



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Licenciatura en Historia

Seminario de grado:  
Movimientos sociales y políticos populares en Chile contemporáneo (siglos XIX, XX y XXI)

## Reemergencia del muralismo chileno en la década de 1980: la vinculación entre sindicatos y agrupaciones de artistas, el caso de Goodyear

Informe para optar al Grado de Licenciatura en Historia presentado por:

**Constanza Hormazábal Yáñez**

Profesores guía: Pablo Artaza Barrios y Sergio Grez Toso

Santiago de Chile  
2022

Agradecimientos...

A mi familia, por apoyarme siempre.

A mis profesores por confiar en mí.

Gracias a todas y todos quienes quisieron participar de esta investigación y me permitieron conocer sus experiencias. A Antonio Kadima, Havilio Pérez, Patricio Rueda, Cucho Márquez, Janet Toro, Hugo Sepúlveda, Paulina Novoa, Pedro Sepúlveda, Sonia de los Reyes y Alejandro “Mono” González.

Y finalmente, gracias a mis amigos que me acompañan y que están presentes en los momentos mas importantes de mi vida.

## Índice

Índice.....	3
Introducción.....	4
Breve historia del muralismo en Chile.....	8
Reemergencia del muralismo durante la dictadura.....	15
Articulación del movimiento sindical con las agrupaciones culturales.....	19
Mural del sindicato Goodyear 1979.....	20
Mural del sindicato Panal 1980 y otros .....	25
Segundo momento de muralismo en los años 80.....	26
Transformaciones del muralismo chileno durante la dictadura .....	28
La conformación de las brigadas.....	28
Transformación de la estética e imágenes muralistas.....	29
La espacialidad del mural.....	31
Conclusión.....	33
Bibliografía.....	34
Anexo.....	36

## Introducción

El muralismo es una expresión artística de gran importancia para la historia, no solo chilena, sino que latinoamericana. Está estrechamente ligado con lo gráfico, con la pintura, ya que implica la creación de imágenes a gran escala con pintura sobre un muro o pared. Este gran tamaño implica que la autoría del arte mural pueda ser individual, pero también grupal, aunque muchas veces son trabajos anónimos. Es un arte colectivo que implica trabajo en equipo comunicativo y solidario. Estas obras monumentales tienen la característica de ser públicas, es decir, están expuestas a los transeúntes que pasan frente a la obra dando lugar a una conexión entre los artistas y la sociedad. “En este aspecto hay una cierta condición efímera y paradójica de esta forma de expresión, pues, por un lado, desea ser testimonio perenne de una experiencia colectiva y, por otro, está sujeta al efecto de la reducción pública, que la amenaza constantemente.”<sup>1</sup> La ubicación de los murales en el espacio público los hace pasajeros pero cotidianos a la vez, permitiéndoles ser una herramienta para llegar a las masas, una forma de socializar el arte que muchas veces queda atrapado en los museos y galerías. Las funciones del muralismo han ido transformándose en el tiempo, pero, sin duda, para el siglo XX existe una estrecha relación con la política y la denuncia social, precisamente por las características monumentales y masivas que hemos mencionado.

Al conocer la historia del muralismo en Chile se puede observar que los mensajes y los momentos en que éste se ha desarrollado están estrechamente ligados con lo popular. En particular, la asociación entre movimientos obreros y el muralismo demuestra ser fundamental a la hora de entender el desarrollo de esta práctica artística que revela una función social innegable en el país. Esta asociación cobra especial relevancia en el siglo XX cuando, con el advenimiento de la dictadura militar chilena en el año 1973, se cerraron los espacios públicos a la expresión artística y social popular. El llamado “apagón cultural” que tuvo lugar durante la dictadura se resquebraja en la década de 1980 debido a los espacios que la movilización obrera abre para las actividades culturales. Y es que de alguna manera la apertura de las formas artísticas de expresión, contrarias a la dictadura en ese momento, estuvo acompañada por una agitación social que se vivió en el marco de las huelgas de trabajadores. Así los primeros murales que se reconocen en Santiago después del golpe militar fueron realizados a través de una asociación entre agrupaciones de artistas y sindicatos obreros.

Por lo tanto, el principal objetivo de esta investigación busca, precisamente, analizar la relación entre los sindicatos y las asociaciones de artistas en Santiago de Chile en la primera mitad de la década de 1980. Más aun, entender esta articulación permite exponer de qué manera se daban las relaciones que dieron paso a la realización de diversos murales en

---

<sup>1</sup> (Bellange, 1995, p.10)

la época. Destaca, entre ellos, el mural del Sindicato Goodyear, que fue realizado durante una jornada de actividades culturales que se realizaron durante una huelga de los trabajadores de la empresa en el año 1979, como el “primer”<sup>2</sup> mural en dictadura. Este mural abre el camino a la práctica mural en dictadura y demuestra las transformaciones que ésta experimentó en cuanto a sus formas y a sus mensajes. Y es que, si bien existen continuidades que vienen de una época anterior del mural chileno, el muralismo que se llevó a cabo en dictadura estuvo influenciado por esta contingencia. Si durante el gobierno de Salvador Allende las brigadas muralistas, quienes se dedicaron a la práctica mural, fueron principalmente brigadas de propaganda partidista, en esta época se observa, en general, una disminuida influencia de los partidos políticos en las asociaciones de artistas, lo que significó a su vez una diversificación de sus bases. Para esta investigación tomará relevancia la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), agrupación cultural y gráfica que, entre otras cosas, se dedicó a la realización de murales en esta época, siendo los principales impulsores del mural de Goodyear. Aún más, las imágenes y mensajes que estas agrupaciones utilizaron también se diversificaron y orientaron como una manifestación de resistencia a la opresión de la dictadura. “Estos murales, por lo general, son borrados o destruidos rápidamente, ya sea por determinación de las autoridades o por grupos oficialistas organizados para este fin, lo que hace casi imposible registrarlos en su totalidad y dejar fiel testimonio de su existencia.”<sup>3</sup> Por lo tanto, los murales de los que queda registro son aquellos que se realizaron clandestinamente en espacios semiocultos, como lo son las sedes sindicales, donde existía un mayor resguardo de la represión que en el espacio público.

Es por lo anterior que el estudio de los murales es un desafío para la disciplina histórica. La misma naturaleza, en general, efímera, anónima y pública, del muralismo choca muchas veces con las herramientas y metodologías académicas que utiliza la historia, o simplemente no son tema de interés. Este momento del muralismo chileno, en particular, está poco estudiado a la fecha y tiene un tratamiento superficial en la bibliografía existente sobre el tema. Cuando se refiere a muralismo en el país el enfoque está más bien en la actividad mural que se realizó durante el gobierno de la Unidad Popular, pero los espacios y prácticas culturales reprimidas en dictadura están recién teniendo un lugar en la disciplina en los últimos años. Las muchas brigadas y agrupaciones culturales surgidas en dictadura apenas han sido objeto de investigación, “la gran mayoría de ellos han sido mencionados en otros trabajos, pero muy poco analizados y a la luz de las brigadas, por así decirlo, más conocidas, relegando a la oscuridad el aporte de otras agrupaciones.”<sup>4</sup> Ante este panorama, ésta investigación busca ahondar en el conocimiento que existe sobre este momento de

---

<sup>2</sup> Si bien el mural realizado en el Sindicato Goodyear es reconocido como el primer mural realizado en dictadura, esto refiere más bien a la visibilización y a la envergadura que alcanzó, ya que no podemos pasar por alto los muchos otros murales que clandestinamente se realizaron desde el golpe de estado, pero de los cuales no queda registro.

<sup>3</sup> (Bellange, 1995, p. 55)

<sup>4</sup> (Morales, 2011, p. 9)

reemergencia del muralismo y de la influencia que tuvo la asociación sindical-artística en este proceso.

Para lograr los objetivos de esta investigación se utilizarán, fundamentalmente, dos métodos. El primero será el de una revisión bibliográfica de las obras que aborden las temáticas de interés. Sin embargo, se considera que este método no es suficiente por sí sólo para cumplir los objetivos; por el ya antes mencionado vacío historiográfico que existe respecto al desarrollo del muralismo en dictadura. En la mayor parte de los trabajos encontramos menciones a la actividad mural después de 1973, pero solo desarrollan en más profundidad el periodo de finales de la década de 1980, debido a que en él existió un alza de la actividad asociada a la propaganda del plebiscito del año 1988. También existen más trabajos en torno al periodo previo a la dictadura, es decir, para lo que fue la campaña presidencial de Salvador Allende y durante el gobierno de la UP, ya que fue un periodo de mayor producción muralística. En este sentido, podemos reconocer que, de alguna manera, cuando el mural ha estado ligado a lo político, ya sea directamente impulsado por partidos políticos de izquierda o como propaganda electoral ante elecciones de algún tipo, el muralismo ha sido rescatado por la historia. El muralismo durante la dictadura se alejó de estos medios políticos institucionales, sin que esto signifique que dejaron de ser políticos, y creemos que, de alguna manera, esto lo ha relegado a un segundo plano en lo que es el interés historiográfico sobre el tema. En relación con brigadas muralistas o agrupaciones de artistas activas durante la dictadura existe aun menos información. Es el libro *Resistencia Grafica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol* (2016) de Cristi y Manzi, el primer ejercicio de memoria y reconstrucción histórica de ambos colectivos. Esta obra sienta el puntapié inicial para que otras obras, como la reciente *Todo se rayaba. Todo se escribía. Panfletos y murales: La política gráfica en la resistencia a la dictadura* (2021) de Fuenzalida, Sierralta y Cornejo, comiencen a sentar las bases de un conocimiento histórico sobre la resistencia cultural a la dictadura. Conocimiento que tanto hace falta.

El segundo método fue cualitativo y consistió en la utilización de entrevistas a personas que participaron en la creación del mural de Goodyear y/o fueron parte de la escena muralista chilena de la segunda mitad del siglo XX. La entrevista resultó especialmente valiosa para la investigación porque existe una falta de documentos físicos que sirvan de fuentes, debido, precisamente, al contexto de represión que se vivía en la dictadura, donde el registro de actividades podía incluso costar la vida a las personas. “Por otra parte, las repercusiones públicas de los trabajos de historia oral son importantes, como vemos con frecuencia cuando trabajamos los recuerdos y las experiencias sobre las dictaduras, en particular desde la mirada de las víctimas y de los grupos subalternos.”<sup>5</sup> Es así como la selección de los participantes se basó en su participación en las experiencias en estudio. Es decir, su participación directa de los murales mencionados, como también en su implicancia

---

<sup>5</sup> (González-Monteagudo, 2010, p.2)

en el muralismo en la época. Estos últimos testimonios son igualmente importantes ya que el punto de vista de los entrevistados permitirá hacer un balance de la implicancia que realmente tuvo este momento de asociación sindical-artística en la historia del muralismo chileno. Los criterios de selección de los entrevistados, en este sentido, estuvieron más bien basados en sus experiencias. Sin embargo, aun así, se buscó que existiera una representación de mujeres en la muestra. Existió una planificación previa a las entrevistas en la que se construyó un guion con preguntas orientadas a responder las interrogantes de la investigación, pero que fue modificado cuando la investigación lo requirió. Y es que “en la fase de realización de las entrevistas se vuelve sobre el trabajo planificado, refinando los objetivos del proyecto y produciendo nuevas versiones de la guía de la entrevista.”<sup>6</sup> A los entrevistados se les explicó en qué consistía la investigación y se les envió el guion de manera previa para que pudiesen prepararse. Además, se obtuvo su permiso para grabar las entrevistas. Se hicieron 9 entrevistas individuales donde se optó por preguntas de carácter abierto.

Más aun, debemos considerar que, por la naturaleza misma de los murales, expuestos en la vía pública y abiertos a la intervención de las personas, éstos no han perdurado en el tiempo como para que fuesen una fuente por sí mismos. Ya sea por la censura de la dictadura que se encargó de tapar murales, o por desinterés de quienes terminaron siendo responsables del cuidado de éstos, en la actualidad, la mayor parte, sino ninguno, de los murales mencionados en la investigación sigue existiendo. De las mismas entrevistas se ha podido recuperar algunos registros fotográficos de los murales que los mismos entrevistados hicieron en su momento, pero que, en general, no están publicados en trabajos académicos. Si bien algunas de estas imágenes están publicadas en archivos, ya sea de creación propia de los entrevistados como páginas de Facebook o de plataformas como “Archivos en uso” la de Red Conceptualismos del Sur<sup>7</sup>, existen varias otras que no han estado disponibles al público y que más bien son un registro personal. Por lo tanto, se complementarán las dos metodologías mencionadas anteriormente con imágenes de los murales de los que haya registro, para aportar en la discusión sobre las transformaciones de imágenes de los murales en este periodo.

---

<sup>6</sup> (González-Monteagudo, 2010, p.5)

<sup>7</sup> La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) es una plataforma de trabajo internacional, fundada en 2007, que se ha enfocado en la memoria de experiencias y prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. Su “Archivos en uso” es un archivo digital de libre acceso con el fin de socializar documentos, en el que encontramos registros del mural del Sindicato Goodyear y otras actividades de la APJ.

## Breve historia del muralismo en Chile

Existen grandes vacíos al abordar la historia del muralismo en el territorio chileno, porque, como ya se ha mencionado, la misma naturaleza de este tipo de producción artística genera problemas a la hora de evidenciar su presencia y desarrollo. De ahí que se mencionará los momentos en que sí se ha podido reconocer la presencia del mural en la historia del país.

El arte mural en Chile tiene enclaves en el arte rupestre y precolombino, siendo éstos una muestra de lo fundamental que es este medio de expresión colectivo y social para la especie humana. Si bien las formas de hacer arte en los muros han ido transformándose con el tiempo, la presencia, a lo largo de todo el país de arte rupestre, es un indicador de la importancia que ha tenido en la cultura de la sociedad que habita el territorio chileno. La idea de rescatar este primer origen del muralismo, muchas veces obviado, está personificada en la actualidad en artistas como Antonio Kadima, quien explica: “yo instalo en el movimiento muralista imágenes que no estaban instaladas, yo trabajo mucho lo precolombino y además instalo la idea de que la memoria no empieza, la memoria trágica digamos, no empieza en los 70, sino que empieza hace más de 500 años.”<sup>8</sup>

Posteriormente, con la llegada de los españoles al territorio y la instauración de la Colonia, la pintura mural se refugió en las iglesias, donde las producciones consistieron, más bien, en frescos con imágenes religiosas. Sin embargo, los murales no tuvieron mayor desarrollo ya que predominó la presencia de cuadros de grandes dimensiones que ocuparon sus lugares en los muros. “La pintura mural, durante la época de la Colonia, gira en función de la arquitectura religiosa, siendo su objetivo evangelizar mediante las imágenes y escenas representadas.”<sup>9</sup>

Es importante a estas alturas realizar una diferenciación del arte mural chileno del siglo XX, ya que “en Chile, la pintura mural social se puede dividir en dos tendencias: lo realizado por los grandes muralistas en el espacio público oficial y lo ejecutado por brigadas y talleres muralistas populares.”<sup>10</sup> La primera tendencia fue la que predominó en la mayor parte de las obras realizadas a mitad de siglo, donde a los artistas les fueron otorgados fondos desde el gobierno para la difusión del arte y la decoración de edificios públicos y municipales. “Esto se materializa cuando el presidente de la República, don Pedro Aguirre Cerda, solicita a las organizaciones de artistas proyectos destinados a la producción de obras de arte.”<sup>11</sup> Más aún, la forma en que se desarrolló el muralismo en ese momento está marcado por la influencia de muralistas mexicanos que vinieron a desarrollar importantes obras en el país.

---

<sup>8</sup> (Entrevista Antonio Kadima, 2022)

<sup>9</sup> (Bellange, 1995, p.18)

<sup>10</sup> (Bellange, 1995, p.9)

<sup>11</sup> (Bellange, 1995, p.22)



Hacia el año 1940 llegaron a Chile los reconocidos muralistas mexicanos Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros. Su influencia se articuló mediante el desarrollo de obras murales en distintas zonas del país, desde aspectos teóricos, desde aspectos técnicos y desde su vinculación con el movimiento obrero. En primera instancia, este acercamiento se explica como una muestra de solidaridad del pueblo mexicano ante el terremoto de 1939 y se materializó en la realización de murales en la escuela “México” de Chillán. Es importante para esta investigación hacer notar las imágenes que se utilizaron en este mural. En él, se representó la historia de Chile y la historia de México, destacando a personajes populares influyentes de ambos países. Entre éstos encontramos a personajes históricos mapuche, como Galvarino, Caupolicán y Lautaro, y, especialmente importante, un personaje ligado al movimiento obrero chileno: Luis Emilio Recabarren. Por lo tanto, se evidencia en el trabajo de estos muralistas un compromiso con la memoria de los antepasados indígenas y con el movimiento de los trabajadores. También se evidencia en el mural un compromiso con la educación. En el mural se lee "Gobernar es educar", frase célebre del presidente del Pedro Aguirre Cerda. Este compromiso también se evidencia en el trabajo de Siqueiros, quien buscará la difusión de las ideas fundantes del movimiento muralista mexicano en el país, mediante la realización de charlas en distintas instancias. “Los principales postulados eran socializar el arte, impedir el individualismo, producir obras monumentales públicas y trabajo en equipo.”<sup>12</sup> Y es que la pintura mural en México era más que solo una producción artística, era un planteamiento filosófico y estético. “Sus fundamentos son planteados en el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos, escrito por David Alfaro Siqueiros y publicado en 1922. A este documento también adhieren José Clemente Orozco, Diego Rivera y Xavier Guerrero.”<sup>13</sup>

Se introducen así en el territorio nacional ideas como el indigenismo cultural, el espíritu futurista y la recuperación de un legado histórico a través de las imágenes de los murales. Todas estas ideas están estrechamente vinculadas con el contexto en el que se desarrolla el muralismo mexicano; y es que con el triunfo de la Revolución Mexicana el Estado mexicano impulsó un proyecto renovador de las artes y la cultura. “Contemplado a la luz del proyecto cultural del Estado, la iconografía del muralismo, al recrear la imagen de la revolución obrera y campesina, crea un arte consagratorio que el Estado usufructuó en su proceso de legitimación y homogeneización nacional.”<sup>14</sup> Otras ideas que encontramos fuertemente presente en el discurso de Siqueiros es la idea de hacer murales de índole monumental y públicos como una forma de involucrar y hacer partícipes a los receptores de una práctica política como es la memoria colectiva. Más aun, “en el aspecto técnico, los muralistas mexicanos introducen en Chile nuevas técnicas del mural. Siqueiros usa

---

<sup>12</sup> (Bellange, 1995, p. 21)

<sup>13</sup> (Morales, 2011, p.18)

<sup>14</sup> (Mandel, 2007, p. 39)

plastificantes modernos como piroxilina y celulosa e introduce el uso de la brocha mecánica. Todo esto permite una mejor composición espacial y un secado más rápido.”<sup>15</sup>

Ahora bien, no debemos atribuirle toda la producción muralística a los artistas mexicanos, ya que los chilenos también configuran una vanguardia en este momento. Por una parte, debemos destacar a Laureano Guevara, Premio Nacional de Arte de 1967, quien desde 1938 dicta una cátedra de pintura mural en la antigua Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, “los profesores de la Escuela de Bellas Artes que no estaban de acuerdo con esta tendencia pictórica presionaron para que se cerrara el curso de Mural. No existía interés por la creación de obras cuya temática se acercara a la clase trabajadora y a los problemas sociales.”<sup>16</sup> Por el otro, la Escuela Experimental Artística, fundada en 1947, en la que se formaron varios importantes muralistas, entre los que encontramos a dos de los entrevistados para esta investigación, Pedro Sepúlveda y Alejandro “Mono” González, impartió cursos de pintura mural. Pedro Sepúlveda recuerda que el director de esta escuela era Fernando Marcos, “y Fernando Marcos había sido ayudante de Siqueiros en Chillán, por lo tanto, sabía mucho de mural. Bueno, él nos enseñó murales a nosotros en el sistema de humanidades o enseñanza media, en humanidades superior y no hacía muchas técnicas, pero como no estaban los talleres apropiados, mucha teoría nada más. Hicimos la práctica, prácticamente por nuestra cuenta afuera.”<sup>17</sup> Por lo tanto, la escuela también enfrentó dificultades por lo que “la ausencia de recursos y condiciones mínimas para llevar a cabo el curso de pintura mural, redujeron a un plano más bien teórico un proyecto que requería fundamentalmente de la práctica de los alumnos.”<sup>18</sup>

En esta época, “los artistas nacionales que siguen fundamentalmente las características de Siqueiros son Fernando Marcos, José Venturelli y Orlando Silva. (..) El Ministerio de Educación asignó a este equipo la responsabilidad de decorar, con la técnica del fresco, las escuelas de Chile.”<sup>19</sup> Así algunos de los murales más importantes de Fernando Marcos fueron: "La Araucana" (1955), "Alegoría Escolar" (1957), “Restauración murales en Escuela de “México” en Chillán.” (1957-1958), entre otros realizados en edificios públicos, sedes de partido y centros culturales. Existen también artistas nacionales que se alejan del estilo de Siqueiros, como a Gregorio de La Fuente, Julio Escámez, Osvaldo Reyes y Fernando Daza, a pesar de estar influenciados por el muralismo mexicano (a excepción de Escámez<sup>20</sup>). El primero de estos destaca como uno de los más importantes muralistas chilenos, siendo algunos de sus murales de la década de los 50 “el de la Caja de Crédito Minero en la ciudad de La Serena, el de la Estación Ferroviaria de Los Andes, el de la Caja de Empleados

---

<sup>15</sup> (Bellange, 1995, p. 23)

<sup>16</sup> (Bellange, 1995, p.27)

<sup>17</sup> (Entrevista Pedro Sepúlveda, 2022)

<sup>18</sup> (Castillo, 2006, p. 64)

<sup>19</sup> (Bellange, 1995, p.25)

<sup>20</sup> La obra de Escámez se aleja de la influencia mexicana debido a que sus murales no eran monumentales y adoptaban una estética realista.

Municipales de la República, en Santiago, los mosaicos de la galería de la Casa de la Cultura de Ñuñoa, etc. En la década del 60 realiza un mosaico en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, el mural de la Escuela de la Braden Co. "El Salvador" y el mural "Cruz Roja" de La Cisterna, en Santiago, entre otros."<sup>21</sup> Finalmente, esta tendencia demuestra un mayor compromiso social del arte, pero todavía al interior de los márgenes académicos del muralismo y todavía en espacios interiores, más que directamente en la vía pública. "Era todavía un arte académico, un arte educado y formal. Su transgresión fue salir de los museos y salones, así como el cambio inicial fue la intervención urbana y la noción de cultura para todos. Aun así, cada uno de sus pintores pertenecía a un medio artístico que lo legitimaba, a una institución que avalaba y financiaba cada una de sus obras."<sup>22</sup>

Ya para mediados de los años 60, al calor de la lucha electoral, se comienza a gestar una segunda tendencia del muralismo, principalmente en Santiago y Valparaíso. Este tipo de murales públicos y colectivos responde a la necesidad de los partidos políticos, en mayor parte los de izquierda, de hacer campaña política. El hito al que se asocia el surgimiento de las brigadas muralistas son las elecciones presidenciales de 1964, donde durante las campañas de propaganda del año anterior, "en todas las ciudades del país aparecieron las llamadas "estrellas" de Frei, ante lo cual los adherentes a la candidatura de Salvador Allende -apoyado por el Frente de Acción Popular (FRAP)- en Valparaíso, decidieron montar una contraofensiva utilizando una "equis" para identificar los muros apropiados por los sectores representados por Allende."<sup>23</sup> Este mismo símbolo es después resignificado como el ícono de la Unidad Popular. Es a partir de esto que el mural se transforma en un medio de expresión colectivo y artístico que se escapa de los iniciales rayados que se realizaban en las campañas, cuando artistas afines a Allende, como Carmen Johnson, Luz Donoso, Hernán Meshi y Pedro Millar, realizan algunos murales de mayor envergadura. "Esta intervención, lejos de surgir de un programa amplio o un proyecto a largo plazo, nació de las inquietudes plásticas y amistad que compartían los pintores en aquel tiempo, además de un compromiso político afín, vinculados mayoritariamente al PC."<sup>24</sup> De esta manera se realizaron algunos murales, que, a pesar de tener afinidades a partidos, no eran articulados directamente desde ellos.

De a poco, esta forma de expresión artística caló en los intereses de los partidos políticos de izquierda como un medio importante de socialización de ideas y del arte. "Con los años surgió la preocupación partidista por constituir oficialmente equipos de propaganda y la gestación de una orgánica al interior de éstos."<sup>25</sup> De esta manera se gestan brigadas como la Brigada Ramona Parra del Partido Comunista, Inti Peredo y Elmo Catalán del Partido Socialista. Hasta el comienzo del gobierno de la Unidad Popular en 1970, estas brigadas,

---

<sup>21</sup> (Bellange, 1995, p.29)

<sup>22</sup> (Pinochet Cobos, p.9)

<sup>23</sup> (Morales, 2011, p.21)

<sup>24</sup> (Castillo, 2006, p. 66).

<sup>25</sup> (Morales, 2011, p. 25)

esencialmente urbanas, se dedicaron a la propaganda, a lemas y consignas políticas. Sin embargo, “la original intención de los brigadistas -la captura de sufragios- evolucionó en la medida en que sus autores tomaron cuenta del alcance que conseguían los rayados en los muros, ya que toda persona que transitase frente a una consigna se convertía en espectador.”<sup>26</sup> Por lo tanto, esta apropiación de los muros de la ciudad apoya el triunfo de Allende en 1970, y durante el gobierno de la UP se volverá un trabajo más artístico y estético. Podemos evidenciar este proceso en las experiencias de Pedro Sepúlveda: “bueno, entonces yo fundé en Antofagasta la famosa Brigada Pedro Lobos porque la Brigada Ramona Parra no hacía murales, sino que propaganda. Entonces yo funde la Brigada Pedro Lobos exclusivamente dedicada a hacer murales. Llegó el momento verdad que la Ramona Parra también agarró hacer murales, entonces prácticamente no tenía razón de ser y se integraron las dos Brigadas.”<sup>27</sup>

En esta etapa, entre 1970 y 1973, podemos reconocer un mayor desarrollo del muralismo, en el que surgen más brigadas muralistas y se incorporan las imágenes a los rayados que antes eran más bien solo texto. “Alejandro “Mono” González, uno de los primeros integrantes de la BRP es el primero en incorporar dibujos en los murales de esta brigada, conformando las particulares imágenes que caracterizaron a esta agrupación desde entonces.”<sup>28</sup> Más aun, en este periodo se consolida una estética nacional del mural, en palabras del artista: “yo hablo del patrimonio visual de este país ya, como algo de identidad.”<sup>29</sup> Ésta estaría caracterizada por trazados gruesos, colores puros, imágenes de palomas, puños, rostros y estrellas, y la exaltación de valores acordes al gobierno. Y es que, “los murales son un medio de información de las realizaciones del Gobierno Popular de la época y también una forma de elevar el nivel cultural del pueblo.”<sup>30</sup> Y es que uno de los objetivos de la UP fue también el de realizar una transformación cultural que consolidara al país frente a la influencia imperialista y democratizara el arte. Sin embargo, la transformación más profunda implicaba desarrollar el espíritu de creación artística en el pueblo, por lo que en esta época vemos como se estrechan lazos con sindicatos y los trabajadores. Éstas serían las bases para la asociación que se dio en la década de los 80 entre los sindicatos y brigadas muralistas. Ahora bien, esto no significó que artistas plásticos no participaran del movimiento muralista, siendo Roberto Matta, por ejemplo, partícipe de algunos de los murales de la BRP. Uno de los más reconocidos es el mural que esta brigada realizó a lo largo del río Mapocho, en 1972, obra que, debido a su extensión de doscientos metros de largo por siete de alto, implicó a un grupo extenso de pintores, estudiantes y obreros. Esta “era una obra consagrada a la historia

---

<sup>26</sup> (Morales, 2011, p.26)

<sup>27</sup> (Entrevista Pedro Sepúlveda, 2022)

<sup>28</sup> (Morales, 2011, p.34)

<sup>29</sup> (Entrevista Alejandro “Mono” González, 2022)

<sup>30</sup> (Bellange, 1995, p.44)

y a las luchas de la clase obrera chilena”<sup>31</sup>, lo que solo evidencia que la actividad mural de la época tenía estrechas relaciones con el mundo obrero y popular.

Así el muralismo y el movimiento obrero chileno estaban vinculados antes de la década de los 80. Ya sea mediante la realización de murales en asociación con sindicatos o en que las temáticas de los murales abordaban a líderes obreros. Destacan entonces algunos murales realizados en asociación al movimiento obrero: un mural realizado por Pedro Sepúlveda de la Escuela de Santa María en 1972, un mural en homenaje al presidente de la República Salvador Allende, con motivo de la Nacionalización del Cobre -trabajo que se lleva a cabo en el local del Sindicato de El Teniente, del mineral de cobre de Sewell, en Rancagua, en 1973- y el último mural pintado antes del Golpe Militar, el mural en la población Yarur que se terminó de pintar el mismo 11 de septiembre de 1973 en la madrugada. Para dimensionar la importancia de estas asociaciones y el golpe que significó la dictadura para el país, presentamos la experiencia de Pedro Sepúlveda:

“Bueno el último mural que yo pinté antes del Golpe de Estado fue en la población Yarur. Un mural como de cuatro pisos, una cuestión enorme, serían como 10 metros de altura por unos 5 de ancho. Y la empresa Yarur... estaba la industria y la población al lado, los trabajadores al lado.

(...)

Bueno, mientras estaba pintando lo que pasó que Pinochet fue nombrado comandante en jefe de las fuerzas armadas, por no decir dictador. Y sistemáticamente comenzaron a allanar todas las industrias para comprobar que no había armas. Cuando comprobaron que no había armas, vino el Golpe de Estado. Porque ellos pensaban poco menos que iban a encontrar un arsenal en cada parte. Bueno llegaron a allanar en Yarur, y que es lo que encontraron, según la mujer que cuidaba, muy asustada estaba:

- “¿Y los tarros de pintura? ¿Y esto qué es?”

- “Ah esto, eso es de Ramona Parra”

- “¿Dónde están las armas?”

- “¿Qué armas?”

Y buscaron en todas partes y no encontraron ninguna cuestión, ya, pero igual amenazaron a la señora. Bueno nosotros no teníamos consciencia de la magnitud de la cosa, seguimos pintando igual. La cosa es que el 10 de septiembre a las 2:00 am más o menos terminamos el mural. Estaba pasando de todo en Valparaíso y nosotros no teníamos idea de nada. Cuando nos íbamos veíamos que pasaban patrullas de estos vehículos de milicos, se estaba armando la cosa. Yo estaba trabajando con la Brigada Técnica, de la universidad Técnica del Estado, ahora Universidad de Santiago, y estos muchachos me dijeron:

---

<sup>31</sup> (Morales, 2011, p. 41)

- “¿Sabes qué? Mañana, si puedes estar a las 11:00 am en la universidad porque va a llegar el presidente Allende. Va a estar el Víctor Jara, van a estar los hermanos Parra, bueno una cosa ahí bien interesante ¡te invitamos allá!”

- Ya, perfecto

Bueno, cuando uno termina de pintar a las 2:00 am y se acuesta como a las 3:00 am. No tiene ni ganas de levantarse, además yo no tenía ninguna responsabilidad de eso. Así que no fui. Y ahí pasó lo que pasó, cuando tomaron a Víctor Jara y fueron a dar todos al Estadio. Ahí no sé si estaría contando esto yo. Además que había tanta actividad que dije: “Bueno, otro día podré ver a estos compañeros”, a Víctor Jara uno lo veía todos los días en distintos actos.”<sup>32</sup>

La llegada de la dictadura significó represión y violaciones a los derechos humanos, y, en el plano cultural, muchos de estos murales fueron borrados y la expresión artística, en especial asociada a partidos políticos de izquierda, restringida. De alguna manera, esta gran etapa de desarrollo del mural se ve detenida tras el golpe militar. Y no será hasta la década de 1980 que volvió a tomar fuerzas en la capital.

Me parece relevante destacar finalmente, que es imprescindible reconocer estas dos aristas del muralismo chileno como producciones diferentes. Una es claramente influenciada por movimientos artísticos de otro país. Pero la segunda demuestra una construcción de patrimonio e independencia de las influencias de grandes artistas extranjeros, como una expresión puramente nacional de las necesidades artísticas de la población. Más aún, de alguna manera y tal vez sin quererlo, el muralismo brigadista de los 70 se acerca más a los postulados ideológicos del muralismo mexicano en la práctica, que el trabajo de los artistas de mitad de siglo. De alguna manera, el muralismo y las brigadas que surgen en dictadura, tienen sus orígenes en esta segunda tendencia mural, precisamente porque surgen ante la coyuntura política y social, y las necesidades de expresión y uso del espacio público de la población, aunque experimentando importantes transformaciones.

---

<sup>32</sup> (Entrevista Pedro Sepúlveda, 2022)

## Reemergencia del muralismo durante la dictadura

El muralismo y las expresiones artísticas y culturales, en conjunto, experimentaron con el golpe militar, persecución y censura. Cucho Márquez recuerda que “lo único que hubo de pintura mural fue que la dictadura se dedicó a tapar los murales antiguos.”<sup>33</sup> Y es que se llevó a cabo una limpieza y reordenación del espacio público de la ciudad. “Los muros de calles y avenidas que solían estar empapelados con carteles y murales de brigadas como la Ramona Parra y la Elmo Catalán fueron desprendidos y cubiertos de blanco como parte de la llamada Operación Limpieza que llevó a cabo el régimen con la ayuda de redadas civiles que se encargaron de tapar toda propaganda y signo que remitiera al pasado socialista.”<sup>34</sup> Por lo tanto, esta censura estuvo directamente ligada a borrar cualquier evidencia del gobierno de la Unidad Popular, incluyendo su expresión artística, tanto así que “se buscó hacer desaparecer todo vestigio de ella, incluyendo la praxis muralista.”<sup>35</sup>

Lo que suele llamarse el “apagón cultural” de la década de 1970, significó la desarticulación de las brigadas y de su lugar en el espacio público. Y es que como revive Janet Toro: “vivíamos una época del terror, por lo tanto, en base a ese contexto político y social, el hacer murales era algo enormemente peligroso, enormemente arriesgado. Nosotros sabíamos, estábamos conscientes que hacer un mural, un grafiti incluso pequeño, en aquella época te podía costar la vida, te podían tomar preso, torturar y hacer desaparecer.”<sup>36</sup> De alguna manera, como “los murales son sistemáticamente borrados y sus creadores deben pasar a la clandestinidad o huir al exilio”<sup>37</sup>, es coherente que la rearticulación de la cultura y el arte en dictadura se diera en espacios que estaban de alguna manera más protegidos que el espacio público. Aún así, fue precisamente el agotamiento de los abusos y la violencia que se vivía lo que impulsó a muchos artistas a desarrollarse en resistencia. “Era terrible, yo me acuerdo ese miedo permanente. Entonces ese mismo estado de cosas nos hizo salir, nos impulsó, como fue aquí con el estallido.”<sup>38</sup>

A pesar de que las brigadas muralistas consolidadas antes del Golpe Militar fueron desarticuladas, en este periodo surgirán varias que de a poco irán copando los espacios y resistiendo a la censura: “las brigadas Pedro Mariqueo, Cecilia Magni, Pobladores de Villa Navidad, La Escala, la Luis Corvalán, la Luciano Cruz, la Elmo Catalán, la Gastón Lobo, Laura Allende, Salvador Allende, La Caleta, Colectivo Perilla y Taller Copihue de Viña del Mar, la Brigada América Latina de Villa Portales, y muchas más.”<sup>39</sup>

---

<sup>33</sup> (Entrevista Cucho Márquez, 2022)

<sup>34</sup> (Cristi y Manzi, J, 2017, p. 5)

<sup>35</sup> (Morales, 2011, p.48)

<sup>36</sup> (Entrevista Janet Toro, 2022)

<sup>37</sup> (Henríquez Rojas, 2021)

<sup>38</sup> (Entrevista Janet Toro, 2022)

<sup>39</sup> (Sandoval, 2011, p.46)

Las universidades jugaron un papel fundamental en generar estos espacios para que las personas pudiesen expresarse, aunque siempre de manera limitada. De esta manera, la Universidad de Chile fue un espacio en el que, en los años 1975 -1976, se pudieron comenzar a organizar y vincular distintos grupos artísticos estudiantiles. Según Hugo Sepúlveda, “había grupos, en el caso nuestro de plástica, grupos de música, de literatura, de teatro, folclor, fotografía, en todas las escuelas. Y empezamos a hacer actividades coordinándonos, (...) al inicio de las clases del 76, se empezó a formar lo que en el futuro sería la agrupación central universitaria (ACU). Básicamente partió con personas de ingeniería y de ANTUMAPU y nos fuimos juntando ahí y se empezaron a organizar festivales de música, festivales de teatro; después, muestras plásticas, muestras de poesía y de literatura en general, pero básicamente de poesía y se formó la agrupación a fines de octubre del 77.”<sup>40</sup> De esta manera, observamos una primera articulación de grupos artísticos más pequeños y especializados en una rama de las artes, como, por ejemplo, el “Grupo Semilla”, el “Taller La Puerta” o el “Taller el Litueche”, en una coordinación a mayor escala como lo fue la ACU. “La Agrupación Cultural Universitaria yo creo que es fundamental en el resurgimiento de la cultura en Chile. (...) esa agrupación fácilmente llegó a tener, yo diría, unos 200 talleres. Era muy grande. Todos los grupos conocidos, y que estaban surgiendo a finales de los 70, o desde mediados de los 70, participaban de la ACU.”<sup>41</sup> A partir de estos grupos universitarios se realizan algunos primeros murales para mediados del año 1978 y principios del año 1979. Hugo Sepúlveda recuerda la realización de un taller mural para niños en una escuela en Independencia, como la primera instancia en que realizó un mural en dictadura.

“Y en ese taller que le hicimos a los niños durante un par de meses, culminó con los mejores trabajos de ellos, llevándolos a los muros de la escuela. Y se pintaron, no recuerdo cuántos, pero deben haber sido unos 10 murales dentro de la escuela. Donde la escuela aportó con los materiales y nos dejaron hacer los murales. Algo que no era muy bien visto, pero eran creaciones de los niños. (...) Una cosa importante fue que nosotros llegamos a esa escuela con unos amigos, me parece que del Litueche, pero de algunos de los talleres, que conocían a una profesora de educación física de esa escuela básica. Y ella no podía hacer gimnasia porque los niños se le desmayaban. Y se desmayaban porque no tomaban desayuno. Entonces, ella pensó en hacer algo distinto, y, como nos conocía a nosotros, en la hora de educación física a los niños se le hacía un taller de murales. Fue bien especial, para paliar la falta de alimento de los niños y que no se desmayaran en la clase, les empezamos a hacer un taller de murales. Y yo creo que por eso la dirección de la escuela nos autorizó después a utilizar los muros para pintar con los niños.”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>41</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>42</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)



A partir de estas primeras agrupaciones artísticas universitarias va a surgir, aproximadamente en marzo de 1979, la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), una agrupación de jóvenes artistas de la Universidad de Chile que concentró su trabajo en sectores obreros, poblacionales, con organizaciones de derechos humanos, sectores estudiantiles y espacios culturales, alejándose de la escena del arte. “A lo largo de su existencia, la APJ se abocó al desarrollo de cuatro líneas de acción colectiva: la realización de murales en poblaciones y sedes sociales, escenografía de actos culturales, acciones de arte en el espacio público y la producción de afiches e intervenciones gráficas.”<sup>43</sup>

Son Hugo Sepúlveda y Havilio Pérez quienes, en busca de defender la libertad de expresión artística, realizan el “Llamado a los Plásticos Jóvenes” (Ver Anexo, Fotografía N°1) para reunirse el 4 de julio de 1979 en el Taller 666. Este centro cultural, que realizaba trabajos de pintura mural y monitorias de talleres populares en sindicatos y poblaciones, los acogió para sus actividades en un primer momento. A este llamado concurre una primera generación de artistas entre los que encontramos a Patricio Rueda y Sonia de los Reyes. Pero con el tiempo la agrupación fue creciendo, e integró a una nueva generación de personas como Cucho Márquez, Janet Toro, Paulina Novoa, entre muchos otros que se sumaban de manera parcial o más permanentemente. “A pesar de que el origen está ahí en la Escuela de Arte después apareció gente de la Escuela de Arte de la Católica, apareció gente como yo que éramos autodidactas, gente de poblaciones.”<sup>44</sup> Esta agrupación se organizaba no jerárquicamente, sino mediante asambleas donde confluían las ideas de un grupo heterogéneo de personas, pero con un fin común. Existía un compromiso con el movimiento social, una autoría colectiva de las obras, una autonomía de partidos políticos y redes de apoyo comunes. En palabras de Patricio Rueda, “yo definiría a la APJ como una organización de resistencia, resistencia cultural en este caso. Entonces, buscábamos vincularnos con todos aquellos que estuvieran de alguna u otra manera trabajando contra la dictadura.”<sup>45</sup>

De esta manera, la APJ llega a vincularse con Tallersol<sup>46</sup>, primer centro cultural autónomo fundado en dictadura que les abrió las puertas para su funcionamiento después de su paso por Taller 666. El Tallersol, que tiene como fundador y principal gestor a Antonio Kadima, fue “fundado en agosto de 1977, dos años antes que la APJ, y se instala desde un inicio como un centro autónomo, que acoge variadas actividades artísticas y diversas militancias de oposición con el fin de ejercer una resistencia cultural al régimen militar.”<sup>47</sup> Entre estas actividades incorpora diversos talleres de cine, de telar, de gráfica, pero siempre

---

<sup>43</sup> (Cristi y Manzi, 2017, p.5)

<sup>44</sup> (Entrevista Cucho Márquez, 2022)

<sup>45</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

<sup>46</sup> Este centro cultural sigue activo hasta el día de hoy, autogestionado por Antonio Kadima, en pleno Barrio Yungay, (Portales #2615) donde juega un importante rol en la reactivación y reapropiación del barrio en vinculación con los vecinos del Parque Joan Alsina (ex Parque Portales).

<sup>47</sup> (Cristi y Manzi, 2016, p.86)

como un espacio para la actividad cultural inserta en un campo popular y contrahegemónico que diversas agrupaciones ocuparon como espacio de reunión e impresión de gráfica. La APJ se articuló desde este taller hasta aproximadamente 1983, fecha en que pasó a reunirse en la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH). Luego de esto, la agrupación fue decayendo hacia finales de la década de los 80. Sin embargo, no hay un consenso entre sus mismos integrantes sobre el momento y motivos de su fin.

Además de las universidades y sus agrupaciones de estudiantes, fueron fundamentales para una reemergencia del muralismo las actividades culturales de diversa índole que valientemente se realizaron en este periodo. Janet Toro rememora que “nos costó mucho recuperarnos de ese miedo, de ese impacto, de esa violencia y empezar a salir lentamente, por aquí empezar a hacer un recital de poesía, de eso había mucho, por aquí hacer una peña, si te acuerdas peña folclórica, así, pero fue lentamente.”<sup>48</sup> De alguna manera, estos espacios culturales comenzaron a necesitar de escenografías, como un primer paso hacia la articulación del muralismo en esta década. “De repente alguien necesitó, se hizo un acto, a nosotros nos pasó así, entonces se hizo un acto y nos dijeron: “podrían hacer una escenografía”, nosotros: “¿qué cresta? ¿qué hacemos?”, claro, pero estaba el espacio, es decir, primero se genera el espacio, la herramienta como que tiene que ver con la necesidad.”<sup>49</sup> Por lo tanto, es debido, precisamente, a que muchas de estas actividades culturales se realizaban en centros sindicales, que se estrechan vínculos entre el movimiento obrero y las agrupaciones culturales.

---

<sup>48</sup> (Entrevista Janet Toro, 2022)

<sup>49</sup> (Entrevista Cucho Márquez, 2022)

## 1. Articulación del movimiento sindical con las agrupaciones culturales

En lo expuesto hasta el momento se reconocen instancias previas a la dictadura en las que existió una vinculación entre el mundo sindical y los artistas plásticos. Desde las temáticas de murales, como, por ejemplo, en la obra de Pedro Sepúlveda quien estipula: “He pretendido recuperar en la plástica la historia del movimiento obrero chileno”<sup>50</sup>, hasta con las brigadas de la década de los años 70, que, como aclara Patricio Rueda: “estas brigadas surgen como brigadas de propagandas de los partidos, no como brigadas sindicales, sino que, como brigadas de propaganda del partido comunista, del partido socialista. Surgen como eso, y que claro, producto de esa misma dinámica está el vínculo con el mundo sindical.”<sup>51</sup> La organización y movimiento obrero fueron fuertemente reprimidos y acallados por la dictadura, sin embargo, “por una imagen internacional, por convenios internacionales de la OIT de la Naciones Unidas o qué sé yo, mantuvo medianamente permitido el movimiento sindical, las federaciones sindicales. O sea, eran semiclandestinas, porque eran vigiladas y tomaban presos a los dirigentes, pero los permitían.”<sup>52</sup> De esta manera, existió, hasta cierto punto, un movimiento obrero incluso frente a la represión. Hugo Sepúlveda valora esta pequeña muestra de organización: “Yo creo que fue importante la posibilidad que tuvieron los trabajadores de hacer negociaciones colectivas. Negociaciones colectivas muy amarradas, que favorecían al empresario, pero igual los trabajadores lograron algunas conquistas. Y yo creo que servía para que la gente tomara más ánimo de que se podían hacer cosas, no importa las condiciones que había.”<sup>53</sup> Por lo tanto, es la organización de trabajadores la que abre un espacio alternativo al universitario, el que estuvo más intervenido por los militares, quienes ocupaban cargos de rectores en muchas de ellas. “Es decir, el reinicio de una práctica colectiva como ésta no puede darse desde un espacio cuya apertura está semioculta.”<sup>54</sup> Así “se produce un tipo de muralismo eminentemente circunscrito a cuestiones sindicales y animado por jóvenes y trabajadores relativamente movilizados. Los primeros veían prácticamente obstruidos los conductos regulares de una práctica artística y social, producto de la censura, la exoneración y hasta el exilio de muchos animadores culturales que habían ejercido hasta 1973.”<sup>55</sup> No solo lo anterior, sino que también “una especie de imbricación entre las circunstancias sociales y la necesidad -sumada al deseo- de participación expresivo-plástica, por parte de obreros y estos jóvenes animadores culturales”<sup>56</sup> dio paso a las primeras realizaciones de murales de gran envergadura en dictadura. Estas acciones se realizaban comúnmente en torno a huelgas de los trabajadores y acompañadas de otras actividades como ollas comunes, asambleas, peñas, obras de teatro, presentaciones, tocatas, entre otras actividades de articulación comunitaria.

---

<sup>50</sup> (Ruiz, 1987, p.64)

<sup>51</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

<sup>52</sup> (Entrevista Pedro Sepúlveda, 2022)

<sup>53</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>54</sup> (Rodríguez-Plaza, 2022, p.38)

<sup>55</sup> (Rodríguez-Plaza, 2022, p.38)

<sup>56</sup> (Rodríguez-Plaza, 2022, p.39)

## 2. Mural del sindicato Goodyear 1979



Fotografía N°2: Mural colectivo Sindicato Goodyear (Archivo Personal Cucho Márquez)

De esta manera, el primer mural de gran envergadura que se realizó en dictadura fue el del Sindicato Goodyear pintado en 1979. Este mural fue realizado por el Taller 666, la APJ y algunos artistas plásticos que no formaban parte de estas agrupaciones, pero que se adhirieron a esta actividad. Expresa “Mono” González que “en ese momento nos encontramos varios artistas que no nos habíamos visto, estaba Pedro Sepúlveda y había varios artistas. Ahí trabajábamos en el aparato cultural, pero yo también siempre he trabajado en la cultura y propaganda. En la clandestinidad yo trabajaba en esos equipos.”<sup>57</sup> Esto debido a que la acción se llevó a cabo enmarcada en otras actividades culturales que se realizaron en la sede sindical incluyendo la participación del Tallersol. Antonio Kadima rememora sobre su intervención: “hice una instalación, una bandera chilena que la pegue en el suelo con papeles, entonces era como bien interesante que anunciaba las nuevas propuestas que iba a hacer en términos de instalación, ya no de pintura, sino instalaciones, performance, cosa que es la que estoy haciendo hoy día.”<sup>58</sup> La articulación de este primer mural, sin embargo, no puede entenderse sin revelar las vinculaciones que existían entre el mundo sindical y estas organizaciones.

<sup>57</sup> (Entrevista Alejandro “Mono” González, 2022)

<sup>58</sup> (Entrevista Antonio Kadima, 2022)

El primer acercamiento al sindicato se dio de la mano del Taller 666, ya que estaba constantemente trabajando con ellos. “Los sindicatos sabían que era un lugar donde podían pedir apoyo para sus actividades. El Taller 666 siempre estaba dispuesto y le mandaban los músicos, un grupo folclórico. El taller iba a todas las paradas, tenían grupos de teatro que iban.”<sup>59</sup> Hugo Sepúlveda recuerda que fue este taller el que pidió apoyo a la APJ para la actividad y que la idea de pintar un mural surgió a partir de ellos, “especialmente con la directora del taller, la Quena Arrieta, surgió la idea de pintar murales en Goodyear. Y nos dedicamos a juntar a quienes podían ir a pintar. En la agrupación teníamos nuestras reuniones periódicas y acordamos ir a hacer un trabajo de mural a Goodyear.”<sup>60</sup> Ahora bien, el trabajo con sindicatos no era ajeno a la APJ, en especial para Hugo, ya que “una de sus primeras y más estrechas relaciones se mantuvo con la Central Nacional Sindical (CNS) mediante la triple militancia de Hugo Sepúlveda, integrante del colectivo, de las JJCC y también del sindicato.”<sup>61</sup> Y es que la APJ se encargó, desde la implementación del Plan Laboral en 1979, de producir afiches, revistas y boletines para los sindicatos movilizados, trabajando también con la Confederación de Trabajadores de la Metalurgia (CONTRAMET) y la Confederación de la Construcción. Para Patricio Rueda esto implicó que se logró “que la Agrupación de Plásticos Jóvenes se insertara en el mundo de los sindicatos que estaban activos en ese momento, que estaban en una lucha. Y eso fue muy potente, porque ese era uno de los objetivos que buscábamos como APJ.”<sup>62</sup>

Ahora bien, esta vinculación es recíproca, porque no eran sólo los integrantes de la APJ quienes buscaban apoyar las reivindicaciones obreras, sino que también las huelgas de trabajadores abrían un espacio para el desarrollo cultural en las sedes sindicales. De esta manera, los trabajadores movilizados igual buscaban apoyo para sus actividades culturales en otras organizaciones. “Bueno, el sindicato Goodyear fue la primera huelga que se hizo. Y no solamente la primera huelga, aparentemente la huelga más exitosa de esa época. Que consiguieron lo que querían. Y ellos empezaron a prestar su local a diferentes sindicatos.”<sup>63</sup> Por lo tanto, un aspecto clave que explica el mayor reconocimiento que se le da a este mural es debido a que la sede sindical de Goodyear ubicada en Maipú era un espacio que constantemente se veía movilizado. De ahí que es fundamental para la reemergencia de los murales el espacio que crea la huelga, “crea el espacio de asamblea, el espacio del discurso, crea el espacio de la agitación, también crea el espacio para que concurren expresiones artísticas ligadas a eso, a las luchas sociales.”<sup>64</sup> Por lo tanto, el que fuesen muros interiores semiocultos resguardaba la integridad de los artistas frente a la represión.

---

<sup>59</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>60</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>61</sup> (Cristi y Manzi, 2016, p.78)

<sup>62</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

<sup>63</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>64</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

En relación con el cómo se organizó el mural, contamos con el importante relato de Hugo Sepúlveda, quien menciona que, a fines de diciembre de 1978, comenzaron las conversaciones respecto a lo que se iba a pintar y a la división de los muros del gimnasio. “Cada uno tenía su idea, o sea, cada uno se enfrentaba con su propia técnica, pero igual lo conversábamos previo a lo que íbamos a hacer (...) en general yo creo que cada uno tomó un tema que más se acercara a lo que estaba ocurriendo ahí. Yo creo que fue Pedro Sepúlveda que hizo lo de la asamblea, Omar Escobedo que hizo una olla, que es una olla común, bueno, Havilio también que es como una reunión de gente, pero no había... no nos pusimos como tema trabajar la cosa sindical, ni la huelga, no, cada uno vio y decidió como lo iba a enfrentar.”<sup>65</sup> La realización de estos murales habría durado aproximadamente 1 semana, y se realizó en las primeras semanas de enero de 1979. En cuanto a los materiales, “el sindicato Goodyear era bien organizado y ellos habían pintado su sindicato. Y en la pintada del sindicato les sobró mucha pintura. Pero toda de un mismo color. Pero ellos tenían buenas relaciones con la fábrica a la cual le compraron la pintura. Llevamos todos los tarros sellados y los cambiamos por diferentes colores.”<sup>66</sup> Se pintaron entre 10 y 12 muros del gimnasio del sindicato, entre los cuales se hicieron murales individuales y un mural grupal por parte del Taller 666, que contó con la colaboración del músico Claudio Araya. “Hicieron un paño colectivo, ellos ahí habrán participado unas 10 personas o más a lo mejor, pero participó un equipo, como ellos iban a apoyar a la huelga con presentaciones de música de folclor o de teatro participaron también en el mural.”<sup>67</sup>(Ver Anexo, Fotografía N°4) Aparte de este mural, las siguientes personas pintaron un mural individual en Goodyear: Hugo Sepúlveda, fundador de la APJ (Ver Anexo, Fotografía N°5); Omar Escobedo participante de la APJ (Ver Anexo Fotografía N°6); Pedro Sepúlveda, quien participó de la Brigada Ramona Parra y participaba regularmente en actividades con la APJ (Ver Anexo, Fotografía N°7); Alejandro “Mono” González, fundador de la Brigada Ramona Parra; Mario Castillo, participante del Taller 666(Ver Anexo, Fotografía 8); Manuel Ponce, alumno de la Escuela Experimental Artística(Ver nexo, Fotografía 9); Havilio Pérez fundador de la APJ (Ver Anexo, Fotografía N°10); María Elena Muñoz o Mariela que fue estudiante de la Facultad de Artes de la UCH; Pilar Salazar participante de la APJ(Ver Anexo, Fotografía N°11); Moncho Meneses, estudiante de la Facultad de Artes de la UCH. Hugo Sepúlveda continúa su relato diciendo:

“No sé exactamente la fecha, pero teníamos que terminarlo el sábado porque el día sábado había un acto. Y nosotros íbamos a inaugurar los murales en el acto. Cada uno fue terminando sus paños con la gente que les ayudó iban quedando listos los paños. Y en ese gimnasio hay un escenario. Y ese escenario, como a la vez es gimnasio, no puede estar abierto, tiene puertas metálicas que cubren el escenario. Decidimos pintar las puertas también.

---

<sup>65</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>66</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>67</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

Hacer mural en esas puertas. Y ahí decidimos hacer un mural colectivo, con toda la gente, con todos, íbamos a ser todo este equipo y vamos a hacer este mural. Se nos acopló también la gente del sindicato. Y para hacer ese mural hicimos un cadáver exquisito.”<sup>68</sup> (Ver Anexo Fotografía N°12 y Fotografía N°13)

El cadáver exquisito es una técnica que consiste en doblar una hoja en varias franjas. Cada persona dibuja en una de las franjas y puede, o no, dejar una referencia en la página siguiente para la siguiente persona que va a dibujar. Lo importante es que uno no ve lo que dibujan las otras personas. En este caso también existió el acuerdo de no pintar la parte que uno mismo había dibujado.

“Hicimos el cadáver exquisito, se lo pasamos a Pedro Sepúlveda. Él se lo llevó porque nos equivocamos con él. Lo doblamos con los que iban a participar, pero participó más gente que las que habíamos considerado y quedó dibujado por ambos lados. Había que pasarlo todo para un puro lado. Se lo llevó Pedro en la noche y llegó al otro día con él, resuelto todo en un solo lado. Lo trazamos y lo pintamos y el día sábado a mediodía lo teníamos listo. Hicimos todo un show. Estaban todos tapados y los fuimos destapando uno a uno.”<sup>69</sup>

Ahora bien, ¿por qué este mural alcanza tal visibilización como para ser considerado un hito de la reemergencia del muralismo en dictadura? En primer lugar, podemos reconocer un alcance más masivo que el de otros murales debido a la participación de muchas personas en él. “En Goodyear llegó más gente, fue más notorio, lo supo mucha más gente y se supo fuera del país también.”<sup>70</sup> Y es que visibilizar estas acciones de arte era un acto político en sí mismo. “Podimos mostrarle a la gente que estaba fuera de Chile que podíamos hacer cosas. Que a pesar de la represión que había, igual lo íbamos a hacer.”<sup>71</sup> Aunque también debemos identificar otros factores políticos involucrados en las actividades que se estaban realizando en el sindicato Goodyear:

“El 8 de enero se celebraba el aniversario del Partido Comunista. Antiguamente. Porque ya no se celebra en esa fecha. (...) Nosotros cuando empezamos a pintar los murales dijeron, va a haber un acto del sindicato el día sábado. Y, pero en ese acto van a aprovechar de celebrar, no me acuerdo cuántos años eran, el aniversario del Partido Comunista. (...) Pero ellos iban a hacer también un acto de celebración de su aniversario. Entonces ahí se hizo el apoyo a la huelga, pintamos un mural por primera vez y a la vez se celebró el aniversario del PC. (...) No es que el Partido Comunista haya ido a celebrar

---

<sup>68</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>69</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>70</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>71</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

su aniversario allá. Los artistas que eran comunistas... celebraron. Porque ahí estaban los actores conocidos, los músicos, los de literatura, fue como que, el mundo artístico, afín al PC, decidió celebrar su aniversario ahí en Goodyear. Y se aprovechó de matar dos pájaros de un tiro.”<sup>72</sup>

Entendiendo este contexto político que acompañó la acción muralística se evidencia que es un factor que visibilizó los murales dentro de los círculos de artistas de izquierda. “Todos los famosos relacionados con la gráfica y el grabado de finales o mediados de los setenta estaban metidos ahí.”<sup>73</sup> Precisamente, como la conformación política de la APJ siempre fue heterogénea y sus acciones apuntaban a un discurso de resistencia ante la dictadura, es que estos murales tienen cabida en ese público, y por lo tanto visibilización. Más aun, el ambiente propiciaba un mayor flujo de personas, ya que la jornada no consista solamente en pintar murales: “durante el día se trabajaba en el mural, estaba la gente ahí, circulaba, hacían sus reuniones los trabajadores y en la noche, los fines de semana, se hacía una especie de show. Entonces ahí venía el dirigente, hablaba, venía alguien que leía su poema o se agarraba su guitarra y cantaba, y esa dinámica.”<sup>74</sup> Y es que incluso antes de la realización de estos murales, la sede sindical de Goodyear era bastante conocida. Esto debido a que era un sector de Maipú con muchas industrias que regularmente utilizaban esa sede para hacer las huelgas de sus otras propias industrias. Era un local importante y concurrido, donde se realizaban negociaciones y se instalaban ollas comunes, por lo que ya era un espacio popularizado entre los trabajadores. “Era un punto neurálgico de la industria metalúrgica chilena, especialmente metalúrgica, pero era una zona de mucha industria. Y además que cuando se pintaron esos murales estaban los artistas viejos, hubo alguno que otro pintor que no participó, pero estaban en el acto y estaban ayudando en esa huelga y estaba gente del teatro, de la música... era gente que podía darnos más difusión de la que podíamos dar nosotros que estábamos recién partiendo.”<sup>75</sup>

De acuerdo con lo hasta aquí planteado, es claro cómo el mural del Sindicato Goodyear es la evidencia de que la movilización obrera fue fundamental para la consolidación del muralismo de la primera mitad de la década de los 80. No solo por resguardar un espacio para la libertad de expresión artística, sino que para la misma visibilización de este arte. “La emblemática huelga de este sindicato fue un hito tanto para el mundo del arte, por marcar el primer precedente público de vinculación con sectores obreros, como para el sindicato mismo, el que logró, tras diecisiete días de huelga, ganar la negociación con la empresa Firestone.”<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>73</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>74</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

<sup>75</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>76</sup> (Cristi y Manzi, 2016, p.75)



### 3. Mural del sindicato Panal 1980 y otros



Fotografía N°14:

Mural Individual Panal Havilio Pérez (Archivo Personal Cucho Márquez)

El mural de Panal del año 1980 también se dio en la lógica de la asociación sindical con las brigadas muralistas. Más aun, la vinculación con el sindicato también vino desde el Taller 666 debido a su constante participación en él con un conjunto folclórico, un conjunto de teatro, un conjunto musical, entre otros. Ahora bien, a pesar de que el mural de Panal comparte muchas características con el mural de Goodyear, este mural tuvo menor alcance. En parte puede deberse a que el espacio era más pequeño y, por lo tanto, participaron menos personas, o a que la huelga de Panal no fue fructífera y, al poco tiempo, cerraron la fábrica despidiendo a los trabajadores, debido al contexto de crisis económica que se empezó a vivir hacia el año 1982. Hugo recuerda “que durante el año ochenta ya estaban cerrando... o sea, habían empezado antes, pero estaban cerrando importantes fábricas, y en la huelga de Panal sí, ellos dieron la pelea, no sé cuánto estuvieron, pero deben de haber estado unos dos meses tal vez.”<sup>77</sup> Esta sede se ubica en el centro de Santiago, entre las calles Libertad y Esperanza, casi llegando al río Mapocho. La realización del mural se hizo durante esta huelga y tardó entre 1 y 2 semanas. También se repartieron muros del sindicato, de ladrillo princesa al descubierto, entre aproximadamente 6 personas, entre las que encontramos a Hugo Sepúlveda, Havilio Pérez, Pedro Sepúlveda y Elías Freifeld. Este último, en colaboración con trabajadores del sindicato, incorporó en su muro una gráfica propia de los trabajadores: “usaron unas imágenes que se utilizaban antiguamente para mostrar o expresar algunas subversiones, entre ellos era el pie del empleador aplastando a la gente.”<sup>78</sup> Es decir, este

<sup>77</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>78</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

diseño caricaturesco, que había sido creado para un panel de difusión, fue traspasado al muro por personas de la APJ.(Ver Anexo Fotografía N°24) Además Hugo recuerda: “yo hice en Panal una bandera, me parece que con grises, me parece que no estaba hecha la bandera con colores.”<sup>79</sup> Otros participantes del mural fueron Alberto Díaz, Yolanda Briceño y Miguel Calas.

Además de estas dos experiencias de articulación entre sindicatos y agrupaciones culturales, también se realizaron los siguientes murales: Mural Polpaico (1979), Mural en el Sindicato N°6 Salvador (1981), Mural Diego de Almagro (1981- 1982), además de trabajos en el mineral El Teniente y en Lota. Ésta será la primera ola de murales, todos asociados al mundo obrero, que se abren paso en la dictadura y que sientan las bases para un retorno al espacio público que comenzará a consolidarse en un segundo momento del muralismo de esta década.

#### 4. Segundo momento de muralismo en los años 80

Además de los murales realizados en asociación con sindicatos en huelga, en 1983 se dio lugar a la primera manifestación masiva llamada por la oposición. “La primera gran protesta fue el 83, lo que no quiere decir que no hubo otras acciones, porque hubo muchas cosas, había marchas, actos, que iban preparando esta cosa, pero la explosión masiva, fue ahí.”<sup>80</sup> Desde este momento, se puede reconocer una segunda etapa del muralismo en dictadura que se torna hacia los espacios poblacionales, universitarios y, en general, de oposición a la dictadura. “Desde allí se abre el gran espacio poblacional que alentará de modo profundo una nueva fuerza para el muralismo. En rigor, no sólo se producen realmente murales, en cuanto pintura abierta hecha en murallas y panderetas de poblaciones, sino que, y esto es importante, se van sumando distintos lugares, en Santiago y en otras ciudades.”<sup>81</sup> Algunos espacios universitarios en los que se desarrollaron murales en esta época son la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, la Universidad de Santiago de Chile (USACH) y en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. Y entre los espacios poblacionales que presentaron actividad mural encontramos la Villa Francia, la Villa Conchalí, la población La Victoria, la población La Bandera, la Villa Portales, la Villa Robert Kennedy, entre muchos otros. En este periodo florece la función educativa de la APJ, como espacio de autoformación y a través de los talleres que se realizaban en espacios poblacionales. “Con los pobladores se dio una continuidad que tenía que ver no sólo con el hecho de pintar, sino que con que tu creabas lazos con la gente. O sea, ibas a la casa, tomabas un tecito, había otra relación más acogedora, podría decirse, porque uno llegaba a ser parte de la población.”<sup>82</sup> Es interesante como “la producción del mural y la insistencia de volverlo

---

<sup>79</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>80</sup> (Entrevista Cucho Márquez, 2022)

<sup>81</sup> (Rodríguez-Plaza, 2022, p.41)

<sup>82</sup> (Entrevista Sonia de los Reyes, 2022)

a pintar cuando era tapado tenía que ver, entonces, con la necesidad de liberación simbólica de la población.”<sup>83</sup> Un ejemplo de esta resistencia es el mural realizado en la población La Victoria, en memoria del sacerdote André Jarlan, que fue censurado y repintado en diversas ocasiones. En palabras de Cucho Márquez, “fue destruido después y la gente nos pidió, le pidió a la APJ, que fueran de nuevo a pintarlo. Entonces se hizo una segunda versión del mural en que claro no sé si hay una parte que tenían velitas cambio por no sé por otro mono, pero siempre se mantenía la figura de Jarlan. Y después lo siguieron destruyendo y empezó ya la gente de La Victoria a pintarlo (...) debe haber como 7 u 8 versiones del mural, que es re interesante que tiene que ver con como la persistencia de la memoria y el apropiarse de una cosa.”<sup>84</sup> De alguna manera, este mural está en constante lucha por la memoria, y en palabras de Sonia de los Reyes, “como que se plantó una semilla y creció, y cada primavera brotaba de nuevo.”<sup>85</sup>

Esta etapa del muralismo vuelve a transformarse hacia fines de la década, cuando la contingencia política del plebiscito de 1988 y la transición a la democracia genera un vuelco de lo cultural hacia lo político nuevamente. Se vuelven a hacer murales de propaganda, muchos en apoyo al “No” y posteriormente, “numerosos murales son pintados durante la campaña electoral de 1989 en apoyo al futuro gobierno de la Concertación, encabezado por Patricio Aylwin.”<sup>86</sup> A pesar de este vuelco hacia lo político el muralismo se consolidará en este periodo en coordinadoras culturales que fomentarán la actividad mural durante este periodo de transición. “En abril de 1989, los muralistas se agrupan en la primera organización que los acogería: la Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas, que realizaría, hasta 1992, en Santiago, los proyectos de murales callejeros más importantes.”<sup>87</sup> Actualmente todavía se mantienen algunas organizaciones y otras se han disuelto en el camino, dando paso a nuevos artistas plásticos y nuevas formas de hacer murales.

---

<sup>83</sup> (Páez-Sandoval, 2014, p. 68)

<sup>84</sup> (Entrevista Cucho Márquez, 2022)

<sup>85</sup> (Entrevista Sonia de los Reyes, 2022)

<sup>86</sup> (Bellange, 1995, p.90)

<sup>87</sup> (Bellange, 1995, p.88)

## Transformaciones del muralismo chileno durante la dictadura

### 1. La conformación de las brigadas

Una de las transformaciones más importantes que experimentó la práctica mural en ese momento fue la ampliación de las bases de las brigadas, donde los partidos políticos no siguieron siendo el elemento cohesionador. “Los muralistas de esta década no eran los artistas del período de la propaganda política (...) ya no necesitaban “la aprobación” de un partido u orgánica, pues comenzando este período, los grupos se integraron por niñas y niños, trabajadores, secundarios y universitarios.”<sup>88</sup> Por lo tanto, en este periodo los grupos que se consolidaron no buscaban transmitir propaganda política sino que su experiencia y respuesta a la coyuntura social del país, por lo que se mantuvieron autónomos ante partidos e instituciones.

En relación con los grupos involucrados en la realización de los murales investigados, Cristi y Manzi proponen el concepto de “trinchera gráfica” para referirse a su labor autodeterminada, independiente de partidos políticos, y su capacidad de trabajar en conjunto. Así, “tanto la APJ como el Tallersol llegaron a agrupar un gran número de artistas y trabajadores culturales que, en un contexto de creciente fragmentación y competencia, apostaron por la colectivización de la creación gráfica.”<sup>89</sup> La renuncia a las autorías individuales buscaba precisamente posicionarse como una forma de resistencia a la imposición individualista de la cultura oficial y como una forma de fortalecer el tejido social. Esto permitió que “sus redes de colaboración crecieran amplias, heterogéneas y sin sectarismos dentro de la oposición a la dictadura.”<sup>90</sup> Esto no quiere decir que dentro de ambas agrupaciones no existiesen afinidades políticas (coincidían distintas militancias), sino que éste no fue el elemento cohesionador ni financista de ellas. Patricio Rueda explica, “hasta donde yo recuerdo había gente que no sé si militante o simpatizante de diferentes corrientes, había gente que era más cercana al partido socialista, gente más cercana al partido comunista, gente cercana al MIR, había algunos simpatizantes troskos (...) pero nadie hacía manifiesta su militancia, (...) pero uno conversando, y de acuerdo con las posturas que cada uno defendía, como que iba quedando más o menos claro para dónde iba la cosa.”<sup>91</sup>

Por lo tanto, esta misma forma de organizarse era un acto político, era una forma de resistencia el producir arte de manera conjunta a pesar de las restricciones impuestas por la dictadura contra la cultura y la asociación. Es decir, se buscaba incidir en lo político, pero sin la necesidad de un respaldo institucionalizado, como lo eran los partidos. Para entender esta articulación artística es relevante el concepto de *activismo artístico*, que hace referencia a

---

<sup>88</sup> (Páez-Sandoval, 2014, p.74)

<sup>89</sup> (Cristi y Manzi, 2017, p.9)

<sup>90</sup> (Cristi y Manzi, 2017, p.9)

<sup>91</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

“aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte”<sup>92</sup> y que, a través de esta acción social, constituyen lo político en la praxis. Por lo tanto, “la politización de la práctica gráfica implica tanto el involucramiento en procesos de lucha con otras organizaciones y espacios, como la micropolítica de un quehacer que subvierte la atomización y el quiebre del tejido social.”<sup>93</sup>

## 2. Transformación de la estética e imágenes muralistas

Una de las principales transformaciones que experimentó la práctica mural en esta época fue la de las imágenes representadas en ella. Durante el gobierno de la Unidad Popular se consolidó una estética nacional arraigada primeramente en la estética de la Brigada Ramona Parra. En general se caracteriza por “símbolos universales, como flores, manos, rostros, hojas, piedras, banderas, siluetas de fábricas, estrellas, etc., que representan al trabajador, la familia, la solidaridad, la paz y el trabajo colectivo. (...) La frontalidad de las figuras marca una actitud de seguridad, de audacia, de franqueza. (...) Existe una acentuada utilización de ciertos elementos de la naturaleza: piedras, rocas, montañas, etc. Los colores son puros, contribuyendo a destacar lo monumental, raramente degradados y enmarcados por una línea negra.”<sup>94</sup> Luego también debemos destacar la influencia gráfica que los hermanos Larrea, Vicente y Antonio, instalaron con La Nueva Canción Chilena, al asociarse a artistas como Quilapayún y Víctor Jara, destacando la imagen que realizan para el sello de la Discoteca del Cantar Popular (DICAP). Esta estética se mantuvo en algunos sectores, “diría más bien en los poblacionales, se mantuvo el realismo socialista, se mantuvo un poco toda esta imaginería que venía de la Unidad Popular, el puño, el obrero con su mujer y su hijo.”<sup>95</sup> Sin embargo, en los sectores ligados a la universidad, como lo fue la APJ, existió una experimentación del lenguaje gráfico incorporando nuevos elementos como lo colectivo, el volumen, la metáfora visual, la imaginería pop y el realismo derivado de nuevas técnicas que se incorporaron, como el estencil. Patricio Rueda recuerda, refiriéndose a la APJ, que “por supuesto conocíamos lo que se había hecho antes, pero en ningún caso pretendimos reeditar las brigadas históricas, o sea, hacer el mismo diseño, el mismo no, sino que fue como una búsqueda, empezó ahí yo creo, con una búsqueda de alguna idea, algún imaginario que fuera propio, propio de ese momento y no empezar a retomar lo que había sido hasta el golpe militar.”<sup>96</sup>

Parte fundamental de esta transformación estética guarda relación con que “esta nueva expresión del mural social colectivo era una clara tendencia a transformar uno de los

---

<sup>92</sup> (Expósito, Vidal y Vindel 2012, p.43)

<sup>93</sup> (Cristi y Manzi, 2017, p.7)

<sup>94</sup> (Bellange, 1995, p.43)

<sup>95</sup> (Entrevista Janet Toro, 2022)

<sup>96</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

contenidos básicos de la ideología del sistema, el individualismo, en práctica colectiva.”<sup>97</sup> Esta lógica colectiva significó que no se buscara ilustrar programas políticos o las ideas de un único artista. “El objetivo surgía ahí, incluso conversando con los mismos trabajadores, entonces era mucha cosa alegórica a la organización sindical, a las luchas populares, te fijás, a la esperanza de un Chile democrático... entonces había siempre banderas chilenas, había trabajadores, había gente luchando, con actitud digamos combativa... básicamente era esa la temática, no había una temática muy definida, sino que más bien se iba definiendo en el momento.”<sup>98</sup> Por lo tanto, la forma de hacer murales influyó en las imágenes que se plasmaban en ellas. Si para las brigadas de propaganda era importante la reproducibilidad de los murales esto se plasmaba en el uso limitado de colores e imágenes recurrentes. Mientras que, cuando la práctica mural se realizó en función de un colectivo y con aspiraciones, no siempre concretadas, de perdurar en el tiempo, “los murales son muchos más trabajados, tienen más volumen, hay uso de mayor variedad de colores.”<sup>99</sup>

Este cambio en la intencionalidad de los murales significó también una complejización de los mensajes transmitidos en los mismos, que trasciende la traducción literal o pictórica de la imagen. “La pintura mural, en este contexto, constituye un proceso de educación, de socialización y de integración, que hacen que el observador internamente descifre esos elementos discontinuos.”<sup>100</sup> Por lo tanto, predominó la metáfora visual en los murales, situación que podemos ejemplificar con nuevas imágenes como: “un tablero de ajedrez con unos peones. Ese tipo de metáforas visuales, es decir ya no era la cosa de que el pueblo trabajador, el puño en alto, que era típico de la estética hasta antes del 73, muy literal, te fijás.”<sup>101</sup> Incluso más, algunos murales se orientaron directamente a la articulación de un pueblo armado que se enfrentase a los militares: “a través de pinturas murales se enseñaba cómo armar una bomba molotov, cómo construir armas hechizas, cómo usar un fusil.”<sup>102</sup>

Así en esta época se incorporaron nuevas imágenes a los murales, “por ejemplo, aparece la marihuana, aparece Jesús, Jesús obrero, que digamos, aparecen imágenes de los rockeros, digamos Jim Morrison, John Lennon, etcétera.”<sup>103</sup> Esta incorporación de nuevos elementos de la cultura pop no siempre fluyó en los espacios brigadista: “no siempre estaban todos de acuerdo, pero siempre conversando se llegaba a acuerdos de que habían algunos que querían poner algo más moderno, más pop y no parecerse tanto al muralismo de los setenta que es más como Brigada Ramona Parra y ese estilo.”<sup>104</sup> Un ejemplo de este estilo lo encontramos en una de las escenografías rupturistas de la APJ que se realizó en 1986 para el

---

<sup>97</sup> (Bellange, 1995, p.63)

<sup>98</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

<sup>99</sup> (Entrevista Hugo Sepúlveda, 2022)

<sup>100</sup> (Bellange, 1995, p.68)

<sup>101</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

<sup>102</sup> (Sandoval, 2001, p.44)

<sup>103</sup> (Entrevista Antonio Kadima 2022)

<sup>104</sup> (Entrevista Paulina Novoa, 2022)

Día de la Mujer, donde se buscaba romper con esta estética tradicional y proponer nuevos elementos. “Por ejemplo, dibujamos unos labios rojos con unos rouge así en las partes laterales, al medio yo me acuerdo de que pinté un sartén con un huevo frito, hablando de esta cosa de la mujer y lo doméstico ya, otros por ahí dibujaron una metralleta en medio de todo este caos de formas y colores, entonces era muy impactante para esa época.”<sup>105</sup> (Ver Anexo Fotografía N°26)

Finalmente, la incorporación de nuevas técnicas, en la que definimos como segunda etapa del muralismo de los años 80, significó asimismo una nueva estética mural. “Si los murales de un primer periodo (1979-1983) se caracterizaron por su colorido y la incorporación de elementos pictóricos y expresivos que los distinguieron del grueso brochazo brigadista, en un periodo posterior este tipo de obras fueron incorporando manchas, grafitis y plantillas de diversos tamaños, junto a una iconografía que aporta elementos del punk y el pop art.”<sup>106</sup> La combinación del mural con el estencil o plantillas fue fundamental para la innovación de la estética tradicional del muralismo. Cucho Márquez recuerda: “y en la calle nopo, había que trazar, o salvo que fueran a usar las plantillas, que podían tener por decirlo así un resabio fotográfico, porque generalmente la plantilla o el estencil se hacía proyectando una imagen sobre un papel.”<sup>107</sup> Esto significó imágenes más realistas, ya que estaban basadas en la fotografía, que se alejaban de lo pictórico en los murales. Esta estética toma fuerzas especialmente en relación con la memoria reivindicativa de las víctimas de violaciones a los derechos humanos en dictadura. “Ya era como más accesible tener equipo fotográfico, entonces la importancia de la fotografía, aparte por una cuestión ideológica, porque era una época en que había que decir lo que la dictadura era, y la mejor manera de decirlo era con fotos.”<sup>108</sup>

### 3. La espacialidad del mural

El muralismo, por lo general, está dirigido al transeúnte, al ubicarse en espacios públicos, buscando socializar el arte o un mensaje hacia las masas. “Tiene una dimensión sociocultural, al ser un lugar de relación y de identificación, de contacto entre las personas, de animación urbana, y, a veces de expresión comunitaria.”<sup>109</sup> Sin embargo, en este periodo de comienzos de los años 80, se debe tornar la práctica mural a espacios semiocultos debido a la represión del régimen militar.

Patricio Rueda rememora las dinámicas de la APJ que permitían bosquejar, trazar, alejarte y mirar, y corregir los murales: “exponerse en la calle era altamente riesgoso, y como

---

<sup>105</sup> (Entrevista Janet Toro, 2022)

<sup>106</sup> (Cristi y Manzi, 2016, p.75)

<sup>107</sup> (Entrevista Cucho Márquez, 2022)

<sup>108</sup> (Entrevista Cucho Márquez, 2022)

<sup>109</sup> (Rojas, 2015, p.24)

nosotros no nos planteamos la lógica del mural político de antes del golpe, que era un mural rápido, o sea un trazado, un relleno pa consignas y chao. Casi como ir a tirar panfletos, entonces acá no po, acá era una cuestión que se pretendía, se pretendía más elaborada producto de la formación de quienes estábamos ahí.”<sup>110</sup> La praxis muralista de las brigadas de los 70 que “se dividen en pequeños grupos de trazadores, que diseñaban el motivo; fondeadores, que pintaban el fondo; rellenadores, que ponían color al diseño; y fileteadores, que eran los encargados de colocar una línea negra en los contornos del dibujo,”<sup>111</sup> ya no aplica en los 80. Los tiempos mismos del mural cambiaron drásticamente: “no te ibai a demorar 10 minutos en hacerlo, te ibai a demorar 5 horas o el día entero. Entonces eso mismo, por eso mismo yo creo que no, nunca nos planteamos de entrada hacerlo en la calle.”<sup>112</sup> Por lo tanto, los murales en esta época se desarrollaron dentro de sedes sindicales, dentro de facultades universitarias o en espacios poblacionales, permitiendo una apropiación de esos espacios.

---

<sup>110</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)

<sup>111</sup> (Bellange, 1995, p.46)

<sup>112</sup> (Entrevista Patricio Rueda, 2022)



## Conclusión

A partir de las experiencias recopiladas en esta investigación podemos dar luces de un momento fundamental del muralismo chileno que es invisibilizado por la historiografía tradicional. Esta investigación tiene como objetivo reivindicar la producción artística y de resistencia en dictadura. En este sentido, el mural realizado en el Sindicato de Goodyear en el año 1979 fue único, en cuanto a la cantidad de personas que movilizó y el alcance que tuvo dentro de los círculos culturales de la época. Sin embargo, para que esta acción de arte alcanzase la envergadura que tuvo fue necesario contar con un espacio, como lo fue la sede sindical, que permitiese la movilización en tiempos de dictadura. De esta manera, en este periodo se dieron diversas instancias en las que trabajadores y muralistas trabajaron en conjunto, debido a los beneficios mutuos que la asociación significaba.

Si bien el arte no depende siempre de la movilización de un grupo social para florecer, en el periodo comprendido entre 1979 y 1983, la práctica mural experimentó su reemergencia de la mano de las huelgas de los trabajadores. Esta concordancia entre trabajadores y muralistas guarda relación, con lo colectivo. A fin de cuentas, ambos grupos buscaban repeler el individualismo y represión que la dictadura buscaba imponer mediante la organización de la comunidad. Más aun, debido a que la APJ también se desarrolló en el área gráfica los vínculos con trabajadores para la realización de afiches y boletines fueron inevitables.

El muralismo intrínsecamente requiere de algunos elementos para llamarse tal. El espacio público o transitado es clave para que pintar un muro tenga sentido. Esto debido a que el muralismo es un medio para la transmisión de un mensaje hacia grupos de personas. Sin su soporte deja de cumplir su función, pero esto no significa que el muralismo solo se desarrolla cuando existen estos espacios. El muralismo está arraigado en una necesidad de expresión que se genera debido a la coyuntura social, política y económica. El muralismo en esta época es contracultura, debe serlo, independientemente de las transformaciones que pueda experimentar.

En el periodo estudiado es claro que el muralismo sufre importantes transformaciones. Este es un proceso que implica a diversos factores que se conjugan para generar un cambio de estética, una diversificación de las bases de las agrupaciones, las técnicas y métodos de trabajo. Pero que guardan relación con la forma y el contexto en el que se realizan murales, además de las mismas personas que lo realizan. Por lo tanto, el muralismo se puede adaptar a los grupos humanos que hagan uso de él, como lo ha hecho hasta la actualidad. Lo importante es poder reconocer estos cambios y entender porque ocurren.

## Bibliografía

Bellange, Ebe, *El Mural como Reflejo de la Realidad Social en Chile*, Santiago, Editado por LOM Ediciones y Ediciones Chile América Cesoc, 1995

Castillo Espinoza, E. *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, 2006.

Cristi, N. y Manzi, J. “Construcción de una trinchera gráfica: la experiencia de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Tallersol durante la dictadura en Chile”, *RChD: creación y pensamiento*, 2(3), Santiago, 2017, páginas 1-14

Cristi, N y Manzi, J. *Resistencia Grafica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol*. Santiago, Chile, LOM, 2016

Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A, Activismo artístico. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 43-50, 2012

González-Montegudo, J, “La entrevista en historia oral e historias de vida: teoría, método y subjetividad”, *Historial Oral: Fundamentos metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad*, Rosario, Argentina: SurAmérica Ediciones, 2010, 21-38

Henríquez Rojas, L. “Murales vandalizados: una historia cíclica” Columna de opinión en Diario Universidad de Chile, 22 de febrero de 2021. Recuperado en: [Murales vandalizados: una historia cíclica « Diario y Radio Universidad Chile \(uchile.cl\)](http://www.uchile.cl)

Mandel, C, “Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva”, *ESCENA. Revista de las artes* 61, no. 2 (2007): 37-57. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158764005>

Morales, Yévenes, P, *Todos los colores contra el gris: experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*, Santiago, Tesis para Optar al Grado de Licenciado en Historia, Mención Estudios Culturales de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2011

Páez-Sandoval, C, “El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los ’80” *Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales*, No. 5, Santiago, diciembre de 2014, pp. 64 - 79.

Rodríguez-Plaza, P, *Pintura callejera chilena Manufactura estética y provocación teórica*, Santiago, Chile, Editado por Ocho Libros Editores Ltda, 2011

Rojas Aguilera, M, *Pintura mural callejera en Chile: usos y funciones en el Santiago centro-sur del siglo XXI*, Santiago, Tesis para optar al grado de Magíster en artes, mención teoría e historia del arte de la Universidad de Chile, 2015

Ruiz, M, Boletín Informativo. Comité exterior central única de trabajadores de Chile (CUT), junio de 1987. Cultura: *Pedro Sepúlveda, La crónica de hoy en muros sindicales*. p. 60-69. Archivo personal Pedro Sepúlveda.

Sandoval, A, *Palabras Escritas en un muro: El caso de la Brigada Chacón*. Santiago, Chile: Ediciones Sur, 2001

### Entrevistas

Antonio Kadima. Entrevista personal realizada el 29 de agosto 2022 en Santiago, Chile.

Patricio Rueda. Entrevista personal realizada el 10 de septiembre 2022 en Santiago, Chile.

Cucho Márquez. Entrevista personal realizada el 27 de septiembre 2022 en Santiago, Chile.

Janet Toro. Entrevista personal realizada el 29 de septiembre 2022) en Santiago, Chile.

Hugo Sepúlveda Entrevista personal realizada el 5 de octubre 2022 en Santiago, Chile.

Paulina Novoa. Entrevista personal realizada el 11 de octubre 2022 en Santiago, Chile.

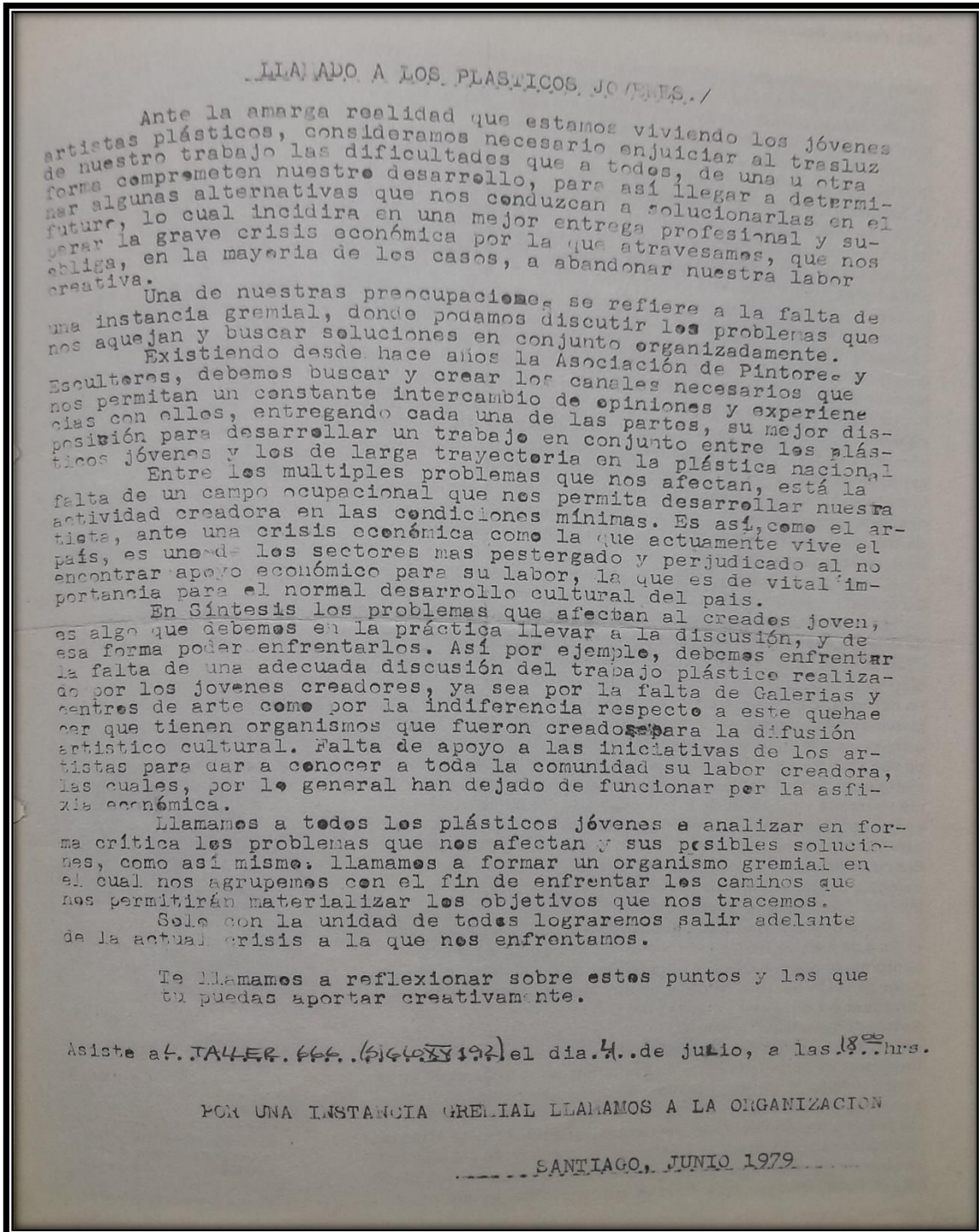
Pedro Sepúlveda. Entrevista personal realizada el 13 de octubre 2022 en Rancagua, Chile.

Sonia de los Reyes. Entrevista personal realizada el 20 de octubre 2022 en Santiago, Chile.

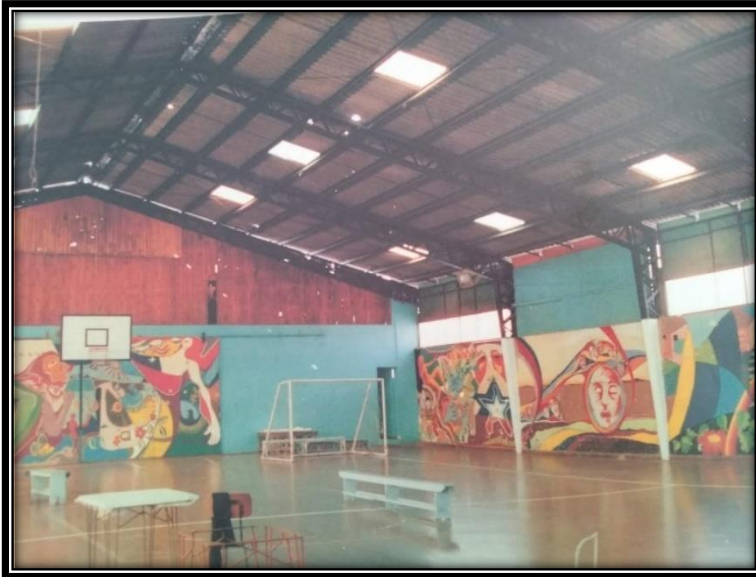
Alejandro “Mono” González. Entrevista personal realizada el 20 de noviembre 2022 en Santiago, Chile.

Anexo

Fotografía N°1: "Llamado a los Plásticos Jóvenes" 1979. (Cristi y Manzi, 2016, p.69)

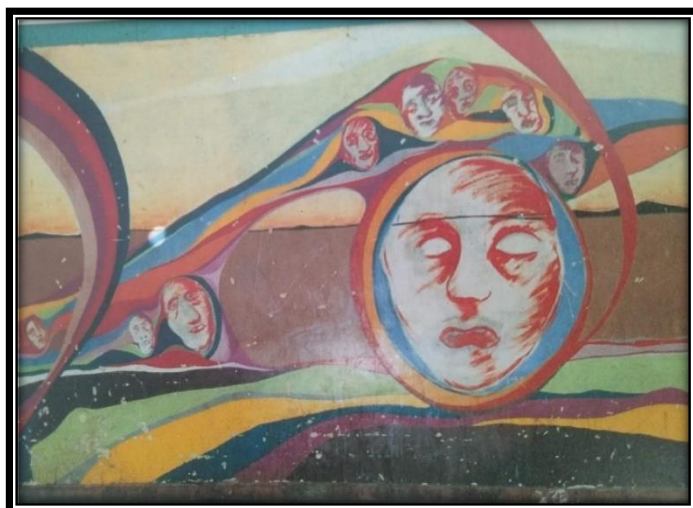




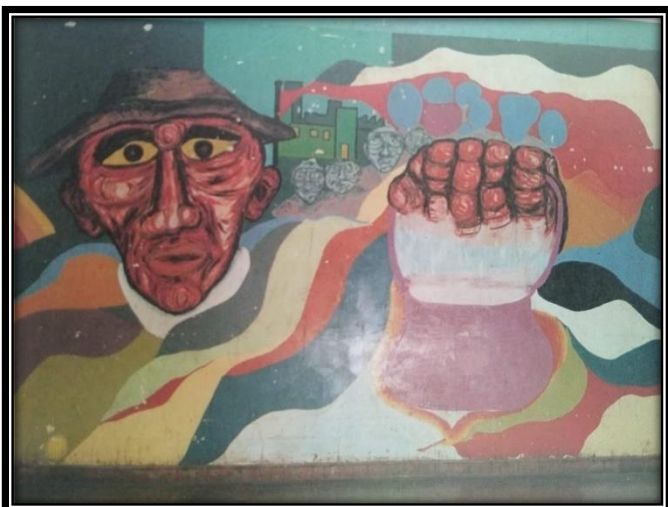


Fotografía N°3:  
Gimnasio Sindicato Goodyear  
(Archivo Personal Havelio  
Pérez)

Fotografía N°4: Mural colectivo  
Taller 666  
(Archivo Personal Havelio Pérez)



Fotografía N°5:  
Mural individual Hugo Sepúlveda  
(Archivo Personal Havelio Pérez)



Fotografía N°6: Mural individual  
Omar Escobedo  
(Archivo Personal Havelio Pérez)

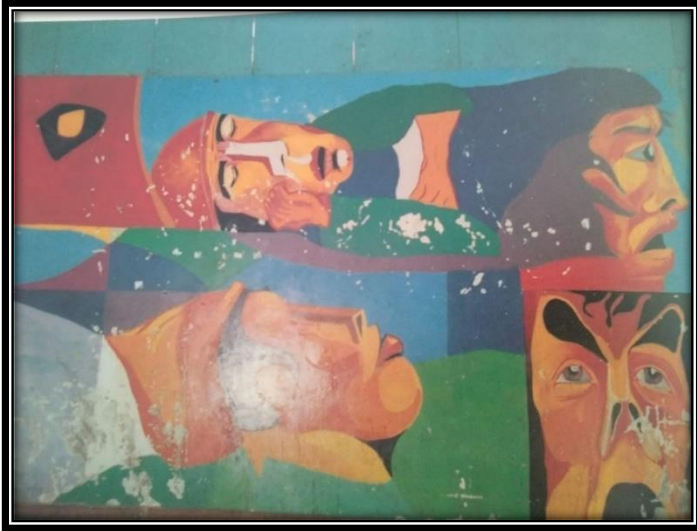


Fotografía N°7: Mural  
individual Pedro  
Sepúlveda  
(Archivo Personal Havelio  
Pérez)



Fotografía N°8:  
Mural individual Mario  
Castillo (Archivo Personal  
Havelio Pérez)





Fotografía N°9: Mural individual  
Manuel Ponce  
(Archivo Personal Havelio Pérez)



Fotografía N°10: Mural  
individual Havelio Pérez  
(Archivo Personal Havelio Pérez)



Fotografía N°11: Mural  
individual Pilar Salazar  
(Archivo Personal Havelio  
Pérez)

Fotografía N°12: Cadáver Exquisito 1 (Archivo Personal Hugo Sepúlveda)



Fotografía N°13: Cadáver Exquisito 2 (Archivo Personal Hugo Sepúlveda)





Fotografía N°15:  
Omar Escobedo y Manuel Ponce pintando  
el Mural Colectivo Goodyear (Archivo  
Personal Cucho Márquez)



Fotografía N°16:  
Claudio Araya pintando el Mural  
Colectivo Goodyear (Archivo Personal  
Cucho Márquez)

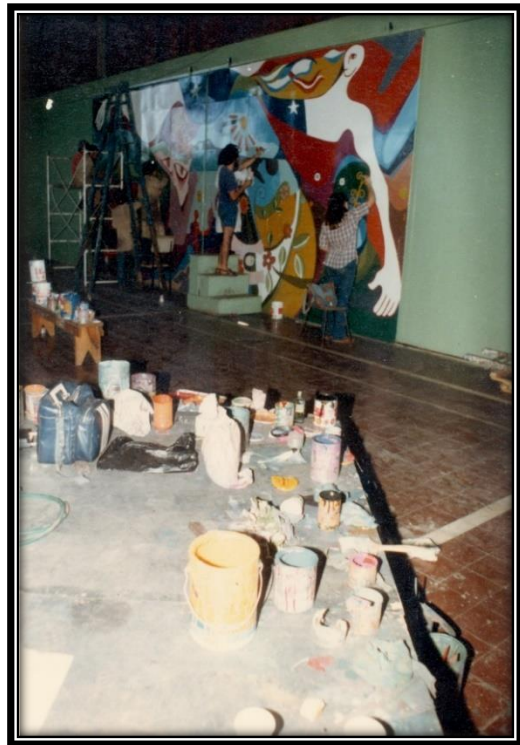


Fotografía N°17:  
Proceso Mural Colectivo. María  
Elena Muñoz, Claudio Araya,  
Manuel Ponce, Desconocido,  
Hugo Sepúlveda, Desconocida  
(Archivo Personal Cucho  
Márquez)

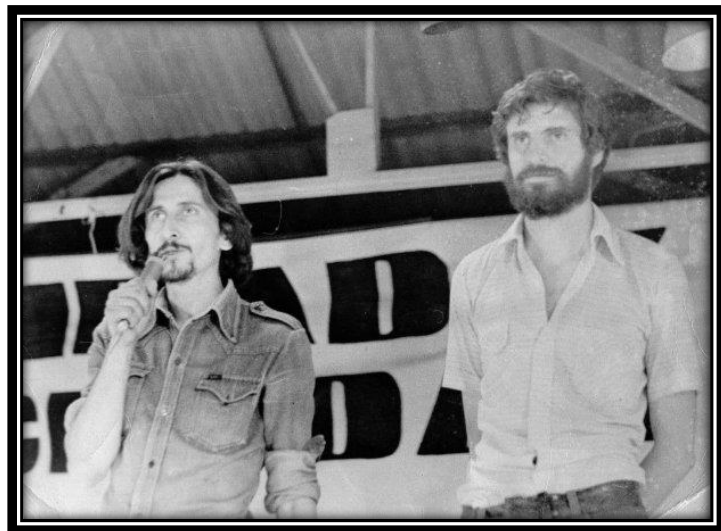
Fotografía N°18:  
Hugo Sepúlveda pintando el  
Mural Colectivo Goodyear (Archivo  
Personal Cucho Márquez)



Fotografía N°19:  
Pinturas Mural Colectivo Goodyear  
(Archivo Personal Cucho Márquez)



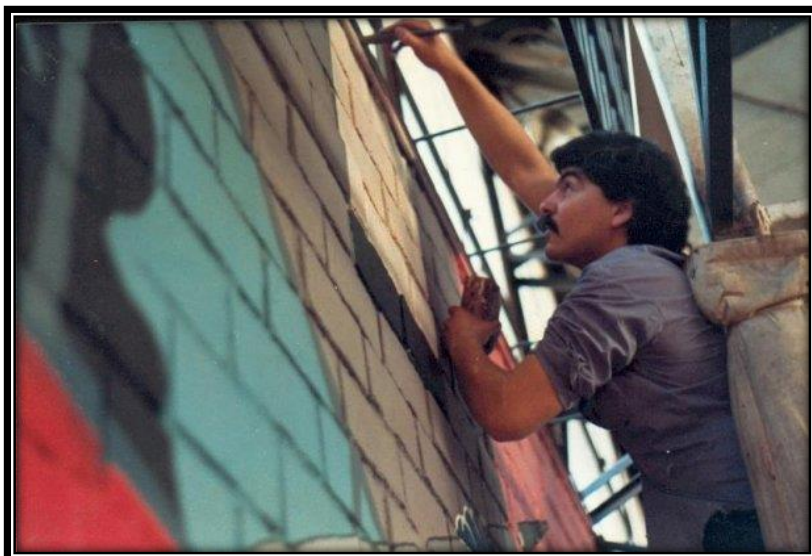
Fotografía N°20:  
Inauguración Murales Goodyear.  
Havilio Pérez y Gregory Cohen.  
Fotógrafo Antonio Kadima.  
(Archivo Personal Havilio Pérez)







Fotografía N°21:  
Mural de Panal 1980. Desconocido, Desconocida, Isabel Briceño, Miguel Calas, Ricardo,  
Alberto Díaz, Patricio Rueda, María Elena Muñoz  
(Archivo Personal Cucho Márquez)



Fotografía N°22:  
Miguel Calas  
(Archivo Personal Havilio  
Pérez)

Fotografía N°23:  
Elías Freifeld, Havilio Pérez y  
Karen Pérez  
(Archivo Personal Havilio  
Pérez)



Fotografía N°24:  
Diseño trabajadores  
Panal. Elías Freifeld  
(Archivo Personal  
Havilio Pérez)

Fotografía N°26:  
Escenografía día de la  
mujer 1986  
(Archivo Personal Paulina  
Novoa)

