luego se disolvía el grupo. Cuenta, Rolando, que andaban las BRP y BEC pintando aún, pero lo que primaba era la espontaneidad de los grupos muralistas. Para la actividad contra la dictadura, entonces, se organizó una chocolatada, y el grupo de propaganda donde participó Millante resolvió “ir a recuperar” la leche al supermercado. Este hecho fue catalogado como reprochable para las PROFESSES, lo que generó un distanciamiento.

Con ese grupo de propaganda nos fuimos dando cuenta de que dentro de la PROFESSES no había discusión colectiva, porque venía gente militante y decía estas son las tareas, no se daba una participación real, por ejemplo, la directiva se hacían elecciones, de forma clandestina en la que no se participaba, “ya, ganaron los comunistas”, y listo, entonces todas las líneas venían marcadas desde el PC, entonces cuestionábamos eso.⁹⁶

Millante, dice Pedro Morales, participó de otra brigada que nació del comité PROFESSES, pero la vida del colectivo fue corta. La Brigada Rodrigo Rojas alcanzó a pintar 3 ó 4 murales y ya se estaba disolviendo por surgir al interior de ésta similares diferencias que observamos antes. Se creó, entonces, El Colectivo Muralista La Garrapata. Millante, recurre a la autonomía e idea de emancipación cuando nos cuenta acerca de la elección del nombre de la brigada.

Empezamos a buscar nombres, tirábamos algunos, y en medio de eso, alguien dijo pongámosle “La Garrapata”. Nos reímos, y era porque no queríamos utilizar nombre de mártires como las otras brigadas, las respetábamos, bien por ellos, pero cuestionábamos en

⁹⁵ Op. Cit., p. 88

⁹⁶ Op. Cit., p. 90

cierta medida lo de los nombres, ¿Por qué ese nombre? ¿Acaso lo conociste? ¿Sabes cómo era? o simplemente ¿Quieres levantar a un muerto? De repente salió el nombre de “La Garrapata”, entonces había que justificarlo, y nada, porque era un bicho indeseable, o porque el sistema nos estaba chupando la sangre, entonces era lo contrario, algo malo. Entonces quedó con ese nombre, durante un año nos hicimos llamar “Murales Progresivos La Garrapata”, y después, quedó con el nombre de Colectivo Muralista La Garrapata.⁹⁷

Esta autonomía de Millante debe ser leída como una idea de emancipación. Millante no quiere buscar otra figura histórica ni alzarla, sino más bien dar cuenta de que existe una comunidad donde hay experiencias diversas, multiplicidad de subjetivaciones que rompen, como hemos dicho, esa relación entre cierta manera de hacer y cierta manera de ser, y son capaces de sobrevolar – o suspender- cierto orden habitual de los espacios y los tiempos, suspendiendo esa condicionalidad que impregna los cuerpos, los quehaceres y las maneras de ser de los integrantes de una sociedad.

De esta forma, las brigadas, disidentes y “desconfiadas” de la pertenencia a un partido político –en el caso de la Brigada Muralista La Garrapata- u obediencia a éste – como las UMCT y la Brigada Pedro Mariqueo-, fueron perfilando un estilo propio que daba cuenta de una firma y, por cierto, de una posición no sólo respecto a la dictadura, sino también respecto a las demás brigadas partidistas que iban quedando –Como la BRP y la BEC-. La brigada La Garrapata no quiso “levantar un muerto” sino más bien dar un nombre transgresor, lúdico, disidente, y no solamente contra un sistema político o económico en especial, sino también y de manera intuitiva, contra aquella disyuntiva o necesidad de elegir entre un sistema neoliberal y su contra argumentación marxista que decía que las relaciones sociales eran una reconstrucción de palabras, objetos e imágenes estructuradas por pensamientos, deseos y comportamientos de individuos “narcisistas ávidos de consumo y espectáculo”. Y entonces, renuncia esta brigada a describir su cotidiano como colonizado por el mercado, desprendiéndose de lo que se denunció ayer como vicio del sistema y que hoy devienen como vicio de los individuos mismos. Rancière lo expresa de la siguiente manera:

⁹⁷ Op. Cit., pp. 90-91

De algún modo descargamos al capitalismo de su función de causa de sistema y lo asimilamos al reino del individuo narcísico ávido de toda forma de consumo y de espectáculo. Esta identificación determina dos tipos de relato de moda: [1] el relato de la repetición que describe un sistema que reproduce sin fin estas condiciones de existencia sin posibilidad de ruptura. [2] Y el relato catastrofista, particularmente virulento hoy en día en Europa, que nos describe este reino de la mercancía y del espectáculo como el gran desastre, la disolución de todos los lazos sociales y la destrucción del orden simbólico que estructura las sociedades humanas.⁹⁸

Este espiral en el que nos vemos envueltos, donde el discurso crítico de ayer se vuelve contra nosotros mismos, va a dar por resultado una idea que dice que aquellos que más se sublevaran contra el orden dominante van a ser sus mejores cómplices. Por tanto, la actitud de dar un paso al lado de la brigada de Millante tiene que ver con dar un paso al lado de esta idea de elección entre el sistema político económico chileno de los '80 que quería imponer su idea de individualismo -y de emprendimiento personal-, y la izquierda que criticaba la sociedad que ese sistema político económico estaba formando. Él junto con su brigada, no se hace cargo de aquello, y mantiene la lucidez de saberse perteneciente a varios otros tiempos diversos al oficial desde donde siempre es posible mantener una lucha.

La brigada La Garrapata, en ese sentido, significa una superación de esta división del mundo entre los que tienen tiempo y los que no, los que elevan un discurso inteligible, y entonces, un discurso visible de palabra y de política capaz de delimitar lo visible de lo invisible, la palabra del ruido. Esta brigada la podemos entender como la capaz de salir del tiempo hegemónico actual que ayer planteó una denuncia contra la dictadura, en el caso chileno, y hoy deviene a la inversa en democracia –plebiscito de 1988, reinventando, por otro lado, una perspectiva que impone al individuo la responsabilidad de generar un “cambio institucional” con su voto-. Millante y Muñoz continuaron un discurso contra partidista con la convicción de que la emancipación no iba a provenir por la elección de uno u otro partido político, sino del saber popular.

⁹⁸ RANCIÈRE, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral “El tiempo de la política” organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

[Millante:] Percibíamos que no iba por ahí el cuento, no creíamos en los supuestos espacios que se iban a dar [con el triunfo del “No”], en realidad, nunca le creímos a los políticos... Pensábamos que en algún momento se iba a dar alguna discusión en las organizaciones sociales, por lo fuerte que había sido el movimiento, de hecho le ganaban a los partidos, por eso en el 85 fue como una crisis total del cuento, y después del atentado con mayor razón. Pensábamos, ilusoriamente, que la fuerza de las organizaciones sociales iba a dar alternativa al cuento.⁹⁹

Nosotros, como “La Garrapata”, no llamamos a votar NO, porque ya se planteaba en varios grupos de que esto no iba por un buen lugar, recuerdo que la BEC llamó a votar NO. Nosotros pintábamos en el contexto, que había más alternativas [otras temporalidades], que había que luchar, sabíamos que la cosa no iba a cambiar porque asumiera Aylwin. Nosotros no entramos en esas campañas, pero si la ocupábamos para lanzar nuestras ideas, ni en el NO, ni en la de Aylwin nos metimos, para nada, ni en propaganda, ni apoyo. Nuestros objetivos no eran tan solo esos.¹⁰⁰

[Muñoz:] No hicimos murales por el NO, tampoco apoyamos la campaña de Aylwin. Cuando ganó el NO, celebramos igual que todos, pintamos murales por que se había acabado la dictadura, los murales reflejan que no queríamos más dictadura, pero no utilizamos murales para pintar por el NO ni por Aylwin.¹⁰¹

Tanto Millante como Muñoz, intuían que la “salida” no venía por la elección de los líderes socialistas que volvían al país. Más bien la salida estaba en los actores sociales que organizados –en la solidaridad y la autogestión- pelearon contra la dictadura. Por eso que estos líderes y actores sociales, sintieron que [...] todo el doloroso costo pagado por la clase popular y la ciudadanía para expulsar a Pinochet *había sido en vano*.¹⁰² Los muralistas de esta década ya no eran los artistas consagrados del período de la Unidad Popular al mismo tiempo que ya no necesitaban “la aprobación” de un partido u orgánica, pues comenzando este período, los grupos se integraron por niñas y niños, obreros, mujeres, secundarios y universitarios que se formaban en talleres populares, la mayoría de las veces dirigidos por

⁹⁹ MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 101

¹⁰⁰ Ídem

¹⁰¹ Ídem

¹⁰² SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM ediciones, Santiago, 2011, p. 19

artistas y amparados por la iglesia¹⁰³. Además, se desarrolló un muralismo espontáneo, facilitado porque ahora no se trataba de ilustrar una esperanza, un programa político¹⁰⁴ o una idea por la que trabajar, pues los grupos que participaban de la pintada del muro necesitaban verbalizar su grito. Esto facilitó la pertenencia al lugar habitado; la identidad. Alejandro Mono González cuenta lo siguiente:

Es cierto, los murales eran una manera de expresarse, pero además, de poner banderas, de ir al lugar y poner banderas. Era nuestro espacio, las casas en esas poblaciones son chicas, en el fondo la calle es el patio de la casa, entonces es su hábitat, por lo tanto, si se pintan murales en el frontis o al frente de su casa, la gente se apropia de eso. Lo que producía que esos lenguajes visuales no eran hechos por artistas solamente, sino que estaban hechos por la gente que quiere pintar su problema en la población, que es su casa, por lo tanto yo ocupo mi casa y mi patio, mi calle.¹⁰⁵

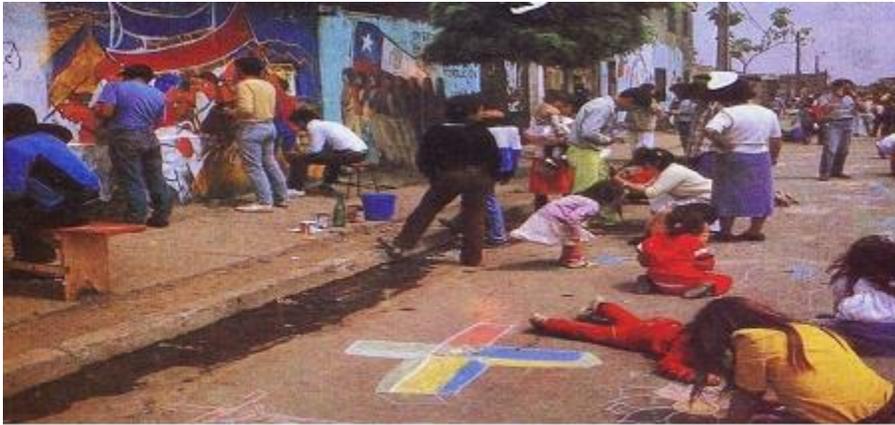
El concepto de “mural abierto”, como lo llama el Mono González, tiene que ver con el patio de la calle, donde van llegando adeptos, ideas, solidaridad, autogestión, y se va componiendo un lenguaje ahí, “en el patio de la casa” con una temporalidad diversa a la dominante -que exigía quedarse en las casas-. Y había un compromiso mayor de la juventud, quienes dirigían brigadas y talleres muralistas¹⁰⁶.

¹⁰³ Para profundizar la labor que llevó a cabo una parte de la Iglesia Católica para resguardar los derechos humanos y visibilizar las violaciones a éstos, ver Veir Strassner, “La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico”, Revista *Teología y vida*, volumen XLVII. Universidad Johannes Guteberg, Mainz, Alemania. 2006.

¹⁰⁴ Como lo hizo la Brigada Ramona Parra durante la Unidad Popular, donde fue pintando –“no podemos seguir haciendo letras”, dice el Mono- las 40 medidas del gobierno de Salvador Allende. Dice Alejandro Mono González en un conversatorio en el Centro Cultural Recoleta en Agosto de este año, que si juntarán todos los murales que hizo la brigada durante el gobierno, tendrían todas las medidas que fue haciendo Allende, y agrega, “hacíamos las cosas sin preguntar”, dando a entender que existía tal motivación y participación de la gente que no era necesario pasar por procesos burocráticos en el PC para llevar a cabo un proyecto de esta envergadura. “Estábamos educando para afuera y también estábamos educándonos pa’ dentro. La participación era desde abajo”

¹⁰⁵ MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 71

¹⁰⁶ Importantísimo fue el Taller de Difusión Popular de la comuna de Lo Prado en el que participó Luis Mico Henríquez, dando origen a las Brigadas Muralistas Camilo Torres.

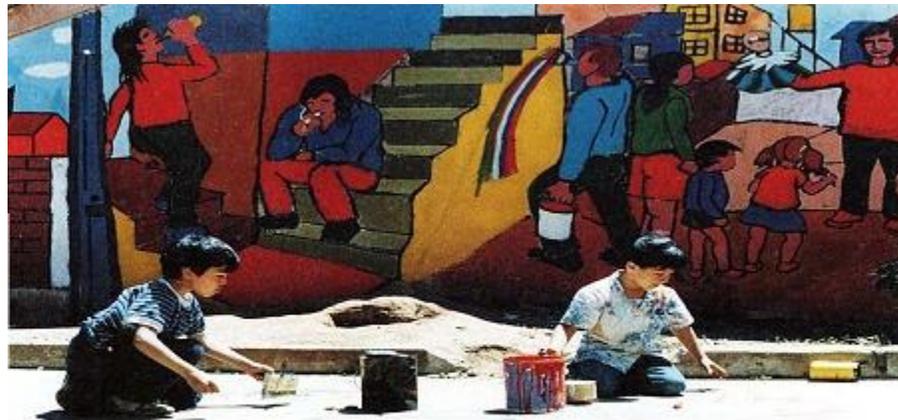


Mural pintado por los talleres populares en el 30º aniversario de la Población La Victoria en 1987. Imagen de Ebe Bellange.

Se debían conseguir los pigmentos para pintar los muros, pedir ayuda o avisar a la parroquia¹⁰⁷ de la población por si “ocurría” algo mientras pintaban,

idear el plan para conseguir recursos, etc. Cada una de estos ítems debían ser cubiertos por individuos que hacían la gestión, apoyados por las colectividades que trabajaban y aprendían también de la autogestión, pero ya no con la presencia del partido. Además, Mono González dice que “[...] en esa época había que pelear con los “pacos” o arrancar de ellos, hacer las cosas rápidas, moverse [...]”¹⁰⁸. Y es que la peligrosidad del rayado o el pintado, exigía rapidez y astucia en los períodos más duros de la dictadura.

Aquí observamos el ejemplo vívido que refuta fuertemente la



Mural de los talleres "La Caleta" y "Mintay" del Cerro La Florida, Valparaíso, 1988. Imagen de Ebe Bellange.

¹⁰⁷ “Así como la sociedad chilena se dividió entre dictadura y fuerzas antidictatoriales la Iglesia vivió el mismo proceso. Capellanes militares que bendecían a los torturadores y asesinos representados en el cura Hasbún y en la lucha antidictatorial Obispos como Jorge Hourton, monseñor Camus, y sacerdotes obreros como Roberto Bolton, José Aldunate, Rafael Maroto, Mariano Puga, todos estos asumieron la lucha por la libertad y sufrieron la represión.” En ULLOA, Osvaldo, *Chile: la Iglesia y la Dictadura*, Centro de Estudios Miguel Enríquez, CEME, Archivo Chile Historia político social- Movimiento popular, 2005.

¹⁰⁸ MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 74

teoría catastrofista respecto al sistema neoliberal el cual dice que éste democratiza y homogeniza a los individuos disolviendo el lazo social. Más bien, el sistema y la temporalidad dominante intenta reapropiarse de estas prácticas, haciéndolas converger con su tiempo y así hacerlas ejemplos de porvenires fracasados. Ese intento existe hoy en día, sin embargo, es fructífero alejarnos de dicha hipótesis cuando distinguimos trabajos colectivos a la manera de los trabajos de las brigadas y sus colectivos de apoyo. Recordemos que las colectividades de los '80, en su mayoría, no dependieron de un órgano partidista que sustentara su trabajo monetaria e ideológicamente –simbólicamente-, y esto no significó ni propició ningún apagón creativo, sino más bien un surgimiento autónomo de nuevos lenguajes nacidos en la calle. Las brigadas de los '80 hicieron uso de los intervalos o tiempos muertos que dejaba el tiempo dominante para resignificar esos espacios que le pertenecían. En década de los '80 no sólo se comienza a sentir el ruido armado, un ruido social y la verbalización de un grito que pide justicia. También, y al mismo tiempo, se combate ese individualismo que la cultura oficial pretendía implementar con el estado de excepción. La solidaridad y la autogestión que se gestaba en las poblaciones en torno a una parroquia, un taller cultural o en la producción de una tallarinata para generar recursos, etc. fue un modo de resistir el individualismo de la cultura oficial, de resistir la convergencia de sus propias temporalidades a una temporalidad oficial.

Podríamos ir reflexionando cómo esta resistencia de converger la propia temporalidad a la temporalidad oficial va preparando un fenómeno que habla del transcurso desde el cual el mensaje colectivo de cambio social sustentado por una teoría de izquierda, se va transformando progresivamente en una firma individual o autoral donde el cambio va a nacer y se va a desarrollar en el seno de la propia colectividad; al interior de las bases.

Imaginario simbólico de las brigadas

Los inicios de las brigadas de los '80 van a estar marcados, en parte de su producción simbólica, no sólo de las brigadas políticas militantes de los años '70, especialmente de la BRP, sino también, y como éstas, de una herencia proveniente de la prensa de trabajadores chilenos de comienzo del siglo veinte. Pese a la autonomía que se va gestando a mediados de los '80, persiste esa práctica de “uso” de los símbolos heredados de

la izquierda. Pero es importante sostener que esta tendencia simbólica e iconográfica comienza a decaer a medida que se avanza en la campaña para el plebiscito del “No”, dando cuerpo a una composición muralística que incorpora elementos provenientes del arte popular de EEUU, como el graffiti y el comic. Esta decadencia en la incorporación de elementos heredados de la prensa de trabajadores de principios del siglo XX será positiva desde la perspectiva emancipadora que estamos describiendo, pues se dejan atrás iconos, símbolos y cargas, que en su origen no pertenecen a la producción endógena que nace del fuego compartido de la comunidad, de los sujetos sociales. Esta idea la retomaremos con la idea de Gabriel Salazar cuando habla de “ideas extranjerizantes” para referirse al marxismo de comienzo del siglo veinte y su irrupción en el movimiento obrero en Chile.



Colectivo La Garrapata, hacia finales de los '80. Fotografía de Mauricio Muñoz.

En este mural realizado por la Brigada La Garrapata, podemos apreciar el ingreso de algunos elementos de la cultura callejera neoyorkina. Me refiero al figuras cercanas al cómic como de especies de viñetas donde se leen mensajes que más que ideas o sentencias son oraciones coloquiales: “Se acabó no más”, “Pinochet las cagó! Santiago será nuestro”. Estas expresiones pertenecen a un cotidiano y pretenden retornar a él. Ya no existe un

discurso acompañado de un poema o un discurso que conmemora a un mártir. Esto, no sólo da cuenta de la salida de los murales de la población hacia los lugares neurálgicos de Santiago desde donde iban a llegar a la “gente común” –no politizada-, sino que también significa la autonomía respecto a teorías de izquierda que se adoptaron y llevaron con fuerza desde comienzos del siglo veinte en Chile y Latinoamérica. En ese sentido, los murales comienzan a exponer mayor diversidad no sólo del mensaje que se leía, sino también de los elementos plásticos con los que se componía.

Este período es de hibridación, pues no sólo se observa la iconografía de los años '70 y '80 en el caso de BRP, sino también la incorporación del graffiti, del cómic, de las caricaturas que provenían de las calles de EEUU. Además, hay que sumar a esta nueva producción visual, los nuevos elementos con los que pintaban sus murales las brigadas. Sin profundizar, diremos que aparece la pintura en spray que permitió aventurarse en dar formas más complejas a la composición. Fue una mezcla de aventuras donde “[...] el spray se vuelve tradición en barrios chicanos, cubanos y brasileños, en los pueblos de la Chiapas que resiste, en las calles de Managua, en Río o en Valparaíso. Grafiteros de tradición Hip Hop, pintores de barrio, indios a las brochas, nuevos brigadistas, murales a la mexicana, dandis que coquetean con el diseño o con el comic [...]”¹⁰⁹ y que comenzaron a danzar al unísono con sus barrios desde la disidencia y la rebeldía.

La interpretación marxista

La visión de autonomía que hemos ido trabajando en este capítulo, podría entenderse o interpretarse bajo la lógica de las nuevas formas de capitalismo. Es decir, podríamos acusar a los líderes de las brigadas de los '80 de haber puesto en primer plano exigencias “individualistas de autonomía y de creatividad, introduciendo nuevas formas de *management* fundadas sobre un proyecto y la iniciativa descentralizada”¹¹⁰, o peor aún,

¹⁰⁹ OMAÑA, José Luis, JUAREZ, Beatriz, *Mural y Luces*, Ejército Comunicacional de Liberación R.L., Caracas, 2011, p. 51

¹¹⁰ RANCIÈRE, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral “El tiempo de la política” organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

podríamos decir que dieron paso, estas individualidades autorales, a “un triunfo del capitalismo, librado de sus últimas trabas, enteramente disponible para la ley del mercado”¹¹¹. Pero mejor es salirse, nuevamente, de este relato y observar lo existente: una economía global que hace converger las agendas de los gobiernos con los tiempos de la mercancía, estableciendo divergencias entre ese tiempo de la mercancía y el tiempo de los individuos. Y aquí viene el gol. A este tiempo oficial del mercado se le colan intervalos o espacios indeterminados; lugares y tiempos donde habitan voluntades que no sólo tienen una función en la sociedad –trabajan en tal o cual cosa; participan de tal o cual reparto de lo sensible-, sino que también manifiestan y expresan modos de ser. Estas voluntades son capaces de participar del “tiempo muerto”; el tiempo del ocio (contrario al tiempo de descanso ritmado por el trabajo), tiempo libre donde se pudieron realizar peñas, reuniones, murales, talleres, etc. Las voluntades hicieron uso del tiempo del ocio, y se emborracharon, rieron e idearon formas de participación y de lucha, resistiendo en el intervalo que dejaba el tiempo oficial.

La campaña del “No”

La Brigada Elmo Catalán, con características paramilitares desde los '80, comenzó desde el '87 la realización de la campaña electoral del “No” encargada por Jaime Pérez de Arce y Ernesto Águila –presidentes de la JS durante el período de propaganda- al líder de la BEC, Genaro Cuadros -militante desde 1987 y estudiante secundario-. Así también la Brigada Ramona Parra, dependiente del PC, comenzó a trabajar activamente en la campaña sumando a sus filas muchos jóvenes. Luego del triunfo de “No” -54 % de los votos- continuaron haciendo la campaña para la candidatura presidencial de Patricio Aylwin. Pedro Morales afirma lo siguiente:

Este sentido, que adquirió en dicho contexto la práctica muralista, les sirvió a partidos como el PS y el PC para llevar a gente hacia sus filas. Ya que brigadas como la BEC (PS) y la BRP (PC), reeditadas en esta nueva época, llegaron a otros lugares, y con su trabajo convocaron a mucha gente (principalmente jóvenes) que se fue haciendo partícipe de esta y

¹¹¹ Ídem.

otras actividades partidarias. Por lo tanto, funcionó como *“instancia reestructuradora de la dispersa militancia”*¹¹²

Antonio Cadima, artista visual y muralista, afirma que el proceso eleccionario divide al pueblo organizado, o en términos de este trabajo, podríamos decir que el proceso eleccionario de “democratización” que intenta homogenizar a los individuos que podían pertenecer a una de las dos trincheras posibles –el “Sí” o el “No”- trata de disolver la organización de las colectividades o el lazo social. Pero la división de la que habla Cadima es por sí solo, la respuesta a la imposibilidad de dicha disolución. Cadima afirma que las negociaciones fueron a “espalda del pueblo”, por tanto las brigadas se desmembraron, unas pintando en función del plebiscito –la BEC y la BRP-, otras en función de la propia subjetividad, en la diversidad de temporalidades. A continuación, Luis “Mico” Henríquez nos cuenta una anécdota entre su brigada –las UMCT- y la BRP desde donde podemos observar la diferencia en su modo de operar.

Los murales de la BRP eran evaluados uno por uno, de eso dependía la continuidad de apoyo, si eran de plena satisfacción de la dirigencia. Nosotros vimos cuando terminaban un mural, llegaban dos tipos de chaqueta, que no habían aparecido en la actividad durante la mañana, y llegaban a mirar el mural, hablaban con los encargados, venían a ver como había quedado el mural. También se daban una vuelta por los otros murales y lo comparaban, y algunas veces por culpa de nosotros les llegó a ellos, porque quedaban mejores los nuestros, la gente se sacaba fotos con los nuestros, y eso era inaceptable, porque nosotros teníamos menos recursos y menos gente para hacerlos. A veces, por eso, llegaron a cambiar al encargado¹¹³

La cita anterior ilustra una cierta competencia entre las brigadas, y guarda mucho sentido con lo que venimos hablando de la autonomía con respecto a los partidos políticos. Cuando éstos están en el medio de una forma de expresión es muy difícil plasmar las voluntades de las personas que participan en esa forma. Se puede inferir con mucha fuerza, cómo se mueve la balanza hacia la propaganda y deja de lado la política propiamente tal como la entendemos desde Rancière, desde Aristóteles con el concepto de “animal

¹¹² MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 98

¹¹³ MORALES, Pedro, Op. Cit., p. 110

político”. Aquí apreciamos cómo ciertas voluntades, cuando “funcionalizadas” reposan bajo el alero de un partido político, pueden perder fuerza. Para cerrar esta idea, son interesantes las siguientes palabras:

[...] la oposición popular, derrotada una y otra vez por el ejército, debió cambiar de conducta, pasando de la lucha armada contra los *tiranos* Prieto, Bulnes y Montt a la auto-gestión del desarrollo económico-cultural de sí misma, como grupo, estrato o ‘clase’ social. La crisis económica y política que afectó a los artesanos, pirquineros, labradores y otros grupos, los obligó, para sobrevivir, a estrechar sus relaciones laterales y a tejer redes sociales de todo tipo, gestando con ello un modo de vida autónomo y alternativo.¹¹⁴

El siglo diecinueve se repite el veinte y el veintiuno. El poder popular debe formarse en el tiempo y espacio propio; comprender, reinterpretando, el espacio-tiempo hegemónico, no sólo para sobrevivir desde la “no parte” de la sociedad, sino para mantener vivo el espíritu identitario y gestar su propio modo de ser y estar en el mundo.

¹¹⁴ SALAZAR, Gabriel, *Movimientos sociales en Chile...*, Uqbar Editores, Santiago, 2012, p. 28



Brigada Ramona Parra, mural de la década de los '70 en homenaje a Ramona Parra, asesinada a sus 19 años en Plaza Bulnes en 1946 por la policía del gobierno de Alfredo Duhalde.

Influencias, símbolos, autoría

El expresionismo característico de la tradición muralística chilena se destacó y desarrolló con ímpetu durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, pues el líder de la BRP, Alejandro “Mono” González, trabajó en el anonimato durante todo el régimen practicando la resistencia con la brigadas muralistas populares de las poblaciones más golpeadas. Es así como se fueron repitiendo los puños que levantaban banderas, brochas, lápices, también las inmensas manos y los expresivos rostros con ojos, nariz y labios, que alimentaban una inocencia expuesta ahí en el muro con colores planos y primarios, pero que se encontraban abruptamente con el relato dramático de las imágenes. De eso se trata; de colores llamativos que apelan a la alegría sin olvidar los dolores del pueblo que combate.



Karl, Schmidt-Rottluff, Retrato doble de S. y L., hacia 1925, Doppelbildnis S. und L., Óleo sobre lienzo, 65, 5 X 73 cms. Dortmund, Museum am Ostwall

Hablo del expresionismo haciendo alusión al movimiento modernista de comienzos del siglo veinte que nace en Alemania. En este estilo es posible distinguir el trazo que da formas poco complejas a retratos, objetos y paisajes; colores planos que dan cuenta a veces de la urgencia y rapidez con la que se debe pintar, y el dejo de ingenuidad expresiva que se cola entre las pinturas.

Algunos pintores

expresionistas fueron enrolados al servicio militar durante la primera década del siglo veinte, además de estar expuestos a las catástrofes del derrumbamiento del viejo orden, viviendo una amenaza constante a sus propias vidas. En ese sentido, ellos tuvieron que readaptar sus estilos a la urgencia del contexto.

En el caso de Schimidt-Rottluff, tuvo que volcar su actividad artística a formas más simples como el dibujo y el tallado en madera. Se trata de la exaltación, reducción e intensificación del lenguaje formal que sigue los patrones del arte romano y del gótico temprano. De esta manera la expresividad de la pintura vibra. Es el caso también de Modershn-Becker, quien en una carta de 1903 dice:

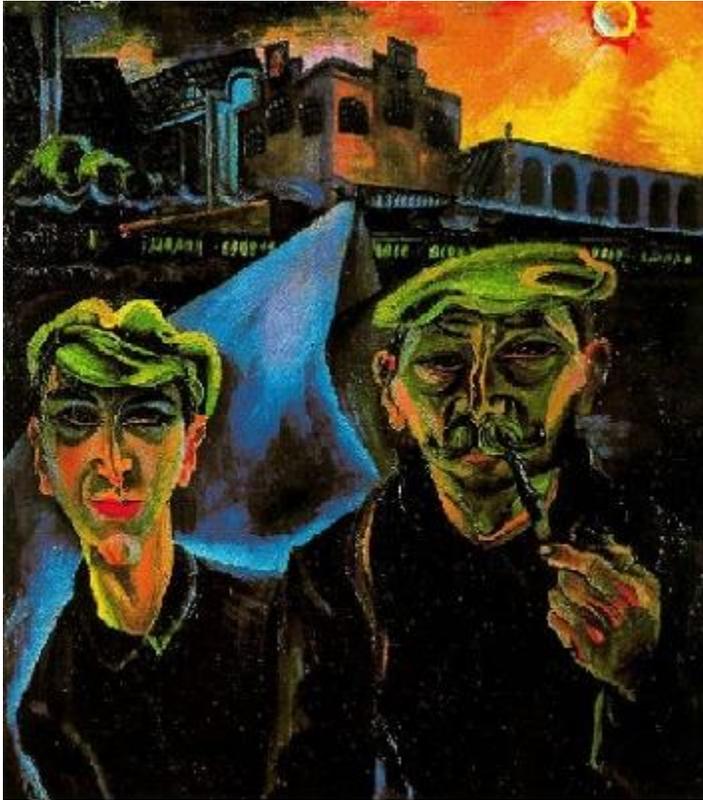
“Encuentro similitud y parentesco interior entre la antigüedad clásica –sobre todo el clásico temprano- y el gótico, y entre éste y mi percepción formal”¹¹⁵. Esta simplificación fue poco comprendida por el grupo de artistas de comienzos de siglo en Francia y por su esposo, quien se expresó de la siguiente manera: “Paula odia lo convencional, y sin embargo



Paula Modersohn-Becker, Autorretrato con rama de camelia, 1906-1907, Óleo sobre madera, 61.5 x 30.5 cm. Essen, Museum Folkwang

¹¹⁵ ELGER, Dietmar, *Expresionismo Una revolución artística alemana*, Taschen, España, 2011, p. 122

comete el error de hacerlo todo anguloso, horrible, estrafalario, sin gracia. El color es magnífico –pero, ¿la forma? ¡La expresión! Manos como cucharas, narices como pistones, bocas como heridas, expresiones de idiotas...»¹¹⁶.

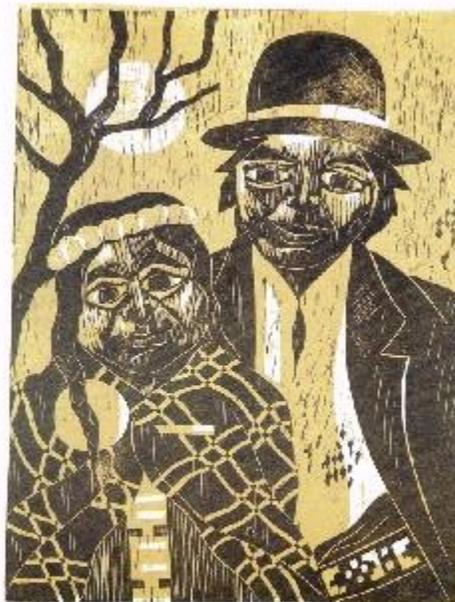


Conrad Felixmüller, "Obreros regresando a casa", 1921, óleo sobre lienzo, 95x95 cm. Berlín, colección privada.

Expresiones descuidadas y exageradas, al parecer, son las que plasman con mayor firmeza la política de los artistas que las producen. Felixmüller, con su sensata repulsión a la primera guerra y antipatriotismo, se fue enrolando en un compromiso político utilizando, además de la pintura, el grabado. Observamos en este cuadro, un horizonte fabril y un sol entrante característicos de los afiches y portadas de las revistas de los obreros de todo el mundo occidental (profundizamos parte de este universo cultural en el capítulo siguiente).

¹¹⁶ Op. Cit., p. 120

Y sí, es la deformación, insistimos, con espacios y planos distintos, con la perspectiva exagerada, lo que enfatiza el drama del ser humano. Son nuevamente los rasgos faciales poco “graciosos” y las manos inmensas las que conmemoran un dolor de siglos del pueblo araucano. Guerra Villar, que recrea una pareja mapuche con sus más simples y esquemáticos rasgos y diseños ornamentales, nos narra lo que emana de sus miradas. Faz, en una ceremonia dolorosa como es un funeral, nos muestra con guitarras y cánticos de llanto, desde la identidad del pueblo, la relación de los hombres y las mujeres con la muerte.



Enrique Guerra Villar, "Matrimonio Araucano", 1960, xilografía, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.



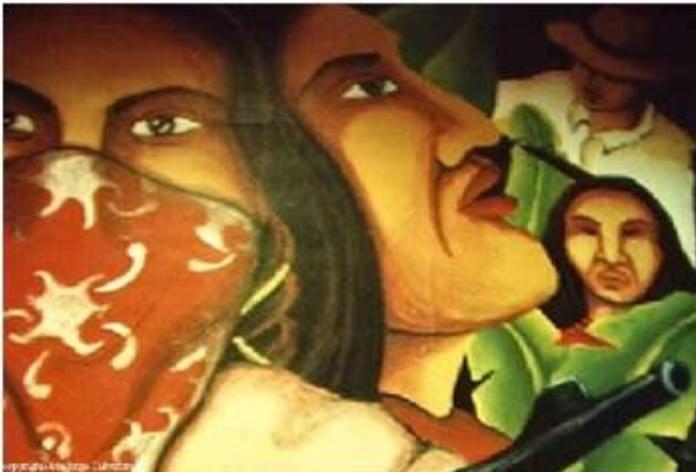
Carlos Paz, "Funeral", primera parte de la década de 1900, Aguafuerte, Valparaíso.

La deformación, simbolismo universal del dolor, pareciera ser la autoría humana por excelencia cuando se quiere hablar de los pesares del destino (la muerte) o de la contingencia (la injusticia). Como sea, estos rasgos faciales serán importantes en el muralismo de brigada de ayer y hoy, así como también en el muralismo mexicano. Aterricemos nuevamente en Chile para continuar viendo lo que ocurría en los '80.



Murales Progresivos La Garrapata, 1989, Población La Bandera, Santiago. Imagen de Ebe Bellange.

De estas influencias europeas e hispanas, nos pasamos a la imagen que deja de lado esa ingenuidad del trazo simple. Observemos cómo se va yendo de los puños que sujetan y alzan antorchas, cruces, y hasta brochas (iconos, en definitiva de tradición expresionista) a



Mural de Rolando Millante, Traiguén, Región de la Araucanía, 2006, Chile.

unas manos abiertas que expresan más una esperanza de recuperación de la ciudad, del país. Millante, pinta los rostros mapuches en el marco del conflicto chileno en la Araucanía. La importancia de esta región tomó cuerpo, por primera vez en la historia de Chile, en el programa de gobierno de la Unidad Popular. Por tanto, el derrocamiento del gobierno

constitucional de Salvador Allende fue un golpe también para las tierras que venían siendo recuperadas desde el gobierno de Eduardo Frei Montalva¹¹⁷. Millante, quien se mantuviera muy al margen de los cambios “constitucionales” y “democráticos” del “No”, continúa su trabajo disidente desde el pueblo mapuche.

¹¹⁷ Ver CALBUCURA, Jorge, PAINE, Domingo, “Nación Mapuche a 40 años del Golpe de Estado de Chile”, Centro de Documentación mapuche, *Ñuke Mapu*, 11 de septiembre de 2013



Brigada Pedro Mariqueo, fines de la década del '80. Imagen del "Comité de Defensa de la Cultura Chilena" en *Muralismo: arte en la cultura popular chilena*, Berlín, 1990.

Las siluetas de cuerpos sin rostros, los torsos y cabezas caídos y la forma que danzan con el soporte muro, donde están siendo llevados por la lava que expulsa los volcanes, es la irrupción de la impunidad que desde ese momento se convierte en bandera de lucha. Además, claro, de ese malestar que evidencia los signos del individualismo que el sistema neoliberal quiere imprimir en las sociedades que van siendo permeadas por él. Podemos observar en las prácticas muralísticas, *intervalos* de producción que ya no permiten miradas hacia horizontes ni posturas y gestos combativos de antaño (como en *Obreros regresando a casa*). En su lugar, hay posturas dolorosas que combaten y se protegen con capuchas, y rostros sin miradas en cuerpos indeterminados que siguen un curso disidente y ajeno al de la lucha desde un partido político.

Descripción de un contexto

La inexorable entrada de la economía de mercado que cae duro en la década del '80 en Chile puede ser la causa de este malestar sin forma, sin cuerpo y que no distingue un enemigo personificado. Pero a su vez, estas prácticas de la resistencia visibles en la producción de murales, son la respuesta vívida al tiempo global del mercado, donde existen espacios y tiempos diversos al oficial en los cuales se puede intervenir para generar una manera propia de estar en el mundo. Esta economía de mercado que ingresa a Chile gracias al último golpe de estado de la oligarquía chilena,

[...] fue el término de las múltiples protecciones y apoyos estatales, a nivel arancelario, crediticio o de subsidios, que habían caracterizado el período sustitutivo de importaciones. Con una autoridad económica decidida a abrir la economía a todo trance, y a minimizar la

intervención en ella del sector público, la industria nacional se vio en la obligación de enfrentar condiciones de competencia para las que claramente no estaba preparada.¹¹⁸

Las modernizaciones específicas han consistido, en lo esencial, en privatizar las pulposas ‘prótesis’ del Estado Desarrollista. Es decir: han consistido en traspasar esas prótesis de una zona de acumulación ‘negativa’ (el Estado), a otra de acumulación ‘positiva’ (el Mercado). De la irresponsabilidad pública a la responsabilidad privada. Del bolsillo colectivo al individual. La estrategia modernizante no se propuso incrementar la acumulación capitalista activando en sus procesos productivos la “innovación tecnológica”, sino decapitando el fondo fiscal y trasladándose ese capital a la empresa privada. Ese trasvasije (en el que deben incluirse empresas estatales y servicios públicos de salud, educación y previsión, entre otros), revela que la modernización consistió en una redistribución de mecanismos acumulativos (no en la potenciación de mecanismos productivos) que no tiene parangón alguno en la historia de Chile.¹¹⁹

El muralismo de brigada que comenzamos a observar a finales de la década del ‘80 no es el que operó, como hemos dicho, a comienzos de los años ‘80 o en la década del ‘70 - ni menos el de principio del siglo veinte con la prensa obrera chilena-. El ser social, cultural e histórico ya no está internalizado en esos sujetos de las décadas anteriores que trabajaron como “alfiles y peones” -en palabras de Gabriel Salazar-, movidos por un marxismo europeo ajeno a los procesos sociales americanos. Por tanto, desde mediados de los ‘80 los sujetos de las brigadas que manifiestan la “desconfianza” o falta de esperanza en los partidos, dan señales respecto a la dirección dónde debía ir proyectada la lucha: no hacia la impregnación de una ideología política marcada por la izquierda o por la derecha, sino hacia la (re)apropiación y (re)significación de la multiplicidad de tiempos y espacios que se le escapan al tiempo oficial hegemónico; practicando así la resistencia, dando cuenta que existe algo ficcional en esa construcción del reparto de lo sensible. Esas capacidades de los que hacen las leyes versus esas incapacidades de los que las acatan, se puede cuestionar, suspender y hasta interrumpir. Se trata de la posibilidad de resignificar el mundo sensible, y entonces apoderarse de los intervalos e interrumpir los tiempos dominantes. Por eso ya no

¹¹⁸ SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile III La economía: mercados, empresarios y trabajadores*, Lom Ediciones, Santiago, 2010, p. 147

¹¹⁹ SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile I Estado, legitimidad, ciudadanía*, Lom Ediciones, Santiago, 2012, p. 109

observamos aquí la conversión de las herramientas de trabajo de los obreros en emblemas de oficios ni menos indicios de simbología de izquierda; ni atardeceres o amaneceres, fábricas, ropajes de obreros, etc. No observamos tantas legitimaciones personificadas en un trabajador o pueblo movilizado o representación del mártir. En fin, no es posible aquí observar imaginarios colectivos; ver representadas diversas construcciones mentales adquiridas y compartidas por un colectivo para significar el mundo.

Este proceso de “abolición” de la simbología de antaño cabe en las luchas de la segunda mitad de los ’80, donde curiosamente se desechan las “estrategias extranjerizantes” que encontramos a comienzos del siglo veinte en Chile. Esto por ser inocuas para un régimen que ahora pretende elevar el discurso neoliberal de democracia pactada o de consenso para mantener los límites de un tiempo económico dominante. No debe resultar paradójico, entonces, que un golpe de estado militar anti-obrero y anti-marxista tuviera la sutileza de implantar su salida de manera ordenada, democrática y ejemplar, tomando en cuenta que esta manera de proceder va hacer ingresar el mercado global a Chile.

El golpe militar de 1973 fue la respuesta al temor de las élites chilenas al presenciar cómo se disputaba un terreno que había suyo desde el período colonial. El terreno del Estado, disputado ahora, no por liderazgos políticos sino por dirigentes de empresarios, que “[...] a partir de 1972, las movilizaciones de grandes y medianos empresarios, los paros de los transportistas y de los gremios profesionales desbordaron sus propios liderazgos políticos”¹²⁰, comienza a preparar un “único espacio y un único tiempo” para los líderes futuros encargados de “restaurar el país”. Es decir, no va a existir otra alternativa que no sea la que encarne Jaime Guzmán, Sergio Fernández y Los *Chicago Boys* al comando de un discurso sustentador de la dictadura. “Un gobierno, una moral, una economía, una cultura, una patria”¹²¹, para inmediatamente después hacer ingresar el tiempo absoluto del consenso.

En el caso de la derecha, el proyecto neoliberal asume casi como un artículo de doctrina la “desestatización” del poder, aunque para lograrlo haya tenido que recurrir a cuotas de

¹²⁰ SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia Contemporánea de Chile II: Actores, identidad y movimiento*, Lom Ediciones, Santiago, 2010, p. 45

¹²¹ SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia Contemporánea de Chile III: La economía: mercados, empresarios y trabajadores*, Lom Ediciones, Santiago, 2010, p. 46

autoritarismo que hacen palidecer al mismo espíritu portaliano. Últimamente ha surgido también un discurso derechista alternativo, expresado historiográficamente en los escritos de Alfredo Jocelyn-Holt, que apuesta a una relegitimación de los liderazgos que, sin dejar de ser elitista, actúa desde la sociedad civil y en una suerte de antagonismo con el Estado. Y en el caso de la izquierda, si bien en los círculos más “ortodoxos” subsisten ciertas nostalgias estatistas, la experiencia de la dictadura en general valorizó el fortalecimiento de las instancias sociales “de base” y un cierto distanciamiento respecto del poder central.¹²²

Instancias sociales que se desarrollan distantes respecto al corazón mismo del doble relato que subsiste aún, y que venido del discurso moderno de la necesidad histórica, y entonces, de la fe marxista en esta evolución, unida con la tesis liberal de “la mano invisible”, asegura el triunfo del bien por la abreviación misma del mal. Instancias sociales que hasta el día de hoy subsisten pese al relato catastrofista (marxista) de una vida democrática y completamente homogénea al capitalismo, potenciando la disolución de la instancia social. Estos dos relatos provienen de una misma definición del tiempo entendido como imposibilidad, donde se declara imposible la resistencia al orden de las cosas. Dentro del relato modernista acerca de la verdad histórica hay una mezcla a su vez de apariencia contradictoria, pero donde ambas ven el tiempo como principio de prohibición¹²³. Es importante para nuestro trabajo, sostener la posibilidad de prácticas de la resistencia de los individuos y las colectividades, tomando en cuenta la apropiación de los tiempos muertos que el tiempo oficial deja. Los relatos de los líderes de las brigadas muralistas dejan constancia de ello.

¹²² Op. Cit., p. 48

¹²³ “Por un lado el relato moderno de la necesidad histórica se nutrió del modelo forjado en la edad del individualismo que hizo de la historia humana un proceso unilineal que conducía de salvajismo originario al perfeccionamiento de la civilización a la manera de un niño que progresa de la ignorancia al saber, y esta concepción del desarrollo unilineal se unió con la ciencia positivista según el cual el mal es la vía del bien. Pero el relato modernista también retuvo de manera menos visible algo de la visión antigua del tiempo histórico como sucesión de ciclos, partiendo de una edad de oro y corrompiéndose lentamente hasta un estado último de decadencia y a una revolución inaugural de un nuevo ciclo. Es entre otras cosas así que el pensamiento contrarrevolucionario nacido al fin del siglo XVIII en reacción a la Revolución Francesa de 1789 elabora un relato de la modernidad que vincula el tema nuevo de la verdad histórica con el tema antiguo de la decadencia.” RANCIÈRE, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral “El tiempo de la política” organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

La política y la estética en el muralismo de brigada

En síntesis, se puede producir en la constitución del cotidiano del hombre una dimensión política y estética a partir de un *intervalo* del tiempo oficial, tomando en cuenta que al mismo tiempo existe una capacidad -y necesidad- en el hombre y la mujer de transformar y reelaborar el cotidiano produciendo una dimensión que resiste la hegemonía. Esta resistencia significó la disputa de un campo que deja de lado el “ordenamiento policial” –u oficial- de los cuerpos, de los espacios y de los tiempos vigentes, para producir alternativas de ser y estar en el mundo. Recordemos lo que dice Alejandro “Mono” González:

Durante la protesta, aparte de la barricada, de la fogata, las peñas, las tocatas, se hacían las pintadas de murales, y con ello, quedaba en ese tiempo, la sensación de un territorio liberado, aunque fuera solo por un par de horas o hasta la amanecida... Es cierto, los murales eran una manera de expresarse, pero además, de poner banderas, de ir al lugar y poner banderas. Era nuestro espacio, las casas en esas poblaciones son chicas, en el fondo la calle es el patio de la casa, entonces es su hábitat, por lo tanto, si se pintan murales en el frontis o al frente de su casa, la gente se apropia de eso. Lo que producía que esos lenguajes visuales no eran hechos por artistas solamente, sino que estaban hechos por la gente que quiere pintar su problema en la población, que es su casa, por lo tanto yo ocupo mi casa y mi patio, mi calle.¹²⁴

La metáfora de la bandera significó la reapropiación de un espacio, y entonces, la “reordenación” de los tiempos y de los espacios, produciendo una dimensión política y estética donde entendemos la manera cómo un grupo de “nuevos actores” se apoderaron de un espacio y un tiempo otro, diverso del oficial, para reconfigurar los muros y adaptarlos a la vida que estaban llevando. Estos nuevos actores practicaron en ese espacio-tiempo, la resistencia; un tiempo del ocio necesario no sólo para aguantar, sino también para crear. Salazar trae a la memoria lo siguiente:

¿Y recuerdan que, durante el período más salvaje de la dictadura (1977-1985) comenzamos a juntarnos –fiestas de toque a toque- para conversar, para criticar, comer, tomar y bailar,

¹²⁴ RANCIÈRE, Jacques, Op. Cit., p. 71

para conocernos en profundidad, para sentir que constituíamos, pese a todo, un *nosotros* indestructible?... ¿Que en nuestros escondrijos, pudimos sentir todavía el calor de nuestra identidad y, también, de nuestra rebeldía? ¿Cuándo probamos que las armas podían dominar el espacio público de la plaza y las calles, pero no el espacio comunitario e íntimo de la fraternidad?¹²⁵

Y no sólo en los escondrijos se vivió la fraternidad, capital sociocultural de los pueblos que se renueva cada vez que son oprimidos, también se mostró en la calle; levantando ollas comunes, talleres productivos, cooperativas de consumo, centros de salud, comités de derechos humanos, talleres culturales, redes de educación popular y hasta grupos de resistencia armada. Este modo de existencia comenzó a operar en la calle y con los murales suspendió a tal punto la ordenación habitual de los tiempos y los espacios que logró convertirlos en nuevos espacios político y estéticos. Rancière desde el arte, lo expresa como sigue:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.¹²⁶

Es decir, el muralismo de brigada es político porque, como hemos dicho, de él nacen nuevos actores que se reapropian de un espacio y un tiempo haciendo caso omiso a la división previa establecida por la hegemonía. El muralismo de brigada, entonces, no tiene una función política, pues no hace una representación de la estructura de la sociedad o de los conflictos o identidades de un grupo social –solamente–, sino más bien, y primero que todo, es la población trabajando y es el conflicto generado por la injusticia que esa población vive. El muro, entonces, no es un medio para representar porque es la constatación misma del intervalo que todo tiempo oficial deja y que puede ser captado por las voluntades que habitan y/o transitan por él. Por eso es que está distante de una función

¹²⁵ SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del poder popular constituyente (Chile, siglo XXI)*, LOM ediciones, Santiago, 2011, pp. 13-14

¹²⁶ RANCIÈRE, Jacques, Op., Cit., p. 6

política. El muralismo es el dolor mismo de una población marginada¹²⁷, por lo tanto, es necesario destacar, aunque sea de perogrullo, que el muralismo político no nace en la calle por oposición al arte burgués, pues no guarda esa necesidad de distinción u originalidad. Más bien nace en el espacio público por la necesidad del hombre y de la mujer de regenerar un espacio y un tiempo fuera del tiempo oficial y constituirse en él política y estéticamente.

Con Rancière, reflexionamos acerca del estatuto del arte y de la política de los murales que surgen entre artistas trabajadoras y trabajadores, jóvenes, niñas y niños en las poblaciones de Santiago de Chile en los años '80, que comenzaron a poblar los espacios de la ciudad. Esta producción no puede enmarcarse en aquella división política y estética del ordenamiento del mundo. O sea, que no caben dentro de lo que podemos llamar el “fracaso del arte” ni la frustración de la idea del absoluto filosófico y/o la promesa de revolución social. No caben aquí porque estas dos grandes teorías¹²⁸ -reafirmadoras cada una a su modo de la misma función comunitaria del arte: “la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común”¹²⁹- no pretenden construir espacios comunes y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio, sino mantener la división de reparto de lo sensible, pretendiendo rehacer otra división, una que ahora esté de “parte de los que sufren”. Sin embargo, los que sufren siempre son capaces de suspender las divisiones de lo sensible, sean éstas para controlarlos o para “educarlos” (idea marxista).

Recordando al hombre político de Aristóteles, es el hombre y la mujer los que poseen el lenguaje que pone en común lo justo e injusto, a diferencia del animal que sólo posee el grito que manifiesta dolor o placer. Existe una división en el mundo, nos dice Rancière, aquella donde hay seres dotados de lenguaje y seres que manifiestan sólo el grito. El muro, desde la perspectiva de la temporalidad oficial, sería la expresión del grito. Sin

¹²⁷ Y automarginada, pues las poblaciones La Victoria, La Bandera, Lo Hermida, Hermida de la Victoria, La Pincoya, Colón Oriente, Chacabuco, etc. Fueron las defensoras de la libertad. En ese sentido, van a proclamar y hacer una lucha constante contra militares y carabineros que osan ingresar a la población. Se trataba de mantenerse al margen de la dictadura, no dejar pasar a la policía que venía a dominar este espacio colectivo.

¹²⁸ El absoluto filosófico que reflexiona el arte como la fuerza pensada con el concepto sublime kantiano (la fuerza concreta de la obra de la instauración de un ser-en-común anterior a cualquier forma política articular y la distancia irreductible entre la idea y lo sensible). La promesa de revolución social es la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestros actos con respecto a ese entorno colectivo.

¹²⁹ RANCIÈRE, Jacques, “Políticas estéticas” en *Lugar a dudas* n° 13 , texto recomendado por Rodrigo Alonso, Coordinación Fotocopioteca, RESTREPO, Mónica, Cali, Colombia, 2009, p. 4

embargo, la creación plástica de un mural contempla la unión de pobladores artistas, la incorporación de un espacio reinterpretado y un tiempo puesto al servicio de la realización de esta reinterpretación o elaboración simbólica de la realidad vivida. Y en ese sentido aquí es posible conjugar grito y lenguaje. No hay función política, sino política a secas, pues ésta:

[...] sobreviene cuando aquellos que ‘no tienen tiempo’ se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento.¹³⁰

Como hemos visto, no se trata aquí de ligar lo propio del arte con una cierta manera de ser en la comunidad o cierto mensaje político, pues éstas no son realidades permanentes y separadas, sino que son dos formas de división dependientes de lo sensible. No se trata de destacar el fin por el que fue hecho un mural, sino la significancia del proceso de producción. El muralismo chileno es más bien una estética de la política, es decir, expresa un sensorium específico de la política propiamente tal, considerada como la que cuestiona esa antigua división sensible, introduciendo nuevos actores y saberes que antes eran invisibles o inentendibles por su supuesta condición ruidosa.

En conclusión, podemos decir que el *intervalo* del que se apropiaron unas voluntades, produciendo una estética de la política en la reconfiguración del espacio y del tiempo, se constata que ese *ruido* en realidad era *lenguaje*; inteligibilidad. Esa vieja división del mundo entre los que tienen tiempo y los que no, los que poseen el lenguaje y los que poseen sólo el grito, los que gracias a ese lenguaje nombran y argumentan y hacen leyes y los otros, en tanto que trabajadores, sólo anhelan el tiempo y el espacio del descanso para continuar, va a ser superada en cada dimensión estética producida por las voluntades que en este caso, son las brigadas muralistas y las colectividades que realizaron murales durante los '80 en Chile.

¹³⁰ Op. Cit., p. 8

En medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política. En ese sentido, cabe preguntarse por los modos en que esta y otras experiencias fueron leídas, resistidas o apropiadas ya sea como formas artísticas o como dispositivos específicos en la lucha por los derechos humanos.¹³¹

Las brigadas muralistas y todos aquellos individuos o colectivos capaces de cuestionar el reparto sensible del mundo, responde, como hemos visto, no a la adecuación o afiliación que un grupo haga respecto a un partido político. Responde más bien a una necesidad humana que tiene que ver con las capacidades y necesidades que las sociedades tienen de asentarse reinterpretando la cultura oficial. Y esta reinterpretación nace también gracias a que las temporalidades oficiales siempre dejan tiempos y espacios indeterminados, intervalos de tiempo en el que es posible poner ahí, no un nuevo reparto de lo sensible, sino la producción compartida que nace por la suspensión de esa determinación que estamos acostumbrados a ver como imperecedera; la determinación de la relación entre hacer y ser. La suspensión, finalmente, de esa ficción que narra que un individuo puede *ser* esto porque *hace* aquello o a la inversa en el orden que impone un tiempo dominante, será la más elevada y honesta emancipación de los individuos y las colectividades. En el último capítulo conoceremos un ejemplo que nos habla acerca de las suspensiones del reparto sensible del mundo y apropiación del intervalo de tiempo de las colectividades. Podremos constatar la magnitud y la proyección de la práctica de la resistencia.

¹³¹ LONGONI, Ana, BRUZZONE Gustavo, *El siluetazo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, p. 8

Capítulo III: Antecedentes históricos y simbólicos del muralismo de brigada anterior a los años '80



Fernando Marcos, Laureano Guevara, Osvaldo Silva, detalle de "Homenaje a los Trabajadores del Salitre", Mural al fresco, 1946, Liceo A-91, La Granja, ex Ciudad del Niño.

El período de la primera mitad del siglo XX en Chile se caracterizó por la fuerte influencia del Informalismo¹³². Sin embargo, la cátedra de pintura mural de Laureano Guevara, consiguió desarrollar artistas que comenzaron a mirar la realidad como en el detalle de *Homenaje a los trabajadores del salitre*. Si bien ellos no salieron de la academia para ir a la experiencia sensible ordinaria de la calle, sí comenzaron a explotar la estética y la historia “memorable” de Latinoamérica y la pusieron en muros “semipúblicos”.

En la década del '50 se firma un manifiesto del “Movimiento de Integración Plástica” lanzado por Fernando Marcos. Este manifiesto de 1953 declara la presencia de un movimiento muralista en Chile alejado de los artistas que aún tienen como referente al arte europeo. Plantean, los integrantes del manifiesto, que a diferencia de los artistas que aún miran Europa como referente, Latinoamérica puede producir un arte y una cultura propia que los represente, sin perjuicio del reconocimiento del aporte europeo. La búsqueda dirigida a lo interno se expresa en la proposición de estimular el arte popular y convocar a una expresión latinoamericana que los represente.

¹³² Movimiento originado en Europa luego de la II Guerra Mundial. Se trata de un lenguaje abstracto donde la materialidad y elementos extra pictóricos adquieren relevancia. El término proviene del crítico francés Michel Tapié que en 1951 comienza a ocupar las frases “art informel” o “art autre” para hablar de las obras de Dubuffet y Fautrier, entre otros. Es importante destacar que las ideas acerca de un arte informal provienen de un contexto europeo de horror ante la guerra. La filosofía existencialista de Jean Paul Sartre y la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty serán claves para entender este arte que piensa su desarrollo en la unión del cuerpo con la acción de pintar, donde no sólo debía recurrir a las formas libres alejadas del geometrismo, sino que también se trataba de “hacer” espontáneamente. Ver UNIVERSIDAD DE TALCA/CENTRO DE EXTENSIÓN PEDRO OLMOS, *Informalismo en la Pintura Chilena. 5a. Muestra del Ciclo Hitos en la plástica chilena del siglo XX*, Textos de Gaspar Galaz C. Talca, 1999.



Detalle mural del Hospital Barros Luco, Anónimo, 1963-1964, Santiago. Imagen de Ebe Bellange.

Según la tesis de Margarita Olesen, “el manifiesto no constata un auge en la difusión de mural social como nuevo paradigma plástico; más bien es una declaración de intenciones que marca un cambio de época, abriendo efectivamente la plástica hacia el pueblo”¹³³. Los “hombres comunes” se comienzan a transformar en individuos con conciencia de sí

mismos que los empuja a influir sobre su propia vida. Nace el sujeto o actor social, quien

[...] tiene la vocación de influir sobre su destino, de transformar la vida social en la cual está inserto. Es la antípoda de aquel que en la sociedad tradicional siguió, sin cuestionar, los mandatos divinos y que, en la sociedad actual, asume, ciegamente, los roles determinados por los centros de poder.”¹³⁴

Es así como en la década del cincuenta en Santiago ocurren las primeras tomas de terreno por pobladores que provienen del campo y que se toman los predios agrícolas cercanos a la ciudad. En este contexto, dice Olesen,

[...] iba a producirse la derivación del mural social, de carácter estético-testimonial y muy relacionado con el referente mexicano [de las dos cátedras de pintura mural en la Facultad de Bellas Artes y La Escuela Experimental Artística], al espacio público abierto, hacia la calle, para convertirse en herramienta de lucha electoral, además de instrumento de



Detalle de un mural de Brigadas espontáneas en la comuna de La Granja para las elecciones de 1963-1964 de la Unidad Popular.

¹³³ OLESEN, Margarita, p. 267

¹³⁴ SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, Op. Cit., p. 93

expresión de los conflictos sociales.¹³⁵ [Mural detalle del Hospital Barros Luco y Brigadas espontáneas para las elecciones de la Unidad Popular]

Existe una gran diferencia que podemos profundizar entre muralismo mexicano y el muralismo que se estaba desarrollando desde la década del '40 en Chile. En Chile existió un largo “proyecto mesocrático” que es producto de un programa de modernización¹³⁶ y no existe un hecho coyuntural que rompa la continuidad del tiempo histórico como el caso de la Revolución Mexicana. Olesen, señala lo siguiente:



David Alfaro Siqueiros, detalle de "La Revolución contra la dictadura porfiriana: el golpe en Cananea (1952-1954), Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.

[...] el proceso chileno, a diferencia del mexicano, carece de un verdadero proceso fundacional, de una ruptura en la continuidad del tiempo histórico, que se recuerde en la memoria colectiva con el carácter emocional de un verdadero “hecho sagrado” susceptible de ritualizar. Este rasgo priva a la reforma chilena de cierta profundidad emotiva y simbólica, al no existir este

¹³⁵ OLESEN, Díaz, Margarita, Op. Cit., p. 268

¹³⁶ El levantamiento de la oligarquía latifundista y el control de la producción de alimentos desequilibraba políticamente las reformas sociales que venían desarrollándose desde los años '30. Esto dificulta gravemente el proyecto político de Estado de Bienestar. En ese sentido se vuelve más pesada la omisión de la tarea de reformar el agro. La consecuencia a esta omisión vendrá en la década de los '50 y '60 con la inflación de los precios de los productos básicos por un lado y la presión de la sociedad chilena por una reforma agraria, por otro. La serie de modernizaciones al agro comienzan en 1962 con Jorge Alessandri, que redistribuye las tierras estatales al campesinado con ayuda de la “Alianza para el Progreso” de EEUU y el antecedente del reparto de tierras de la Iglesia Católica que distribuyó entre los campesinos; continúan con Eduardo Frei Montalva, quien permitió bajo la ley de Reforma Agraria N° 16.640 y la ley N° 16.625 la sindicalización de los campesinos; finalmente Salvador Allende, avalándose en las leyes anteriores, expropia los latifundios llegando a obtener 6,4 millones de hectáreas para el desarrollo del país. Ver PINTO SANTA CRUZ, Aníbal, *Chile: un caso de desarrollo frustrado*, Editorial Universitaria Colección América Nuestra, Santiago, 1959.

importante referente capaz de generar una fuerza de adhesión e identidad.¹³⁷

Es verdad que no existe en la memoria colectiva chilena un proceso fundacional susceptible de ritualizar, sin embargo, es necesario destacar dos hechos importantísimos para el desarrollo republicano chileno. Obviando la efervescencia social con el movimiento estudiantil y obrero en expansión en las primeras dos décadas del siglo XX; obviando también el triunfo de los Frentes Populares en el poder (1938-1947) que convocaron a nuevos personajes (profesionales y técnicos pertenecientes en su mayoría a las capas medias) a componer el panorama político partidista con ideales desarrollistas y mesocráticos; en fin, obviando el proceso de transformación social que comenzó con el gobierno de Jorge Alessandri Palma y culminó con el golpe civil-militar al gobierno de Salvador Allende; etc.... No debemos olvidar dos procesos donde se llevó a cabo el ejercicio del poder popular constituyente.

Este poder se ha ejercido en dos momentos de la historia de Chile. El primero ocurrió cuando un grupo de individuos derribó la dictadura de Bernardo O'Higgins iniciando un proceso constituyente formalizado en la Constitución Política de 1828. El segundo se produjo para derrocar un régimen oligárquico-parlamentista originado en la constitución portaliana de 1833, queriendo construir un Estado Popular en la autoconvocatoria de la *Asamblea Constituyente de Asalariados e Intelectuales* resultando la Constitución Política de 1925¹³⁸.

Pero claro, no existe en nuestra memoria colectiva este hecho porque, por un lado, nos dice Salazar, “[...] la clase dirigente (mercantil) no ha admitido nunca, por convicción e interés, *ningún*, ejercicio público del “poder popular constituyente”. [Y] la Izquierda Parlamentaria, por su parte, si llega a admitirlo, lo hace solo si ella lidera y controla ese ejercicio, porque solo así puede mantenerse como miembro reconocido en la ‘clase política

¹³⁷ OLESEN Diaz, Margarita, Tesis de grado para optar al Magister en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte: *EL muralismo como la estética de la utopía*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010, p. 248

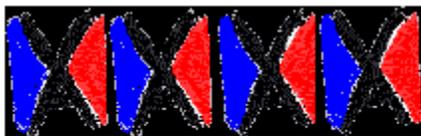
¹³⁸ Ya vimos en el capítulo anterior cómo se llevó a cabo la organización y redacción de esta constitución, a manos de Alessandri Palma.

civil' [...]”¹³⁹. Y es que se han estudiado los movimientos populares del siglo XIX, hechos de solidaridad y autogestión, desde teorías del siglo XX que los han nombrado como movimientos “pre-políticos”.

El inicio de la pintura mural en Chile desarrollado principalmente por la clase media no ostentará el valor crítico que observamos en el muralismo mexicano. Esto se explica también por la falta de identidad de la clase media¹⁴⁰ que es un segmento social representado -a partir de la dictación de la llamada “Ley maldita” en Videla- por los partidos de centro como el Partido Radical, primero, y luego, el de la Democracia Cristiana.

Observamos, entonces, que las obras realizadas por Laureano Guevara y sus alumnos de la cátedra de pintura mural, si bien hablan de una realidad chilena, la proponen desde imágenes contemplativas “[...] que revela[n] el apego que subsistía en las clases medias por la aldea rural y su existencia aparentemente carente de conflictos, al contrario de lo que sucedía con el muralismo mexicano, donde la crítica social oscilaba entre la expresiva ironía de Orozco y el juicio histórico de Rivera.”¹⁴¹

Luego del espacio “semipúblico”, observamos desde la lucha electoral del '63 y '64, “un tipo de mural abierto y colectivo, principalmente en Santiago. Se realizan rayados rápidos y murales callejeros en los que participan pintores, estudiantes de arte, trabajadores y pobladores.”¹⁴² Es, entonces, en la tercera candidatura presidencial de Allende en 1964



Equis que formaban la "A" de Allende en la candidatura de 1963 en Av. España, Valparaíso.

donde se va a dar un “salto a la vida pública”, pues allí comienza una carrera por la utilización del muro callejero para difundir un mensaje político-partidista. El encargado de la propaganda para la candidatura presidencial de Allende en Valparaíso, Patricio Cleary, expresa lo siguiente:

¹³⁹ SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del Poder Constituyente (Chile, siglo XXI)*, LOM Ediciones, Santiago, 2011, p. 29

¹⁴⁰ Ver *La frágil clase media. Estudios sobre grupos medios en Chile contemporáneo*, Editora CANDINA, Azun, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2013.

¹⁴¹ OLESEN, Op. Cit., p. 252

¹⁴² BELLANGE, Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Editorial Usach, Santiago, Segunda Edición 2012, p. 45

Nos proponíamos partir con una gran ofensiva callejera, y su iniciación, una inolvidable noche del mes de mayo, aunque nos produjo muchas satisfacciones por la magnitud de la movilización de activistas - miles de ellos salieron a pintar hasta altas horas de la madrugada -, nos acarreó también complicados problemas políticos. 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 y un buen número de tambores. Con todo ello pudimos preparar más de dos mil litros de pintura negra de excelente calidad. El resultado fue que llenamos literalmente toda la provincia de Valparaíso con las famosas *equis* de la campaña de Allende. Tanto que, por falta de una mayor reflexión previa, se cometieron muchos errores, como el 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.¹⁴³

El rayado callejero va dejando atrás el mural social de los años '40 y '50, dando paso al mural propagandístico que sale a la calle y que se aleja de la plástica más conservadora y se acerca a la tradición del grabado, el afiche y el cartel. Sin embargo, y a pesar de tener un origen propagandístico y partidista, los murales van evidenciando los problemas sociales con sentido crítico sin quedarse en el mero lenguaje de propaganda. Además, evidenciaron un enfoque estilístico y compositivo donde observamos la figura humana con las características del hieratismo medieval, alargamiento de los cuerpos, además de recoger el expresionismo, la gráfica popular del siglo diecinueve y la prensa obrera chilena de comienzos del siglo veinte.

Ya para 1970 observamos murales colectivos que expresan la exaltación de los valores como el trabajo colectivo, la solidaridad, la unión armoniosa de lo humano con la naturaleza, etc. En este momento los grupos que antes se organizaron para la propaganda política electoral de 1963-1964 forman pequeños grupos de trazadores, fondeadores, rellenadores y fileteadores -Brigadas Ramona Parra, Elmo Catalán e Inti Peredo, del Partido

¹⁴³ CLEARY, Patricio, "Cómo nació la pintura mural en Chile" (artículo) En: <http://www.abacq.net/imaginaria/nacimi1.htm> Revisado el 13 de Julio del 2013

Comunista la primera y Partido Socialista las dos últimas¹⁴⁴ y emprenden la tarea sobre los muros.

Imaginería del muralismo de brigada anterior al de mediados de los '80

Propongo pensar el origen del muralismo de brigada de los años '70 y principio del '80, además de la gráfica popular chilena encarnada en la caricatura y temática religioso popular – gráfica que hablaba de temas “menores”- de la prensa obrera, en el expresionismo y el imaginario que acompañó y fue sustento de la formación de los partidos de izquierda¹⁴⁵ (dando carácter “iluminista” a esta propuesta gráfica que acompañó el desarrollo de estos partidos). Respecto al origen religioso-popular se debe pensar en la influencia del catolicismo de imaginería barroca, desde donde se van a utilizar los mismos medios para provocar un mismo efecto: impresionar. Respecto al origen racional-iluminista, según Guillermo Sunkel, vamos a notar cómo se va introduciendo -por el desarrollo del Estado docente y las ideologías iluministas (marxismo, anarquismo, radicalismo)- esta matriz de conceptos como razón, progreso y educación a la matriz anterior, mezclándose, para posteriormente, irse borrando la primera.

Este avance de la prensa obrera es la expresión del movimiento ascendente de los trabajadores en organización y claridad ideológica. En los años siguientes, se acentúa este avance y en la década que va de 1916 a 1926 se fundan 139 periódicos, lo que da un promedio de más de 13 por año. Pero la crisis institucional de 1924 y la participación directa

¹⁴⁴ “La ‘academia’, era el trabajo el de la calle. Primero se utilizó un color, realizándose un rayado al ancho de la brocha. Luego, los colores: amarillo y negro. Finalmente fueron agregándose más colores y el ribeteado en negro. Posteriormente se creó todo un sistema para lograr más armonía en el color. La técnica era muy simple: tierra de color con un adhesivo andinol. Este pintor espontáneo, sabía que junto con el contenido, debía cuidar el aspecto plástico.” BELLANGE, Op. Cit., p.59

¹⁴⁵ En 1936 existía una fuerte oposición a la dictadura de Alessandri Palma. Se armó una alianza con fines electorales y programáticos llamada *Frente Popular*. Esta coalición incluía los partidos Comunista, Socialista y Radical; representaba los intereses de la clase obrera y media y su proyecto iba enfocada a instaurar un Estado de Bienestar. Este modelo queda iniciado con el triunfo electoral de Pedro Aguirre Cerda en 1938. Desde aquí comienza una carrera estatal para marginar el proyecto oligárquico anterior de desarrollo hacia afuera, y emprender la industrialización impulsado por el Estado, proporcionando un desarrollo hacia adentro. Para profundizar ver MOULIAN, Tomás, *Fracturas: de Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)*, LOM Ediciones, Santiago, 2006.

de las fuerzas armadas en la política y el gobierno, que culmina con la dictadura de Ibáñez, detienen el desarrollo de la prensa obrera.¹⁴⁶

La organización y “claridad ideológica” de los trabajadores que propone Osvaldo Arias sintoniza con los autores Hernán Ramírez Necochea, Julio César Jobet, Marcelo Segall, Jorge Barría y Luis Vitale, según los cuales, la clase obrera toma conciencia de su condición social cuando comienza a laborar en las ramas productivas capitalistas hacia fines del siglo diecinueve, además de concebirse la “clase explotada” del sistema económico vigente. Ante el panorama de explotación, entonces, es que los trabajadores se rebelarán.

[...] Al principio, se trató de rebeliones espontáneas que carecieron de programa y organización, pero después de 1879 y gracias al aumento cuantitativo del proletariado, a la experiencia organizativa de las mutuales y el influjo “concientizador” de las ideologías y partidos que animaban la lucha proletaria en el viejo mundo, los obreros tomaron conciencia de sí, transformándose en clase organizada y revolucionaria.¹⁴⁷

Esta mirada marxista de “proletarización” y “toma de conciencia” pretende argumentar que fue la salida iluminista la que los trabajadores tomaron para pensar sus derechos. Sin embargo, Salazar y Pinto, afirman que hubo resistencias en el proceso de proletarización¹⁴⁸, y que si los trabajadores la aceptaron fue porque no tenían otras opciones. Condujeron así a los trabajadores de “[...] las formas de rebeldía pura por los cauces de la acción organizada. El sindicalismo moderno entraba en escena”¹⁴⁹, y junto con él, la organización del capital, el discurso ideológico de izquierda y la solidaridad de las comunidades de origen del trabajador. Los trabajadores urbanos –ferroviarios, jornaleros, lancheros y artesanos- fueron los primeros en organizarse, posteriormente en 1907, fue el

¹⁴⁶ ARIAS, Osvaldo, *La prensa obrera en Chile 1900-1930*, Colección Convenio Cultural CUT-U N° 1, Universidad de Chile-Chillán, 1970, p. 178

¹⁴⁷ SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile II Actores, identidad y movimiento*, Ediciones LOM, Santiago, 2010, p. 112

¹⁴⁸ Para profundizar acerca del objetivo de “proletarizar” a los trabajadores –y sus costumbres- que provenían del campo por parte de “patrones mineros” ver ILLANES, María Angélica, “Azote, salario y ley”, en *Proposiciones* n° 19, Santiago, 1990.

¹⁴⁹ SALAZAR, Gabriel, Op. Cit., p. 113

turno de la organización de los obreros salitreros en su comportamiento pacífico de la huelga que tuvo como resultado la matanza de la Escuela Domingo Santa María.

Profundizaremos sobre la organización de los trabajadores urbanos, específicamente de ferroviarios y metalúrgicos, pues desde ahí podremos encontrar las claves simbólicas de la imagería popular y plantear que éstas son también las de los grupos de muralistas de brigada de los años '60, '70 y principio del '80 en Chile. Es posible constatar esta imagería aún cuando desde mediados de la década del '80 se puede observar cierta autonomía autoral en los discursos “antipartidistas” de los líderes de las brigadas que irán pavimentando una solución plástica alejada simbólicamente de la imagería popular a la que se adhirieron los trabajadores chilenos a finales del siglo diecinueve.

Imagen del mundo

Tomando en cuenta la importancia de la imagen para los seres humanos, y su importancia simbólica para “decir” el mundo, es que las representaciones simbólicas de los trabajadores organizados fueron el componente significativo para su puesta en órbita en la historia. El uso de las imágenes es inherente al ser humano al punto que en la época del “arte por el arte” también se usaban para cumplir funciones fuera de lo estético; había un interés particular de los artistas, los espectadores y los financistas por las imágenes de la pintura. En fin, las imágenes y sus usos van a potenciar, en el caso de los trabajadores chilenos de comienzos del siglo veinte, una lucha política por el discurso público con transformaciones de actitudes y creencias sobre la república.

La construcción de la imagería de los trabajadores de comienzos del siglo veinte no es propia, no tiene que ver con la originalidad sino más bien con el reciclaje de diversas tradiciones gráficas y artísticas europeas, soviéticas y latinoamericanas de los siglos diecinueve y veinte. Estas tradiciones tenían que ver con ideas sindicales de izquierda y republicana. De esta manera se fue construyendo una memoria de clase y de gremio – extranjerizante, si se quiere, como lo expresa Salazar- que no sólo sirvió para la organización o la muestra de ideas de cambio social, sino también para cumplir una labor formativa ilustrativa.

Los esfuerzos por educar (ilustrar) al pueblo fueron notables. Mutuales, mancomunales, sociedades de resistencia y sindicatos desarrollaron una prolífica actividad periodística y cultural, que llevó a la formación de conjuntos musicales, talleres de teatro, de poesía y círculos literarios.¹⁵⁰

A tal punto creció la conciencia de clase, el proyecto modernizador e ilustrado, que los obreros se sentían los dirigentes de una regeneración social bajo la conducción del socialismo y otras propuestas de izquierda. Esto por la incapacidad que había mostrado la burguesía que ya no estaba siendo la “clase moderna” con una cultura ajustada a los nuevos tiempos. Queda afuera de este proyecto el “bajo pueblo”, Luis Emilio Recabarren¹⁵¹ y los anarquistas. Y queda adentro la duda, según Salazar y Pinto, si los cambios que nacían de la organización de los trabajadores eran puramente reivindicativos o revolucionarios.

¹⁵⁰ Op. Cit., p. 116

¹⁵¹ “Como política de *poder popular*, Recabarren promovió, primero, las mancomunales, pero eliminadas éstas (masacres de 1903, 1905, 1906 y 1907), optó por infiltrar y controlar la FOCH (que es la que debía finalmente “sustituir” a la oligarquía en el gobierno del país), mientras usaba también, suplementariamente, el partido político (primero el Partido Obrero Socialista y luego el Comunista). Extinguiendo el “socialismo municipal” tras el eclipse de las mancomunales, Recabarren se concentró de lleno en la *re-construcción popular del Estado nacional*. Para este efecto preparó dos proyectos de Constitución Política. Por eso, desde 1917, aproximadamente, orientó a sus oyentes y lectores en dirección al ejercicio popular del *poder constituyente*” en SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM ediciones, Santiago, 2011, p. 65

Imaginario y memoria colectiva en la prensa de la clase popular



ЕСЛИ ЗАВТРА ВОЙНА...
Viktor Koretsky (1909-1998)
Cartel soviético. Traducción: "Si la guerra viniera mañana...", 1938

Es importante pensar los comienzos del siglo veinte no sólo desde el ámbito académico artístico, sino también desde la perspectiva social, específicamente desde la organización político social de los trabajadores que comenzaron a desarrollar un trabajo periodístico – periódicos de empleados y prensa de obreros- de sus funciones laborales y también de su función en el desarrollo de una sociedad moderna justa. Así mismo, el desarrollo de las brigadas muralistas no la podemos pensar única y exclusivamente como provenientes del muralismo de los espacios semipúblicos de influencia

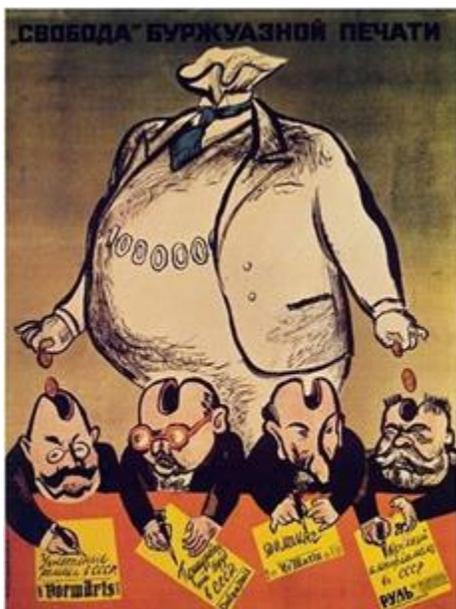
mexicana y/o de las cátedras de la Facultad de Bellas Artes o de la Escuela Experimental Artística, sino también desde la tradición a la que los trabajadores chilenos – específicamente de ferroviarios y metalúrgicos- se acoplaron cuando comenzaron a desarrollar la prensa, los carteles y las revistas que hablaban del mundo laboral, social, político, familiar y cultural de la clase obrera chilena.

Se trata, pues, del uso que los obreros de comienzo del siglo veinte le dieron a ciertas imágenes, reformulándolas para construir una iconografía colectiva que simbolizara y retratara líderes y escenas fundacionales. Esta construcción se enmarcó en “[...] la lucha por la hegemonía del discurso público y la conversión de sentimientos, actitudes y creencias imprecisas en definiciones concretas sobre la cosa pública, introduciendo rituales, símbolos e



Viktor Koretsky (1909-1998),
cartel soviético. Traducción:
"Saludos a los luchadores contra el
fascismo"

imaginaria”.¹⁵² En la organización de los trabajadores debía existir una imagen que simbolizara y construyera lo que Isabel Jara llama una “comunidad imaginada” (Imagen del cartel *Si la guerra viniera mañana*).



Viktor Koretsky (1909-1998) Cartel soviético. Traducción: "Libertad de prensa burguesa"

anteriores, tácita o explícitamente aceptados”¹⁵³. Y estos vestigios pertenecieron a la tradición gráfica de los siglos diecinueve y veinte europeas, soviéticas y latinoamericanas de corte izquierdista y republicano.

Se comenzaba a formar así una memoria de clase y de gremio donde la prensa cumplió una labor educativa, pues propagó, fomentó y dio fuerza a la organización de los trabajadores desarrollando las ideas que planteaban el cambio social. Así como el trabajo del brigadismo operó como prensa alternativa a la oficial, a la manera de un diario mural, la prensa obrera llenaba los vacíos que dejaba la prensa oficial o privada. Esta memoria se plasmó gracias a la repetitividad de las imágenes asociadas a los trabajadores, su mundo laboral y familiar. En ese sentido, Isabel Jara, nos dice lo siguiente:

¹⁵² JARA, Isabel, *Usos sociales de la imágenes Iconografía de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos, 1900-1930*, Colección Tesis, Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago, 2010, p. 29

¹⁵³ Op. Cit., pp. 31-32

[...] como imágenes de propaganda y construcción de identidad, la potencia de las imágenes de trabajadores no radica[ba] en su originalidad o condición irrepetible, sino en la “imaginación histórica” y emotiva que permitía desplegar su linaje simbólico, por otro lado, en la capacidad de visibilizar y anclar unos discursos políticos y sindicales definidos; por último, en el ofrecimiento de estereotipos para la apariencia y conducta individual (ropa, posturas, expresiones faciales y emociones) [Imagen cartel *Saludos a los luchadores contra el fascismo*], tanto de los adeptos como de los adversarios [Imagen cartel *Libertad de prensa burguesa*].¹⁵⁴

Los símbolos de los dibujos y los colores en los murales de brigada son de un universo ideológico producido no sólo en Chile y Latinoamérica. Se trata de un [...] horizonte semántico – ciudadano, trabajador, unidad, nación, solidaridad, democracia, libertad, justicia- del cual se nutrieron muchos de los obreros “publicistas” de principio del siglo veinte en casi todo el mundo occidental¹⁵⁵ con el objetivo de propagar su organización y las ideas de cambio social que proponían. Su objetivo principal fue de carácter formativo.



Topaze (1931-1970) Revista de sátira política nacida al final del periodo parlamentario en Chile, septiembre de 1952.

[...] su repertorio [de la prensa obrera chilena] discursivo operaba tensado entre dos matrices culturales (Sunkel, 1985:45-53). Por una parte, la matriz dramático-simbólica de la cultura popular del siglo XIX, humorística, tradicionalista, morbosa, religiosa, y que tendía a representar el mundo en polos dicotómicos, como el mal y el bien, lo humano y lo divino, etc.[Imagen revista *Topaze*] Por otra parte, la matriz racional- iluminista del siglo XX (divulgada por el Estado Docente y la izquierda política), que buscaba colonizar las

¹⁵⁴ Op. Cit., p. 32

¹⁵⁵ JARA, Isabel, *Usos sociales de las imágenes Iconografía de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos, 1900-1930*, Colección Tesis, Programa de Magister en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2011, p. 33

pasiones populares en beneficio de un clasismo político organizado y sistemático [Imagen cartel *Saludos a los luchadores contra el fascismo*].¹⁵⁶

Con ambas matrices se va construyendo un imaginario que por un lado posee el espacio para representar un parte “menor” de la sociedad (Imagen revista *Topaze*) como son las mujeres, los indigentes, los conflictos con la policía, etc., que ocurrían en espacios públicos y privados y tenían que ver con la cotidianidad. Y por otro lado existía el espacio para representar la importancia de la clase obrera (Imagen cartel *Saludos a los que luchan contra el fascismo*) y sus conflictos de clase en el espacio público. Esta última matriz va a ser la que se liga con el paradigma de obrero ilustrado, conciente y reformista que está por sobre esa “representación menor” proveniente de la tradición popular propia de finales del siglo diecinueve.

Las imágenes de la prensa obrera chilena de comienzos del siglo veinte eran ilustraciones de grabados, dibujos o fotografías. Las fotografías de retrato en la prensa obrera fueron ampliamente utilizadas, no sólo para dar a conocer a empleados o jefes, sino también para “salvar a un trabajador de una ‘segunda muerte’, rescatándolo del olvido cuando había fallecido debido a las precarias condiciones laborales”¹⁵⁷. Además, también para homenajear a trabajadores mártires como Antonio Ramón por la venganza al general del ejército Roberto Silva Renard¹⁵⁸. Es así, como los



Antonio Ramón Ramón, herido a sablazos en la cabeza después de apuñalar al general.

Fotografía extraída de la revista anarquista chilena *Acción directa*, 2007

¹⁵⁶ Op. Cit., p. 49

¹⁵⁷ Op. Cit., p. 66

¹⁵⁸ “El sanguinario militarote Silva Renard se cubre de gloria ametrallando sin piedad al pueblo trabajador de la Pampa el 21 de diciembre de 1907; pero el 14 de diciembre de 1914 un hijo del pueblo, el obrero Antonio Ramón Ramón, hermano de una de las innumerables víctimas caídas en aquella luctuosa jornada proletaria intenta hacer ¡justicia! por su propia mano vengando a los caídos. Cinco puñaladas le asesta al masacrador, pero al oír las quejas de la cobarde fiera que se agarra con ambas manos a la reja de una ventana, gimiendo como un chiquillo, el ingenuo y sentimental obrero arroja la daga y huye perseguido por una jauría de perros policíacos que lo acosa por todas partes hasta apresararlo.” En periódico anarquista *La Batalla*, Santiago, primera quincena de enero de 1915.

fallecidos fueron un punto central para denunciar y construir una memoria colectiva sindical (Fotografía de *Acción directa*). También los retratos de los obreros junto a sus máquinas o herramientas de trabajo, ofrecía una distinción y orgullo de la condición de pericia técnica. La representación de los obreros, entonces, no sólo fue representada exponiendo los rasgos físicos y naturales de la masculinidad relacionada con la fuerza que han ido desarrollando en su oficio, sino que además reorientó estos rasgos al compromiso



G. Courtis, ilustración de portada de *El Obrero Metalúrgico*, quincena de mayo de 1919

sindical. Aún más, “[...] la prensa obrera más ideologizada no sólo apeló al lector en su condición de trabajador, sino que lo representó, además, como un héroe romántico de la emancipación de clase: ella fue, por tanto, el espacio privilegiado de la imagen como épica.”¹⁵⁹ Observamos (Imagen del *Obrero Metalúrgico*) el gesto de un obrero con su pie izquierdo apartando tres instituciones representadas simbólicamente –y que desde el anarquismo son opresoras-; el símbolo burgués –bolsa de dinero-, el símbolo estatal –libro legal- y el símbolo clerical –la cruz-. Además, podemos ver las cadenas rotas que tiene en su mano izquierda y la

“victoria y la fuerza” de su mano derecha representada por las hojas de laurel y el hacha. Detrás del obrero deambula temeraria un ave oscura, símbolo del Nacional Socialismo (Imagen del águila como símbolo¹⁶⁰) y que funciona como fuerza antagónica en la lucha para construir una sociedad más justa.



Águila como símbolo del Partido Nacional Socialista

¹⁵⁹ JARA, Isabel, Op. Cit., p. 70

¹⁶⁰ “En la heráldica, el águila [desde el año 800 símbolo que utilizó Carlomagno para el Palacio de Aquisgrán], reina de los aires, se opondrá al león, rey de los animales terrestres, antagonismo heráldico que será llevado al campo de la política [...]” Ver “El Águila Heráldica”, *Hidalgos de España*, año LIII, n° 526,



Brigada espontánea, mural homenaje al Trabajador, 1963-1964. Imagen de Ebe Bellange.

los brazos con músculos, pero que sin embargo, no son suficientes para “nutrir” a la familia -y por extensión a las clases populares-, pues el gesto de un rostro lastimoso en sus ojos y labios nos muestra su dolor. Sin embargo, tras él hay un pueblo activo que alza carteles – con “Las equis” que forman una “A” de la propaganda de la candidatura de Salvador Allende- para defender y vindicar el derecho de los trabajadores. Décadas más tarde, volvemos a observar una mano fuerte sujetando con vigor una antorcha para hacer frente al fascismo. Esta vez, el águila (Brigadas populares), fuerza antagónica presente en la lucha contra el fascismo de los obreros de la primera mitad del siglo veinte en Chile, va a devenir en simbolización del capitalismo proveniente de EEUU que se alimenta del pueblo chileno y latinoamericano.

Así, el ave de alas negras y cuerpo con los colores de la bandera de EEUU tiene entre sus garras una



Brigadas muralistas populares, mural realizado en la Villa Francia, 1980. Imagen de Ebe Bellange.

Esta idea la podemos encontrar en varios murales realizados en Santiago entre la década del '60 y '80. Nos detendremos en dos. Observamos primero un obrero descamisado (Brigada espontánea) ostentando su fuerza física producto del oficio de pescador, donde el tamaño de sus manos –fuertes- otorga un equilibrio compositivo para

mujer desnuda. La antorcha, sin embargo, que proviene del extremo izquierdo de la composición viene a significar al “héroe” –el pueblo unido- capaz de, si no combatir el intervencionismo americano, al menos verlo y denunciarlo. Estos dos murales son realizados por grupos espontáneos –brigadas muralistas populares-¹⁶¹ y van a ser borrados rápidamente por los militares o por grupos oficialistas organizados para este fin.

Cuando hablamos de “obrero descamisado” y “trabajadores” lo hacemos pensando en la identidad grupal, cuestión característica de las representaciones de



Ivan Maljutine, póster para la guerra civil soviética, 1920

la tradición de izquierda heredada de

occidente. “[...] simbolismo al servicio de los obreros, implicó en parte su despersonalización, en tanto no se les retrataba como individuos concretos sino a través de un icono modélico que personificaba su identidad grupal”¹⁶². Se trata aquí de denunciar, no necesaria y exclusivamente un fallecido por las precarias condiciones laborales o un asesinado por las fuerzas militares, se trata más bien de hacer pública una “tragedia colectiva” condensada en el arquetipo, persuadiendo y convocando a la acción (Imagen del poster para la guerra civil soviética y el



Afiche para el "Dia de la Lealtad" en el primero gobierno de Juan Domingo Perón.

¹⁶¹ Entre las brigadas que se fueron formando están la Agrupación de Plásticos Jóvenes, APJ (marzo del '79) en el Taller 666; las brigadas populares de Pudahuel y de la población La Victoria (1984); la brigada muralista *América Latina* de la Villa Portales (17 de diciembre de 1985); el Taller de Pintura Popular de la Villa Francia (1985); el Taller Mural Popular en la Villa Robert Kennedy (enero de 1988). Respecto a estos grupos, Ebe Bellange afirma lo siguiente: “Estos murales fueron realizados con látex-óleo, directamente en el muro. Son de interés plástico, tienen hondo contenido social y en cuanto a características de estilo, podemos decir que en algunos de ellos se observan rasgos propios, como la falta de contorno negro en los dibujos y el uso de tonalidades en los colores”. En *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Editorial USACH, Santiago, 2012, p. 73

¹⁶² JARA, Isabel, Op. Cit., p. 72

afiche para el “Día de la lealtad”).

Según Isabel Jara, fue común la fotografía del fallecido en servicio, trabajador mártir, aunque esta última figura comienza a ampliarse y a tomar ribetes de sacrificio por la injusticia social. La representación del mártir proviene de la estética cristiana, representada con carne y dolor en el barroco católico.

De ahí que, probablemente, fuera en este motivo sacrificial-heroico donde se infiltrara la matriz popular-religiosa, de índole dramática-simbólica, si bien transformada por la matriz racional de la denuncia social, cuando no de las ideologías iluministas.¹⁶³

El imaginario que se estaba construyendo a comienzo del siglo veinte, floreciendo con fuerza en la prensa obrera acerca del martirio de los trabajadores, va a recorrer la historia tomando más fuerza al ser representado el “dolor moral” -como lo llama Jara- de un pueblo que sufre la injusticia social y la violación a sus derechos fundamentales. La representación del dolor moral se completará con una conmemoración que va a marcar hitos en la memoria colectiva. Así tenemos murales conmemorativos en poblaciones emblemáticas de Santiago como La Legua, Villa Francia, Lo Hermida, La



Brigada Ramona Parra, mural homenaje al Che Guevara para la remodelación de la Villa Francia, 24 de septiembre de 2005.

Victoria, Villa Conchalí, etc., que dejaron banderas y gracias a éstas, y a lo que significa el recuerdo, la memoria, fueron manteniéndose conscientes de su historia pese a un discurso avasallador que comenzaba a tomar fuerza y que proponía “dar vuelta la página”¹⁶⁴.

¹⁶³ Op. Cit., p. 87

El héroe, la antorcha, el rojo horizonte y el martillo

Resaltar la virilidad y fuerza a través de las representaciones de cuerpos esbeltos y musculosos fue un motivo clásico de las imágenes de prensa de trabajadores obreros -chilenos y extranjeros-. Esto se debe al protagonismo que debía tomar el “héroe” personificado en algún mártir por el que seguir luchando. Esta imagen de héroe –cultura clásica- y mártir –barroco católico- ensalza al trabajador, pues lo enviste de esfuerzos y sufrimientos compartidos por una multitud y con unos pesares que son de culto público.



Portada del periódico "El Metalúrgico", Santiago, primera quincena de mayo de 1922, año 1, n° 11.

Los mártires y héroes, entonces, son “muertos memorables” y víctimas universales, pues realizaron hazañas para mejorar la vida de hombres y mujeres, y por ello merecen ser recordados por las siguientes generaciones. Se trata del sentido de excelencia que mostraron en vida¹⁶⁵ (Imagen del mural en homenaje al Che Guevara).

La antorcha y su fuego, que pertenecen a la iconografía anarquista, viene a simbolizar la razón y la revolución. Como se lee en el periódico *El Metalúrgico* bajo la ilustración del puño que sujeta la antorcha, donde se lee lo siguiente: “[...] se alza por

¹⁶⁴ “Para llegar a comprender una de las causas de la proliferación de creaciones estéticas que abordan el tema de la memoria en Chile (léase literatura, artes plásticas y visuales, etc.) es necesario tener en cuenta la conducta adoptada por el común denominador de la sociedad después del fin de la dictadura. La metáfora de “dar vuelta la página” sirve para ilustrar un escenario casi generalizado. Hubo un sector importante de la llamada “Transición democrática” que pretendió desaparecer, del gran relato histórico, la época de represión militar. Bajo las premisas de consenso, bienestar económico y estabilidad política se propagaba el silencio como forma de un acuerdo tácito que tenía como fin ahogar cualquier voz heterogénea y disidente que hiciera tambalear la aparente unidad fabricada por los sectores políticos, interesados en continuar el plan de crecimiento económico impulsado por el gobierno de Pinochet. El silencio –avalado por los medios de comunicación– funcionaba como agente banalizador de lo pasado, pues se negaba con la ausencia de reflexión crítica, la gravedad de los acontecimientos.” En RAMÍREZ ALVAREZ, Carolina. (2008). “Trauma, memoria y olvida en un espacio ficcional: Una lectura a Estrella Distante”. *Atenea* (Concepción), (497), 37-50. Revisado el 16 de agosto de 2013. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622008000100004&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-04622008000100004.

¹⁶⁵ Como el concepto griego de *areté*. Ver en JAEGER, Werner, *Los ideales de la cultura griega*, Editorial Fondo de la Cultura Económica, México, 1962

fin potente y gigantea la gran Revolución: fuerza es que alumbre con un foco de luz sobre la cumbre de la sangrienta lid, la roja tea! [...]”¹⁶⁶. Esta imagen no sólo condensa el significado de la liberación de la clase obrera tras el puño izquierdo que sostiene la antorcha, sino que también funciona como “símbolo sustitutorio” de las expresiones siempre alertas de los héroes. Se trata de hacer colectivo el clamor de los trabajadores.

Así también ocurrió en el muralismo de brigada de los '80 donde se representaron estos símbolos sustitutorios para dar a conocer la postura de una población completa porque en esta década la expresión muralista fue: “una respuesta al individualismo, que entre otros factores promovía la cultura oficial [...] Esta nueva expresión del mural social, era una clara tendencia y desafío a transformar uno de los contenidos básicos de la ideología del sistema, el individualismo en práctica colectiva.”¹⁶⁷ Se requirió, por tanto, de símbolos sustitutorios para fortalecer en la síntesis un discurso emanado de una población unida. Recordemos que “[...] los murales eran una manera de expresarse, pero además, de poner banderas, de ir al lugar y poner banderas [...]”, dice el “Mono” González. O como lo expresa el equipo de comunicaciones Folico en el boletín *Ven... Seremos* de 1986: “Se pintarán todas las murallas y será el testimonio de su libertad”.



Brigada muralista América Latina, mural realizado en la Villa Portales, Santiago, 1986. Imagen de Ebe Bellange.

¹⁶⁶ Portada del periódico *El Metalúrgico*, n° 11, Primera quincena de mayo de 1922, año 1

¹⁶⁷ BELLANGE, Ebe, Op. Cit., p. 123

La prensa gremial que florecía a comienzos del siglo veinte a manos de trabajadores urbanos primero, y rurales después, de tendencia marxista, van a compartir una triple cualidad con el brigadismo que comenzó en los años '60, siguió en los '70 y a comienzos del '80. Esta triple cualidad tiene que ver con la mezcla que hubo entre la demanda local, el contingente reivindicativo y la matriz iluminista de la izquierda. Isabel Jara afirma lo siguiente:

[1] con distintos grados, transformaron sus medios en fuentes de cultivo espiritual y perfeccionamiento técnico, además de aparatos publicitarios de sus organizaciones. [2] En este esfuerzo, abrieron aquellos dispositivos gremiales a los espacios político y cultural del mundo de los trabajadores chilenos y extranjeros, elevando sus funciones de lo meramente contingente. [3] Además, el hecho de que estuvieran destinados principalmente a sus pares trabajadores implicaba que no pretendían una tarea de intermediación con las respectivas autoridades de las empresas, del Estado o con otras clases sociales, sino la transformación ideológica de sus propios lectores.¹⁶⁸

Así mismo la pintura muralista, que salió del academicismo de Fernando Marcos, fue a propagarse por las calles a manos de artistas que se iban formando ahí, abriendo otro medio de difusión de ideas, de noticias -que callaba la prensa oficial-; transformando las calles en grandes diarios murales. El destino de estas obras, si bien, estaba dirigido principalmente a la población, ciudadanía que componía la resistencia contra la dictadura, con el tiempo fue ampliándose hasta los ciudadanos menos “politizados” que transitaban a diario por las principales avenidas de Santiago.

¹⁶⁸ JARA, Isabel, Op. Cit., pp. 105-106

El “artista comprometido” como antecedente del “trabajador del arte”

Es importante recordar a la Generación del Trece¹⁶⁹ donde un grupo de artistas comenzaron a mirar la experiencia sensible ordinaria y a explorar visualmente los aspectos habituales de la vida popular (imagen de la pintura *El Niño enfermo*). Estas exploraciones a la experiencia sensible del pueblo no tenían que ver con la denuncia -a diferencia de sus contemporáneos en literatura como Baldomero Lillo, Joaquín Díaz



Pedro Lira, "El niño enfermo", 1902, óleo sobre tela 102x137 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Garcés o Víctor Domingo Silva, etc.-, sino más bien con la empatía. Pero lo que entendemos como “artista comprometido” va a tener su origen en el Grupo Signo, pues cambió la manera de pensar la pintura –no es abstracto como Rectángulo ni figurativo epopéyico como el muralismo mexicano- comprometiendo su producción plástica con una redefinición del artista en relación con la sociedad. Estas producciones plásticas, como dice Pablo Oyarzún, fueron la solución a la acelerada politización de la sociedad, pues éstas contenían una crítica política de la visualidad pictórica y de la posición que había ocupado el artista hasta ese entonces en la sociedad.

El ejercicio del informalismo había significado la intervención irruptiva del presente cotidiano y público en el espacio semisacral del cuadro (como lo era para los abstraccionistas). La diversidad de signos, grafías y huellas acreditaba la actualidad del gesto, el pulso de la espontaneidad. Ahora, en sentido inverso, es la misma obra intervenida la que a su vez está llamada a intervenir en el espacio público.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ver IVELIC, M., GALAZ, G., *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago, 1981, pp. 185 a 204.

¹⁷⁰ OYARZÚN, Pablo, *Arte, Visualidad e Historia*, Editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1999, p. 202

Es la reclamación de soportes públicos que, producto de la espontaneidad pictórica y la mirada puesta activamente en la sociedad, van a formar un puente para la “liberación del hombre” -dice Oyarzún-. La politización general de la sociedad tiene que ver con la construcción de un mensaje que nace del registro y la circulación de esas espontaneidades plásticas. A este proceso, Oyarzún llamará “arte crítico”, por su compromiso político y lucidez ideológica “alentada por la búsqueda de expresión y eficacia social”¹⁷¹. Le sigue a esta politización, que continúa fiel al soporte cuadro, una producción que comienza a organizar plásticamente el espacio público urbano. Aquí ya no hay una construcción del mensaje, sino una construcción en la indagación de los mecanismos de producción de ese mensaje.

El desarrollo de la politización y, entonces, de la producción visual en lo público, tendrá dos formas a medida que se acercan los años '70. Según Oyarzún, éstas son las obras de las brigadas muralistas militantes y la serigrafía –principal técnica de grabado producida en este momento-. Es posible apreciar cómo se van mezclando una cultura de élite y una cultura popular, donde van asumiendo y configurando la propia experiencia vital. Esto se explica por tres cuestiones:

[...] la acomodación de formas heredadas y expertas y el aprovechamiento de nuevas formas, que atienden ambos, a las necesidades expresivas de una experiencia social e histórica de los grupos subalternos, el interés por las formas “espontáneas” en que esa experiencia se plasma cotidianamente, y los ensayos encaminados a redefinir las relaciones que establece el productor cultural y su acción con la sociedad, ensayos de replantear, pues, su misión social.¹⁷²

La misión social comienza a reconfigurarse. El concepto de “mural social” lo ocupa Eduardo Castillo para distinguir la pintura mural propagandística de las elecciones presidenciales de 1964 para la campaña política de Salvador Allende con el muralismo que surge desde 1970 con el muralismo político militante de brigada. De similar manera, Ebe Bellange, ocupa este concepto para distinguir el muralismo en el espacio “semipúblico” de

¹⁷¹ Op. Cit., p. 204

¹⁷² Op. Cit., p. 212

pintores como José Venturelli, Gregorio de la Fuente, Fernando Marcos, etc. del muralismo brigadista –militante y no militante- y de los talleres populares que desarrollaron este arte.

A diferencia del análisis panofskyano de Bellange que plantea la pintura mural colectiva y popular como un documento que refleja un período y la vincula principalmente con la denuncia, mantendremos la perspectiva político estética que dice relación con una producción que nace en el *intervalo* o espacio indeterminado que la oficialidad deja. Es decir, modos de vida que no se adaptan ni pueden ajustarse a la prédica dictatorial pinochetista que proponía que “[...] en Chile cualquiera que trabajara duro, tuviese iniciativas emprendedoras y respetase a la autoridad y las leyes, podía aspirar seriamente a mejorar su vida.”¹⁷³. Pues bien, el modo de vida que desatiende esta perorata, es el mundo de la experiencia sensible ordinaria que generó una estética y una política que da cuenta de la particularidad del período y el lugar donde ocurre el golpe civil-militar de 1973.

No podemos sostener que en el muralismo de brigada no haya un componente de denuncia. Existe. Como dice Olesen: “[...] tras el golpe militar el mural adquirirá plenamente el carácter de una herramienta de denuncia [...] pues era uno de los escasos medios existentes para revelar la opresión política y la marginalización a que era sometida buena parte de la población chilena.”¹⁷⁴ Sin embargo, aquí observamos esta formación como un fenómeno político y estético; una “actividad inactiva” o actividad sin finalidad, por cuanto es un juego que manifiesta la libertad y la igualdad de todos los actores sociales.

La temática y la forma de los murales hasta 1973 son el énfasis del valor de lo humano y los principios que posibilitarían una sociedad más justa. Se exalta, entonces, el mensaje de la solidaridad, el trabajo en equipo, la unión entre la naturaleza, el hombre y la mujer, etc. En cuanto a la forma de la figura humana y la naturaleza es monumental como en ciertas obras expresionistas; se exaltan las manos, la serialidad de los explotados por la industria, el trabajo del campo, las montañas y las rocas. Es necesario recordar como todas estas formas fueron símbolos también de las “tradiciones imaginarias” de la prensa chilena de los obreros organizados y de la propaganda soviética.

¹⁷³ SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia Contemporánea de Chile II Actores, identidad y movimiento*, LOM Ediciones, Santiago, 2010, p. 56

¹⁷⁴ OLESEN, Díaz Margarita, Op. Cit., p. 257

Como en el homenaje a Gabriela Mistral donde observamos las enormes manos, su largo vestido que arrastra el trabajo pesado de hombres y mujeres de fábricas al mismo tiempo que su capa los guarda y los protege, que es ejemplo de conmemoración con elementos rescatados de la gráfica y el arte que exalta rasgos faciales, manos y pies como el expresionismo alemán.



Fernando Daza, "Homenaje a la poetiza Gabriela Mistral", 1971, pintura sobre cerámica cocida, 860x183 cm. Cerro Santa Lucía, Santiago, Chile.

Según Bellange, “en esta etapa del muralismo nacional, encontramos ya, una fuerte crítica al mural concebido solamente como algo ornamental y estético, sin cumplir una función social”¹⁷⁵, pues observamos en Fernando Daza, una fuerte influencia del muralismo mexicano al exaltar la explotación de los trabajadores del campo, de la industria y por la monumentalidad de los cuerpos y la naturaleza. Pero hay que agregar que no sólo observamos esa influencia, pues, como hemos dicho antes, la “tradición imaginada” de la prensa obrera chilena se va a nutrir de esas representaciones de obreros con sus máquinas, de obreros con “horizontes industriales”, de obreros que invitan a la marcha, etc. Es necesario tener presente esa influencia de la “tradición inventada” de la que se influyeron también los muralistas mexicanos.

Es cierto que no hay en la memoria del pueblo chileno un pasado fundacional o heroico como en el pueblo mexicano. En cierto también que en el muralismo anterior a los años '70 -llevado adelante por artistas de la clase media- no observaremos una línea programática en dirección a la crítica social o exaltación de valores nacionales/nativos como en el muralismo mexicano. “Sus temas [del muralismo mexicano] reflejan aspectos de la historia, como lo son las luchas sociales, la socialización del arte, el rechazo al individualismo y la idea de una cultura verdaderamente popular.”¹⁷⁶ Sin embargo, desde la Generación del Trece, el Manifiesto de Integración Plástica de 1953 y el “artista comprometido” que se gestará a partir del Grupo Signo, se va configurando una mirada hacia la experiencia sensible ordinaria. Este vuelco de la mirada permitirá -cuando el pueblo sea el que construye su desarrollo y, posteriormente, cuando se le arrebate esta posibilidad con el golpe de estado de 1973- extremar las prácticas muralísticas transformándolas en prácticas que se ocupan de los intervalos de espacios y tiempos que deja la dictadura, y entonces, configurando en este espacio que deja el tiempo hegemónico, un modo de ser que resiste la oficialidad.

¹⁷⁵ BELLANGE, Op. Cit., p. 56

¹⁷⁶ Op. Cit., p. 27

A modo de conclusión (Capítulo IV): La resistencia en el *linde* de la historia

En el capítulo II abordamos el tema de la autonomía en las brigadas muralistas de la década de los '80 y fuimos construyendo un relato que describía la perspectiva que los líderes del Colectivo Muralista La Garrapata, UMCT y la Brigada Pedro Mariqueo iban posicionando no sólo respecto a su producción muralística, sino también respecto al momento histórico que estaban viviendo y respecto a brigadas partidistas comprometidas con el PC y el PS. Pese a esa autonomía en la producción de murales, observamos en el capítulo III, que en los '80 aún quedaban signos o indicios de la simbología e iconología de herencia socialista, anarquista y republicana proveniente de la prensa obrera chilena de principios del siglo veinte. De alguna manera, este capítulo se refiere a cómo unas ideas extrañas, adoptadas principalmente desde Europa, apagaron el desarrollo de una identidad propia que ejemplificamos con la gráfica que ilustraba “temas menores” en escenas morbosas, humorísticas o religiosas, que hablan del bien y el mal o lo humano y lo divino.

La borradura a esta tradición popular e incorporación de ideas iluministas por parte de la prensa obrera del siglo veinte, es una crítica que no sólo encontramos en Rancière, quien narra en *La noche de los proletarios...* cómo el marxismo borró el “tiempo de ocio” que los trabajadores franceses del siglo diecinueve habían ido ganando en las negociaciones con los dueños de la fábricas, imponiendo esa necesidad interna de la historia que hablaba de las estrategias de los fines y los medios, de la educación de los obreros fuera de la fábrica, etc. También encontramos esta crítica en Salazar quien señala en la *Historia contemporánea de Chile II* cómo las “ideas extranjeras” (encarnadas en sindicatos de izquierda y centro izquierda) fueron de a poco aniquilando un desarrollo de la propia identidad popular chilena a cambio de reivindicaciones, que si bien no se puede desconocer su importancia en la calidad de vida de los trabajadores y sus familias, sí podemos decir que no fueron revolucionarias, y que no siempre –excepto durante la candidatura y gobierno de la Unidad Popular- incluyeron a todos los ciudadanos en la lucha social¹⁷⁷.

¹⁷⁷ “[...] es cierto que tras la retórica revolucionaria el sindicalismo muchas veces ocultó una aceptación tácita de *statu quo* (que excluyó de los beneficios del sistema a los sectores populares no obreros, como campesinos o ‘pobres de la ciudad’), no puede desconocerse su legitimidad como canal de expresión del mundo popular; de hecho, los ‘excluidos’ no levantaron tienda aparte: junto a los obreros contribuyeron al triunfo de Allende”,

Entonces, pensaremos en la emancipación como ejercicio de una capacidad no asociada a la ocupación de cierto lugar específico en el proceso económico y social, y entonces no como la encargada de llevar a “los excluidos” ahora al lugar de la dominación, sino como el ejercicio de una manera de vivir la desigualdad según el modo de la igualdad. Este punto es clave para entender los discursos y prácticas de las brigadas de los ’80 como autónomas. Pero la emancipación ligada con el alejamiento a la idea de pertenecer u obedecer a un partido político puede ser interpretada -desde el pensamiento marxista- como un principio de individualismo ocasionado por el sistema económico liberal que ha logrado homogenizar a los individuos y disolver los lazos sociales. Aquí nos proponemos refutar esta crítica, pues hemos dicho en el capítulo II, que proviene de la misma idea sobre el tiempo como principio de imposibilidad planteada en la hipótesis pragmática de la economía y la crítica que le hace el marxismo. Ambas ideas sobre el tiempo declaran, en el fondo, imposible la resistencia al orden de las cosas existentes.

Pero nosotros nos hemos propuesto describir unas resistencias, unos momentos y unos espacios donde sí hubo ejercicios y prácticas emancipadoras, y en este capítulo quisiera profundizar esta práctica ejemplificándola con un hecho actual de ejercicio emancipatorio que ilustra una manera de *estar* en la sociedad, diversa de la vigente, y que opera en el intervalo de tiempo dejado por la hegemonía. Me refiero a la reconstrucción de La Población Obrera de la Unión de Valparaíso. Pero vamos por partes. Primero comenzaremos por el trabajo realizado en 1971 entre la BRP y Roberto Matta con el objetivo de consolidar la hipótesis de que existen espacios y tiempos que “se escapan” a los espacios y tiempos hegemónicos vigentes, otorgando la posibilidad de ingresar al presupuesto de la igualdad –de las inteligencias, de las capacidades, etc.- saliendo del presupuesto de la desigualdad. A la manera de una toma de conciencia, en definitiva, que piensa que la libertad yace en saber que el reparto sensible del mundo forma parte de un gran relato de ficción.

Se podría decir que las prácticas muralísticas en el gobierno de Salvador Allende no van a representar ejercicios de resistencia como sí las brigadas muralísticas que trabajan en

plena dictadura militar. Es verdad que la primera va a estar exenta de peligros y la segunda se va a desarrollar en la clandestinidad. Sin embargo, en ambas va a funcionar la misma lógica, a saber; la apropiación de un intervalo de tiempo ajeno al oficial de la escuela, del trabajo o de la economía, etc., permitiendo suspender el orden habitual de esas reglamentaciones de los cuerpos, de los tiempos y de los espacios. Esta práctica libre y emancipatoria va producir en el individuo una suspensión en los roles habituales que él practica en la sociedad, proporcionándole la aventura; el descubrimiento del sentido de otras prácticas diversas a las habituales.

Antes de ingresar a la obra, analizaremos la idea de fin del arte en Arthur Danto para definir qué es “arte público” y diferenciarlo del “arte de público”¹⁷⁸. Así mismo, para notar cómo el trabajo *El primer gol del pueblo de Chile* de la BRP y Matta es un ejemplo de arte público y arte del público al mismo tiempo, lo vamos a contrastar con el trabajo de Alejandro “Mono” González en el Metro de Santiago y en el Centro Cultural de Recoleta, de los que sólo podríamos decir que son “arte público”.

Sobre el fin

Un ensayo acerca del agotamiento del arte o su fin debería relatar el fin de aquellos relatos que lo legitimaron. Además, claro, de relatar el fin del arte en relación a lo que ocurrió en las condiciones de su producción, donde éste fue producido *fuera de la era del arte*. “Belting ha llegado a la idea de un arte anterior al comienzo del arte [digamos en el año 1400], debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún no se debe entender.”¹⁷⁹ Con Danto no podemos afirmar que existe una muerte del arte pensada como un agotamiento interno que signifique que no se puede avanzar más allá o que ya no existe más arte. Más bien es necesario pensar que una cierta historia que sustentaba la producción de un cierto arte -sobre todo en pintura-, había concluido. Más exactamente, el

¹⁷⁸ Si bien Danto no define exhaustivamente ‘Arte de público’, sí alude a él para contrastarlo con el concepto de ‘arte público’.

¹⁷⁹ DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 26

arte que vivimos hoy no es la etapa siguiente del arte que se vivió ayer. Entonces, ¿qué hay en el fondo de las reflexiones en torno al fin del arte? ¿De dónde proviene este análisis? Porque como dice Danto, “la historia de la vida de cualquier persona no es nunca el mero desarrollo a través del tiempo de un relato interiormente programado [;] son los accidentes los que hacen que una biografía merezca ser escrita y leída, la intersección de historias causales que producen eventos no estrictamente predecibles desde cada cadena.”¹⁸⁰ No hay, hoy, un relato legitimador sobre lo que deba ser el arte.

En el primer capítulo observamos “la culpa” con que los artistas modernos sostenían su quehacer buscando maneras de escapar a la carga hereditaria moderna. Esta culpa provenía de la condena de un pasado donde el arte “servía” al puro goce estético de la burguesía. El movimiento dadaísta, proclamó la muerte del arte burgués. Pero esto más bien se puede interpretar como una proclamación de salvación, y en ese sentido, de continuación -aunque radicalmente diferente- y conclusión de un relato que había legitimado el arte hasta entonces. Esto no ocurre con el arte contemporáneo. Éste, por no pertenecer a un relato en especial, no quiere liberarse del arte que hubo antes, pues nada tiene qué ver con él. El arte de nuestra era, entonces, va a usar el arte del pasado -sus recursos o temas- para componer la obra a voluntad del artista.

[...] la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar. Hoy los artistas no consideran que los museos están llenos de arte muerto, sino lleno de opciones artísticas vivas.¹⁸¹

La honestidad del arte moderno pone fin al relato que venía contándonos en imágenes la representación del mundo – idealizado, mimético, personal, cotidiano, etc.-. La sinceridad de Manet nos proporcionó la ayuda para comprender que sus colores eran pintura proveniente de tubos -dice Danto, recordando una cita de Greenberg-. Esta revelación del modernismo no se puede equiparar al período del romanticismo u otro, pues el modernismo

¹⁸⁰ DANTO, Arthur, Op. Cit., p. 63

¹⁸¹ Op. Cit., p. 28

[...] está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación.¹⁸²

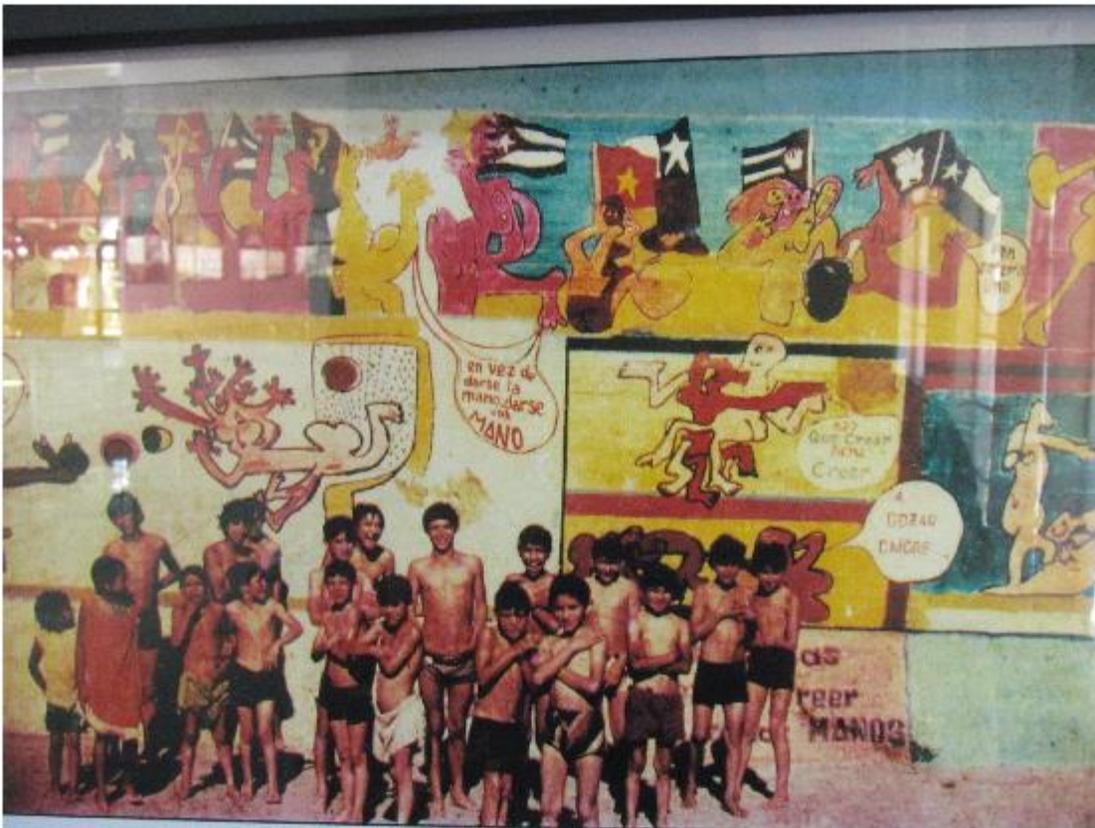
Entonces, esta etapa que provenía de un proyecto de representaciones cada vez más precisas, va a desembocar en un etapa que no sigue en la misma línea de desarrollo como la etapa moderna del arte que quiere proyectar representaciones en estados cada vez más puros. A su vez, el arte en el período contemporáneo estaría más bien significado en una etapa filosófica donde hay un proyecto –diverso al anterior- de especificación teórica más precisa en términos filosóficos que artísticos. Podríamos ir verificando desde la hipótesis de Rancière, que en realidad aquella teoría moderna (del *tiempo empírico* de la historia que narra los hechos en su simple sucesión, y que fue tomada por la modernidad como algo claro y distinguible otorgándole el estatus de *tiempo racionalizado* que ordena los hechos según la necesidad interna o verosimilitud) es la de un relato legitimador en la historia del arte también. Esta historia de causas y efectos verosímiles hace complejo y difícil reflexionar el modernismo y posmodernismo como simples períodos que se suceden. A esta dificultad se le ha definido como “fracaso del arte”.

Arte público y arte del público

Michael Brenson nos habla de la experiencia del arte moderno y las necesidades que él ve hoy en la población neoyorkina que vive ajena al espacio museal. El crítico de arte nos dice lo siguiente:

¹⁸² Op. Cit., p. 30

La pintura y la escultura modernista siempre brindarán una experiencia estética de un tipo profundo e indispensable, pero es tal que puede hacer muy poco por responder a los cambios políticos y sociales y a los traumas de la vida norteamericana. Sus diálogos y reconciliaciones son en esencia privados y metafóricos, y tienen ahora un potencial limitado para hablarle a esos ciudadanos de una Norteamérica multicultural cuyas tradiciones artísticas aproximan objetos no como mundos en sí sino como instrumentos de performances y otros rituales que suceden fuera de las instituciones.¹⁸³



Brigada Ramona Parra y Roberto Matta, "El primer gol del pueblo de Chile", 1971, Piscina municipal de la comuna de la Granja.

Estos ciudadanos están descritos aquí como “ávidos de espectáculo” lo que sin duda se puede afirmar, pero sin perjuicio de que si ellos observaran una escultura antigua la puedan experimentar como cualquier otro ciudadano *repartido* en lo sensible; de manera

¹⁸³ BRENSON, Michael, “Healing in Time” en JACOB, Mary Jane (Comp.), *Culture in Action: A public Arte Program of Sculpture Chicago*, Seattle, 1995, pp. 28-29

libre¹⁸⁴. Esta cita nos sirve para ir entendiendo la reflexión que se puede armar en torno a las prácticas de los ciudadanos respecto al arte. Como ellos no van al museo, éste debe ir hacia los ciudadanos. En ese sentido es que se ha definido “arte público”. Arte público es, entonces, una estrategia arquitectónica sin paredes, en beneficio del público, pero sin él. Es decir, sin que él necesariamente participe en la elección o producción de la obra de arte¹⁸⁵. No hay que olvidar que los museos son también instituciones con un tiempo y un espacio hegemónico, donde se presenta “[...] la verdad a través de la belleza [...]”¹⁸⁶ y, entonces también a la calle van a parar estas verdades de la mano de curadores, críticos de arte, etc.

“Arte de público”, en cambio, sería aquel en que el público participara en la decisión del arte con el que va a convivir en la calle¹⁸⁷; “[...] participar en las decisiones que afectarán estéticamente su vida”¹⁸⁸, así como también aquel donde el público mismo se transforme en artista. Esta definición se acerca al fenómeno de las brigadas muralistas, las cuales tomaron decisiones en cuanto a la producción y la localización del mural con la población, así como también en la generación de recursos para ese fin.

En ese sentido los murales de las brigadas no fueron arte público, pues no se propusieron salir del museo para llegar a los ciudadanos. Ya veíamos en el primer capítulo que la intención de los murales no era de distinción u originalidad ni tenía la pretensión de

¹⁸⁴ Recordemos la “apariencia libre” o “juego estético” del cual hablamos en el capítulo I cuando reflexionamos en torno a la suspensión de las divisiones sensibles cuando se experimenta una obra de arte como en la Venus de Cnido.

¹⁸⁵ Sin embargo, es importante destacar la labor del Museo a Cielo Abierto de San Miguel en Santiago, el cual se propuso trabajar con su población participativamente. Si bien se intentó que los vecinos produjeran murales en sus edificios con talleres dirigidos por artistas, pero no resultó fructífero, mas la participación viene por otro lado. Los vecinos insertos en el museo, aquellos que ostentarían los murales en las fachadas de sus propias viviendas, fueron quienes decidían si querían o no tal obra hecha por tal artista. Rodrigo Hernández, gestor cultural del museo, les mostraba un esbozo de la obra y eran ellos los que decidían si la querían o no. Así mismo, es importante recordar que el origen de este museo fue una “solución” al “[...] interés de los residentes y la necesidad de detener y eliminar el deterioro que los edificios de la población San Miguel, producido por décadas de contaminación que generaban los rayados y afiches que se habían apoderado del sector [...]”. Hernández, destaca que la participación y la solidaridad vecinal, propició un proyecto inédito y “sin vuelta atrás” en el que todos y todas se verán reflejados y ostentarán con orgullo y alegría el arte callejero de su población.

¹⁸⁶ DANTO, Arthur, Op. Cit., p. 208

¹⁸⁷ Un ejemplo de “arte del público”, veíamos en la cita 189, es el Museo a Cielo Abierto de San Miguel, Santiago de Chile.

¹⁸⁸ Ídem

llegar a los ciudadanos ajenos a los espacios museales. Propusimos que más bien se debía a la necesidad estética y política de hombres y mujeres.

Para abordar el problema del arte público y arte del público expuesto antes, elegí un mural realizado por la Brigada Ramona Parra en conjunto con el artista Roberto Matta. Se trata aquí de una unión entre la colectividad de la brigada y “el autor” para producir un arte no sólo fuera del museo que se proponía la intención de llevar a la calle la “firma de Matta”, sino que también producido por artistas populares que no pertenecían a la institución museo. Allí participaron los vecinos de alrededor de la piscina municipal de La Granja, en conjunto con Roberto Matta, y donde Alejandro “Mono” González fue más un gestor y puente entre el pintor, la brigada y los vecinos de la población. Es fundamental este mural, pues con su producción es que el colectivo; la brigada, los vecinos y el “Mono” González, aprendieron a invitar a la gente que vive en el lugar, propiciando el potencial identitario de la población que se manifiesta en la producción del mural.

“De media cancha y lentamente”, dice una parte del mural *El primer gol del pueblo de Chile*, porque se va progresando con los movimientos populares que venían del '52, '58, '64 y '70 hasta el triunfo de Salvador Allende. El primer gol que mete el pueblo chileno se dirige a la derecha, al terreno disputado por la oligarquía chilena. Esta pichanga de barrio va a dar el primer gol a favor del pueblo. Se utilizó el recurso de la historieta para narrar el triunfo, y en las viñetas se lee lo siguiente: “Queremos cambiar la vida”, “Hay que crear para creer”, “Ven Seremos Uno”, “En vez de darse la mano darse una mano”, “La más hermosa estrella es la mano del trabajador”, etc. No sólo se pinta el fútbol -popular por excelencia-, sino también se narra el progreso, la esperanza y la alegría de ir ganando el partido con la cuenta de un gol a favor de Chile.

El lenguaje utilizado en el mural no pertenece al de la BRP, sino al de Matta. El lenguaje colectivo cede al lenguaje autoral porque la intención fue dejar plasmado en un muro de una población, la belleza que existía en la institución museo. Esa idea de arte público definida antes posibilitó que la brigada no contemplara su lenguaje para esta ocasión; la conmemoración del primer año del gobierno de la Unidad Popular. La idea era que el artista consagrado, proveniente del museo, trabajara en un arte público y de público al mismo tiempo.

Danto y Rancière van a concordar en que el arte, entendido sin esa vieja división de lo sensible y sin esos relatos legitimadores, va a ser todas esas producciones estéticas entendidas como soportes de sentido que inspiraron grandes obras arquitectónicas, escultóricas, pictóricas, muralísticas, etc. y desde donde podemos inferir que el arte –o las producciones estéticas- ha sido concebido como una fuente de conocimiento y de goce. Además, van a concordar en una idea -si se quiere- “esencialista” del arte, pues ambos van a dejar de andar con teorías diferenciadoras o clasificadoras de lo que es y no es arte. En ambos se trata de entender que “obra de arte” es un término histórico, es una “posición respecto a”, es un consenso.



Alejandro "Mono" González, "Vida y Trabajo", acrílico sobre tela, 673 metros cuadrados, Metro Parque Bustamante, Santiago, 2008.

Otro ejemplo de arte público – pero no de arte de público- es el trabajo de “Mono” González realizado en el Metro Parque Bustamante. El mural *Vida y Trabajo*, hace uso del lenguaje de la BRP en una especie de “apropiación”. Esta consagración del lenguaje de la BRP puede interpretarse o criticarse nuevamente desde el marxismo como la manera en que el sistema neoliberal – encarnado en la empresa privada Metro- ha colonizado las prácticas subversivas de los individuos otorgándole un espacio físico monumental a un lenguaje que

nació al alero de la fugacidad y la clandestinidad. Sin embargo, más vale comprender que el trabajo muralístico que realiza el “Mono” González no se acaba en estos espacios, y que tal como en *El primer gol del pueblo de Chile*, éste quiso ser un regalo también del ahora consagrado¹⁸⁹ artista a los trabajadores que circulan por el Metro y que en su mayoría, como los vecinos de la Granja de los ‘70, viven ajenos a los espacios museales –porque en realidad todos vivimos ajenos a los espacios museales, a no ser que trabajemos en ellos-.

El objetivo que ha movido el trabajo del muralista desde finales de los años ‘50 es el lenguaje de la calle. De hecho la manera de trabajar de las brigadas en conjunto con la población será un hecho inédito que por sí mismo será la “firma” de los murales en Chile. La experiencia de la calle, del accidente y donde corre la opinión y el discurso, va a ser un tema importantísimo para las brigadas muralistas a tal punto que hoy, en la Universidad Nacional de la Plata, existe la



Alejandro "Mono" González, detalle del mural en homenaje a Juan Gelman en la Segunda Bienal universitaria de Arte y Cultura, Universidad Nacional de la Plata, 2012.

carrera de Licenciatura en Artes con especialización en Muralismo y Arte Público donde existen dos ramos estructurales; Muralismo Mexicano y Muralismo Brigadista. Se trata de que los estudiantes de arte reflexionen y actúen saliendo a la población a pintar para hacerla partícipe del trabajo. Se propone esta cátedra hacer visibles esos intervalos de tiempo y de espacio, donde surge el tiempo del ocio de hombres y mujeres donde desarrollan un lenguaje propio en la indeterminación del lugar olvidado por el tiempo oficial, y desde el cual puedan suprimir el reparto habitual de las cosas para formar un lenguaje o un saber propio.

¹⁸⁹ Premio *Altazor* 2011 de diseño gráfico e Ilustración en Chile, luego de su publicación *27 de Febrero*, libro de ilustraciones que nacen de la experiencia del taller solidario que realiza con los damnificados del terremoto y tsunami del 27 de febrero en Curanipe, Piedra Negra.



Alejandro "Mono" González, "El árbol del Encuentro", Centro cultural de Recoleta, 2013.

En el Centro Cultural de Recoleta, el “Mono” González pintó *El árbol del Encuentro*. El trabajo del mural consistió en un proceso que duró varios días y donde el Centro invitaba al público para presenciar el trabajo del artista. El público, por tratarse de un mural del “Mono” González, pensaba que podría ir a pintar, pero el Centro recaló que en esta ocasión “se trata de un trabajo de autor”. Esta aclaración anecdótica, nos habla de la cultura que existe en Chile respecto a la producción de los murales. Esta cultura tiene sus orígenes a finales de los '50 cuando un grupo de personas salen a rayar las calles en apoyo a la candidatura de Pablo Neruda por el PC. Más tarde continuarán rayando con la formación de la Unión Popular y la candidatura de Salvador Allende. Al parecer ha quedado en el imaginario esto de pintar todos juntos los murales.

La entrada del Centro Cultural estuvo por más de una semana convertida en un taller donde el autor tenía “publicado” en una pared vecina al muro intervenido, el proceso creativo y logístico en el que eligió trabajar. Allí encontramos la evidencia de los usos que hace el autor para realizar el mural. Éstos van desde las tradiciones populares de la estética del naipe español hasta las ideas de colores de fotografías de pájaros, cactus, frutas y flores.

La investigación sobre las formas y los colores del mural parten del encargo que le hace el centro cultural al autor. Mono González elige resignificar el espacio cerrado del centro y conectarlo con la Tierra. Observa un árbol en el patio del lugar donde llegan pájaros argentinos, papagayos, caturras, y recuerda su niñez arriba de los árboles comiendo sus frutos. Esto último va a dar el nombre a la obra, *El árbol del encuentro*, significando en un espacio cultural -muchas veces ajeno a los ciudadanos- el encuentro simple, ése de la infancia, que el autor hace retornar pues ha desaparecido...

La producción mural va a encontrarse con unos miedos que el mismo autor critica por provenir de una cultura implantada en la dictadura militar. “El mural”, dice el autor, “en realidad no es un mural”, pues prefirieron realizarlo sobre lienzo por la inseguridad que sentían el autor y los organizadores, de las futuras alcaldías. Como ya está instalado el temor se realiza sobre lienzo para resguardarlo¹⁹⁰. Sin embargo, él contrasta este miedo con la continuación de su trabajo en las poblaciones. El autor, en el conversatorio que realiza cuando finaliza el trazado del mural, nos cuenta no sólo la experiencia de pintar un mural en la Universidad Nacional de la Plata y cómo allá hay una cátedra de muralismo de brigada, sino que también nos habla de su trabajo en el Cerro Cordillera de Valparaíso. Allí se instaló a vivir, trabajar y pintar los techos de la población. Nace *La Bienal Techera* de Valparaíso, proyecto que aún está gestándose y que tiene su origen en la solidaridad y autogestión de la Población Obrera de la Unión.

¹⁹⁰ El mural del metro del mismo artista tampoco será sobre el muro de la Estación Parque Bustamante (estará sobre placas superpuestas). Es interesante pensar cómo se le teme a los espacios “semipúblicos” o “semiprivados” y entonces se pinta sobre paneles o placas, y al contrario, cómo se confía en la calle donde deambulan diversas sensibilidades y temporalidades y, aún así, se pinta sobre el muro.

La Población Obrera de la Unión, Cerro Cordillera



Población Obrera de la Unión en Cerro Cordillera de Valparaíso. Fue un conventillo adquirido por Juana Ross de Edwards en 1898, quien lo convirtió en vivienda para los obreros de la "Unión Social de Orden y Trabajo".

Una vez más, “siempre hay otro camino” donde elaborar un lenguaje que trabaja un espacio y un tiempo diverso del vigente. En el intervalo del tiempo oficial hay una población con varios problemas de higiene y organización. Viven en una edificación que data de fines del siglo diecinueve y es un edificio de un bloque de

tres pisos con un espacio interior que funciona como patio. Viven más de 130 personas. Los problemas iban desde desagües tapados que había que destapar, falta de agua por una deuda millonaria con la empresa Esval – empresa de obras sanitarias de Valparaíso-, hasta miedo, desorganización y venta de drogas. Hubo pérdida de platas una vez que juntaron cerca de dos millones de pesos para reponer el servicio de agua, y toda la población desconfiaba de todos. En esas circunstancias asumen la directiva “unos cabros”; Pedro Flores, Yasna Amarales y Mauricio Arévalo. Ellos comenzaron el trabajo de mejorar las condiciones de vida de la población, pues

“no olvidan que están insertos en un colectivo social [...]”, por esto trabajan con distintas organizaciones del cerro Cordillera, como el Taller de Acción Comunitaria y la parroquia, entre otras. De esta manera se van tejiendo pequeñas redes en el cerro Cordillera cuya clave es la organización. “A nivel de cerro, el solo hecho de juntarse y hacer cosas te permite ir

avanzando”, agrega Janyo [Mauricio Arévalo]. “Estás haciendo una contribución a tu ciudad y a tu país, lo que salga de aquí va a ser un ejemplo para el resto.”¹⁹¹

Esta directiva joven quiere entregarle el ejemplo del trabajo comunitario a las siguientes generaciones, pues piensan que siempre hay alternativas y otros caminos, como el de la resistencia y práctica emancipatoria. Desde el Cerro Cordillera no sólo se arreglan los desagües, alcantarillas y se devuelve el agua potable, además vuelve la confianza en el vecino, se arreglan los techos, y en esa junta para arreglarlos, se pintan, nos comenta el “Mono” González. De eso se trata el trabajo con la población.

No hay necesidad de establecer o de continuar aquella división de lo sensible que establecen abismos entre estética y política, donde cada una hace uso de su espacio y su tiempo. No. Todo puede confluir de manera libre; la organización de la comunidad en espacios de fiesta (peñas, ferias, etc.), en espacios religiosos (la parroquia), espacios estéticos (la pintada de los techos como si fueran murales), cada uno siendo un espacio-tiempo capaz de resignificar los espacios y las temporalidades de los individuos, que en los momentos de ocio, celebran, comen, beben y trabajan en la organizan de la mejora de su calidad de vida en todos los ámbitos de la sensibilidad humana.

¿Por qué ninguna empresa constructora se “apropió” o compró este espacio para hacerlo ingresar al mercado? Desde los años '70 esta edificación estuvo al linde de ser destruida: “[...] los intentos de desalojo y remate del inmueble ya eran habituales; luego vinieron los cortes de servicios básicos, la venta de droga y la estigmatización del edificio como un nido de delincuentes [...]”¹⁹² Se ocasionó un deterioro espiritual de este espacio colectivo. Pero en 1989 se instala en el Cerro Cordillera el TAC, Taller de Acción Colectiva, el cual se esmeró en trabajar la integración de las redes sociales y a enseñar la autogestión en niños y jóvenes. El trabajo de este taller se debe entender en la línea de una transformación en libertad, pues saber acerca de la inmanente capacidad comprensora de hombres y mujeres, desecha la idea de “explicar”, y entonces, fomenta y explota la aventura intelectual de niñas y niños y jóvenes que ansiaban una misma cosa, y donde cada

¹⁹¹ TRICOT, Tokichen, “Siempre hay otro camino” en Revista *Punto Final*, Edición 544, Mayo-junio 2003
Disponible en: <http://www.puntofina.cl/544/jovenes.htm>

¹⁹² Ídem

uno podía y debía dirigirse hacia ésta haciendo las cosas por sí mismos, asociadamente, participativamente, deliberada y de manera planificada;

[...] tomando decisiones en grupo, en asamblea, cara a cara, dialogando, deliberando, todos a vez. Viejos, maduros, jóvenes y cabros chicos. Ordenadamente. Sin organización rígida. Incluso sin estatutos. Basados en la confianza que surge cuando operamos con sentido de igualdad fraternal y participación abierta, en el consenso de nuestras decisiones, y sobre todo, en la *cultura sinérgica y soberana* que crece entre nosotros a calor de todas esas prácticas.¹⁹³

Los participantes del TAC habían comprendido que las prácticas emancipatorias son la unión entre solidaridad y autogestión, y que significan la reapropiación de los espacios y tiempos que están ahí, olvidados por el tiempo oficial, transformándolo y reelaborándolo produciendo esta dimensión política y estética como una manera de ser y estar. Esta voluntad de comprensión va impulsar la restauración y rehabilitación de la Población Obrera de la Unión.

Estas prácticas emancipatorias, ejercicios de libertad de los ciudadanos, dan cuenta de las capacidades de las sociedades de reinterpretar la oficialidad haciendo usos de esos intervalos de tiempo, espacios de indeterminación que toda institucionalidad deja. Hacerse cargo de los intervalos de tiempo no sólo tiene por objetivo mejorar las condiciones básicas de subsistencia, en lo absoluto. También y con la misma fuerza, lleva consigo la necesidad estética de los vecinos del edificio que constatamos en la importancia de unos detalles como en “[...] la terraza ubicada en el tercer piso del ala norte. Al desarmar esta área de decidió crear un espacio para la contemplación de la ciudad –solían trepar los techos para tal fin- [...]”¹⁹⁴ y la pintada de muros. Las prácticas de la resistencia son transformadoras a tal punto que hoy se ha logrado borrar aquel imaginario que caracterizó por generaciones los conventillos de las grandes ciudades y que continuó hasta los años ’80.

¹⁹³ SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM ediciones, Santiago, 2011, p. 22

¹⁹⁴ Entrevista a Raúl Araya, arquitecto a cargo de la reconstrucción. En: “Población Obrera de la Unión: Rehabilitación integral y participativa”. Disponible en: http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/detalle_gran.php?id_hito=56

[...] en el imaginario porteño había una ciudad-plan y una ciudad-cerro, cada una dotada de atributos distintos y hasta opuestos. La imagen generalizada era de ciudad alta, pobre y sucia, y ciudad baja, decente y limpia. Edwards Bello da su visión de Valparaíso en el año



Reconstrucción de la Población Obrera de la Unión, Cerro Cordillera, Valparaíso, 2006.

1865, cuando el proceso inmigratorio era aún lento y la ciudad no estaba todavía completamente sobre saturada.¹⁹⁵

Este imaginario se transformó radicalmente en un nuevo lenguaje con nuevos actores sociales. Esta nueva lengua ilustra esas capacidades de las sociedades; la capacidad y la necesidad de hombres y mujeres de interpretar la cultura oficial, de producir modos de vida

alternativos, o más exactamente, modos de vida que no tienen que someterse a los procesos económicos del tiempo oficial. En el caso de la Población Obrera de la Unión, no hubo un proyecto educativo que se propusiera, primero “educar” para que los educandos lograran “llegar alto” y desde lo alto poder cambiar las cosas. El proyecto se propuso ocupar los espacios y tiempos para organizarse y redescubrirse como agentes transformadores, al mismo tiempo que se iban reordenando las cosas en la supresión del orden habitual.

Con todo, el proyecto demostró que se puede salvar de la demolición a un edificio en tan malas condiciones y con ello, *rehabilitar la vida de la comunidad y su relación con el entorno urbano* –dice Raúl Araya, quien pone énfasis en el rescate de la *ciudad viva*-. Hoy, los habitantes de la Población Obrera de la Unión no solamente viven digna y cómodamente, sino que también son propietarios de viviendas con un valor plusvático mayor al que alguna vez pudieron soñar.¹⁹⁶

¹⁹⁵ URBINA, María Ximena, “Los conventillos de Valparaíso, 1880-1920: percepción de barrios y viviendas marginales” en *Revista de Urbanismo* N° 5, Enero del 2002, p. 9

¹⁹⁶ Entrevista a Raúl Araya, Ídem.

También el proyecto demostró que no existe tal alienación del sistema capitalista. Es posible, bajo la lógica de la resistencia, el empoderamiento del colectivo que produce maneras de vivir de acuerdo al propio tiempo y espacio, de acuerdo a ese intervalo al que el mercado no ha llegado. El dirigente de la POU, Christian Amarales, que asistió a los talleres de la TAC habla de la aventura intelectual a la que se sumergieron los niños y las niñas:

Si no hubiese estado el TAC nosotros, los jóvenes de la Población, no hubiésemos tenido un lugar donde formarnos como personas y aprender todo lo que sabemos. Es ahí donde aprendimos a no ser sólo beneficiarios del sistema sino proactivos, a plantear soluciones a nuestras propias problemáticas sociales, en conjunto con los demás actores de la ciudad. El Tac llegó al Cerro Cordillera cuando yo tenía nueve años; crecimos en esa lógica, con plata o sin plata hacíamos las cosas. Esa es la formación valórica que tuvimos los jóvenes de acá desde hace ya más de veinte años y hasta el día de hoy seguimos trabajando.¹⁹⁷

Ejemplos de emancipación son las brigadas muralistas de los '80, es la rehabilitación de la primera vivienda social de Chile, la Población Obrera de la Unión de 1898, y donde por primera vez se (re) hace vivienda social desde los pobladores. Se trata de una “ética”, que en la palabras de Rancière se entiende por “[...] esa alternativa a la lógica representativa que propone la transformación de las formas representadas en maneras de ser



Patio interior de la Población Obrera de la Unión reconstruida, 2008.

¹⁹⁷ Entrevista a Christian Amarales, dirigente de la Población Obrera de la Unión. Disponible en: http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/grandes_obras_detalle.php?id_hito=56

de una colectividad”¹⁹⁸. Podemos decir que las prácticas libertarias son los ejercicios emancipatorios de los trabajos de resistencia que los ciudadanos inician y mantienen logrando configurar un orden distinto de su vida y de su entorno. Son las interpretaciones que los ciudadanos hacen de su entorno y la ligazón a las propias aventuras intelectuales. Es el poder común de la igualdad de las inteligencias, de las capacidades vinculadas a cada individuo que hace de cada uno un ser diferente, pero capaz de utilizar el poder de todos para trazar los caminos propios. Es la comunidad libre que gobernándose a sí misma produce y es la actitud de cada uno de sus miembros.



César Pincheira/huelladigital.cl

Alejandro "Mono" González, "El rayado de cancha del cosmos de Matta", mural de la quinta fachada de la Población Obrera de la Unión, Valparaíso, 2012.

¹⁹⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis Escenas del régimen estético del arte*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2013, p. 35

Bibliografía

Libros:

- ALTHUSSER, Louis, *Para leer el capital*, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1985
- ARIAS, Osvaldo, *La prensa obrera en Chile 1900-1930*, Colección Convenio Cultural CUT-U N° 1, Universidad de Chile-Chillán, 1970
- ARISTÓTELES, *Poética*, Edición trilingüe de GARCÍA YEBRA, Editorial Gredos, Madrid
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Edhasa, Barcelona, 2011
- BELLANGE, Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Editorial Usach, Santiago, Segunda Edición 2012
- CADINA, Azun, *La frágil clase media. Estudios sobre grupos medios en Chile contemporáneo*, Impreso en Gráfica LOM, Programa UREDES, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2013
- CAMARERO, Hernán, “Las concepciones de E.P. Thompson acerca de las clases sociales y la conciencia de clase en la historia” en *Revista Espacios*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2012
- DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento: Estudios sobre Cine*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994
- HALL, S., “Brave New World”, “Marxism today” (1988) en *De críticos a vecinos del funcionalismo*, QUIRÓS, Fernando, 2004
- HALL, S., CLARK, J., JEFFERSON, T., y ROBERT, B., “Subculturas, culturas y clase: Una revisión teórica”, en HALL, S., y JEFFERSON, T., (Eds) *Resistance through rituals, youth cultures in post-war Britain*, University of Birmingham (1976)
- HORKHEIMER, Max, *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, Editorial Planeta-Agostini, Barcelona, 1986
- IVELIC, M., GALAZ, G., *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago, 1981

JARA, Isabel, *Usos sociales de la imágenes Iconografía de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos, 1900-1930*, Colección Tesis, Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago, 2010

LONGONI, Ana, BRUZZONE Gustavo, *El siluetazo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008

OMAHÑA, José Luis, JUAREZ, Beatriz, *Mural y Luces*, Ejército Comunicacional de Liberación R.L., Caracas, 2011

OYARZÚN, Pablo, *Arte, Visualidad e Historia*, Editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1999

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Eliago Ediciones, España, 2010

RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2007

RANCIÈRE, Jacques, *La noche de los proletarios Archivos del sueño obrero*, Colección Nociones comunes, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, 2010

RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Ediciones LOM, Santiago, 2009

RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis Escenas del régimen estético del arte*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2013

RANCIÈRE, Jacques, “Políticas estéticas” en *Lugar a dudas* n° 13, texto recomendado por Rodrigo Alonso, Coordinación Fotocopioteca, RESTREPO, Mónica, Cali, Colombia, 2009

SALAZAR, Gabriel, *En el nombre del poder popular constituyente*, LOM ediciones, Santiago, 2011

SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile I Estado, legitimidad, ciudadanía*, Lom Ediciones, Santiago, 2010

SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia Contemporánea de Chile II: Actores, identidad y movimiento*, Lom Ediciones, Santiago, 2010

SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia Contemporánea de Chile III: La economía: mercados, empresarios y trabajadores*, Lom Ediciones, Santiago, 2010

SALAZAR, Gabriel, *Movimientos Sociales en Chile trayectoria histórica y proyección política*, Uqbar Editores, Santiago, 2012

SANDOVAL, Alejandra, *Palabras escritas en un muro El caso de la Brigada Chacón*, Ediciones SUR, Santiago, 2000

SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Editorial Debolsillo, España, 2007

VALDÉS, Adriana, *La Política de la Imágenes*, Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2008.

VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1998

Artículos:

ARAYA, Raúl, CASTILLO, María José, PRADO, Francisco, *Rehabilitación Unión Obrera Cerro Cordillera* en *ARQ* n° 73, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Valparaíso, 2009

BRAGASSI, Juan, *El Muralismo en Chile: Una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario*, Artículos para el Bicentenario, Memoria Chilena, disponible en línea en http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf

CLEARY, Patricio, “Cómo nació la pintura mural en Chile” en <http://www.abacq.net/imaginaria/nacimi1.htm>

COMITÉ INVISIBLE, “¿Cómo hacer?” en Revista *Tiqqun* n° 2, Francia, 2011. Disponible en <http://tiqqunim.blogspot.com/p/segundo-numero.html>

DELGADILLO, Marco Antonio, RICO, Alfredo, “El Muralismo mexicano, el arte al servicio de la nación” en: *La Gaceta*, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño CUAAD, Universidad de Guadalajara, 28 de Julio del 2008. Disponible en línea en http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/537/G537_cot%206.pdf

DIAZ, Francisco del Palacio, “La Escuela de Frankfurt: el destino trágico de la razón”, en *Tiempo* n° 27, Universidad Autónoma de México UNAM, Abril 2005. Disponible en línea <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/abr2005/palacio.pdf>

ROJAS, Sergio, “Sobre Gombrich y el arte contemporáneo” en *Aisthesis* n° 46, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2009

Conferencias y seminarios:

BADIOU, Alain, extracto de la primera parte de la conferencia dictada en el Centro Cultural Rojas, Argentina, Octubre, 2000

MUÑOZ, Blanca, *La Escuela de Birmingham: La Sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia*, “Seminario interdisciplinar o(s) sentido(s) da(s) cultura(s), Un diálogo abierto sobre o presente e futuro da cultura”. Disponible en línea http://consellodacultura.org/mediateca/extras/blanca_munoz.pdf

RANCIÈRE, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral “El tiempo de la política” organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

Tesis:

FUENTES, Miguel, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia: *Gabriel Salazar y la “Nueva Historia”*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago, 2007

MORALES, Pedro, Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia con mención en Estudios Culturales: *Todos los colores contra el gris: Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*, Escuela de Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2011

OLESEN Díaz, Margarita, Tesis para optar al Magister en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte: *EL muralismo como la estética de la utopía*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010

POBLETE, Rodrigo, Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte: *Vida y trabajo (una obra Metro-arte) del artista Alejandro “Mono” González en la estación de Metro Parque Bustamante*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2009

Recursos en línea:

SÁNCHEZ, José A., *Brecht y el expresionismo Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1988-1989

Disponible en:

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/contextos/96/Brechtylexpressionismo.pdf

THOMPSON, E. P., *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, traducción de GRAU, Elena, Editorial Crítica, Barcelona, 1989 Disponible en:

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Thompson%20Prefacio.pdf> XIII-XVIII.

Entrevista a Raúl Araya, uno de los arquitectos a cargo del Proyecto de rehabilitación de la Población Obrera de la Unión. Disponible en línea en:

http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/grandes_obras_detalle.php?id_hito=56

Entrevista a Christian Amarales, dirigente de la Población Obrera de la Unión. Disponible en: http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/grandes_obras_detalle.php?id_hito=56