

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

# **El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas. (1990-2009)**

Seminario "Discursos de poder: resistencias, apropiaciones y otras prácticas desde los subalternos" para optar al grado de Licenciado en Historia

NOMBRE ALUMNO:

**Natalia Pinochet Cobos**

PROFESOR GUÍA: José Luis Martínez C

**SANTIAGO 15 de diciembre de 2009**



<b>Introducción . .</b>	<b>4</b>
<b>Advertencias metodológicas . .</b>	<b>7</b>
<b>I “El mural en Chile y la fragmentación de lo social” . .</b>	<b>9</b>
<b>1) Breve historia temática del muralismo en Chile . .</b>	<b>9</b>
<b>2) Características y componentes. . .</b>	<b>15</b>
<b>a) El poder de la imagen/ambivalencia público privado . .</b>	<b>15</b>
<b>b) La función comunicativa . .</b>	<b>19</b>
<b>c) El carácter temporal del mural . .</b>	<b>21</b>
<b>3) La fragmentación de lo social . .</b>	<b>23</b>
<b>II Continuidades . .</b>	<b>30</b>
<b>1) El saber sometido y lo subalterno . .</b>	<b>30</b>
<b>2) Lo popular y lo colectivo determinan el mural . .</b>	<b>34</b>
<b>3) El imperativo social: funciones de crítica, advertencia y denuncia. . .</b>	<b>38</b>
<b>4) Memoria colectiva: la fuerza del pasado y eterno recordar . .</b>	<b>41</b>
<b>III Transformaciones . .</b>	<b>46</b>
<b>1) La nueva estética muralista y la belleza urbana. . .</b>	<b>46</b>
<b>2) El muralismo gubernamental y la memoria oficial . .</b>	<b>53</b>
<b>Conclusiones . .</b>	<b>58</b>
<b>Bibliografía . .</b>	<b>60</b>
Internet . .	62

# Introducción

Hace aproximadamente cuarenta años atrás surgió en Chile un movimiento artístico, político y popular que supo identificar los muros como una herramienta de expresión y pertenencia, y que encontró en el color y en la imagen pública un mecanismo de difusión igualitario y provocativo, que en tiempos de dictadura, llegó a conformar una de las bases del imaginario de resistencia y lucha social. En condiciones de clandestinidad y oposición, el muralismo penetró las calles de nuestra urbe compartiendo y difundiendo un mensaje de cambio; paralelamente, impuso y evidenció la presencia y vida de grupos e individuos reprimidos desde la oficialidad. Había un sentido, un mensaje, condiciones y limitantes que hicieron del mural y los brigadistas un símbolo nacional, conformando así una gráfica determinada que atravesaría los poderes gubernamentales para instalarse definitivamente dentro de los tesoros artísticos y culturales de nuestro país.

Desde la Historia hubo un inmediato reconocimiento y un especial interés en inmortalizar la fuerza de los murales y las principales brigadas, dentro de las que destacan, las conocidas Brigada Ramona Parra y Brigada Elmo Catalán. La tarea fue básicamente esclarecer sus orígenes, resguardar su indiscutida relevancia social y describir los medios a través de los cuales pudieron tener cabida en la realidad<sup>1</sup>. No obstante, en general la historiografía no abordó la existencia de dinámicas de significación comunitaria que surgen, se mantienen y renuevan al pintar un mural, la influencia de los murales en la conformación de una identidad tanto individual como colectiva, y el importante rol que juega la memoria de un pasado y de un presente que no se acepta ni se olvida, que se grita una y otra vez. Nada sabemos del muralismo post-dictadura porque hemos confinado el estudio de su historia al campo del pasado, porque hemos silenciado la existencia de relaciones que se reproducen en nuestra contingencia y realidad<sup>2</sup>.

Han pasado ya algunas décadas y lo cierto es que el mural de hoy no sólo no es el mismo de entonces, sino que responde a nuevas dinámicas sociales, otros imperativos, diferentes estéticas y sin duda, una nueva forma de concebir *lo social*. Cuestionarse estos cambios es una obligación, sin embargo, es una obligación que sólo tiene sentido en tanto logramos comprender a qué responden dichas variaciones, qué relaciones y significaciones se encuentran detrás de los muros pintados de nuestra ciudad. Cada mural tiene un mensaje, una funcionalidad y una misión que nos habla de quién lo pinta, de cierta intencionalidad y urgencia. Sin embargo, también cada sujeto que lo observa, lo

<sup>1</sup> Hay gran variedad de trabajos historiográficos que analizan el surgimiento de las brigadas partidarias durante los años sesenta y comienzos de los setenta. El más reciente de ellos es el libro publicado por Eduardo Castillo Espinoza, en el cual se retrata el escenario político y social del muralismo así como también el valor artístico de la gráfica muralista. En parte este trabajo unifica los criterios anteriormente abordados por un número importante de historiadores que eligieron los muros como objeto de estudio en sus respectivas tesis de pre grado. Entre ellos podemos destacar las investigaciones de Ebe Bellange, "*El mural como reflejo de la realidad social en Chile*", tesis para optar al grado de licenciada en Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago, 1987; Paula Domínguez, Domínguez Correa, Paula, "*De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*", Tesis UCH, Sgto., 2006. y Alejandra Celedón, "*Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*", Ediciones Sur, Santiago, 2001.

<sup>2</sup> Una excepción lo constituye el trabajo de Paula Alcatruz que analiza las dinámicas sociales a partir del muralismo en la población La Victoria. Ver en, "*Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador*", Anuario de Pregrado 2004, pág. 49-74

lee y entiende a partir de su diferencia, de su cultura, de sus conocimientos. No basta evidenciar los cambios, no es suficiente la descripción ni la comparación. Es necesario introducirse de lleno en el muralismo concibiéndolo como una práctica que forma parte de un proceso histórico en funcionamiento, en permanente construcción y regeneración; lo que implica considerar la existencia de un receptor dinámico que revitaliza el mural y permite la existencia de redes de significación entre él mismo y quien dibuja y pinta el muro.

Concretamente se trata de analizar el muralismo desde distintas perspectivas, no sólo como movimiento de acción social, sino que también como parte una realidad sencilla y cotidiana que se forma a través del encuentro entre los que pintan y observan los murales. La proliferación de estos en el mapa urbano responde a múltiples inquietudes que se solventan en el apoyo civil y social que día a día los individuos entregan a fin de sostener la cultura que les pertenece.

Trabajar el muralismo no es una tarea fácil para la disciplina histórica. No cabe duda de que muchas de sus herramientas y metodologías se enfrentan bruscamente con la espontaneidad y la contemporaneidad del mural. No obstante, es un problema pertinente en tanto nos habla de dinámicas y relaciones sociales que forman los tejidos de una realidad que es historia, en tanto hay sujetos llenos de historicidad que tienen algo que decir y que no han sido del todo percibidos ni valorados desde su autonomía artística y social. Nuevas formas de hacer historia han progresado en la búsqueda de silencios y sujetos ignorados, así como también de espacios y prácticas subordinadas. La historia ha de estudiar el muralismo a fin de encontrar los sujetos que lo sustentan, desentrañando los motivos y percepciones que crean su propia realidad.

Sin embargo, es sumamente importante plantear este trabajo en función de objetivos específicos y metas concretas. No cabe duda de que los espacios y sujetos que el muralismo abarca son sumamente amplios y difusos, lo que complejiza la tarea de definir y analizar sus componentes y elementos. No existe un afán universalista que limite las fragmentaciones y diferencias del movimiento, tampoco hay intención de realizar un análisis hermético que entorpezca la comprensión de las dinámicas internas. Muy por el contrario, la investigación parte de la premisa de que el muralismo tiene diversas prácticas que se enfrentan y encuentran constantemente, sin permitir la existencia de patrones reiterativos ni discursos equivalentes entre sí. Lo cierto es que es justamente este enfrentamiento y choque lo que hace de los murales un espacio atractivo para la historia, en tanto rompe con el consenso disciplinario de que el muralismo es social gracias a su participación política y/o popular<sup>3</sup>.

El presente trabajo tiene como principal objetivo analizar el movimiento muralista post dictadura para comprender cuáles son las dinámicas que lo reproducen y qué significación tiene para la sociedad en términos comunitarios y urbanos. No cabe duda de que el *muralismo social* ha mutado sus formas, sus necesidades y sus objetivos, lo que necesariamente nos enfrenta al desafío de responder si los murales siguen siendo sociales, y en caso de serlo, qué significado tiene esta afirmación.

Desde esta perspectiva y bajo estas premisas es que la presente investigación intenta esclarecer los cambios y continuidades que ha tenido el muralismo en tanto formas, estética, relaciones, urgencias, representaciones, mensajes y funciones; no obstante, no ha de partir de la diferencia, sino que desde lo que hoy es. Desde lo que podemos ver diariamente en las calles, lo que escuchamos de un brigadista, lo que entendemos de un

<sup>3</sup> Al respecto ver en Castillo Espinoza, Eduardo, "Puño y letra. [El poder de la imagen: reflexiones sobre comunicación visual](#)", Santiago: Ocho Libros Editores, 2007, pág. 76.

poblador, e inclusive, lo que sabemos nosotros mismos desde nuestra individual y sencilla posición. Sólo así podremos recién acercarnos al desafío que el muralismo plantea a la historia: vislumbrar y comprender las relaciones y significaciones que cotidianamente surgen en las personas y comunidades gracias a la presencia y vida de los murales.

# Advertencias metodológicas

Trabajar el muralismo como un fenómeno social nos plantea determinados desafíos metodológicos que requieren definición. No cabe duda de que como técnica artística los murales tienen mucho que decirnos, no obstante, la problemática aquí planteada se entiende en función de la sociedad y los sujetos que la componen, se entiende a partir de las significaciones que estos le dan a los murales y la llegada de sus mensajes a los espacios de la cotidianidad. En este sentido es indispensable hacer algunas advertencias respecto al trabajo realizado de modo que los límites entre la disciplina histórica, la sociología y la historiografía del arte no se entrecrucen ni permitan confusión.

La problemática que aborda esta investigación tiene como principal objetivo forjar una propuesta teórica que sirva de base para posteriores trabajos historiográficos localizados y específicos que aborden el muralismo en función de su injerencia social en términos comunitarios<sup>4</sup>. Si bien mi intención en un comienzo fue trabajar en un barrio en particular, a medida que fui avanzando pude darme cuenta de la existencia de un gran vacío respecto a las condiciones, características y formas del mural post dictadura. Debido a esto es que he optado por realizar una especie de diagnóstico en el cual se aclaren y definan los elementos de la pintura mural a partir de sus cambios y fragmentaciones a modo de romper la noción hermética que se tiene del muralismo<sup>5</sup>.

Lo cierto es que el muralismo plantea múltiples interrogantes que pueden ser abordadas por la historia desde distintas perspectivas. A medida que fui avanzando en la investigación pude darme cuenta que abarcarlas todas era una tarea que superaba las expectativas de este trabajo por lo que era necesario optar. Y si bien mi interés siempre se concentró en descubrir las dinámicas sociales al interior de comunidades específicas, rápidamente me enfrenté a un obstáculo teórico de primera necesidad. Prácticamente no existen trabajos historiográficos que analicen el muralismo post dictadura en su diversidad social y artística. Casi no hay antecedentes que entreguen pistas sobre las nuevas formas que los murales han adoptado, las nuevas dinámicas sociales que lo respaldan y la aparición de nuevos sujetos que tienen algo que decir.

Producto de lo anterior trabajé a partir de una revisión teórica y temática del muralismo, con el objetivo de complementarlo con los testimonios recogidos a partir de la Historia Oral. Busqué aleatoriamente brigadistas, personas que tuvieran sus muros pintados, individuos que vivieran cerca de un mural. Recorrí Santiago fotografiando sus calles y recolecté imágenes que dieran cuenta de las múltiples caras del muralismo, de sus distintas funcionalidades y motivaciones. Tanto el desarrollo del trabajo como las conclusiones a las

<sup>4</sup> Salazar Gabriel, "Historia como ciencia popular: Despertando a los Weupifes" [Revista austral de ciencias sociales](#) , N° 11, 2006 , pág. 166

<sup>5</sup> Gran parte del trabajo historiográfico realizado al respecto sólo trabaja el muralismo a partir de la dictadura y su rol político. Los autores anteriormente citados son parte de esta línea, así como también Verónica Hau, " [Murales de la cotidianidad](#) ", Tesis Universidad de Chile , 2005; Ernesto Saúl, "Pintura social en Chile", Quimantú, Santiago, 1972; y Paloma de la Torre, " [El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra: 1967-1973](#) " / Tesis Universidad de Chile, 2004. Prácticamente no hay trabajos en la disciplina respecto a los cambios contingentes a la realidad ni a la injerencia de estos en las dinámicas y relaciones cotidianas de la comunidad.

que llegué son el resultado de una investigación que pretende tantear las bases de una realidad que existe y reboza de historicidad, con el fin de servir de base para posteriores trabajos que analicen el muralismo desde su particularidad.

# I “El mural en Chile y la fragmentación de lo social”

## 1) Breve historia temática del muralismo en Chile

La historia del muralismo en Chile tiene estrecha relación con el despertar de la clase trabajadora y los posteriores devenires de esta a lo largo de los años. No cabe duda de que en sus orígenes lo popular fue una característica que determinó cada uno de sus mensajes y motivaciones, así como las condiciones en que los murales fueron pintados.

En 1941 tras la llegada del conocido muralista mexicano David Alfaro Siqueiros se expande a lo largo del país la idea de difundir y divulgar la cultura con un arte que estuviera al alcance de todos<sup>6</sup>. El apoyo gubernamental de Pedro Aguirre Cerda hace realidad los primeros proyectos muralistas, que fomentados por Siqueiros tomaron lugar en distintas partes del país gracias a la organización de cursos específicos en la Escuela de Bellas Artes<sup>7</sup>. Poco a poco fueron multiplicándose los pintores que abordaban esta técnica, no obstante, esto siempre se desarrolló al interior de los márgenes académicos del medio artístico.

Las temáticas y motivos muralistas fueron desde un comienzo sociales, el despertar de la clase trabajadora y el valor del hombre común se vieron inmediatamente retratados en los muros de las escuelas y los espacios públicos, sin embargo, aún no se evidenciaba una lucha ni una reivindicación popular autónoma. Los murales cumplían la función de retratar la sociedad en que vivían, un mundo en donde la clase trabajadora era una inmensa mayoría y en donde las clases medias ya habían invadido los espacios de poder con una creciente oportunidad de progreso social. No cabe duda de que el contenido de los murales era altamente crítico lo que se debe en gran parte a la fuerza ideológica de izquierda que lo antecede en México. No obstante, había una seria contradicción entre las prácticas muralistas y la formación discursiva que las respaldaba.

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. Aún 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. Era evidente que el movimiento debía transformar sus formas para lograr total coherencia con su mensaje, inevitablemente se aproximaba un cambio que lo haría dejar de representar a la clase trabajadora para pasar de lleno a pertenecerle.

<sup>6</sup> Bellange, op.cit, pág. 16

<sup>7</sup> Muchos de los murales pintados en esta etapa se ubicaron en universidades y escuelas a lo largo de Chile. Si bien hubo monumentos públicos (ferrocarriles de Concepción, plaza de armas de Chillán...etc), estos fueron la excepción. “*El Ministerio de Educación asignó a este grupo la responsabilidad de decorar, con la técnica del fresco, todas las escuelas de Chile*”. En Bellange, op.cit, pág. 22.



“Muerte al invasor”, Chillán. David Alfaro Siqueiros, 1941-1942

A principio de los años sesenta “comienza a tomar forma definitiva el movimiento ideológico del proletariado organizado, cuyos planteamientos era necesario comunicarlos de una manera eficaz y de fácil acceso. No era posible emplear los medios tradicionales de comunicación de masas como los diarios, revistas, radios y televisión que estaban en poder de las clases dominantes y gobernantes del país”<sup>8</sup>, por lo que se hizo urgente establecer canales de comunicación alternativos y asequibles a fin de llegar a la mayoría de la población. En este contexto los muros fueron una oportunidad y una solución que ayudó a consolidar el fortalecimiento de la política partidaria y el apoyo masivo de las clases trabajadoras a los partidos de izquierda. Las brigadas comenzaron a multiplicarse y a adoptar distintas posturas ideológicas que muchas veces escaparon a los lineamientos socialistas. La lucha por las paredes y muros fue parte del proceso de auge del movimiento en el cual participaron amplios sectores de la población.

---

<sup>8</sup> Cárdenas, Pilar, (et al), “*Pintura Mural y Social en Chile*”, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, Santiago, 1972, pág. 30.

En 1963, a pocos meses de la elección presidencial, el partido comunista comenzó lo que sería una nueva etapa en el muralismo nacional al pintar los muros de Santiago y Valparaíso con el símbolo propagandista “X” de la campaña de Allende<sup>9</sup>. La acción autónoma de los distintos grupos políticos derivó en la formación de brigadas muralistas organizadas que a partir de la autogestión y el trabajo colectivo transformaron por completo la forma de concebir el mural y el objetivo de éste para y con la sociedad<sup>10</sup>. La autoría individual del pintor desaparece bajo la colectividad y el respeto comunitario, así como las temáticas son abordadas exclusivamente por el acontecer político. La gráfica cambia de forma radical y cada una de las brigadas adopta una estética en particular que tiene relación con la intencionalidad política, con el destinatario, con la ideología y el proyecto de país que se quiere difundir.

Tras el triunfo de Allende el muralismo adquirió total protagonismo en el escenario cultural del país lo que atrajo la participación de muchos pintores consagrados, como por ejemplo Roberto Matta. La multiplicación de las brigadas fue reflejo de una exhaustiva política partidista en la cual se intentaba patentar y difundir una nueva visión de Chile. La mayor parte de ellas formó parte del proceso “*de avanzada hacia la “nueva cultura” que debía emerger camino al socialismo. Aparece una doble dirección en lo que se espera de la producción de las brigadas: una herramienta de comunicación de masas de los logros del régimen, por un lado; una vía para democratizar el acceso al arte, por otro*”<sup>11</sup>.



Mural pintado por la Brigada Ramona Parra, 1992.

<sup>9</sup> “La “equis” consistía en un símbolo compuesto por la “V” de victoria y la “A” de Allende, unidas por sus vértices; la V sobre la A daba como resultado una equis, a la que posteriormente se le agregaron los colores patrios. Este símbolo perduró hasta la campaña de 1970, cuando se le añadieron a ambos costados las letras U y P, del pacto Unidad Popular”. Ver en Domínguez, *op. cit.*, pág. 53

<sup>10</sup> “Así, en medio del fragor político, se gestaron cinco brigadas: Brigada Ramona Parra, de las Juventudes Comunistas; Brigada Elmo Catalán, de las Juventudes Socialistas; Brigada Inti Peredo, perteneciente al Partido Socialista; Brigada Hernán Mery, de la Democracia Cristiana, apoyando a su candidato presidencial, Radomiro Tomić, y la Brigada Roberto Matus, fracción de propaganda del Frente Nacionalista Patria y Libertad, que desempeñaría un importante rol en la campaña del terror realizada por la derecha durante los tres años de gobierno de Allende”. Ver en Domínguez, *op.cit.*, pág. 57.

<sup>11</sup> Sandoval, *op.cit.*, pág. 36.

Durante los años de la Unidad Popular el arte vivió un renacer cultural en el cual todos los individuos estaban invitados a participar. Al interior de los salones, en las calles y a través de intervenciones urbanas, todas las ramas artísticas fueron desarrollando un compromiso con la urgencia y la utopía social. En este contexto el muralismo “*se presentaba como una manifestación pública, colectiva, militante, capaz de provocar a través de la experiencia estética acabada. Fue el paradigma del arte social. Su principal agente, la brigada muralista, fue el símbolo de aquello*”.<sup>12</sup>

En pleno auge del movimiento muralista el Golpe de Estado irrumpió en Chile mutilando y destrozando toda la riqueza cultural que se había fraguado en los años de la Unidad Popular. Este *apagón cultural*<sup>13</sup> fue acompañado de una rígida política de dominación que para muchos en su momento significó la muerte del mural social como expresión popular en Chile<sup>14</sup>. Durante los primeros años de dictadura los muros de la ciudad se fueron emblanqueciendo sin encontrar prácticamente ninguna resistencia, el golpe había sido total.



Tajamares rio Mapocho. Ilustración historia del Partido Comunista. 1970-1973

No obstante, la dureza de la represión y la censura no logró corromper las bases discursivas del muralismo, por el contrario, las intensificó. La disolución de los partidos de izquierda, la desarticulación de sus líderes producto de asesinatos, exilios y torturas, la destrucción de los muros y la política de censura fueron restricciones que alteraron la praxis del movimiento en cuanto su naturaleza, en cuanto su función. Si antes fue la utopía colectiva, el proyecto comunista y el sueño del trabajador; ahora era la resistencia, la lucha contra el opresor, el testimonio patente de que se estaba vivo y que no se iba a dejar de pelear. Sin embargo, se necesitaron algunos años para entretejer redes de organización y para colapsar la tolerancia ciudadana, para disminuir el temor enmudecedor y generar movimiento.

<sup>12</sup> Pinto Julio, “*Cuando hicimos historia*”, LOM, Santiago, 2005, pág. 167.

<sup>13</sup> Domínguez, *op.cit.*, pág. 65

<sup>14</sup> Bellange, *op.cit.*, pág.58

Las condiciones de la dictadura hicieron del trabajo brigadista una misión peligrosa en la que había que trabajar rápido y colectivamente, lo que subordinó el interés estético a un segundo plano. Se trabajaba de noche, contra el tiempo y con escasos materiales. Aún con la certeza de que los murales serían prontamente borrados, las brigadas continuaron pintando para dar esperanza y mantener en pie el enfrentamiento contra el gobierno de Pinochet.



“Se busca”, Población de Santiago, 1985-1990<sup>15</sup>

Paralelamente, de forma autónoma se fueron formando grupos de pintores en poblaciones y talleres populares que a partir de los murales expresaron su protesta. *“En sus trabajos, colectivos y transitorios, manifestaron el descontento y rechazo frente a la represión y a la situación económica y social: se denunciaba la cesantía, la pobreza, la tortura, la desaparición de gente. Algunas incluso incorporaron elementos formadores para el enfrentamiento con las fuerzas militares”*<sup>16</sup>. Poco a poco, a medida que la dictadura se vio obligada a disminuir los niveles de represión y violencia producto de la presión extranjera<sup>17</sup>, las dinámicas comunitarias fueron intensificándose a través de lazos solidarios y la organización colectiva. Entre ollas comunes, discursos sindicalistas y la búsqueda incesante de los que ya no estaban, resucitó el muralismo. Entre muchos otros lugares, Villa Francia se constituyó como un emblema muralista durante los años de dictadura, especialmente en la década del ochenta:

***“No desaparecieron, puesto que con las primeras protestas antidictadura emergieron en las poblaciones y vuelven a salir a las calles con su poder interventor y reestructurando el espacio visual. En poblaciones como la Villa Francia, en Santiago, compitiendo con la publicidad consumidora del sistema,***

<sup>15</sup> Ver en “Fragmento fotográfico. Arte, narración y memoria. Chile 1980-1990”, Lorenzini, Kena, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2006.

<sup>16</sup> Sandoval, *op.cit.*, pág.44.

<sup>17</sup> Ver en Moulian, Tomás, “Chile actual, anatomía de un mito”, LOM, Santiago, 2002, pág. 213.

**con imágenes de los hermanos Vergara, del Che, John Lennon, Neruda y Allende, o con la Agrupación de Plásticos Jóvenes, que en plena dictadura estaba en las calles, en poblaciones como La Legua o en sindicatos como el de GoodYear en Maipú”<sup>18</sup>.**

Tras el plebiscito y el regreso de la democracia en Chile el muralismo no tuvo trabas para desarrollarse a lo largo y ancho de la ciudad. La fuerza que en otros tiempos entregaba la política partidista ya no existía de igual forma que antes. No se trataba de un mero debilitamiento sino que las orgánicas habían cambiado, la dictadura había transformado radicalmente la forma de abordar la política y por ende, también los partidos. Por su parte, el muralismo no desapareció, pero sí alteró por completo sus prácticas y también el discurso que lo solventaba. Ahora lo social emanaba de la población y de la autogestión, el mural se enfrentaba a las injusticias y desigualdades del sistema heredado por Pinochet.

En las villas y poblaciones el mural social adquirió un papel protagónico que se fue reforzando con los años a través de nuevas reivindicaciones y exigencias sociales. En los años noventa fueron otras las insignias que se expandieron por los espacios urbanos protestando contra la desigualdad, la privatización, el capitalismo y la pobreza. La lucha ya no era la misma que en tiempos de dictadura, todo había cambiado. También el mural.



Av. Los Presidentes, Peñalolén. (2009)

Paralelo a la transformación del mural social fue surgiendo una nueva forma de concebir el muralismo que se acercó a los espacios académicos a través del incentivo estético y la ambición artística del emisor. Se trató de murales decorativos, intervencionistas y técnicos que respondieron a la premisa del arte por el arte, una nueva visión de lo social y una perspectiva que valora los espacios urbanos. En la práctica esto se tradujo en nuevos posicionamientos por parte del muralista, quien forma parte de una generación no militante ni partidista, que tiene nuevas inquietudes y cuestionamientos relacionados con el ámbito cultural. Esto a su vez, altera la percepción y el entendimiento de lo social. Las calles fueron

---

<sup>18</sup> Sandoval, *op.cit*, pág.43

llenándose de murales figurativos y abstractos que pasaron a constituir un nexo entre lo académico y las calles, reivindicando su calidad de arte por sobre otros intereses.

De forma paralela fue consolidándose un discurso que asevera la despolitización de la ciudadanía limitando el ámbito de lo político al campo de gobierno y acción estatal. No cabe duda de que gran parte de las nociones de cultura y arte popular se han fragmentado, no obstante, este no es un indicativo apolítico. Muy por el contrario, refleja y denuncia una nueva forma de hacer política y del movimiento social. Los discursos muralistas se han multiplicado y entre ellos hay cada vez más diferenciación. Distintos motivos, necesidades, urgencias, mensajes e intenciones movilizan a los pintores que ya no sólo son brigadas sino que también pequeños grupos y sujetos individuales. Al respecto cabe preguntarse qué aspectos los diferencian y de qué manera es posible que todos ellos funcionen aún cuando sus discursos chocan, se enfrentan y dialogan en la cotidianidad.



Calle Serrano con Santa Isabel. Santiago Centro.(2009)

## 2) Características y componentes.

### a) El poder de la imagen/ambivalencia público privado

---

Las imágenes, como representaciones visuales de cierto objeto, tienen la facultad de relacionarse fácilmente con los individuos. Son directas, instantáneas, inmediatas. No requieren de un trabajo interno complejo sino que responden y actúan gratuitamente gracias al aprendizaje cognitivo social que debiera tener todo hombre y toda mujer, he ahí su inmensa fuente de poder. Puedes elegir no leer un texto, o bien, puedes no comprender

su contenido. Frente a la imagen no hay tiempo de elecciones, aún cuando el encuentro pueda ser fortuito, esta conexión en su inmediatez establece una relación directa que no puede deshacerse porque ya está hecha, porque ya la has visto.

El mundo urbano es un espacio ágil y dinámico en el cual el movimiento y el cambio son constantes que determinan directamente lo que vemos y observamos en la cotidianidad. Hoy todo se trata de comunicar, de decir algo, de enviar un mensaje a cierto público o a cierto sujeto en busca de una respuesta particular. De sobra sabemos que la atemorizante e invasiva llegada de la publicidad a mediados del siglo pasado no sólo transformó nuestras formas de relacionarnos, sino que también el cómo aprendemos e integramos nuevas informaciones. Con este escenario no ha de extrañarnos el que la imagen haya adquirido un poder de inmensas magnitudes, surgiendo así nuevas perspectivas en términos de valoración y nuevos mecanismos que buscan explotar al máximo las cualidades y beneficios que éstas pueden llegar a tener al integrarse en los espacios públicos.

Producto de lo anterior, la competencia por comprar y/o conquistar espacios transitados y habitados ha llegado a reflejar de forma increíblemente lúcida las relaciones de poder que se entrecruzan y enfrentan diariamente en la sociedad, así como también los distintos discursos que operan en los flujos de información y representación social:

***“Toda imagen colocada en el espacio público comunica indefinidamente un espectro impredecible de mensajes. Además de transmitir el mensaje específico que la ha generado, también contribuye a la construcción de la cultura en el más amplio sentido de la palabra, promoviendo modelos de pensamiento y conducta que influyen en la manera en que la gente se relaciona con otros mensajes, con las cosas y con otra gente”<sup>19</sup>.***

Las dinámicas de aprendizaje, de conocimiento y de interacción social son altamente influenciadas por las imágenes que vemos y el mensaje que éstas quieren transmitir. Tomar conciencia de aquello empodera y moviliza, lo que explica –en parte– el rápido aumento y la progresiva expansión de las brigadas muralistas en todo el territorio nacional.

---

<sup>19</sup> Frascara, Jorge, “El poder de la imagen”, Ediciones Infinito, Argentina, 1999, pág. 13



Calle Tucapel Jiménez con Moneda, Santiago Centro. (2009)

No obstante, esas transformaciones e influencias no sólo alteran las dinámicas sociales en términos de competitividad, sino que también crean lazos de pertenencia que fortalecen la cohesión comunitaria a través de conocimientos y códigos que se comparten en cierto grupo de personas. Los lugares que habitamos, los edificios que vemos, las plazas en las que jugamos, los supermercados en los que compramos, y los murales a los que nos enfrentamos, nos hablan de lo que somos y respaldan nuestra existencia a nivel social. Las imágenes que aprendemos y las que llegaremos a aprender dan descanso a cada uno de nosotros como personas individuales y personas colectivas ya sea en tiempo presente o en tiempo pasado.<sup>20</sup> Las imágenes son parte importante del aprendizaje cultural del

<sup>20</sup> Al respecto cabe mencionar el recuerdo y la noción de pasado en tanto imagen, nuestra percepción de nosotros mismos y el cómo enseñamos nuestro pasado se sustenta en una serie de imágenes almacenadas en la memoria que nos permiten nuestra conciencia pasada y nuestra existencia presente. Ver en: Ricoeur, Paul; “*La memoria, la historia, el olvido*”, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, pág. 40-80

individuo ya que “*todas las identidades personales están enraizadas en contextos colectivos culturalmente determinados*”<sup>21</sup>.

No cabe duda de que en un mundo cada vez más globalizado la imagen ha adquirido un papel predominante, cabe preguntarse cómo esta premisa puede determinar al movimiento muralista y al propio mural en tanto es una imagen que observamos desde el espacio público sin que éste lo sea necesariamente.

Las calles, único escenario del muralista, son antes que todo parte de un espacio público que no le pertenece a ningún individuo en particular. Desde allí se erigen las murallas que sirven de soporte para el arte urbano y permiten que progresivamente las calles de las ciudades se vayan llenando de color. Son un canal directo e inmediato que no requiere de invitación ni conocimientos, es un espacio abierto que no selecciona: “*las cosas a la gente como uno le entran por la vista, así pa, de una. No necesitamos ponerle palabras bonitas si el mural ta bueno, habla por sí mismo.*”<sup>22</sup>. Es justamente la instantaneidad del muralismo lo que puede llegar a darle al movimiento una carga social de empoderamiento y violencia visual: “*pero la pared, ahí está wachita, clarita, grande, media cochina ya, pero se entiende. No hay que tener seso pa sentir la rabia*”<sup>23</sup>.

Estas condiciones obligan a los murales a enfrentarse constantemente con distintos factores y situaciones que limitan el accionar del movimiento y lo definen como tal. Un primer aspecto es la ambivalencia público/privado del mural y la contradicción que surge a partir de ésta.

El muralismo es parte del denominado *street art*<sup>24</sup>, el que por definición se hace en espacios de libre acceso que le pertenecen a todos los individuos. Pero las murallas urbanas no son del todo públicas ya que todas ellas tienen propietarios, ya sean éstos individuos particulares o el Estado. Producto de lo anterior se crea una relación horizontal entre quien pinta el muro y quien lo posee, alterando directamente las dinámicas que en primera instancia hacen funcionar al muralismo. El lazo que surge de esta condición antecede al mural e incluso al diseño de éste, lo que sin duda influencia tanto el mensaje como el contenido de la pintura. Frente a este escenario surgen dos tipos de mural.

El primero de ellos es el no acordado, el sin permiso ni previo arreglo. Es aquel que en su *ilegalidad* acepta la muerte anticipada y su carácter temporal. La mayoría de las veces toma este camino como una opción consecuente con su mensaje y con su objetivo ya que es subversivo y actúa en la clandestinidad<sup>25</sup>.

El segundo de ellos es aquel que nace tras el mutuo acuerdo entre el brigadista y el propietario del muro, lo cual puede implicar o no la existencia de un lazo estrecho. De una forma u otra la relación entre ambos es una realidad por lo que el mural estará determinado e influenciado por los dos. Si el brigadista es quien decide qué pintar, cómo hacerlo, dónde conseguir materiales y con quiénes realizarlo, el propietario puede –si lo desea– inmiscuirse en tales cuestiones, influenciando en el devenir de éstas. Ahora bien, cabe destacar que esta actuación en ningún caso es abordada como un obstáculo o impedimento, sino más

---

<sup>21</sup> Larraín Jorge, “*Identidad Chilena*”, LOM, Santiago, 2001, pág. 27

<sup>22</sup> Entrevista “Pelao”, 22 años.

<sup>23</sup> Entrevista David, 34 años.

<sup>24</sup> Palmer, Rod: “*Street Art Chile*”, Contrapunto, Santiago, 2008.

<sup>25</sup> En un capítulo posterior se abordará este tipo de mural con mayor profundidad.

bien, como una realidad a considerar si lo que se quiere es comprender las dinámicas de significación que traspasan los murales en la ciudad. El propietario es un actor, y por ende, debemos también preguntarnos qué papel desempeña y qué intereses comparte.



Barrio Brasil, Santiago Centro (2009)

Luisa tiene 57 años y desde que tiene memoria le ha gustado ver los muros de color. “Yo no entiendo porqué la gente prefiere tener sus casas pintadas blancas... o amarillas... o cafés, en vez de dejar que los niños los pinten, así es como más especial...”<sup>26</sup>. Se trata de poner bonito lo suyo, de hacer propio lo que ya le pertenece. Y ¿por qué no decirlo?, dejar también que sus nietos se entretengan un rato. No hay reivindicaciones políticas o denuncias sociales, pero sí hay mensaje y sí hay intención. Un interés sin palabras y con colores, un recuerdo de alegría, un instante bonito, tal vez algo “...de esperanza”.<sup>27</sup>

Para otros se trata de un conflicto político- ideológico, de servir al movimiento, de ser útil. Puede que haya quien se interese por el desapego cultural y vea en los murales una forma novedosa de llevar el arte a las calles. Sin duda hay quienes lo perciben como un ejercicio comunitario donde la solidaridad colectiva fortalece los lazos de solidaridad y crecimiento. Y hay quienes simplemente lo practican como una técnica artística de inmensas magnitudes y procesos específicos de creación. Para aquellos que entregan sus murallas a un muralista se trata de un aporte al espacio que habita, a la comunidad con la que se relaciona. Porque “de algo sirve creo yo, se ve más bonito y pa’ una es un orgullo tener algo que mostrar”<sup>28</sup>.

## b) La función comunicativa

<sup>26</sup> Entrevista Sra. Luisa.

<sup>27</sup> Ídem.

<sup>28</sup> Entrevista Sra Luisa, 57 años.

En principio, el mural es la unión armónica de dos intereses complementarios: la ambición artística y la *función comunicativa*. Dependiendo del contexto uno de estos intereses puede ser más importante que el otro, no obstante, es imposible entender el muralismo omitiendo uno de ellos. A nuestra problemática ha de interesarle mayoritariamente todo lo que tiene relación con el acto de comunicar y con el mensaje intrínseco que todo mural lleva consigo.

El muralismo, en tanto movimiento social, responde a una necesidad en particular que a su vez solventa el *para qué* del actuar del brigadista y del pintor. La búsqueda de un canal comunicativo, de público oyente y de medios de expresión es parte de esta urgencia que a su vez combate constantemente la angustiante certeza de que no todos tenemos ni las posibilidades ni los recursos para manifestar frente al mundo lo que se vive, se siente y se cree.

En este sentido la *función comunicativa* se entiende como el mensaje que todo mural envía a través de la imagen figurativa, a través de la realización de una obra de arte. Se enuncia a sí misma a partir de la materialización de una necesidad, ya sea esta la falta de canales de representación y expresión cotidianas, o bien, el interés de desarrollo artístico y cultural. En la mayoría de los casos, ambas se manifiestan: *“es que los medios de comunicación hace harto rato ya que dejaron de ser solo los diarios y la tele, las calles también hablan... o si no, pa qué estamos hablando ahora? Lo que pasa es que son formas distintas de llegar a la gente, pa mí los muros son más democráticos, partiendo porque son gratis...”*<sup>29</sup> .

El acto de comunicar al otro exige necesariamente un receptor que actúa, que para bien o para mal, reacciona frente a lo que ve. El mural funciona a partir del diálogo con el otro y con las múltiples interpretaciones que a partir de él surgen. No exige pero sí impone. Existe cierto grado de violencia en el mural en tanto no lo anteceden introducciones ni advertencias, su inmediatez se enfrenta al individuo lo que de por sí significa encuentro: *“Lo importante es que las personas que pasan por las calles lo ven y eso ya es algo. Quizás no se detienen ni se preocupan por entender el mensaje [...] pero lo ven y presencian que existe. En eso hay algo”*<sup>30</sup> .

---

<sup>29</sup> Entrevista Camila, 31 años.

<sup>30</sup> Entrevista Patricio, 28 años.



Mural realizado por el Frente de Estudiantes Libertarios (2007)

### c) El carácter temporal del mural

El muralismo responde al presente y a la contingencia en tanto su producción está determinada por necesidades que son actuales, que se viven y sienten en el *hoy y el ahora*. La estrecha relación que tiene con el presente le da vida a los murales, no obstante, también se la quita. A medida que pasa el tiempo, que las mentalidades cambian, que los conflictos mutan y los acontecimientos se suceden, así también se transforman los murales cuyo sentido sólo es posible entenderlo en función de una inquietud que existe y se materializa al pintar un mural. Cuando esa inquietud desaparece o se transforma, también lo hacen las paredes pintadas. La transitoriedad del muralismo lo determina como movimiento a nivel discursivo y práctico lo que es un elemento esencial a la hora de estudiarlo

Para la mayoría de los que pintan, la temporalidad no es un problema que limita la producción, sino que se entiende como parte del trabajo:

***“Es que uno sabe que los murales tarde o temprano se borran o echan a perder, pero no hay problema con eso. Cuando se pintan es porque hay una necesidad específica, hay un mensaje o no sé, hay algo que te hace pintar. Cuando ese algo desaparece o es reemplazado por otra cosa hay que levantar un nuevo mural. Por eso cambian, y es parte de lo que hacemos creo yo”<sup>31</sup>.***

En parte, esto responde a una perspectiva estética que varía y no puede ser anacrónica. El entendimiento del mural y la valoración de éste responden a un tiempo en particular y su destrucción y reemplazo puede ser comprendida como parte de la naturaleza y sabiduría del movimiento. Pero por otro lado es imposible negar la existencia de murales emblemáticos que han combatido esta temporalidad y lo siguen haciendo en el día a día<sup>32</sup>. Se trata de

<sup>31</sup> *Entrevista Patricio, 28 años.*

<sup>32</sup> Un caso ejemplificador son los murales que durante la dictadura se pintaron en la población La Victoria y Villa Francia. En ambos casos ha habido un fuerte interés en su riqueza cultural y comunitariamente se les atribuye un valor identitario. Debido a esto es

pinturas simbólicas que funcionan en tanto su mensaje y/o contenido se reproduce a sí mismo y sigue teniendo significado en la población. En este aspecto la memoria constituye un elemento determinante a la hora de limitar el tiempo de vida de un mural: *“Si vei te dai cuenta de que hay murales terrible antiguos que se transforman como en algo sagrao´ pa´ la gente de acá y pa´ uno mismo que anduvo pintándolos [...] tiene que estar weno pa´ que nadie lo toque ni ande pegándole weas de carrete y discos”*<sup>33</sup>.



Antiguo mural Bridada Ramona Parra. Av. La Paz, Recoleta.

De lo anterior se desprende el condicionamiento del tiempo y la mantención del mural en función de las dinámicas y relaciones sociales que se tejen a su alrededor. Sin embargo, aun cuando los murales dependen de estas necesidades e inquietudes, hay también otros factores que ponen en peligro su continuidad temporal. Un primer punto es la utilización de los espacios públicos como soporte en tanto no existe un propietario particular que pueda asegurar ciertas condiciones de trabajo ni de cuidado, esto a su vez remite al carácter *público-privado* de los muros urbanos. Hay un constante peligro por el hecho de estar en un espacio abierto en el cual transitan infinito número de individuos. Los afiches y rayados son parte de la realidad urbana por lo que poco a poco se ha ido tejiendo una especie de tolerancia y solidaridad colectiva entre quienes se mueven en el rubro y saben lo que significa pintar un mural.

Para quienes prestan sus muros a las brigadas y pintores, la transitoriedad del mural es un elemento indispensable en tanto depende de la propia acción. En este sentido el tiempo de duración no sólo estará determinado por lo público y sus amenazas, sino que también se verá directamente influenciado por quien posee la propiedad. La conciencia de este condicionamiento incentiva la existencia de un nexo cultural entre el contenido del

que en distintas oportunidades se ha intentado restaurar los que están en condiciones más precarias. Al respecto ver en Alcatruz, *op.cit.*, pág. 53-55

<sup>33</sup> Entrevista “Pelao”, 21 años.

mensaje y lo que esperan los dueños del diseño: “*Es que hay harto trabajo en cada mural que hacemos entonces no es fácil ver cómo se echan a perder con el tiempo, algunos los hemos restaurado...he visto algunos desaparecer pero son los menos, si son bonitos los dueños de las casas los mantienen, le dan como estilo, como identidad*”<sup>34</sup>.

Levantar un mural en las murallas de donde se habita responde a varias inquietudes personales, entre ellas el interés por aportar culturalmente al barrio y al desarrollo artístico de la juventud. . “*A mí no me gusta na´ que anden los cabros rayando la ciudad con puras tonteras, puro se ensucia. Los mensajes de los políticos es lo ma´ feo, sobre todo los de Piñera que aparece por cualquier parte...otra cosa es el arte, el arte es arte. El arte de gente como uno, uno sabe que salen cosas bonitas. Yo de pura buena onda paso la pared pa´ que los cabros se recreen en algo sano, si a lo ma´, no me gusta y se borra [...] qué más bonito que tener la casa de uno llena de color, es pa´ alegrarse cuando uno llega, pa´ invitar a la gente a que entre*”<sup>35</sup>.

El carácter temporal de los murales es imposible de definir ya que como hemos dicho, responde a diversos elementos que se entrecruzan una y otra vez. La fugacidad de su trabajo se acompaña de cierta incertidumbre que plantea nuevos desafíos para la historia y las ciencias sociales en general. Producto de esto la disciplina debe aprender a trabajar con el presente y el testimonio en función de las dinámicas actuales, de los murales que aún se están pintando. El peligro que significa su desaparición puede silenciar una realidad social y olvidar un sujeto activo y rebosante de historicidad.

### 3)La fragmentación de lo social

Desde las primeras décadas del siglo veinte la historiografía ha validado como objeto de estudio la noción de *lo social*. La herencia de Marc Bloch y Lucien Febvre<sup>36</sup> ha determinado la forma de concebir la investigación histórica no sólo en función de sus intereses sino que también en términos metodológicos. Las nuevas perspectivas que introdujo la Escuela de los Anales encaminaron el estudio de la historia a concebir nuevos desafíos que a partir de la interdisciplinaridad ampliaron el campo de lo historiable. Desde ese entonces es que se reconoce la responsabilidad del historiador para y con la sociedad que habita, lo cual se ha ido potenciando a través de las particularidades de la disciplina: “*La historia deberá reconocerse por estos dos signos: porque se ocupa de los hombres en sociedad, de sus luchas y de sus progresos y porque su finalidad es ayudarles a comprender el mundo en que viven para que les sirva de arma en sus luchas y de herramienta en la construcción de su futuro*”<sup>37</sup>.

Los cuestionamientos respecto a la Historia Social atravesaron el siglo veinte a medida que se desarrolló la tarea de definir su objeto, sus problemas y sus metodologías de trabajo. Para algunos historiadores se trató básicamente de “*la división del trabajo entre*

<sup>34</sup> Entrevista Pablo, 24 años.

<sup>35</sup> Entrevista José, 62 años.

<sup>36</sup> Ver en Marc Bloch, “*Apología para la historia o el oficio del historiador*”, Fondo de Cultura Económica, México, 2004; y en Lucien Febvre “*Combates por la historia*”, Editorial Ariel, Barcelona, 1986.

<sup>37</sup> Fontana, Joseph, “*La historia de los hombres*”, Editorial Crítica, Barcelona, 1982, pág. 32

*historia política e historia social*<sup>38</sup>, no obstante, en la práctica resultó ser un poco más complejo.<sup>39</sup> No sólo se trataba de un enfrentamiento con la historia política dominante que la civilización occidental había reproducido desde sus orígenes, sino que había inquietudes respecto a sujetos silenciados e historias ignoradas. La noción de *lo social* trajo consigo cuestionamientos que ampliaron el campo de la historia radicalmente; lo cultural, lo popular, y lo cotidiano se impusieron dentro de los nuevos intereses de los historiadores.

En este contexto y a mediados del siglo XX surge la denominada “Nueva Historia”<sup>40</sup>, ramificación y herencia de la Escuela de los Anales. Se trata de una agudeza perceptiva respecto de los sujetos históricos y el creciente interés por el estudio de las mentalidades y las representaciones colectivas en la historia de lo particular. La noción de *lo social* se abordó de nuevas perspectivas que permearon los espacios de estudio ampliando los campos de investigación histórica así como también la utilización de distintas fuentes<sup>41</sup>.

La Historia Social siguió centrando su estudio en “*las estructuras, los procesos y las acciones sociales, del desarrollo de las clases, estratos y grupos, de sus movimientos, conflictos y cooperaciones*”<sup>42</sup>, no obstante, las nuevas corrientes historiográficas generaron gruesos debates respecto a la amplitud de los campos de investigación y la ausencia de definiciones concretas y específicas. Para algunos la historia social no podía sostenerse como la historia de sociedades enteras –como en sus comienzos– sino que debía limitar su objeto de estudio a partir de una definición previa de la noción de *lo social*<sup>43</sup>.

Poco a poco la relación estrecha que la historia social tenía con el estudio de las clases sociales, sus enfrentamientos y sus luchas fue acentuándose. Una nueva significación de lo que se concibe como social se consolida a partir del materialismo histórico y la herencia de la teoría marxista. En Chile particularmente, la historiografía adquirió nuevos matices al respecto con los trabajos de Gabriel Salazar, Julio Pinto y María Angélica Illanes, entre otros.<sup>44</sup>

La noción de *lo social* se entiende a partir de la historicidad renegada de aquellos sujetos históricos que habían sido ignorados por la historiografía decimonónica y por el Estado portaliano. Se define a partir del movimiento y del sujeto que reboza de historicidad en tanto no había habido hasta el momento un interés por recuperar y valorar el papel que ha tenido en la historia. Es una Historia Social que “*quiere asumir los problemas históricos*

<sup>38</sup> Kocka Jürgen, “*Historia Social: concepto, desarrollo, problemas*”, Editorial Alfa, Barcelona, 1989, pág. 66

<sup>39</sup> En un primer momento la Escuela de los Anales desarrolló la inquietud de abordar otras perspectivas de la historia que se diferenciaban del enfoque político tradicional y académico. El trabajo geográfico, antropológico, económico, y sociológico son parte del interés interdisciplinario que llevaron a cabo Marc Bloch, Lucien Febvre y posteriormente Fernand Braudel.

<sup>40</sup> Algunos de sus exponentes fueron Jacques le Goff, Georges Duby, Carlo Ginzburg, Michel Vovelle y Pierre Nora.

<sup>41</sup> Acevedo, Darío, “*La Nueva Historia: temas, fuentes y textos*”, Revista Unaula, N° 10, Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín, Colombia, 1990, pág. 7

<sup>42</sup> Kocka, *op.cit.*, pág. 115-116 “... *Le interesan problemas tan diversos como personal obrero y movimiento obrero, las relaciones entre la empresa y el trabajo, las tendencias de profesionalización y la estructura profesional, familia y socialización, movimientos demográficos y conducta generativa, asociaciones y grupos de intereses, comportamiento en el tiempo libre y problemática de las generaciones, mentalidades colectivas, movilidad, emancipación de la mujer y muchas cosas más*”.

<sup>43</sup> Kocka, *op.cit.*, pág. 141

<sup>44</sup> Un ejemplo ilustrativo es la publicación de la Historia Contemporánea de Chile, de Gabriel Salazar y Julio Pinto. Posteriormente junto a Tomás Moulian y María Angélica Illanes publicaron el libro “*Cuando hicimos historia*”, LOM, Santiago, 2005.

de Chile desde la urgencia reflexiva del ciudadano corriente”<sup>45</sup>, es a él a quien le escriben y es a él a quien busca reivindicar.

Desde esta perspectiva la noción de *lo social* ha sido entendida por parte de la historiografía actual<sup>46</sup> como todo aquello que se relaciona, pertenece o significa al sujeto popular en tanto este se define a sí mismo a partir del movimiento social y el enfrentamiento de clases. Desde lo cotidiano, el poblador, el campesino, el obrero, el trabajador y el hombre común y corriente, es que se han levantado los cimientos de la Historia Social. Consecuentemente, cada una de sus prácticas se enmarca dentro del estudio de la disciplina, lo cual las define y cataloga como sociales. El muralismo es una de ellas.

Desde los años sesenta y durante la dictadura ciertas ramas artísticas adoptaron el compromiso de poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. “*El artista debía luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social representando los intereses de clase de lo popular*”<sup>47</sup>. El mural fue percibido como parte de un proceso de construcción social en el cual lo popular, lo colectivo y la política determinaron sus prácticas y diseños.

Las fuerzas partidistas y la resistencia de las brigadas en dictadura fueron las máximas representaciones de un arte que le pertenecía al pueblo y lo identificaba. De esta forma

<sup>48</sup> el *muralismo social* se consolidó en Chile siguiendo la tradición de sus antecedentes mexicanos, pero poniendo en práctica las particularidades del país. Se trataba de un medio de comunicación social, de una bandera de lucha, de una fuerza ideológica que posicionaba al movimiento y retrataba a aquellos que no habían sido escuchados ni incluidos en los círculos de la cultura oficial. La noción de *lo social* se materializó en los murales en tanto éstos establecieron una relación previa con lo popular, con los trabajadores del bajo pueblo y algunos sectores de la clase media. No cabe duda de que *lo social* fue mucho más que un calificativo. En ese entonces supo definir y posicionar al movimiento como parte de la fuerza cultural de los sujetos populares, así como también lo convirtió en parte importante del imaginario colectivo. Fue un elemento cohesionador y unitario que supo sostener la fuerte carga ideológica de la época junto con la cruda realidad política que el país estaba viviendo.

---

<sup>45</sup> Pinto Julio, Salazar Gabriel, Pinto, Julio “*Historia Contemporánea de Chile. Estado, legitimidad, ciudadanía I*”, LOM, Santiago, 1999, pág. .8.

<sup>46</sup> Considero actual los trabajos historiográficos realizados durante las últimas tres décadas, la mayoría de ellos, post dictadura.

<sup>47</sup> Oyarzún, Richard, Zaldívar, “*Arte y política*”, Universidad Arcis, Santiago, 2005, pág. 16.

<sup>48</sup> Concepto acuñado a partir de los trabajos citados de Ernesto Saul, Paloma de la Torre, Ebe Bellange y posteriormente Eduardo Castillo.



Calle Santa Filomena. Barrio Bellavista (2009)

Todo esto condicionó las perspectivas de gran parte de los trabajos historiográficos que han abordado el muralismo como problemática. La mayoría de ellos lo han hecho siempre en función de esta noción de *lo social*, limitando el campo de estudio a un cierto tipo de mural que cumple con características específicas y se encuentra en espacios determinados estrechamente ligados a lo popular. Porque si bien es cierto que el muralismo proliferó como parte de un movimiento social, ya han pasado más de treinta años de aquel entonces y tanto los discursos como las prácticas han mutado su contenido y funcionalidad. Nuevas formas de concebir *lo social* se entrecruzan con un arte público y democrático que sólo puede movilizarse a partir de las relaciones que establece con la comunidad. Cabe preguntarse entonces de qué manera el muralismo es reflejo de nuevas percepciones del arte social y cómo este ha cambiado sus motivaciones e inquietudes.



Calle Bombero Núñez con Dominica. Barrio Bellavista (2009)

Para Pato, muralista de veintiocho años, los muros de antes eran “más políticos creo yo. Había un compromiso con la gente y con lo que pasaba con el país, no es que ahora no lo haya pero es distinto...eh, mira, si tú mirai los murales de hoy día vai a ver que son más sociales, apuntan a la sociedad en conjunto, con las cosas buenas y malas...eh, no como antes que todo era política”<sup>49</sup>. Hay una percepción que engloba el muralismo actual a partir de lo social, sin embargo, hay un desapego y un distanciamiento respecto al muralismo político que la historiografía ha calificado como social. No es reflejo de contradicciones sino que atestigua el surgimiento de nuevas perspectivas que amplían esta noción al referirse a contextos distintos, funcionalidades y motivos diferentes.

En la práctica nos encontramos con un muralismo diverso y exacerbado. Lejos quedan las emblemáticas gráficas de los tajamares del Mapocho, así como también la propaganda política y el mural Gabriela Mistral. Salir a las calles en busca de muros pintados es enfrentarse de lleno con la multifacética percepción artística y social de colectivos, brigadas y sujetos que individualmente graban su nombre en la producción cotidiana del arte callejero. Y todos esos murales son sociales, todos y cada uno de ellos responden a una forma particular de concebir lo social, ya sea a través de una lucha reivindicativa y ofensiva,

<sup>49</sup> Entrevista Patricio, 28 años.

o una marca estética de intervención. Su funcionalidad responde a una inquietud y a una necesidad que se patenta día a día en los espacios de la cotidianidad. No son atribuibles a ciertos sujetos particulares o a espacios determinados ya que se encuentran a lo largo y ancho del mundo urbano. La noción de lo social –en el movimiento muralista- está en constante proceso de cambio y transformación.

Pero no hay que confundirnos, esta *fragmentación de lo social* no tiene relación con el debilitamiento de la Historia Social ni de su objeto de estudio. No se trata tampoco de negar la existencia pasada y presente del mural retratado por la historiografía; ni mucho menos posicionarse en contra de su relato y definición. Se refiere más bien al reconocimiento de ciertas continuidades y cambios que han diferenciado las prácticas muralistas y han generado procesos autónomos de validación social en los que la comunidad significa los muros y se apropia de ellos. Son estas continuidades y cambios los que han permitido el surgimiento de nuevas fuerzas discursivas que se mezclan, enfrentan y conviven en las calles de la ciudad, permitiendo la intensa proliferación del muralismo post dictadura.

Aquellas continuidades son rasgos y características que podemos atribuir a los murales sociales descritos anteriormente. Se trata de la conexión con lo popular, con lo colectivo, con la subordinación y la lucha. Sus motivos han mutado, así como también sus diseños y gráficas. No obstante, hay un discurso que los legitima que nace de la historia de la comunidad potenciando la memoria y la identidad como valores de primera necesidad.

Por otro lado las transformaciones nos abren paso a un muralismo sin antecedentes históricos que es reflejo de nuevas generaciones que piensan su historicidad desde patrones visuales distintos. Lo social recae en la cultura y las mismas nociones de memoria e identidad son abordadas desde la estética y la intervención urbana. Son fuerzas discursivas en formación que no tienen la definición de los murales anteriores, pero justamente en esa permeabilidad recae su mayor fortaleza.



Mural realizado en la convención “El muro por la Paz”, Peñalolén. (2009)

Analizar en profundidad ambos discursos es indispensable a la hora de definir el escenario muralista de Chile en la actualidad. Las formas que los unen, los rasgos que los diferencian, las fracturas internas, las solidaridades y encuentros cotidianos son parte

de las dinámicas que hacen posible la soltura y naturalidad del movimiento en espacios en donde la única fuente de validación son los hombres y mujeres que transitan día a día por los espacios públicos. El conocimiento y comprensión de esta dicotomía no será una tarea exitosa si no logramos descubrir de qué forma lo social es moldeado por los distintos discursos en función de su continuidad y cambio; así como observar de qué forma se traduce esto día a día en el trazado de murales.



Av. Los Presidentes. Peñalolén. (2009)

Un último alcance respecto a la *fragmentación de lo social*. Más bien una advertencia. Todo ha cambiado, y si bien no hay que partir de cero, sí hay que abrir las percepciones a nuevas alternativas y realidades que veinte años atrás hubieran sido impensables. Nos enfrentamos a nuevos sujetos y organizaciones que no tienen patrones compartidos sino que disfrutan del cambio y valoran la oportunidad esporádica. La organización de las antiguas brigadas hoy sólo existe a nivel simbólico, han sido reemplazadas por colectivos pequeños que en determinadas situaciones se integran a grandes redes de organización<sup>50</sup>. Esto a su vez nos enfrenta al obstáculo de definir las prácticas sin caer en generalizaciones poco representativas, o bien, particularidades reduccionistas. No existe un sujeto histórico que encontrar porque no hay uno sólo. Son millones. El desafío primordial es entender las dinámicas que hacen posible su existencia, así como las necesidades y urgencias que hacen del muralismo un movimiento social. Sólo a partir de esas respuestas podremos recién acercarnos a los sujetos que buscamos y a las dinámicas de relación y significación cotidianas que se entretajan alrededor los de los muros.

<sup>50</sup> Un ejemplo de esto fue el “El muro por la Paz”, proyecto organizado por fundaciones nacionales y extranjeras que buscó pintar mural más grande del mundo a partir de la mezcla de técnicas como el graffiti y el stencil. La convocatoria fue abierta a todo aquel que quisiera participar y no contó con la organización previa de grandes brigadas. El 90% de los que participaron pintaron proyectos personales en grupos pequeños. Esto a su vez se tradujo en una gran variedad de motivos y diseños. Ver en [www.muroporlapaz.cl](http://www.muroporlapaz.cl)

## II Continuidades

Desde los comienzos del muralismo a esta parte, son muchos los elementos que han cambiado. Como hemos visto y seguiremos viendo, se han multiplicado las funciones, los mensajes y las intenciones que respaldan cada mural; las redes de organización se han intensificado y los individuos tienen progresivamente mayor conocimiento del arte urbano. Sin embargo, detrás de todas estas transformaciones hay elementos de continuidad que se han mantenido firmes desde el comienzo, si bien no para todos, por lo menos para un grupo importante de individuos que reproducen el mural originario<sup>51</sup>, y el mural de dictadura en tanto siguen sintiendo elementos y condiciones que surgieron durante los años setenta y ochenta y que los reprimen física y/o mentalmente. Estas continuidades son las que convierten al muralismo en subalterno y hacen del mural un medio de resistencia y lucha que, a pesar de alzar nuevas banderas, se levanta sobre los mismos espacios y se mueve en los mismos lugares. Un mural popular, colectivo y libertario que aunque haya mutado sus formas partidarias y políticas se mantiene vivo gracias al estrecho lazo que existe entre éste y lo popular.

Hablamos de continuidades para referirnos a dinámicas específicas que se mantienen hasta el día de hoy y determinan las prácticas de ciertos grupos y colectivos muralistas, condicionando su posicionamiento social y su fuerza discursiva. Se trata de códigos propios que han sido heredados por una cultura popular y colectiva que se enuncia a partir de la acción política y social, de la gestión y el movimiento. Concretamente se trata de aquellas características que la historiografía ha definido como parte del muralismo social en tanto le pertenecen a los grupos populares que en parte se definen a partir de la tensión y lucha social que enfrentan para poder aspirar a lograr mejores condiciones de vida<sup>52</sup>.

### 1) El saber sometido y lo subalterno

Los estudios subalternos han entregado a la disciplina histórica una perspectiva crítica en relación al trabajo de las minorías y los sujetos silenciados. Ranajit Guha, el primero de sus exponentes, resignificó las insurgencias campesinas de la India colonial reconociendo voluntad y razón en las acciones rebeldes de los sujetos. La diferencia en relación a otras corrientes historiográficas –como el modelo inglés de la historia desde abajo<sup>53</sup>– fue que Guha analiza la relación entre poder y conocimiento a partir de la conciencia de los sujetos.

<sup>51</sup> Se entiende como mural originario aquel que inicia el movimiento muralista en términos sociales fuera de los espacios académicos durante la política partidista en los años sesenta. Aún cuando se desarrollaron talleres y clases muralistas previas a estos años, el muralismo no se había expandido ni dado a conocer en los espacios urbanos por lo que aún no constituía un verdadero movimiento social ni tenía injerencia en las dinámicas y relaciones comunitarias. Este mural se levantó en un sinfín de espacios públicos con el objetivo de hacer propaganda política y social.

<sup>52</sup> Ver en Castillo, *op.cit.*, pág. 76-78

<sup>53</sup> Dentro de sus principales exponentes esta Eric Hobsbawn y Edward Thompson. Ver en Chakrabarty, Dipesh, “*Una pequeña historia de los Estudios Subalternos*”, Universidad de Chicago, pág 8.

A su juicio, aquellas historias que consideran el movimiento social como una repuesta a la acción de las clases gobernantes, “*no hacen nada para iluminar esa conciencia que se llama insurgencia. El rebelde no tiene lugar en esta historia como el sujeto de la rebelión*”<sup>54</sup>, lo que inevitablemente silencia la personalidad histórica real del insurgente<sup>55</sup>. La subalternidad para Guha es una condición premeditada en términos sociales ya que implica el desarrollo de un proceso de marginación de los sujetos a través de la dominación y la presión de la élite.

A partir del trabajo de Guha, Dipesh Chakrabarty analiza el pasado a través de las experiencias marginales o inferiores, de modo de moldear una nueva perspectiva de lo subalterno:

**“Déjenme llamar a estas historias pasados subordinados o subalternos. Están marginados no porque alguien conscientemente intente marginarlos, sino porque representan momentos o puntos en los que el mismo archivo, ese que escarba el historiador de un grupo (marginado) para poder relacionar la historia de ese grupo con una narrativa más amplia (de clase, o de nación entre otras), desarrolla un grado de intratabilidad con respecto a los objetivos mismos de la historia profesional. En otras palabras, estos son pasados que resisten a la historización”**

56

Desde este punto de vista lo subalterno no sólo define al sujeto en su individualidad, sino que también a un pasado colectivo que no necesariamente está determinado por la marginalidad social. No corresponden exclusivamente a las minorías ni a los grupos excluidos ya que los *pasados subalternos* incluso pueden pertenecerle a las clases dominantes a medida en que participan en mundos de vida subordinados.

Esta diferencia entre ambos historiadores, a primera vista trascendental, encuentra concilio en el planteamiento de Guha respecto al término pre político del sujeto. Tanto la conciencia como la subjetividad son condiciones inmanentes a la misma práctica de la insurgencia, lo que no tiene necesaria dependencia con la noción de conciencia en términos discursivos<sup>57</sup>. Desde esta perspectiva el muralismo es entendido como una práctica subalterna, ya que su marginalidad se debe tanto a una exclusión política-cultural como a una traba metodológica difícil de superar por la disciplina histórica. De una forma u otra, el mural es un acto político que patenta la acción consiente del individuo, el cual se moviliza aún siendo sus espacios marginados tanto por los medios de comunicación como por la academia artística.

En este sentido la subalternidad del muralismo como movimiento está determinada por la marginalidad que lo define en tanto canal de comunicación social. Su exclusión del círculo artístico –seriamente cuestionada durante la última década- aumenta la distancia entre sus prácticas y la cultura oficial. Lo “callejero” se ve obligado a definirse a partir de la ambigua valoración pública en la cual se enfrenta con la represión de lo privado y la admiración de lo popular. Los individuos son cotidianamente presionados por el silencio, masivamente llamados solamente a existir. Pintar una muralla es desobedecer. Es tomar la

<sup>54</sup> Guha, Ranahit, “*Las voces de la Historia y otros estudios subalternos*”, Crítica, Barcelona. 2002, pág. 72.

<sup>55</sup> Ibid, pág. 82.

<sup>56</sup> Chakrabarty, Dipesh, “*Historia de las minorías, pasados subalternos*”, *Historia y Grafía, U1A, N° 12, 1999. pág. 93.*

<sup>57</sup> Chakrabarty, Dipesh, “*Una pequeña historia de los Estudios Subalternos*”, Universidad de Chicago, 2000, pág 18.

propia marginalidad o hacerse partícipe de la marginalidad ajena. Es *develar la imaginación colectiva inherente a las prácticas* subalternas del mural<sup>58</sup>. Cabe preguntarse entonces, a través de qué presiones y exclusiones la subalternidad del mural toma forma en la vida cotidiana, así como también, en qué sujetos esta condición se personifica con mayor fuerza en la actualidad.

Durante la dictadura el muralismo fue concebido como una respuesta ante la censura y el total control de los medios de comunicación. Al no existir canales que les permitieran decir libremente lo que pensaban emprendieron la búsqueda por ejercer el derecho de expresión que les correspondía<sup>59</sup>. La *función comunicativa* del mural comenzó a imponerse por sobre la ambición artística producto de la coyuntura nacional. Esto a su vez se tradujo en una forma combativa de concebir el muralismo, se quería romper con la dominación política y gubernativa de la opinión pública así como también armar canales de comunicación que le pertenecieran a la población. Esta intención se transformó en una constante en la pintura mural en tanto hoy, a más de treinta años del golpe, las coerciones y limitaciones a la libre expresión ciudadana han mutado sus formas pero han mantenido cierta continuidad, *“la libertad de la gente está condicionada por quienes controlan los canales de comunicación masiva, cuyo impacto en la sociedad es muy difícil de medir”*<sup>60</sup>.

El regreso a la democracia en Chile significó un cambio radical respecto a la política, la representatividad y la gobernabilidad del país. Sin embargo, la total apertura al mercado neoliberal que durante el gobierno de Pinochet se había producido había alterado profundamente las dinámicas económicas y culturales de Chile<sup>61</sup>. La censura fue reemplazada por un autoritarismo político donde el capital y la privatización de los medios de comunicación continuaron limitando la libertad de los individuos<sup>62</sup>. Producto de lo anterior el mural continuó siendo una oportunidad y una salida para aquellos que no tenían acceso a los medios de comunicación y para aquellos que no podían decir lo que pensaban por ser sus creencias y vivencias contrarias al orden público y a la institucionalidad.

Paralelo al reforzamiento del valor artístico, el mural se consolidó como un medio de comunicación eficaz y contundente para aquellos sujetos -que consientes de su historicidad- no tenían los espacios ni los accesos para hacer valer su libertad de expresión. Por eso salieron a las calles y abordaron los espacios de libre acceso. Para que los escuchen, para romper mitos, y para que los sientan parte de la realidad, *“Pa que la gente lo vea, pa que le guste o no le guste, pa que les pase algo con lo que nosotros sentimos”*<sup>63</sup>.

Pero ese algo muchas veces se tradujo en incompreensión, indiferencia o miedo. *“Hay un temor al espacio público. No es un espacio protector ni protegido [...] ha sido ocupado por las clases peligrosas de la sociedad: inmigrados, pobres o marginados”*<sup>64</sup>, entonces

<sup>58</sup> ídem.

<sup>59</sup> Castillo, *op.cit.*, pág. 54

<sup>60</sup> Frascara *op.cit.*, pág. 14

<sup>61</sup> Garretón, “Los cambios de Chile en treinta años. Una perspectiva en conjunto” En: “Encuentros con la Memoria. Archivos de memoria y futuro”, LOM, 2004.

<sup>62</sup> Ver en Salazar Gabriel, Pinto Julio, “Historia Contemporánea de Chile II, Actores, identidad y movimiento”, LOM, Santiago, 1999, pág. 23.

<sup>63</sup> Entrevista Patricio, 28 años.

<sup>64</sup> Borja Jordi, “Ciudadanía y espacio público”, en [http://www.cipma.cl/RAD/1998/3\\_Borja.pdf](http://www.cipma.cl/RAD/1998/3_Borja.pdf)

son sus murales los que se entienden a partir de esta diferencia y se omiten, se olvidan, se someten, se traducen a partir de la otredad. Surge así un saber aplastado por la fuerza de la sociedad, por la desigualdad y la diferencia, un saber sometido que se sabe que existe pero que se teme y se aleja, creando un mundo hermético, diferente y distante alrededor del cual se tejen inmensas redes de prejuicios sociales: “Si vai pa’ otro lao soy subversivo o un hueón delincuente, un hueón malo. Te los borran al toque po, le ponen cualquier afiche y seguro lo encuentran malo”.<sup>65</sup>

Producto de lo anterior los murales se diferencian unos con otros y se ven enfrentados a condiciones y limitantes que se atribuyen a su contexto social. Si bien, no siempre se desvaloriza como técnica artística, se le desconoce su valor cultural al negarles su condición de saber, al negarles historicidad, al considerarlos “insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o de la científicidad exigida”<sup>66</sup>. Cientificidad que enjuicia y valora exclusivamente a partir de categorías artísticas y académicas, omitiendo por completo la riqueza cultural, el valor sociológico e histórico tanto del mural como de las brigadas. De esta forma la función comunicativa – el mensaje- es entendido como un *saber sometido* que se ignora al interior de las discusiones académicas e incluso sociales<sup>67</sup>.

Por su parte, esta coerción no se limita al campo del conocimiento sino que necesariamente indaga a niveles discursivos alterando las prácticas de la pintura mural y de los espacios que rodean estas acciones. El sometimiento genera rebeldía, busca la reivindicación y levanta una lucha inmediata y constante, contingente con las problemáticas del *hoy* y *el ahora*, de la propia realidad. El mural se posesiona y empodera desde el momento en que se levanta mediante la acción de los pintores, no obstante, este empoderamiento sólo puede llegar a enfrentarse con otra fuerza social a medida que la comunidad lo llena de significado y valor, le da pertenencia. En tanto surge un discurso que le otorga espacio y determina las prácticas comunitarias, puede haber un empoderamiento verdadero del mural. La fuerza en donde subyace este poder –que no es estático ni moldeable- es en su condición foucaultiana de *verdad*<sup>68</sup>.

En toda sociedad “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”<sup>69</sup>. Los discursos son construcciones sociales que se sostienen a medida que el conocimiento y/o saber que constituyen tiene injerencia y coherencia con su receptor social. Es un proceso de retroalimentación en el cual la comunidad, los individuos y los sujetos históricos le dan cabida y significación a las prácticas cotidianas, a partir de la fuerza discursiva que los antecede, a partir de las verdades que comparten y lo saberes que promulgan.

<sup>65</sup> Entrevista Sebastián, 17 años.

<sup>66</sup> Foucault, Michel, “*Microfísica del poder*”, La Piqueta, Madrid, 1992, pág. 129

<sup>67</sup> Ídem, 129

<sup>68</sup> Ídem, 140

<sup>69</sup> En tanto las relaciones de poder funcionan a partir de la circulación de los distintos discursos de verdad: “Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad”. Ver en Foucault Michel, “*El orden del discurso*”, Tusquets Editores, Barcelona, 2008, pág. 5

Esto a su vez genera un enfrentamiento constante entre las fuerzas sociales, sus ideologías y prácticas. Esta lucha es la que mantiene vivo al mural, a los brigadistas y a los individuos que lo observan cotidianamente. Los cohesiona, identifica y significa como parte de un todo que conocen y sienten como propio. Si frente al sometimiento social de sus saberes los sujetos no hubieran reaccionado ni formado un discurso representativo, entonces el mural tampoco hubiera llegado a ser un *saber* ni una *verdad*, no hubiera llegado tampoco a pintarse. El empoderamiento parte de los sujetos y son estos los que significan la realidad que les toca vivir.

El muralismo lucha contra el silencio y la indiferencia, así como los que lo pintan y conviven con él luchan por ser escuchados y por generar conciencia. La complicidad que hay entre los sujetos y el mural tiene su génesis en la experiencia cotidiana, en los saberes que comparten y otros someten, en los poderes que patentan en sus prácticas diarias como por ejemplo, pintar una pared: *“Uno se levanta temprano ni ha amaneció cuando me voy yendo a la pega, y ahí estoy todo el día, la hueá se hace eterna. Uno se come la rabia sabí, la rabia de estar siempre raja, que las moneas no alcanzan, que los cabros chicos se mandan puras cagás, que la Claudia nunca está contenta...por eso cuando pinto yo dejo toda esa mierda, como que me descargo. Tú me preguntai porqué pinto...porque me ayuda esta hueá..., y...,...y porqué así le digo a todos qué es lo que estoy viviendo, que al final la vivimos todos los de aquí”*<sup>70</sup>.

## 2) Lo popular y lo colectivo determinan el mural

Como hemos dicho anteriormente, fueron los años sesenta los que vieron surgir las primeras brigadas muralistas al interior de los distintos partidos políticos. El trabajo de éstos se basaba en una orgánica colectiva en donde se dividían las tareas y se trabajaba en conjunto. Grandes grupos transitaban las ciudades del país en busca de muros que pintar, había una ideología que cohesionaba a los individuos y les permitía trabajar unidos con un desafío colectivo.

Durante la dictadura las brigadas organizaron su trabajo y pintaron sus murales con la amenaza de la captura y la urgencia de la inmediatez. Las condiciones eran precarias, así como también eran escasos los recursos y el tiempo. El trabajo en equipo no era una posibilidad sino que más bien una obligación que hacía necesario dividir las tareas y trabajar complementariamente. Lo *colectivo* forjó las brigadas y diferenció el muralismo chileno de otras artes académicas<sup>71</sup>, lo que sin duda relativizó la noción de autoría individual.

<sup>70</sup> Entrevista David, 34 años.

<sup>71</sup> El reconocimiento del valor artístico del muralismo chileno fue posterior a los años en que se originó el movimiento durante los inicios de la dictadura. Los primeros trabajos realizados por historiadores del arte se desarrollaron a fines de los años ochenta cuando el movimiento estaba prácticamente consolidado. Ver en Bellange Pastore Ebe, *“El mural como reflejo de la realidad social en Chile”*, tesis para optar al grado de licenciada en Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago, 1987.



Mural extraído de diario The Clinic, Santiago 2009

Más de treinta años después lo *colectivo* sigue siendo un elemento determinante en el movimiento muralista aún cuando el peligro de la inmediatez prácticamente ha desaparecido. Nuevas dinámicas han permitido la continuidad de ciertos elementos que en su momento constituyeron no sólo las prácticas, sino que también los discursos que solventaban al movimiento y empoderaban al mural. ¿Cómo es esto posible? ¿Qué condiciones hacen de lo colectivo una realidad necesaria?

Un primer factor tiene relación con las magnitudes de los murales y el trabajo que implica realizarlos. La mayor parte de las veces se trabaja con técnicas variadas por lo que se hace necesaria la participación de gente que sepa realizar las distintas tareas. Con el tiempo y la práctica los muralistas van especializándose lo que exige a las brigadas organización y planificación. El costo de los materiales y el tiempo de vida incierto condicionan que el trabajo sea preconcebido grupalmente. Pero por otro lado lo *colectivo* está directamente relacionado con la funcionalidad e intencionalidad que el muralismo ha ido adquiriendo con el tiempo en términos comunitarios. Pintar un mural no sólo es significativo en función de sus resultados sino que también importa el proceso de producción en el cual se piensa un diseño, se trazan las líneas, se arreglan los detalles, etc. Es un encuentro en el cual se construye sociedad y se invita a la comunidad a forjar historia e identidad.

Como hemos dicho, tras el apaciguamiento de la censura las brigadas comenzaron a multiplicarse con gran rapidez. A medida que las calles fueron llenándose de colores también fue creciendo el interés participativo de la gente, así como la inquietud de los pintores por integrar a la comunidad en el trabajo que realizaban. Esta conciencia de pertenencia y solidaridad cultural surgió antes de caer la dictadura, no obstante, no fue hasta su total derrota que pudo consolidarse de lleno en los tejidos de la sociedad.

Durante este proceso fue trascendental el hecho de que los murales fueran antes que nada públicos y de libre acceso para cualquier individuo. Justamente de esta premisa es que surge el interés y/o precaución de levantar murales representativos y comunitarios en

los cuales la población participara pintando de forma directa, o bien, aportando materiales y proponiendo posibles diseños: *“Porque no pintamos nosotros no más, la idea es que la gente también participe y sea una obra comunitaria”*<sup>72</sup>.

La progresiva proliferación de talleres muralistas responde a la inquietud de democratizar la cultura y fomentar el arte social. No obstante, la participación de la comunidad no se limita a las prácticas muralistas, sino que juegan un rol determinante en la mantención y significación de los muros. *“El hecho de que la misma gente de allí ayude a pintar hace que los murales tengan un valor distinto. Porque se sienten parte de eso y al mismo tiempo la pintura es suya, ellos la hicieron, les pertenece. Se arman redes de pertenencia creo yo, y eso a su vez intensifica las relaciones sociales entre la gente del barrio”*<sup>73</sup>. *Lo colectivo* significa los mensajes apropiándose del contenido que transmiten, contenido que gran parte de las veces forma parte de su propia realidad, de esas redes intersubjetivas que comparten y construyen un sustrato cultural en común. El cuidado, la mantención y la vida de los murales descansan en el respeto y en la aceptación comunitaria. Para una inmensa mayoría *“esas calles, en el interior de la población, son ese patio comunitario que se pinta e interviene como el deseo de colgar un cuadro en el dormitorio”*<sup>74</sup>.

De la afirmación anterior subyace la relación existente entre los murales y el bajo pueblo, entre las prácticas de solidarización comunitaria y los sujetos populares. Tradicionalmente se ha dicho y se ha dado por cierto que ante el limitado acceso a los medios de comunicación y a los espacios artísticos de la academia los individuos habrían llenado las calles con sus propios mensajes y reivindicaciones<sup>75</sup>. En este sentido no se cuestiona que la expansión del movimiento haya sido la respuesta ante una negativa y un rechazo por parte de la cultura oficial, se entiende el muralismo exclusivamente como un juego de empoderamiento ante lo estrecho de los espacios públicos y el limitado acceso a los medios de comunicación.

<sup>72</sup> Entrevista Patricio, 28 años.

<sup>73</sup> Entrevista Pablo, 24 años.

<sup>74</sup> Entrevista a Mono González, en <http://monogonzalez.blogspot.com/2008/11/httpbooks.html>

<sup>75</sup> Fontbona, Labra, Larraín, *“La ciudad como papel”*, Tesis para optar al grado de licenciados en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, Santiago, 2002, pág. 40-45



Centenario de Allende, Cerro Navia (2009)

Esta perspectiva se basa en una lógica vertical que reproduce una visión estática de los sujetos sociales que lo movilizan, restándoles autonomía y conciencia de sí mismos. Esto a su vez le quita dinamismo e independencia al movimiento, omitiendo por completo el valor y la fuerza discursiva que lo antecede como también la autogestión de sus prácticas e inquietudes. No se trata de una mera respuesta ante una situación de imposiciones y limitaciones sociales, sino que se trata del enriquecimiento de una cultura propia y popular que incluso antecede al mural mediante otras formas de desarrollo artístico. La subalternidad de los murales no los condiciona a ser entes de recepción pasiva ya que su funcionamiento sigue lógicas que traspasan la presión social y las coyunturas políticas. Son justamente esas lógicas las que relacionan el movimiento con la comunidad y lo cotidiano a través de la significación de cada uno de los muros.

Los murales y el arte callejero hoy se levantan como una alternativa de expresión y comunicación social, no obstante, también responden al interés y la ambición estética de grupos populares y sectores medios. Es parte de la riqueza cultural de una inmensa mayoría que en la actualidad se encuentra marginada de los espacios de desarrollo de la cultura oficial tan estrechamente relacionados con los museos y galerías. Se trata de una contracultura que no anhela integrarse a las filas académicas ni a la adoración publicitaria porque simplemente se opone a ella. *“Es un arte que concientiza por medio de lo cotidiano atrayendo con sus colores a todos los que no acceden a las galerías de arte ni museos, educa a través de la denuncia social, informa por medio de la consigna diaria de acontecimientos”*<sup>76</sup>.

<sup>76</sup> Alcatruz, “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador”, Anuario de Pregrado 2004, pág. 51

Debido a esto es que los ejes de su funcionamiento tienen características propias como la autogestión y la participación comunitaria. No hay una organización partidista ni una red organizativa sino que funcionan autónomamente en forma paralela. Sus motivaciones, sus mensajes, e incluso las gráficas utilizadas están determinadas por la realidad y experiencia que les antecede, por una carga cultural que lo denomina *arte mural popular* o *muralismo callejero*<sup>77</sup>.

### 3) El imperativo social: funciones de crítica, advertencia y denuncia.

La preponderancia de la *función comunicativa* en el movimiento muralista tiene relación con la noción de realidad y el peso de ésta en la vida cotidiana de los hombres. En tanto es un constructo intersubjetivo en donde el acto de comunicar funciona como medio de interacción social, la experiencia de los individuos estará determinada por elementos comunes y vivencias compartidas, “*es una realidad que se expresa como mundo dado, naturalizado, por referirse a un mundo que es común a muchos hombres*”<sup>78</sup>. En este sentido, el mensaje que se intenta comunicar está determinado por la experiencia, lo que reafirma la pertenencia del mural a cierta comunidad y a ciertos espacios que conviven y comparten las mismas raíces culturales.

La lucha política que dio origen al muralismo en Chile ha dado paso a nuevas reivindicaciones populares que a comienzos de los noventa comenzaron a invadir los muros de la ciudad. Si bien habían acabado los tiempos de represión dictatorial los cambios que se habían producido eran demasiado profundos y las que parecían secuelas no eran otra cosa que las nuevas condiciones económicas y sociales del país. Las contradicciones de un sistema capitalista y desigual eran lo suficientemente agudas como para llevar el malestar social a las calles. Una vez instaurada la democracia este no tardó en hacerse escuchar.

De esta forma, reiterativas proclamas contra el neoliberalismo y la desigualdad fueron evidenciando las inequidades de la sociedad moderna. La preocupación e inconformidad respecto a la vida que les “había tocado vivir” comenzaban a quedar plasmadas en las paredes urbanas:

***“La “retórica de los muros” que caracterizó la década de los noventa, y que continúa hasta hoy, está marcada por el signo de los nuevos movimientos sociales, por los nuevos lenguajes y expresiones juveniles puestos en la trama urbana, y por el uso de los muros como soporte de una necesidad de expresión. Se hizo patente un desplazamiento temático en relación con los murales anteriores: reivindicación del pueblo mapuche, lucha contra la drogadicción, temas sociopolíticos, derechos humanos, salud, ecología, entre otros”***<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> Para más información respecto al mural popular revisar los trabajos de Rod Palmer y Paula Alcatruz.

<sup>78</sup> Berger y Luckmann, “*La construcción social de la realidad*”, Amorrortu, Buenos Aires, 1968, pág. 31

<sup>79</sup> Sandoval, Alejandra “*Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*”, Ediciones Sur, Santiago, 2001, pág.

Definir lo que denomino *imperativo social* no es una tarea fácil ya que posiblemente las distintas realidades determinan como materializarlo a través de los murales. No obstante, es posible establecer a lo menos tres categorías que se repiten y mantienen a lo largo del tiempo: la advertencia, la crítica y la denuncia.



“Arderán”. Fachada Fuente de Soda El Rosedal. Av. Recoleta 1700 (2009)

Cada una de estas funciones, entremezcladas con las anteriores, son el espejo de las dolencias e injusticias de la sociedad que basándose en la propia experiencia deja testimonio en los muros de sus preocupaciones, urgencias y demandas. Si bien, hay un porcentaje importante de murales que tienen relación con la esperanza y con una perspectiva optimista de mundo, éstos no son representativos de un grupo social sino que atraviesan el grueso de la población nacional<sup>80</sup>. El imperativo esta previamente condicionado a la subalternidad anteriormente definida.

La *denuncia* se levanta en base a la experiencia vivida, ya sea esta propia o cercana. Y si bien cumple la función de advertir, su principal objetivo es dejar al descubierto un hecho que la sociedad y la comunidad reprueban. Apela por el resguardo de los derechos humanos, de la mujer y de los niños, así como también grita contra la pedofilia y la violencia intrafamiliar. Camila, a sus treinta y dos años vive con sus dos hijas en una villa en Huechuraba y hace 5 forma parte del colectivo Ángeles que se moviliza pintando los muros del barrio a favor de los derechos de la mujer:

**“Cuándo tú ibai a ver antes un grupo de minas pintando calles, nuuuunca po!. Pero ahora esas cosas pasan en todos lados, si hay que ser ciego pa´ no cachar que hace ratito ya las mujeres trabajamos tanto o más que los hombres. Acá todas las Ángeles traemos platita a la casa. Y si alguna no lo hace es porque aguanta no ma´, se deja. [...]Es que si una no dice nada no pasa na´ tampoco, lo**

<sup>80</sup> Posteriormente se analizara con mayor profundidad lo referente al mural utópico e idealista.

**que nosotras pintamos es lo que somos. Ponte maltrato familiar, o abusos en la pega, o discriminaciones que hay pa' contarlas. Nosotras lo pintamos, lo hacemos saber<sup>81</sup>.**



Mural realizado en la convención “El muro por la Paz”, Peñalolén. (2009)

Progresivamente los grupos y colectivos han multiplicado su compromiso social expandiendo talleres muralistas a lo largo de toda la urbe<sup>82</sup>. Al interior de las poblaciones y villas se trabaja con niños, mujeres, jóvenes e incluso con adultos de tercera edad a fin de plasmar en los muros un mensaje de resistencia. El contacto social y el ejercicio del trabajo colectivo nutren a los sujetos que a través de la acción construyen historia. La denuncia es empoderamiento popular y es justicia, pero también es una prueba colectiva de madurez social y conciencia comunitaria.

La *crítica* también es un elemento fundado en la experiencia pero abarca sucesos y acontecimientos globales que atañen a la sociedad en su conjunto. En este caso no se trata de dejar al descubierto un suceso a modo de castigo sino que es un levantamiento ideológico que se sostiene en los principios de los individuos y se levanta en contra de gigantes como el sistema, la modernidad y las estructuras desiguales de la sociedad. Brota de la impotencia y la rabia frente a un mundo y un país de injusticias en donde “algo” no funciona bien. Es un malestar general que se traduce en murales libertarios en tanto hay una libertad coartada de antemano. Es la lucha contra el capitalismo, contra la privatización progresiva de la educación, de la salud, de las viviendas, contra la flexibilización laboral y contra otras muchas fugas que el Estado no puede contener.

<sup>81</sup> **Entrevista Camila, 31 años.**

<sup>82</sup> Un ejemplo ilustrativo son las Unidades Muralistas Ernesto Miranda (UMLEM) y la Brigada Michel Nash. En la actualidad trabajan directamente con temáticas sociales a partir del encuentro comunitario a lo largo del país. Ver en <http://pintaylucha.blogspot.com>.



“A dos manos”, Mural pintado en convención Muro por la Paz, Peñalolén. 2009.

Finalmente la *advertencia* busca cuidar a la comunidad de los peligros y amenazas que surgen de un medio hostil debido a las dificultades económicas y las exigencias y presiones sociales. Las gráficas alertan sobre la delincuencia, las drogas, y el consumismo. La gran mayoría de ellos son pintados por juntas vecinales o brigadas que se dedican en exclusiva a combatir estas situaciones. La gente del barrio los aprueba y valora la preocupación interna de la comunidad. Don José, por ejemplo, vive en Santiago Centro y acostumbra prestar los muros de su casa para que los jóvenes los pinten: “*Que sea bonito y que sirva de algo, eso pido yo. Si lo ven todos los cabros del barrio de repente ayuda. Me acuerdo hace como un año que en la esquina pintaron un dibujo grande contra las drogas, estaba bien bonito pero duró re poco*”<sup>83</sup>.



“Pobreza material, riqueza espiritual”, AISLAP. Tajamares río Mapocho (2009)

#### 4) Memoria colectiva: la fuerza del pasado y eterno recordar

<sup>83</sup> Entrevista José, 62 años.

Hasta el momento hemos analizado el muralismo en términos funcionales intentando integrar estos términos a las dinámicas comunitarias y sociales al interior de los espacios urbanos. Para completar lo anterior y poder comprender los procesos de significación que se desarrollan entre los murales y los individuos, es indispensable dar un espacio al análisis de la memoria y a la participación de esta en movimientos culturales, artísticos y sociales, como el que aquí nos convoca.

La memoria es un requisito indispensable en la construcción individual de nuestra propia historia, en términos colectivos, la memoria es fuente de poder. Al respecto Jacques Le Goff relaciona la dominación y el empoderamiento a nivel histórico como un acto consciente y premeditado que responde justamente al interés por controlar la sociedad:

***“la memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva”***<sup>84</sup> .

Los murales, como representación y huella histórica de determinadas memorias colectivas, pueden y deben ser objeto de estudio histórico en tanto ejercen poder en términos discursivos y prácticos. Los diálogos y dinámicas sociales que los anteceden, así como las significaciones y construcciones simbólicas que los suceden, son parte de un engranaje de identidades colectivas y discursos paralelos que se encuentran, chocan, enfrentan y homologan cada día en la cotidianidad<sup>85</sup> .

No obstante, entender la memoria y el funcionamiento de ésta en términos culturales no es una tarea fácil. Necesariamente nos hace cuestionarnos respecto a los procesos y significados que ella adquiere materialmente en los murales, y simbólicamente en la identidad comunitaria y en las interpretaciones individuales de la gente.

---

<sup>84</sup> Le Goff, Jacques, “ [El orden de la memoria : el tiempo como imaginario](#) ” , Editorial Paidós, Barcelona, 1991, pág.134

<sup>85</sup> Ricoeur, Paul; “La memoria, la historia, el olvido”, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, pág.111.



Mural conmemoración 31 años Villa Francia, 2001.

Al respecto Salazar plantea lo siguiente: “los pobres no están actuando hacia 1992 con arreglo a una conciencia “de clase”, o conforme a una ideología específica de liberación, sí lo están haciendo con arreglo a su memoria histórica, a sus intentos de construir identidad a como dé lugar, y con arreglo a sus solidaridades espontáneas [...] La organización de la memoria y la experiencia populares no se ha producido, sin embargo, como un trabajo puramente intelectual o cultural, sino como parte de un movimiento más ancho de reagrupación social y reformulación identitaria”<sup>86</sup>. Esa organización de lo propio y del pasado colectivo enriqueció el patrimonio y las redes de significación comunitarias. En la práctica, esto se tradujo en un encuentro con las humanidades, las artes y las ciencias sociales, con los muros que hasta el momento sólo habían sido meros testigos del acontecer histórico.

Los murales adquieren una nueva funcionalidad entendiéndose como parte de un sinfín de respuestas y prácticas sociales que buscan ante todo ganar la batalla del olvido, mantener vivo un pasado que es presente en tanto construyen lo que se es, lo que identifica y lo que da pertenencia. En este sentido la interrogante *¿quién soy?* encuentra respuesta en imágenes y códigos comunes que a partir de la experiencia son recordados y conmemorados a través del mural. La gente los protege y les da significado poniendo sobre ellos una carga simbólica y cultural que consolida una mutua pertenencia, una especie de reciprocidad inmaterial entre el mural y el individuo. Los murales se construyen a partir de lo que se cree ser y se es, y es la diferencia con lo otro, es la memoria que yo tengo y el resto no, lo que los hace reconocedores de una cultura y un arte popular autónomo: *“Pintamo’ lo que sentimo’, cuando lo sentimo’ y como lo sentimo’ . Si al resto no le gusta es porque no*

<sup>86</sup> Salazar, “La Historia como...”, pág. 174-176.

*lo entiende, no porque esté feo ¿cachai? Es porque no cacha, de puro longi. Si esto es lo que somo', si mirai los muros me vei a mí, así en pelota, así como soy..."*<sup>87</sup>

Pero para la Historia, los murales no sólo nos acercan a las identidades comunitarias sino que en su conjunto son parte de un cambio social en el cual se intenta reivindicar *"la historia de los vencidos, la que recupera la otra parte de la memoria, la historia reprimida, que da una lucha por recuperar su pasado, un intento por dar cuenta de una poderosa contienda cultural y política por la interpretación del pasado reciente"*<sup>88</sup>. Es un trabajo concientizado y permanente que se ve a sí mismo como una lucha por construir su propia historia y por dejar los documentos y testimonios que hablen de ella. El muralismo funciona como un mecanismo de reacción que moviliza al sujeto, que grita con fuerza y reivindica la historicidad que tiene en el día a día: *"yo no tiro piedras el 1 de mayo, ni me vai a ver el 11 hueando. Pero lo que no puteo lo pinto [...] del muro no se salva ni un hueón"*<sup>89</sup>.

La memoria del pasado en tanto identidad y proyecto histórico son elementos que moldean el muralismo en las poblaciones, villas y barrios. Se trata de *"la presencia actual de lo ausente percibido, sentido, aprendido anteriormente"*<sup>90</sup>, de dar vida a lo muerto, de inmortalizar lo que en el presente se es. En este sentido la memoria del presente, en función del *hoy y el ahora*, se reproduce a sí misma multiplicando motivos, tradiciones y mitos propios de una cultura popular y localizada en la cual las diferencias son lo que te definen como parte de cierto espacio en un tiempo determinado. Ejemplo de lo anterior es la proliferación de murales que conmemoran la muerte de jóvenes del barrio, iniciando una tradición artística que mezcla lo sacro con lo popular y se constituye como parte del rito funerario: *"cada vez que un joven cae muerto, se erige en su honor un gran mural, una forma grandilocuente -y anónima- de memorial que exalta las virtudes del recordado (no hay muerto malo) pero que nada dice sobre cómo fue su vida, qué hizo ni mucho menos sobre las circunstancias en que murió"*<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Entrevista Rodrigo, 23 años.

<sup>88</sup> Alcatruz, *op.cit.*, pág. 54.

<sup>89</sup> Entrevista a David, 34 años.

<sup>90</sup> Ricoeur, *op.cit.*, pág. 47

<sup>91</sup> The Clinic, 22 de julio, 2009.



Población La Victoria, mural en recuerdo del padre André Jarlán asesinado en 1984.

El muralismo materializa la *inmaterialidad de la memoria*<sup>92</sup> y comienza nuevos ciclos perpetuando el recuerdo, aún cuando el sujeto que lo hace no haya vivido el acontecimiento que integra y aprende como propio. En su fugacidad y transitoriedad, los murales (imágenes) son recuerdos propios que no viví, parte de una memoria que no me pertenece, pero que sí me determina como sujeto y me hace ser quien soy. De esta manera la identidad colectiva se reproduce y hereda -de generación en generación- aquellos acontecimientos del pasado que en la actualidad continúan construyendo presente a través de ilustraciones y gráficas colectivas.

<sup>92</sup> Ver en Ricoeur, *op.cit.*, pág.75

## III Transformaciones

### 1) La nueva estética muralista y la belleza urbana.

Desde principios de los años noventa ha ido desarrollándose en los centros urbanos del país un muralismo distinto al hasta ahora analizado que responde al interés de una nueva generación fuertemente marcada por los procesos de modernidad y globalización. No se trata de una clasificación etaria sino que más bien de un cambio en la forma de percibir el arte en el cual la ciudad y lo urbano adquieren un nuevo y progresivo protagonismo.

Frente al elitismo del medio artístico, la academia y los museos, los intentos por hallar nuevos espacios de exposición se han multiplicado. Paralelamente, la atropelladora urbanización homologa de grises las áreas que la población habita, condicionando su forma de percibir la ciudad y lo cotidiano. La agresividad de este proceso ha determinado una rápida respuesta de índole social que considera la intervención artística de lo urbano como un imperativo de primer nivel. En este contexto, el mural se levanta para satisfacer una estética en particular que condiciona la belleza de la ciudad e intenta transformarla mediante intervenciones constantes y transitorias en diferentes espacios a la vez. Así como el muralismo, muchas otras artes han encontrado una grata respuesta en los espacios públicos lo que sin duda ha contribuido a fortalecer el patrimonio cultural y la llegada de la gente a este medio<sup>93</sup>.

El muralismo, entendido como una intervención urbana, responde a una inquietud del medio artístico pero por sobre todo a una necesidad social que anhela asombrarse en lo cotidiano y establecer lazos con los espacios públicos que acostumbra visitar. Esta carencia a su vez responde al intenso bombardeo mediático de publicidad que se contrarresta con la escasa estimulación cultural que la ciudad tiene para ofrecer al individuo en su singularidad. Esto en parte explica la proliferación de muros pintados y la mayor apertura de los propietarios para prestar sus murallas ante una eventual proposición.

La ambición artística que antecede a los murales determina su diferencia y hace de lo social un conflicto que no atañe directamente al pintor ni a la comunidad que rodea el muro. Hay una relación indirecta y compleja entre ambos sujetos que a través de la urbanidad –y solo a través de la urbanidad– permite crear identidad. Aún así, esta última estará condicionada por la existencia de ciertos elementos que son necesarios para lograr integrar la estética de los murales a las características de un barrio en particular, así como en su gente. Debido a esto la ambición artística y la noción de belleza es indispensable en la solidez del mural: *“cuando partí rayaba cualquier cosa, las micros, las calles, las rejas. Pero esos no eran murales [...]. Ahora me importa que lo que haga sea bonito, esté bien hecho. No es llegar y rallar cualquier cosa así no mas, pa’ mí una cosa fea no sirve, si las calles pueden ser bonitas”*<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Ver en DuqueFélix, *“Arte público y espacio político”*, Editorial Acal, Madrid, 2001.

<sup>94</sup> Entrevista a Pablo, 24 años.



Bombero Núñez con General Ekdhal. Barrio Bellavista (2009)

La inquietud por embellecer la ciudad responde en parte a un fenómeno mediático en donde la imagen adquiere total predominancia. Si antes los murales sólo se entendían en términos políticos y partidarios, ahora no necesitan ser representativos de alguna causa para ser válidos de por sí. La estética se ha transformado en un elemento de valor incuestionable en términos sociales elevando las categorías de belleza y fealdad más allá de los espacios tradicionalmente aceptados. Incluso para los brigadistas el mural ha dejado de ser un instrumento de intervención meramente social: *“No sé cómo eran antes, pero ahora hay de todo. Me imagino que más políticos por la represión de la dictadura, ahora la gente quiere otras cosas. Sí hay barrios donde está lleno de murales y funcionan porque son bonitos. Sin letras, sin mensaje. No es lo nuestro pero es válido igual... las calles debieran ser de todos”*<sup>95</sup>

Como movimiento el muralismo no responde a una red orgánica de organización sino que a la autonomía y el interés de infinitos sujetos y colectivos que se movilizan a intervenir la ciudad. Sin duda esto a su vez significa una dificultad en términos analíticos si lo que se quiere es encontrar patrones o gráficas que caractericen el muralismo en su totalidad. Como hemos dicho, el estudio debe ser particular y localizado para inmiscuirse con profundidad en el proceso. No obstante, y teniendo en cuenta el obstáculo que representa lo multifacético del mural, es posible afirmar que a mayor concentración, más injerencia se tiene en los procesos de significación y relación comunitarios.

Ejemplo de lo anterior es el barrio Bellavista en donde poco a poco las calles fueron llenándose de colores producto de una fuerte expansión del muralismo. Allí los motivos son variados pero todos ellos se definen y posicionan como obras de arte, responden al *street art* proveniente del diseño y la técnica, del acoplamiento del trabajo urbano con el pincel:

<sup>95</sup> Entrevista Patricio, 28 años.

**“si seguro hay intenciones, pero como yo estoy metido en los murales más alterna y estéticos no puedo hablar de la crítica política como antes. Pa nosotros se trata de belleza, de arte. Aunque obvio que el mural es más que eso, obvio que en otras partes que no sean Bellavista y Yungay los murales tienen otras intenciones”<sup>96</sup> .**

Las dinámicas sociales que surgen del muralismo determinan la noción de la comunidad a partir de una estética de lo bello, lo que a su vez determina que esta nueva categoría sea aprendida paralelamente a lo social. Hay una función y una intención para y con la ciudad, no obstante, la antecede la individualidad del mural. De esta forma el muralismo es entendido como *el arte por el arte* aún cuando podamos identificar aspectos de lo social en la *praxis*.<sup>97</sup>



Av. El Salto 1950. Recoleta (2008)

Lo anterior tiene estrecha relación con el surgimiento de la noción de autoría por parte del pintor y el debilitamiento de *lo colectivo* en la creación del mural. Si bien las magnitudes materiales siguen siendo las mismas, la intención y el mensaje cambian radicalmente. Al ser considerados obras artísticas y tener un reconocimiento público la mayoría de ellos tienen una firma que es patentada en el mural. Los murales van diferenciándose unos con otros por su estilo y por la gráfica empleada, en juego está el prestigio de ser quien ha pintado y de mantener un mural a través del tiempo. Puede que sea más de una persona la que participe pintando, no obstante, lo que vale es el diseño y el autor de éste.

<sup>96</sup> **Entrevista Pablo, 24 años.**

<sup>97</sup> La noción de *arte por el arte* se enfrenta a las modificaciones que el artista había realizado respecto su relación con la obra durante los años sesenta. Debido a la urgencia social y al anhelo utópico se hizo urgente redefinir el objeto artístico, proponer el arte como cosa en función del análisis y la conciencia colectiva. “*La finalidad del arte era plantear una reflexión al interior de la trama social, mostrando descarnadamente sus debilidades y carencias*”. En Oyarzún, *op.cit*, pág. 67.

A diferencia del mural social donde la autoría es colectiva, estas paredes son parte de un espacio vanguardista donde el arte responde a un trabajo que tiene dueño, pudiendo ser este individual o colectivo<sup>98</sup>. Las brigadas tienen un vínculo político que determina su quehacer social y busca rescatar las prácticas subalternas del muralismo. No obstante, esto no significa que no existan en la actualidad brigadas artísticas con un fuerte apego a lo profesional y a la estética del arte. Un ejemplo de ello es la conocida Brigada Negotrópica que tiene una inmensa cantidad de murales a lo largo de Santiago<sup>99</sup>.

Producto de esto, el muralismo ha ido abriéndose espacio en el mundo del arte, validando su técnica en conjunto con otras artes urbanas como el grafiti y el estencil. La apertura del medio y el reconocimiento del *street art* por parte de los estrechos círculos artísticos ha permitido el ingreso de éste en las galerías y exposiciones de arte moderno<sup>100</sup>. Hace aproximadamente una década ha ido desarrollándose una fuerte tendencia internacional de valorizar el arte callejero como categoría estética y social. La unión de ambos sentidos es lo que lo hace tan particular y significativo.

En el año 2008 se creó en Bellavista la primera galería santiaguina de arte callejero: BOMB. En ella es posible encontrar variadas exposiciones de fotografía urbana, improvisaciones en vivo de graffitis, talleres de stencil y muestras de murales<sup>101</sup>. Uno de los principales objetivos de esta galería fue democratizar el arte callejero e integrarlo a los espacios académicos de modo de darles el valor que les correspondía. Inevitablemente, los círculos que frecuentan este espacio son formados por artistas con una fuerte noción de autoría y un especial apego por la urbanidad. En este escenario la comunidad no forma parte del proceso de construcción de los murales sino que son meros espectadores del resultado de éstos. La relación que establecen con la sociedad es mediada por la individualidad y la técnica, lo que se traduce en la proliferación de nuevas temáticas muralistas, así como también en un profundo cambio en la percepción de *lo social*: *“Ahora uno ve que se pinta de todo, es menos partidista y mas social, más vanguardista creo yo”*

102

<sup>98</sup> Desde sus orígenes el muralismo ha patentado la autoría a partir de colectivos y brigadas, el mural social y poblacional así también lo hace. La diferencia radica en la noción de arte por el arte y la individualidad como un recurso necesario en la intervención urbana. Ver en Rod Palmer, *“Street Art”*, Contrapunto, Santiago, 2008.

<sup>99</sup> Ver en <http://www.flickr.com/photos/tags/brigadanegotr%C3%B3pica/>.

<sup>100</sup> La última gran feria de arte contemporáneo “Chaco” (Chile arte contemporáneo) fue producida gracias al apoyo del ministerio de cultura y fondos fiscales. Allí, dentro de una gran muestra artística, introdujo el trabajo de un muralista-graffitero emergente, Vazco, a partir de fotografías, Ver en <http://www.feriachaco.cl/>.

<sup>101</sup> Ver en <http://galeriabomb.blogspot.com/>

<sup>102</sup> Entrevista Pablo, 24 años.



Calle Príncipe de Gales con Américo Vespucio. La Reina (2009)

No obstante, limitar la producción de esta línea muralista a barrios determinados sería un error de grandes proporciones. Si bien es indudable la concentración de estos en ciertos sectores<sup>103</sup>, la verdad es que podemos apreciarlos a lo largo de todo el espacio urbano, lo que nos habla de una inquietud artística que se fortalece y expande por la ciudad. *“Hay una intención detrás de cada pintura, y eso los convierte en una necesidad. A lo menos una persona, una comunidad, o un grupo de gente quiere que nosotros pintemos sus paredes”*<sup>104</sup>

En este sentido la intervención de los espacios públicos a través del muralismo es entendida como una urgencia social que no necesariamente es reivindicativa ni crítica, sino que también puede valerse por su carácter estético, por su relación directa con la urbanidad y por la injerencia que tienen los espacios públicos en la cotidianidad de los individuos. Son un aporte, un servicio y una ayuda a la sociedad en tanto construyen y embellecen la urbe, en tanto enriquecen el patrimonio cultural de lo público.

Este paulatino cambio ha ido desarrollándose durante los últimos veinte años producto de nuevas formas de interpretar y conocer *el arte*, así como también, producto de nuevos códigos de valoración en donde lo urbano es una categoría estética de por sí. Sin duda esto ha transformado el muralismo como movimiento social, enfrentándolo a nuevos desafíos y poniendo constantemente a prueba los límites a los que éste puede llegar.

Un ejemplo de lo anterior es el creciente interés que ha mostrado el medio publicitario por integrar técnicas muralistas a su trabajo y difusión. Sabemos que el impacto mediático -bombardeo de imágenes publicitarias- altera e influencia el imaginario colectivo y el aprendizaje cognoscitivo de los individuos. No obstante, muchas veces esto no es

<sup>103</sup> Bellavista y Yungay son sectores donde hay gran cantidad de murales, no obstante, hay otros espacios donde también se han levantado emblemáticas pinturas que siguen la línea descrita. Entre ellos podemos destacar los murales pintados en las calle La Paz, El Salto, Serrano, Av. Ossa, entre otras.

<sup>104</sup> Entrevista Patricio, 28 años.

suficiente. Tras el intento de penetrar los patrones culturales e integrarse de lleno en los espacios urbanos, los distintos medios publicitarios<sup>105</sup> han puesto su atención en el muralismo como una técnica provechosa y rápida para llegar al corazón de la gente. En la práctica esto se ha traducido en la producción de un decidor número de murales que tienen como principal objetivo publicitar una campaña, una marca o un servicio, y lo hacen fusionando el trabajo artístico con las exigencias de la publicidad: *“Igual yo vivo de esto así que dividimos el tiempo. Acá se organiza todo por igual pero con sus tiempos y también dependiendo de nuestras necesidades como taller. Hay pegas que son fomes y pragmáticas, una empresa x nos pide que pintemos tal muro para una publicidad específica y nos da los datos, la imagen, todo”*<sup>106</sup>.

La incipiente llegada de la publicidad a los muros de la urbe ha permitido que se originen grupos que se dedican a realizar este trabajo fusionando las ambiciones personales y colectivas con el trabajo remunerado del cual viven. Por su parte esto es un cambio significativo en términos discursivos ya que el mural se institucionaliza y sus prácticas son determinadas por elementos como el mercado, las masas y el consumo.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Un ejemplo bastante representativo es el de la marca Philips, quien hace algunos años ha financiado la pintura mural en distintas partes de Santiago. No se trata de mera publicidad sino que de un trabajo artístico que remite a la marca en términos de autoría. Ver en [www.expression.cl](http://www.expression.cl).

<sup>106</sup> Entrevista Pablo, 24 años.

<sup>107</sup> Concretamente se trata de la profesionalización del muralismo como una alternativa económica para el pintor.



Av. Grecia con Crescente Errázuriz. Ñuñoa (2009)

Si bien este escenario nos habla de nuevas dinámicas que no podemos omitir, hay que tener cuidado en generalizar aspectos que no son representativos del muralismo como movimiento, sino que más bien, responden a desplazamientos incipientes que nos introducen y explican el funcionamiento de nuevas perspectivas en las prácticas muralistas, así como también de las relaciones cada vez más estrechas entre los espacios artísticos, la publicidad y el mercado. El cuestionamiento respecto a la efectividad de estos murales no es relevante ya que el desplazamiento es aún un fenómeno incipiente y en construcción. Lo que ha de interesarnos es el significado de esta cercanía con la publicidad en tanto creemos que el muralismo está en constante resignificación lo que hace que cada uno de sus movimientos sea representativo de una nueva forma de percibir y entender el mural, el arte, lo urbano y la sociedad.

Este cambio en las dinámicas muralistas sin duda ha tenido un impacto al interior del círculo artístico y social que lo rodea. Para algunos se trata de una traición a los principios políticos del movimiento, para otros, simplemente se trata de una apertura a las necesidades del mundo de hoy. La paradoja de estas transformaciones es que *“la maquinaria del sistema” se apropia de elementos que son propios de un movimiento que, en su sentido original, se gestó precisamente para oponerse y resistir al sistema social*<sup>108</sup>.

<sup>108</sup> Extracto entrevista Mono González. Ver en <http://monogonzalez.blogspot.com/>

## 2) El muralismo gubernamental y la memoria oficial

Tras el regreso de la democracia en Chile los nuevos gobiernos concertacionistas debieron emprender la difícil tarea de reconstrucción histórica y concilio nacional. Para un gran porcentaje de la población la herida de la dictadura era demasiado profunda como para perdonar, se trataba de un presente que no se podía dejar pasar, menos todavía olvidar. Para otros, la ausencia del gobierno militar sólo podía significar el regreso del caos comunista y el desorden civil. Reconstruir Chile a partir de una sociedad fragmentada, adolorida, extremista y en constante enfrentamiento pareció ser un desafío épico imposible de alcanzar<sup>109</sup>.

Fue así como entre muchas otras decisiones, se optó por dar a la cultura un papel trascendental en la reconstrucción de la identidad nacional y el anhelado concilio. La estabilidad política de los nuevos gobiernos no era suficiente, así como tampoco lo fue el regreso de libertades y derechos básicos que habían sido reprimidos en dictadura. El país estaba herido y su historia había sido mutilada. Lo primero entonces fue emprender la búsqueda de nuestra memoria colectiva a partir del saneamiento del pasado y la consolidación de una visión conjunta y coherente de futuro.

En este sentido la cultura jugaba un rol trascendental y se le debía dar la atención debida. Una primera medida fue el aumento de recursos destinados a actividades culturales, disposición que se mantuvo durante los cuatro gobiernos de Concertación que ha habido hasta el momento. Se integraron programas de becas, fondos concursables, fiestas de la cultura y distintos festivales artísticos<sup>110</sup>. Se le dio un nuevo espacio al interior de la institucionalidad y se fomentó el apego e interés por lo propio, por lo social y por la cultura.

En la práctica lo anterior se tradujo en medidas concretas que potenciaron la cultura nacional en distintas áreas artísticas a lo largo del país. En 1991 se crea la Comisión de Cultura al interior del Ministerio de Educación y seis años más tarde se organiza una comisión legislativa para establecer políticas públicas, legislación y propuestas culturales. En 1998 nace la Dirección Nacional de Cultura, institución que fue modificada el año 2003 por el presidente Ricardo Lagos y que hoy conocemos con el nombre de Consejo de la Cultura. Lo anterior fue un verdadero hito en esta materia ya que se consolida una nueva institucionalidad que se aboca exclusivamente a cultivar la riqueza cultural de Chile a través de un funcionamiento autónomo y estatal<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Moulian, Tomás, *Chile actual, anatomía de un mito*, LOM, Santiago, 2002, pág. 273.

<sup>110</sup> Entre ellos podemos destacar la creación del FONDART y del Fondo Nacional del Libro, las fiestas de la cultura realizadas en el gobierno de Ricardo Lagos, y la reformulación de la beca Presidente de la República, actualmente denominada Beca Chile. Ver en [www.consejodelacultura.cl](http://www.consejodelacultura.cl)

<sup>111</sup> En este momento el Ministerio de Cultura deja de ser un apéndice del Ministerio de Educación y se consolida como un organismo autónomo con el nombre de Centro Nacional de Cultura y las Artes. Ver en <http://www.consejodelacultura.cl/>



Frontis Centro cultural Gabriela Mistral (2009)

Ahora bien, estas transformaciones e innovaciones no pueden ni deben ser entendidas a partir de la acción unilateral de los gobiernos, sino que también como parte de una respuesta colectiva al progresivo interés de la sociedad por el desarrollo y crecimiento de nuestra riqueza cultural. Al respecto cabe analizar qué objetivos y necesidades empujaron a los gobiernos de la Concertación a fomentar las artes y el muralismo en particular como un medio de expresión válido y significativo, aún cuando, se recibía de herencia una tradición militar de ignorancia e indiferencia respecto al valor e importancia de la cultura nacional.

En primer lugar, el interés por el ámbito cultural se tradujo en la recuperación de todas aquellas artes y manifestaciones que en los años de dictadura habían sido reprimidas, entre ellas, la pintura mural<sup>112</sup>. La desaparición del muralismo no sólo tuvo relación con la desarticulación de los partidos de izquierda y de los grupos de oposición, sino que también con una nueva forma de percibir la estética pública y el orden urbano. El gobierno militar intentó a través de todos los medios dar cuenta del control que ejercía y la estabilidad lograda a partir de éste. Producto de lo anterior se llevó a cabo una fuerte política de blanqueamiento de calles en las cuales se arrasó prácticamente con todos los murales urbanos.<sup>113</sup> Fomentar el muralismo tenía un valor simbólico que era signo de cambio, era una muestra pública y visible del regreso de la libertad de expresión y de la apertura gubernamental a escuchar lo que los ciudadanos tenían por decir.

Por otro lado el mural no era cualquier técnica artística sino que tenía por sobre otras un valor social agregado, una carga política particular y una asociación con lo popular que lo atravesaba horizontalmente. Recuperar su legado a partir de una valoración oficial no sólo significaba recobrar huellas culturales e históricas que sirvieran para la reconstrucción del país, sino que también era darle un espacio a aquellos que habían sido marginados de los procesos de formación de la cultura nacional aún en tiempos anteriores a la dictadura. Se trataba de una especie de democratización de los espacios artísticos en donde se intentaba manifestar que todos los individuos y ciudadanos tenían un espacio para participar. Fue el intento por recuperar lo que nunca debió haberse perdido, pero también por integrar la cultura y la realidad de aquellos que no habían sido tomados en cuenta.

Sin embargo, la doble recuperación de lo popular y lo reprimido a través del muralismo no fue un fenómeno inexplicable ni aislado. Cabe recordar que en villas y poblaciones las paredes poco a poco habían tomado color e incluso en los últimos años de dictadura se

<sup>112</sup> Sandoval, op.cit, pág 69.

<sup>113</sup> Es interesante analizar este aspecto en relación al nexo que algunos han establecido entre la dictadura y los totalitarismos fascistas. Pinochet no estableció verdaderas campañas propagandistas ni alimentó el apoyo popular a través de una estética militar, como en los casos de Hitler y Mussolini. No obstante, si permitió la existencia de grupos de derecha que a través de pintura mural difundieron el "buen estar" de la dictadura, el más conocido de ellos se hacía nombrar *Brigada Roberto Matus*.

habían forjado verdaderas redes de autogestión. Lo verdaderamente trascendental fue el modo en que las instituciones y gobiernos utilizaron la cultura a partir de una intencionalidad específica: la reconstrucción y formación de la memoria colectiva<sup>114</sup>.



Frontis Centro Cultural Gabriela Mistral. (2009)

Desde esta perspectiva el muralismo se concibió como una herramienta para moldear nuestra percepción del pasado a través de la elección de ciertos acontecimientos, temáticas e individuos que se consideró debían enaltecerse en el proceso de reconstrucción del ser

*chileno*. Responder a la interrogante *¿Qué nos une como país?*<sup>115</sup>, ha sido uno de los lineamientos a considerar a la hora de financiar murales y/o permitir su permanencia en espacios públicos. *“Es que como te dije, hay de todo. Pero puede que predomine el interés cultural por sobre otros, aunque eso depende de dónde venga el mural y qué es lo que quiere decir. En el mural del Diego Portales se pintó a Chile de norte a sur, hay una cancha de futbol, mapuches, el puerto de Valparaíso, eh... como se llaman, las estatuas de isla de pascua...! Ay Moai!, hay desiertos con guanacos, hay ciudad...uno ve ahí el interés por recoger las distintas culturas e identidades de nuestro país en un solo gran mural”*<sup>116</sup>.

No se recuperó el muralismo como movimiento ni se consideró la relación de este con la política partidista. Se le instrumentalizó para un fin en particular lo que transformó sus características y formas en función de forjar la identidad nacional, de crear colectividad a partir de la memoria, de fomentar la actividad cultural y el resurgimiento de nuevos sujetos sociales. A medida que se institucionaliza, el muralismo pierde su autonomía y colectividad inicial. Ambos elementos mutan para dar forma a una pintura mural de objetivos específicos y estéticas variadas, una pintura que aborda *lo social* en términos de identidad nacional y se enfrenta con optimismo hacia el futuro.

Este proceso de instrumentalización fue introduciéndose poco a poco en distintos espacios públicos y privados que vieron en los murales una herramienta para transmitir un mensaje efectivo, inmediato y popular. Un ejemplo ilustrativo son algunas de las estaciones del metro de Santiago que han puesto su infraestructura a disposición de diferentes

<sup>114</sup> Al respecto ver en Le Goff, op.cit, pág.135

<sup>115</sup> Un ejemplo representativo es la restauración del mural ubicado en la piscina de La Cisterna pintado a comienzo de los años setenta por el pintor chileno Roberto Matta. Ver en Saúl Ernesto, “Pintura social en Chile”, Quimantú, Santiago, 1972, pág. 48-52.

<sup>116</sup> Entrevista Patricio, 28 años.

muralistas de modo de culturizar los espacios y establecer una relación directa y cercana entre el servicio y los individuos. El último de estos proyectos se desarrolló en la estación Bustamante (línea 5), en donde el conocido muralista Mono González llenó las murallas con temáticas de índole social.

No obstante, analizar este proceso exclusivamente a partir de la acción gubernativa puede cegarnos respecto a los cambios que en la sociedad paralelamente se desenvuelven. La exigencia de verdad y justicia, la reconstrucción histórica, y la urgencia de un respaldo cultural son también tareas que la población cotidianamente emprende de forma autónoma. Muchas veces el actuar de ambas fuerzas tiene importantes intersecciones que se traducen en mensajes compartidos y visiones conjuntas de lo histórico. Uno de esos encuentros es la noción de futuro en función de una utopía colectiva, en función de la esperanza como fuerza motriz.

El muralismo funciona bajo esas dinámicas y se unifica a partir de la posibilidad de cambiar el futuro. Para algunos se trata de pelear con una sociedad absorbente y corroída: *“Depende de qué nos mueva, de dónde vayai. Hay muchos llamados antifascistas, anticapitalistas, anti neoliberalistas, anti mercado, anti políticos...anti de todo. Pa nosotros es al revés, no es que no haya crítica es que de repente es mejor partir por lo que hay y de ahí tirar pa adelante, un poco de optimismo pa´ esta sociedad que está tan desgastada y sobretodo, tan cansada...”*<sup>117</sup>. Para otros, de aportar en algo a la sociedad: *“Y si sirve de algo uno se queda más tranquilo. Sentí una hueá bonita, como la conciencia tranquila”*<sup>118</sup>.

De una forma u otra lo cierto es que el muralismo está en constante proceso de cambio y resignificación. En la actualidad el interés por los murales ha traspasado los espacios públicos para introducirse de lleno en las instituciones privadas, los intereses gubernamentales e inclusive la publicidad. Inevitablemente esto ha alterado tanto su contenido como sus prácticas. Los próximos cuestionamientos deberán tener en cuenta la permeabilidad de un movimiento que es dinámico y fugaz, de modo de acercarse a los procesos sociales de significación cotidiana y a la formación colectiva de imaginarios y subjetividades.

---

<sup>117</sup> Entrevista Patricio, 28 años.

<sup>118</sup> Entrevista David, 34 años.



Estación metro Bustamante. Mural Mono González (2009)

## Conclusiones

Hemos dicho y criticado en reiteradas ocasiones que el muralismo ha sido percibido por gran parte de la historiografía como un movimiento que se define meramente a partir de *lo social*. Una vez terminada mi investigación regreso al comienzo: el muralismo es por esencia un movimiento social. Sin embargo, mi crítica se mantiene en pie en tanto considero que el error de la historia ha sido limitar la noción de *lo social* a las prácticas de grupos determinados por condiciones socioeconómicas específicas, a determinada cultura, a una participación particular que se define a partir de la marginalidad y la subordinación. No cabe duda de que esta se trata de una *historia social*, sin embargo, hoy somos testigos de una nueva forma de concebir y comprender este concepto en tanto hay una *sociedad* compuesta por múltiples sujetos y actores sociales llenos de historicidad, esperando por ser escuchados. El muralismo funciona, prolifera, y se entiende a partir de múltiples dinámicas sociales que en la actualidad no responden exclusivamente a esta percepción de *lo social*. Reproducir esta noción sería ignorar una realidad que nos enfrenta día a día al caminar por las calles de Santiago, omitirla sería borrar parte de un presente que es real y palpable en el muralismo actual.

Producto de lo anterior se hace urgente lograr una mayor apertura en relación a la noción que la historia tiene del muralismo *social*, a fin de percibir y comprender los cambios que nos son contingentes sin olvidar ni ignorar aquellas continuidades que se mantienen a través del tiempo: *“Relatar la historia de un grupo que hasta ahora no se había estudiado, resolver los problemas para crear dicha narrativa –particularmente bajo circunstancias en las cuales no existen los archivos acostumbrados- es como la disciplina de la historia puede renovarse y sostenerse a sí misma”*<sup>119</sup>

Podemos percibir que el mural en su inmediatez nos habla de múltiples realidades que son imposibles de unificar en una categoría específica. Posiblemente hacerlo limitaría injustamente muchas de sus prácticas como también ignoraría sus particularidades. A lo largo de este trabajo hemos llevado a cabo el intento de caracterizarlo a partir de sus intersecciones y diferencias, sin el afán de establecer verdades, sino que más bien, para poder definir a grandes rasgos cuales son las dinámicas sociales que permiten y sustentan al movimiento muralista en la actualidad. En este sentido inmiscuirse en sus prácticas, trabajar con testimonios y formar parte activa del movimiento se hizo una orden de primera necesidad.

Y si hay algo que puedo afirmar con total certeza es que el muralismo hoy es el encuentro armónico de distintos discursos que a partir de prácticas similares llenan de color los muros de la ciudad. Porque lo cierto es que las diferencias son cada vez mayores y sus formas se transforman con gran rapidez. Tienen distintos objetivos, usan diversos materiales, son pintados por múltiples sujetos, y sus motivos y gráficas se diversifican progresivamente con el pasar de los años. Si en algún momento sus prácticas los unificaron, hoy éstas se fragmentan en función de la utilidad y la necesidad.

Todo esto se traduce en un crucial enfrentamiento a nivel discursivo que muchas veces genera choques irreconciliables, así como en otras oportunidades, hay encuentro y

---

<sup>119</sup> Chakrabarty, Dipesh, *“Historia de las..”*, pág. 90.

armonía. De una forma u otra, haya concilio o pugna, los discursos funcionan paralelamente en el muralismo actual, lo que se traduce en la existencia de diversos tipos y formas de mural. Todos y cada uno de ellos pueden existir gracias a su función social, gracias a las dinámicas y relaciones que surgen entre quien pinta la pared, quien cotidianamente la ve y el objeto mismo, el mural.

Trabajar el muralismo a partir de sus *continuidades* y *cambios* necesariamente nos plantea la necesidad de ser lo suficientemente rigurosos a la hora de describirlo, de modo de que no se ignore ninguna práctica ni se omita la existencia de particularidades. En tanto instrumentos metodológicos ambas categorías sirven en el ordenamiento y definición de conceptos. Sin embargo, su utilidad está subordinada a su carácter teórico.

Trabajar el muralismo a partir de las dinámicas sociales necesariamente exige abocar la investigación al campo de lo particular, limitando un determinado espacio y comunidad específica. La memoria colectiva y la identidad comunitaria sólo pueden ser abordadas a partir de lo local, de cualquier otra forma se acepta el riesgo de formar categorías y generalizaciones que de todos hablan un poco pero que a nadie logran identificar. En este aspecto el trabajo que hemos realizado se propuso establecer los lineamientos generales para posteriores investigaciones que a partir de lo dicho puedan enfrentarse a prácticas muralistas determinadas y discursos específicos.

Es tarea de la historia profundizar al respecto en tanto el muralismo es un proceso social en movimiento que nos habla de una realidad y de ciertos sujetos que quieren ser escuchados y que actúan para lograrlo. Sabemos que el arte que nos convoca es transitorio y fugaz, aquí el tiempo no actúa de aval para posteriores reivindicaciones. Si bien la fotografía y la tecnología audiovisual nos permiten guardar registros de este arte social, no debemos dejar pasar los años para poder enfrentarnos desde la historia al análisis de los murales. Muy por el contrario, es urgente recolectar testimonios, vivenciar prácticas e incentivar la interdisciplinaridad a fin de descifrar el presente cuando aún se está a tiempo de comprender lo que dicen los muros y hacer algo por ello. Quizás de esta forma pueda la Historia acercarse un poco más a la gente común y corriente, alejarse de la discusión meramente académica para posicionarse en un espacio de entendimiento comunitario y democrático en donde su participación es de igual o más importancia que al interior de los círculos de historiadores.

Abordar una problemática como el muralismo nos invita a pensar el presente y trabajar desde lo cotidiano, ignorar las distancias y abrazar las subjetividades porque son también ellas saberes subordinados al orden de la única verdad. Se trata de inmiscuirse en lo que vemos y cuestionar lo que somos aprovechando todas las instrumentos metodológicos y oportunidades que nos entrega una historia que esta viva y en constante formación. Se trata -en palabras de Gabriel Salazar- de *“pensar nuestra historia como historicidad viva, abierta, latente; no como un pasado que, por la razón que sea, no debemos olvidar. Pues hoy necesitamos, con urgencia creciente, asumir la historia como sujetos de ella”*<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> Pinto, “Historia Contemporánea I...”, pág. 9.

## Bibliografía

- Alcatruz Paula, "Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador", Anuario de Pregrado 2004, pág. 49-74.
- Bellange Pastore Ebe, "El mural como reflejo de la realidad social en Chile", tesis para optar al grado de licenciada en Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago, 1987.
- Berger Peter y Luckmann Thomas, "La construcción social de la realidad", Amorrortu, Buenos Aires, 1968.
- Burke, Peter, "Visto y no visto", Editorial Crítica, Barcelona, 2005.
- Beverly John; Achugar, Hugo. "La historia y la voz del otro. La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa", Latinoamericana Editores, Lima y Pittsburg, 1992.
- Beverly, John, "Subalternidad y representación: debates en teoría cultural" Iberoamericana, Madrid, 2004.
- Cárdenas, Pilar, (et al), "Pintura Mural y Social en Chile", Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, Santiago, 1972.
- Castillo Espinoza, Eduardo, "*Puño y letra. [El poder de la imagen: reflexiones sobre comunicación visual](#)*", Santiago: Ocho Libros Editores, 2007.
- Chakrabarty, Dipesh, "Una pequeña historia de los Estudios Subalternos", Universidad de Chicago, 2000.
- Chakrabarty, Dipesh, "Historia de las minorías, pasados subalternos", Historia y Grafía, U1A, Nº 12, 1999.
- De la Torre Díaz, Paloma " [El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra: 1967-1973](#) " / Tesis Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2004.
- Diste#fanoGraciela, "*Estéticas latinoamericanas*", Fundación de Arte Emergente: Proyecto Utopía, Mendoza, 2005.
- Domínguez Correa, Paula, " [De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile](#) ", Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia del Arte, Universidad de Chile, Sgto., 2006.
- DuqueFélix, "Arte público y espacio político", Editorial Acal, Madrid, 2001.
- Fontana, Joseph, "La historia de los hombres", Editorial Crítica, Barcelona, 1982.
- Fontbona Sebastián, Labra Nicolás, Larraín Ismael, "La ciudad como papel", Tesis para optar al grado de licenciados en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, Santiago, 2002.
- Foucault, Michel. "El orden del discurso", Fa#bula Tusquets Editores, Barcelona, 2002.
- Foucault, Michel. "*La arqueología del saber*", Ed. Siglo Veintiuno, México, 1988.
- Foucault, Michel. "La microfísica del poder", Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1992.

- Foucault, Michel "La hermenéutica del sujeto". Curso en el Collège de France (1981-1982); F.C.E., México D.F, 2002.
- Frascara Jorge, "El poder de la imagen" Ediciones infinito, argentina, 1999.
- Freedberg, David " [El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta](#) "; Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Garretón, "Los cambios de Chile en treinta años. Una perspectiva en conjunto" En: "Encuentros con la Memoria. Archivos de memoria y futuro", LOM, 2004.
- Guha, Ranahit, "Las voces de la Historia y otros estudios subalternos", Crítica, Barcelona. 2002.
- Hau, Verónica y Medel, Paulina, " [Murales de la cotidianidad](#) ", Tesis UCH, 2005.
- Jelin, Elizabeth, "Los trabajos de la memoria", Siglo XXI, Madrid, 2002.
- Kocka Jürgen, "Historia Social: concepto, desarrollo, problemas", Editorial Alfa, Barcelona, 1989.
- Larraín, Jorge, "Identidad Chilena", LOM, Santiago, 2001.
- Le Goff, Jacques, " [El orden de la memoria: el tiempo como imaginario](#) ", Editorial Paidós, Barcelona, 1991.
- Moulian, Tomás, "Chile actual, anatomía de un mito", LOM, Santiago, 2002.
- Oyarzún Pablo, Richard Nelly, Zaldívar Claudia, "Arte y política", Universidad Arcis, Santiago, 2005.
- Palmer Rod, "Street Art Chile", Contrapunto, Santiago, 2008.
- Pereyra Carlos, Villoro Luis, et al, "Historia ¿Para qué?", Siglo veintiuno editores, México, 2005.
- Pinto Julio, Moulian, Tomás, et al, "Cuando hicimos historia", LOM, Santiago, 2005.
- Pinto Julio, Salazar Gabriel, Pinto, Julio "Historia Contemporánea de Chile. Estado, legitimidad, ciudadanía I", LOM, Santiago, 1999.
- Pinto Julio, Salazar Gabriel, Pinto Julio, "Historia Contemporánea de Chile II, Actores, identidad y movimiento", LOM, Santiago, 1999.
- Ricoeur, Paul; "La memoria, la historia, el olvido", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- Sandoval, Alejandra "Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón", Ediciones Sur, Santiago, 2001.
- Salazar, Gabriel "La historia desde abajo y desde dentro". Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2003.
- Salazar Gabriel, "La largo y angosta historia de la solidaridad social bajo régimen liberal", en Cuadernos de Historia N°23, pág. 91-121. LOM, Santiago, 2003.
- Salazar Gabriel, "Historia como ciencia popular: Despertando a los Weupifés" [Revista austral de ciencias sociales](#) , N° 11, 2006 , pág. 143-168.
- Sarlo, Beatriz, "Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo", Siglo veintiuno editores, Argentina, 1997.

Saul, Ernesto, "Pintura social en Chile", Quimantú, Santiago, 1972.

Spivak Gayatri, *¿Puede hablar un subalterno?*, Revista Colombiana de Antropología, N°39, 2003, Pág. 297-364.

Soazo, Natalia, " [Manifestaciones artístico culturales en espacios públicos urbanos: escenarios de significación e interacción colectiva](#) ", Tesis Universidad de Chile, Ciencias Sociales.

## Internet

Borja Jordi, "*Ciudadanía y espacio público*", en [http://www.cipma.cl/RAD/1998/3\\_Borja.pdf](http://www.cipma.cl/RAD/1998/3_Borja.pdf)

<http://monogonzalez.blogspot.com/2008/11/httpbooks.html>

<http://pintaylucha.blogspot.com>

[http://ventanaabierta.blogspot.com/list/historia/3-lanuevahistoria\\_doc.html](http://ventanaabierta.blogspot.com/list/historia/3-lanuevahistoria_doc.html) Acevedo, Darío, "*La Nueva Historia: temas, fuentes y textos*", Revista Unaula, N° 10, Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín, Colombia, 1990. En:

[www.muroporlapaz.cl](http://www.muroporlapaz.cl)

[www.losmurosnohablan.cl](http://www.losmurosnohablan.cl)