



Revista Austral de Ciencias Sociales

ISSN: 0717-3202

ISSN: 0718-1795

revistaaustral@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Sierralta, Simón; Fuenzalida-Bahamondes, Nicole; Cornejo, Catalina
Una aproximación arqueológica al muralismo de la resistencia en Chile (1984-1990) *

Revista Austral de Ciencias Sociales, núm. 43, 2022, pp. 85-106

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

DOI: <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2022.n43-05>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45973873005>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Una aproximación arqueológica al muralismo de la resistencia en Chile (1984-1990).*

An Archaeological Approach to the Muralism of the Chilean Resistance (1984-1990).

SIMÓN SIERRALTA**
NICOLE FUENZALIDA-BAHAMONDES***
CATALINA CORNEJO****

* El presente trabajo corresponde a un estudio complementario al libro "Todo se rayaba, todo se escribía" (Fuenzalida, Sierralta y Cornejo 2022), cuya investigación fue financiada por el 2° Concurso de Investigación de Londres38, Espacio de Memorias.

** Escuela de Arqueología, Sede Puerto Montt, Universidad Austral de Chile. simon.sierralta@uach.cl. <https://orcid.org/0000-0002-0734-3271>

*** Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile; ANID 2018-2118153; nicole.fuenzalida.bahamondes@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-4096-4384>

**** Investigadora independiente. mechitadecobre@gmail.com

Resumen

El arte mural político, cuyos orígenes se vinculan al muralismo mexicano, posee una larga tradición en Chile, especialmente en su expresión actual: el arte callejero popular. Este trabajo reflexiona en clave arqueológica sobre la producción muralista que se desarrolló en la década de los ochenta, en el contexto de la lucha política contra la dictadura cívico-militar. Utilizando archivos fotográficos de la época, se plantea una estrategia de análisis de la práctica social del pintado sobre la base de criterios económicos y tecnológicos.

Palabras clave: arte callejero, dictadura chilena, muralismo, arqueología, resistencia.

Abstract

Political mural art, whose origins are linked to Mexican muralism, has a long tradition in Chile, particularly in its current expression: popular street art. This essay examines, from an archaeological perspective, Chile's muralist production in the context of the political struggle against the civil-military dictatorship during the 1980s. Using photographic archives, we propose an analysis of the social practice of painting based on economic and technological criteria.

Key words: Street Art, Chilean Dictatorship, Mural Art, Archaeology, Resistance.

1. Introducción

El arte callejero, en particular en sus modalidades de muralismo y grafiti, es una de las manifestaciones plásticas de mayor crecimiento en Latinoamérica. Chile no ha sido la excepción y, en ese contexto, Santiago se erige como una de las capitales de la plástica urbana en el hemisferio. En las últimas dos décadas se ha vivido un intenso proceso de desarrollo y expansión del muralismo, expresado en la multiplicación de obras y la diversificación de las técnicas, formatos y espacios escogidos para pintar (Latorre 2019; Figueroa 2006). Y, aunque durante algún tiempo este tipo de expresiones puso mayor énfasis en los fines artístico-estéticos, en los últimos años, y especialmente a partir del levantamiento popular del 2019, recobraron un carácter político. En este tramo histórico sostuvieron un papel de importancia, transformándose en un vehículo para la intervención performativa del espacio público, la expresión de consignas y la transmisión de información asociada a las movilizaciones de masas (Márquez et al. 2020).

En dicho escenario, rápidamente se pudo observar una eclosión de expresión artística callejera que acompañó a la protesta, con el muralismo ocupando un lugar central. A partir de ello, se ha publicado un volumen importante de registros visuales y reflexiones académicas (Molina 2020; Ureta 2020; VV.AA. 2020; Dittus 2019; Echeverría, Rebolledo y Tótoro 2019; Olivari 2019). No obstante, poco se ha explorado en torno a la relación histórica de la práctica y la trayectoria muralista político-social del siglo veinte.

En ese sentido, la noción de “estallido” con la que se ha caracterizado el período agudo de

protesta social desarrollado entre los años 2019 y 2020 (Márquez et al. 2020; VV.AA. 2020) corre el riesgo de desvincular el proceso social de su dimensión histórica. De cierto modo, sugiere un origen *ex nihilo* de prácticas que, por el contrario, responden a recorridos, aprendizajes, transmisiones y reflujos -en suma, tradiciones- que tienen una larga data en la sociedad chilena, y distintos niveles de arraigo en su cultura popular.

Para el caso particular del muralismo político, las raíces de este escenario contemporáneo se hunden muy atrás en el siglo pasado, hasta los grandes maestros mexicanos. Chile recoge parte de esta tradición, conformando una perspectiva propia, que transitó desde el arte académico a la práctica de masas. En ese desarrollo, la institucionalidad y los partidos políticos jugaron un rol relevante, propio de los procesos sociales del siglo pasado, para luego ser superados y desbordados por una forma de expresión, comunicación y praxis, que se alojó en el seno del quehacer político de base popular (Castillo 2006; Domínguez 2006). Este contexto es experimentado vívidamente en el proceso histórico desarrollado en la década de los ochenta, con las movilizaciones de masas que resistieron y derrocaron la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet. Particularmente, nuestro trabajo se focalizó en el período comprendido entre 1984 y 1990, en virtud del registro documentado, cuando el muralismo político, hasta entonces patrimonio de la academia y los partidos de izquierda, cobró un sentido diferente y se popularizó como práctica político-cultural, diversificándose territorial y demográficamente (Fuenzalida y Sierralta 2016; Bellange 1995).

Este artículo presenta una aproximación arqueológica al muralismo de dicho período,

para contribuir a la comprensión del proceso social-histórico a través del cual se arraigó como práctica transversal en la juventud urbana chilena (Figueroa 2006). En particular, apuntamos a entregar elementos de reflexión para otorgar profundidad histórica a las expresiones murales que acompañaron la protesta social que recientemente experimentamos en Chile. Así, si bien no nos abocamos a analizar continuidades o cambios de estas manifestaciones en sus sentidos patrimoniales o elementos técnico-estéticos, sí perseguimos posicionar la práctica muralista en su arraigo político-social, suponiendo que guarda su propia historicidad y biografía. Particularmente, analizamos registros de las manifestaciones muralistas de los años ochenta, orientándonos a la reconstrucción del marco productivo de la pintura callejera y enfatizando la importancia que tuvo la forma de organizar la elaboración de los murales, en un contexto de clandestinidad, donde se desafiaban tanto las leyes de seguridad como los marcos generalizados de censura, aplicados a las personas, medios de comunicación y espacio público.

Sostenemos que la arqueología trata fundamentalmente de la investigación sobre la sociedad a través de las consecuencias materiales de la conducta humana. Dicha conducta es la manifestación individual de estructuras generales y ocurre en escenarios ambientales y socioculturales específicos, que delimitan sus condiciones, orientaciones y posibilidades de variación. Además, la arqueología enfatiza el carácter histórico y dialéctico de dicha relación, entendiendo que los seres humanos actúan transformando sus condiciones objetivas (Castro et al. 1996).

Por tanto, una aproximación arqueológica a los murales implica indagar en los restos

materiales que sobrevivieron al tiempo, y que podemos reconocer hoy como evidencia de prácticas socialmente significativas. Estos restos poseen cualidades empírico-físicas, relacionales, espaciales y temporales, de las cuales podemos explorar su lógica de articulación interna, así como su relación con las condiciones económicas, políticas y culturales más amplias. Asimismo, nos obliga a situarlos históricamente, para aproximarnos a los procesos y tradiciones que le dieron origen, y que dotan de sentido sociocultural a la práctica de sujetos y organizaciones. Por último, involucra preguntarnos por las consecuencias que tuvieron tanto el acto productivo como sus resultados materiales, a diversas escalas temporales, espaciales y sociales.

En concreto, nos interesa la forma en que las condiciones objetivas de la producción muralista le dieron su forma y contenido, para comprender mejor los procesos subyacentes que la influyeron, desembocando en su incorporación a un contexto más amplio de movilización social, y luego en su consolidación como manifestación cultural transversal en el campo popular urbano. Asimismo, rastrear cómo estos factores se fueron modificando durante la década, tanto por influencias externas como por el proceso de desarrollo interno de la práctica muralista, incluidos los diálogos y tensiones entre los distintos tipos de organizaciones y sus prácticas, posibilidades y restricciones específicas. Por último, caracterizar la práctica muralista del período por sí misma, como un ejercicio de memoria sobre las formas de política gráfica en la historia reciente del país (Fuenzalida y Sierralta 2016).

Con estos fines, consideramos como periodo de análisis el espacio de tiempo en que

podemos reconocer la existencia recurrente de restos materiales de los murales y a los cuales tuvimos acceso para el estudio. Así, el lapso temporal del estudio corresponde al período de mayor actividad política de resistencia en el espacio público durante la dictadura y al ciclo de movilizaciones general que desembocó en la transición democrática (Bravo 2017; Manzano 2014). Esto lo señala como un tramo histórico de especial interés y, además, lo configura como el período de mayor actividad muralista callejera, lo que permitió que se generara un mayor registro fotográfico susceptible de estudiar arqueológicamente.

La muestra se compone de registros fotográficos de murales de la ciudad de Santiago obtenidos entre 1984 y 1990, producidos por organizaciones políticas, sociales y colectivos artísticos que se articularon en torno a la movilización contra Pinochet. Estos registros fotográficos fueron analizados con metodologías procedentes de estudios del arte rupestre y arqueología de la imagen (Fiore 2007). Los datos arqueológicos se complementaron con una metodología cualitativa, en base a la sistematización de entrevistas realizadas a integrantes de partidos, organizaciones artísticas y grupos muralistas que, bajo distintas motivaciones y condiciones prácticas, trabajaron sobre las paredes de la capital en ese período.

2. Antecedentes.

2.1. Historia breve del muralismo chileno.

En 1924, David Siqueiros y Xavier Guerrero, entre otros artistas, firmaron el manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores Mexicanos (Siqueiros et al. 1924).

En él señalaban la necesidad urgente de que el arte se volcase hacia el espacio social, a través de obras monumentales cuyo contenido reivindicara las luchas populares e indígenas mexicanas. De la mano de las políticas del Estado revolucionario, desarrollaron una escuela muralista que encontró su lugar de expresión en los nuevos edificios públicos (Morales 2011). Su propuesta tuvo influencia directa en Chile, materializada en 1941 con la llegada de Siqueiros y Guerrero para trabajar en la construcción de la Escuela México de Chillán, donada por el Estado mexicano tras el gran terremoto de 1939. En ese lugar realizaron una serie de obras, destacando especialmente el mural “Muerte al Invasor” en la biblioteca del edificio (Bellange 1995).

Siqueiros permaneció en Chile hasta 1944, período en el cual influyó significativamente en artistas jóvenes chilenos. Durante las décadas siguientes, diversos experimentos nacionales intentaron dar continuidad a este tipo de expresiones, desde la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la Escuela Experimental de Educación Artística. Si bien la escasez de recursos y la oposición del tradicionalista medio chileno cerraban las puertas al arte social, contratar muralistas para decorar escuelas, universidades y bibliotecas fue una práctica esporádica pero consistente, por parte de instituciones públicas y empresas (Morales 2011; Bellange 1995). Habitualmente, estos murales representaban escenas vinculadas a la historia de las clases populares, manteniendo el sentido político que impulsaban los maestros mexicanos.

El giro hacia la propaganda política ocurrió durante la campaña de Eduardo Frei Montalva para las elecciones presidenciales de 1964,

cuando la Democracia Cristiana tuvo la iniciativa de pintar estrellas en los muros del país para demarcar el territorio. Los adherentes a Salvador Allende, agrupados en el Frente de Acción Popular (FRAP), respondieron creando un motivo en X que fusionaba la V de Victoria y la A del apellido del candidato, que sería el emblema de su posterior triunfo en 1970 (Cleary 1988). Esta batalla por los muros, que comenzó en las calles de Valparaíso, se esparció por todo el país. El mismo año, Jorge Osorio y Osvaldo Stranger realizaron el primer mural propiamente pictórico del FRAP, en la avenida España de dicho puerto, y en Santiago otros artistas vinculados al movimiento de izquierda replicaron este tipo de iniciativas (Morales 2011). Comenzaron así a pintarse murales simples, en actividades colectivas que agruparon a pintores, trabajadores y estudiantes (Bellange 1995).

Durante los años siguientes, el muralismo se posicionó dentro de las organizaciones políticas como una práctica útil y necesaria, evaluada positivamente a partir de su alto impacto. Tras la formación de la Unidad Popular, el muralismo partidario tuvo su consolidación definitiva. En 1969, las Juventudes Comunistas formaron las Brigadas Ramona Parra (BRP); en 1970, el Partido Socialista hizo lo propio con las brigadas Elmo Catalán (BEC) e Inti Peredo; y la Democracia Cristiana con la Brigada Hernán Mery. Esto implicó la creación de estructuras orgánicas para pintar las calles y, con ello, la incorporación y formación de militantes que no necesariamente contaban con conocimientos técnicos o teóricos en cuanto a la expresión artística (Castillo 2006). Con la explosión creativa de finales de la década y el gobierno de la Unidad Popular, se sentaron las bases para la constitución de estilos, técnicas y sistemas de trabajo particulares, cuya expresión orgánica

más consolidada fueron las BRP (Grandón 2010).

En particular, a fines de los años sesenta, las BRP desarrollaron una forma de organización del trabajo mural compartimentada y bien estructurada, que permitía realizar murales rápidamente y con bajo conocimiento técnico por parte de los ejecutantes. Se debían cumplir tres funciones delegadas en personas distintas: trazar el dibujo sobre el muro, rellenar los campos con colores planos, y “filetear” o delimitar los campos ya coloreados con un trazo negro (Castillo 2006).

Al ritmo acelerado de los procesos sociales durante el gobierno de la Unidad Popular y, en parte gracias al eje articulador de potentes estructuras partidarias, el muralismo fue un espacio en que convergieron militantes de base y grandes artistas plásticos, configurando una propuesta teórica y estética emblemática (Castillo 2006). Como grandes hitos, siempre asociados primordialmente a las BRP, quedarían la colaboración del pintor surrealista Roberto Matta en la creación de la obra “El Primer Gol del Pueblo Chileno” en la piscina municipal de la Granja en 1971; la exposición de obras de las brigadas en el Museo de Arte Contemporáneo, que ese mismo año fracturó la frontera entre la gráfica callejera y las bellas artes; y las obras de gran formato realizadas en los tajamares del río Mapocho en 1972, en las que participaron brigadistas, estudiantes y los artistas Gracia Barrios, José Balmes y Francisco Brugnoli.

Con el golpe de Estado de 1973, los partidos políticos fueron ilegalizados y sus estructuras -incluyendo las brigadas muralistas- disueltas y perseguidas. En los espacios públicos se clausuró la posibilidad de cualquier expresión

masiva de resistencia. No sería sino hasta los primeros años de la década de los ochenta que, con la progresiva reactivación de las fuerzas populares y de izquierda, el muralismo re debutaría en las calles de la capital (Fuenzalida y Sierralta 2016).

Desde 1978, la dictadura chilena comenzó el tránsito hacia su fase “constitucional-refundacional”, durante la cual, aprovechando el campo libre que había dejado la violencia de sus primeros años, institucionalizó el nuevo sistema político económico y aflojó relativamente el yugo represivo (Moulian 1997). Esto permitió que las fuerzas de izquierda comenzaran a rearticularse, lo que sumado a una profunda crisis económica, desembocó en masivas y violentas manifestaciones contra el régimen desde mayo de 1983, conocidas como Jornadas de Protesta Nacional (Bravo 2017). En ese escenario, el muralismo volvió a las calles de Santiago desde tres fuentes interconectadas pero independientes. Por una parte, los partidos políticos reorganizaron sus brigadas muralistas, destacando la BRP, la BEC y la nueva Brigada Luciano Cruz (BLC) del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Por otra, aparecieron colectivos de artistas jóvenes y estudiantes que pusieron su conocimiento y oficio al servicio de la resistencia, como la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), el taller La Escala, entre otros (Bellange 1995). La gran novedad del período fue la multiplicación de grupos y brigadas muralistas populares de base territorial, organizadas por núcleos pequeños de jóvenes en barrios periféricos -en general empobrecidos por la crisis económica-, muchas veces sin militancia ni conocimiento técnico sobre muralismo. Entre estos, destacaron la Brigada Muralista América Latina, el Taller

de Pintura Popular (TPP) y el Colectivo La Garrapata, pero fueron decenas los colectivos locales de muralistas populares anónimos que comenzaron a aparecer en la periferia urbana (Páez 2013; Morales 2011).

Dicho escenario se fue desarrollando en los años siguientes, lapso en el que podemos definir tres períodos. El primero se extiende desde las primeras Jornadas de Protesta en 1983 hasta 1986, y en él se produjo un ascenso del proceso de movilización social de masas, durante el cual aumentó la masividad y radicalidad de las protestas y las acciones armadas contra el régimen (Garcés 2017; Salazar 2006; Rojas 1999; Quiroga 1998).

A partir de 1986, tras el atentado del Frente Patriótico Manuel Rodríguez contra el dictador, se produjo una clausura autoritaria que se prolongó hasta el segundo semestre de 1987, lo que configura el segundo período. En éste se verifica un aumento del control militar y la persecución, tortura y ejecución de militantes opositores al régimen. El refuerzo represivo implicó la pérdida de espacios públicos de manifestación, algo que afectó directamente al muralismo. En paralelo, favoreció y construyó el escenario político-social que derivó en el acuerdo de las fuerzas políticas moderadas y la salida plebiscitaria de 1988 (Bravo 2017; Manzano 2014).

El tercer período (1987-1990) se configura a partir de la coyuntura electoral, que implicó que la movilización social fuera parcialmente canalizada por la vía institucional, a través del rol negociador que ciertos partidos políticos y la iglesia adoptaron frente al régimen. A partir de fines de 1987, ello significó la relativa apertura de espacios de manifestación, lo que facilitó que

las distintas expresiones orgánicas muralistas diseminadas por la capital, pudieran consolidar vínculos. Su punto cúlmine fue alcanzado con la formación de la Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas (CMTBM), que hasta 1992 agrupó a una treintena de organizaciones de todo el espectro político de izquierda (Morales 2011).

Aunque en un comienzo la CMTBM logró proyectar el muralismo ochentero hacia la década siguiente, eventualmente la actividad fue cambiando su carácter y las brigadas desaparecieron o se transformaron en organizaciones culturales. En la transición de los noventa, junto con la despolitización hacia la que caminó la sociedad chilena, el arte mural abandonó el ámbito estrictamente político y pasó a ser una práctica de expresión plástica más vinculada a las microidentidades territoriales y la individualidad (Lemoneau 2015). Hacia el final del siglo, las influencias globalizantes, la cultura urbana mundial del hip-hop y el grafiti introdujeron una nueva influencia estética, técnica e ideológica sobre la cual fundamentar el muralismo (Figueroa 2006). La práctica que se había sembrado en los barrios periféricos de la ciudad como forma de expresión y propaganda política, se masificó entre las generaciones jóvenes como una forma de cultura alternativa que permitía disputar la escena visual urbana.

2.2. Perspectivas teóricas.

En este trabajo se utilizan algunos conceptos que ameritan una definición inicial pues, aunque pueden parecer sinónimos, presentan ciertos matices. Por “arte callejero” entendemos al conjunto de expresiones visuales desarrolladas a través de distintas técnicas en el espacio público, en forma ilegal o sin autorización oficial.

Incluye manifestaciones diversas como grafitis, esténciles, proyecciones lumínicas, adhesivos y murales, entre otras, pero excluye expresiones musicales y escénicas. “Muralismo”, por otro lado, refiere al arte pictórico de gran formato realizado sobre paramentos constructivos, independiente de su emplazamiento o motivación. El “muralismo político”, en cambio, define aquel cuya producción responde primariamente a motivaciones políticas, partidistas y no partidistas, ya sea con fines propagandísticos o comunicacionales, y que se desarrolla preferente pero no exclusivamente en el espacio público. “Política gráfica”, por último, refiere a las distintas estrategias que organizaciones y personas despliegan a través de manifestaciones plásticas, como la producción de panfletos, afiches, murales, con fines explícitamente políticos.

El muralismo chileno del siglo XX, y especialmente entre los años sesenta y ochenta, ha sido abordado en diferentes investigaciones desde la historia, la estética y la historia del arte (Páez 2013; Morales 2011; Domínguez 2006; Castillo 2006; Rodríguez-Plaza 2001; Bellange 1995). Algunos trabajos han hecho énfasis en las características de sus propuestas plásticas, las influencias sociales y artísticas, o su posición en el desarrollo del arte chileno. Otros, de carácter más tradicionalmente político, han abordado aspectos pragmáticos como la articulación con organizaciones partidarias y sociales y sus relaciones de determinación y contradicción, entendiendo los murales principalmente como dispositivos de agitación y propaganda.

Un acercamiento arqueológico permite pensar el muralismo desde la perspectiva de la producción de cultura material entendida como práctica social (Castro et al. 1996). Esto quiere

decir concebir a los murales como objetos-imágenes, resultado objetivo de procesos de trabajo articulados y socialmente significativos (Fiore 2020). A partir del estudio de sus características, podemos conocer aspectos relacionados a las condiciones en que fueron producidos, tanto en términos del escenario sociopolítico en que se desenvolvían sus productores, como sus capacidades técnicas, materiales y organizativas.

Estudiar la producción artística como proceso de trabajo, requiere analizar las propiedades de su organización material. Para ello, pueden distinguirse tres tipos de factores interrelacionados: tecnológicos, económicos y cognitivos (Fiore 2020). Los factores económicos comprenden aquellos vinculados a la disponibilidad y obtención de los recursos necesarios para ejecutar la producción (materiales, pintura y soportes), y la organización de la tarea productiva. Los factores tecnológicos se vinculan al desarrollo de las fuerzas productivas, tanto en términos de los medios técnicos disponibles socialmente, como de la forma de organización del trabajo. Los cognitivos, por último, corresponden a códigos visuales, valores, conocimiento, inclinaciones políticas y todas aquellas dimensiones subjetivas que son incorporadas en la producción de imágenes.

Podemos aplicar estas definiciones a la práctica muralista de la siguiente manera. Los aspectos económicos se vinculan con la capacidad de obtener pinturas comerciales -o, en su defecto, producirlas artesanalmente-, articular el grupo, organizar el trabajo en las tareas de pintado y seguridad y acceder a muros con una ubicación adecuada en términos de visibilidad y seguridad. Factores tecnológicos comprenden

principalmente al tipo de pintura utilizada y el grado de conocimiento y habilidad técnica, muy variable entre los distintos tipos de brigadas. Por último, en términos cognitivos son relevantes las concepciones y motivaciones políticas de individuos y organizaciones, la relación con otras dimensiones orgánicas y espacios sociales durante el período y las condiciones subjetivas de seguridad dadas por el contexto político y represivo coyuntural.

Los objetos (instrumentos, materias primas) y técnicas involucradas en estos factores poseen *affordances* (propiedades que permiten que los sujetos interactúen con ellos de distintas formas) que determinan conjuntos de acción materialmente posibles (Gibson 1979). Para los objetos artísticos se han propuesto dos tipos de *affordances*: tecnovisuales, asociadas a las técnicas y materiales de ejecución y los efectos perceptivos que estos tienen; y performativas, relacionadas a formas de interacción físicas durante y después de la producción (Fiore 2020). En el caso de los murales, los aspectos tecnovisuales se podrán relacionar con la selección de colores y motivos que los autores escogieron de acuerdo a los fines que tiene la obra, los recursos disponibles y las condicionantes del espacio físico y sociopolítico de creación. Las *affordances* performativas podrán aludir, por ejemplo, a la organización del trabajo desplegada en la creación, y otras formas de interacción posterior como el borrado o el repintado.

3. Muestra y metodología.

Como es posible esperar, prácticamente no existen murales que sobrevivan físicamente desde el período de resistencia a la dictadura, por

lo que este trabajo debió utilizar principalmente el análisis de archivos fotográficos, los cuales se encuentran disponibles en repositorios digitales de media a alta calidad. En ese sentido, es preciso señalar que el uso de material fotográfico como evidencia arqueológica implica sesgos, que deben tenerse presentes al ponderar la interpretación. Las fotografías son un formato mediado por las capacidades de la tecnología de registro y reproducción disponibles, pero además por las condiciones objetivas y subjetivas de quienes realizaron las capturas (Fiore 2007). En este caso particular, las inclinaciones políticas o estéticas de los fotógrafos, sus recorridos habituales de movimiento en la ciudad y sus capacidades económicas para el revelado, sin duda influyeron en la formación del registro. Luego, por supuesto, se debe tener en cuenta los factores que pueden haber influido en la supervivencia y divulgación de dicho registro hasta hoy, afectando su integridad y fidelidad, la preservación de la información asociada, entre otros.

En concreto, se utilizaron fotografías disponibles en 5 fuentes: las páginas web “LaMuralla.cl, Red de Expresión Popular en las murallas de Chile” y “Museo de la Calle”, el Archivo Digital de la Resistencia Visual, el Archivo Digital de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), y la Colección de Murales Chilenos de Protesta de la Universidad de Harvard. De este último se obtuvieron la mayor parte de los registros y corresponde a la digitalización en alta calidad de los negativos del fotógrafo aficionado Andrés Romero Spethman, que capturó murales en diversas comunas de Santiago entre 1984 y 1991. Teniendo en cuenta todas las fuentes mencionadas, se recopiló un total de 686 fotografías de 311 murales (Tabla 1). Se cuenta con dos o más fotografías de 141

murales, mientras que los restantes 170 están representados por un solo registro.

Tabla 1. Cantidad de murales por fuente.

Fuente	n
Archivo Harvard	254
Lamuralla.cl	26
Museo de La Calle	21
Archivo APJ	6
Archivo Resistencia Visual	3
Total	311

Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, para el análisis se consideraron solo los murales con información suficiente respecto a su localización temporal y espacial y que estuvieran dentro las comunas que componen el área metropolitana de Santiago. Se descartaron aquellos que no poseían datos respecto al año de registro y/o de la ubicación de procedencia. También se descartaron algunos registros que, si bien poseían información contextual, en términos visuales no entregaban datos para caracterizar el mural. Por tanto, la muestra analizada se redujo a un total de 149 murales de 11 comunas del área metropolitana de Santiago (Tabla 3). Dicha muestra se compone de 373 fotografías, con 65 murales de registro único y 84 piezas representadas en dos o más imágenes, alcanzando un máximo de 13.

El relevamiento de información se realizó aplicando una ficha de análisis a las fotografías, estructurada en torno a tres dimensiones: 1) contexto espacio-temporal, 2) materialidad

y técnica y 3) contenido. Para este trabajo, prescindiremos provisoriamente del análisis de la dimensión de contenido para abocarnos a las dimensiones de contexto espacio-temporal y de materialidad y técnica. En cuanto a la primera dimensión, se consideró el año de registro; la autoría del mural (firma visible o autoría registrada por el fotógrafo); la jerarquía de la ubicación en relación a su visibilidad (Calle, Avenida, Universidad, Block o Parque); y ubicación geográfica (población o sector, y comuna). Para la dimensión material, se evaluó el tamaño (medidas relativas: restringido, pequeño, grande, extendido y compuesto); la técnica de pintado (Brocha, Spray, Stencil o combinaciones); la cantidad de colores (monocromo, bícromo o polícromo) y el tratamiento del fondo (muro natural, pintura blanca, fondo cromático); la presencia o ausencia de dibujos; la presencia o ausencia de texto; el estilo de letra (Palo seco o serifa, lineal o rellena, manuscrita, cursiva), el estilo (tonal, lineal figurativo, lineal compuesto, mixto o alto contraste) y la presencia de superposiciones y borrados¹.

Las variables descritas requieren algunas precisiones. La adscripción cronológica presentó algunas dificultades, ya que las fuentes no señalan fechas precisas de registro, sino rangos variables de dos o tres años, que muchas veces se traslapan. Se pudo organizar la muestra en tres rangos que pueden ser asociados -con cierto margen de error- a etapas significativas del proceso político de la década. Los rangos definidos fueron 1984-87, período de ascenso de la movilización; 1986-88, período de cierre autoritario y vía electoral;

y 1989-90, período terminal postplebiscitario. Como se observa, no fue posible eliminar completamente la sobreposición entre ellos, pero se decidió mantenerla y no correr el riesgo de a) atribuir datas erróneas y especulativas, o b) reducir demasiado la muestra en búsqueda de una precisión difícil de obtener dadas las características del registro fotográfico (Fiore 2007).

Respecto a la dimensión relativa, se consideraron como murales restringidos aquellos que cubrían porciones menores de un muro. Los murales pequeños son aquellos que ocupan un muro de dimensiones homologables a un módulo de panel Bulldog (2x2m). Grande refiere a formatos superiores a 4 m² y extendido a murales que cubren muros largos o superficies de gran escala, como fachadas de edificios tipo block. Se definió como compuestos a murales grandes que aprovechaban distintos paramentos, a modo de paneles o secciones.

El estilo lineal figurativo refiere al uso de trazos marcados para construir representaciones no abstractas a partir de campos de color sólido, como en una caricatura, y es por lo general el estilo más sencillo de ejecutar (Figura 1a). El estilo lineal compuesto corresponde a una categoría creada específicamente para la propuesta pictórica desarrollada desde fines de los sesenta por la Brigada Ramona Parra, que se estructura a partir de figuras agrupadas, intercalando motivos abstractos y figurativos, con campos de colores planos delineados por un fileteado grueso (Figura 1b). El estilo tonal corresponde a aquel en que los motivos y figuras están compuestos por campos de color no delineados, posiblemente con degradados, que permiten expresiones volumétricas y habitualmente requiere una habilidad técnica

¹ Variable no incluida en los resultados por la insuficiencia de datos del análisis fotográfico.

mayor (Figura 1c). Por último, el estilo de alto contraste corresponde a composiciones principalmente monocromas o bícromas, en que se representa la oposición entre luces y sombras, siendo ejemplar el caso de los estenciles (Figura 1d).

Paralelamente al análisis del registro fotográfico, se desarrolló un programa de entrevistas a personas que participaron de brigadas muralistas durante el período. Entre 2017 y 2018 se realizaron entrevistas semi-estructuradas, que implican la formulación flexible de una pauta de preguntas relacionadas con los objetivos de investigación, cuyo audio fue grabado, transcrito y analizado. Se siguió una estrategia mixta de análisis cualitativo de contenido, por el cual se estableció un marco conceptual en base a la bibliografía y a supuestos teóricos preliminares y, seguidamente, se reconocieron conceptos emergentes a partir del material de las entrevistas. Grabaciones y transcripciones se encuentran catalogadas en el archivo audiovisual de Londres 38, Espacio de Memorias.

Se contactaron integrantes de colectivos universitarios (Izquierda Cristiana), brigadas partidistas (Unidades Muralistas Camilo Torres), brigadas barriales (Brigada Muralista América Latina) y organizaciones de artistas profesionales (Agrupación de Plásticos Jóvenes y Taller Sol). Por acuerdo con las personas entrevistadas, sus identidades permanecen reservadas. A partir de los testimonios, se buscó tener una línea de evidencia paralela que complementara y contrastara las observaciones realizadas sobre el registro fotográfico, además de una contextualización con perspectiva histórica y subjetiva del período, en relación a la práctica muralista.

Figura 1. Ejemplos de estilos.

a Lineal figurativo



b Lineal compuesto



c Tonal



d Alto contraste



Fuente: Elaboración propia sobre originales de Archivo Harvard

4. Resultados

4.1. Atributos de contexto

i) *Año de registro*. La primera observación posible es que la muestra presenta una mayor representación de murales de la segunda mitad de la década. La mayoría se concentran en los años posteriores al plebiscito de 1988, que además corresponde al intervalo temporal más acotado entre los que se definieron. En cambio, si partimos desde el año 1984 se aprecia una representación reducida de murales y una menor cantidad de registros en promedio por mural (Tabla 2). En ese sentido, si bien las manifestaciones masivas comienzan a intensificarse desde el año 1983, los registros fotográficos más antiguos de murales a los que pudimos acceder son de 1984. Ello no implica que no existieran, ya que hay antecedentes que respaldan su producción hacia principios de la década (p.e., Castillo 2006; Bellange 1995).

ii) *Autoría*. A partir de firmas y registros se registraron murales de 51 organizaciones diferentes. Éstas se agruparon en categorías generales: a) partidos políticos y sus brigadas (P. Comunista, P. Socialista, Movimiento de Izquierda Revolucionaria, Izquierda Cristiana, Democracia Cristiana y Partido por la Democracia), b) organizaciones populares no partidistas de base territorial, c) organizaciones de estudiantes y artistas profesionales (TPP, APJ, Grupo Sindicato, Taller La Escala), y d) otras organizaciones político-sociales (federaciones estudiantiles, Comités de Familiares, Agrupaciones de Deudores, etc.). No se registraron murales con firmas personales. Se observa el predominio de orgánicas partidistas, capaces de movilizar fuerza de trabajo y medios de producción para sus fines propagandísticos, pero también la participación importante de otro

tipo de colectivos con menos recursos, a los cuales podrían sumarse aquellos que no poseen firmas.

Tabla 2. Frecuencia de murales y promedio de fotografías por mural según subperíodo y tipo de organización.

Año del registro	n	\bar{x} de fotografías
1984-1987	31	2
1986-1989	55	2,6
1989-1990	63	2,7
Tipo de organización		
Partidos Políticos	81	2,8
Organizaciones de base	28	2,2
Organizaciones de artistas	9	4,3
Otras organizaciones	7	2,1
Anónimo	24	1,2

Fuente: Elaboración propia

En total, se identificaron 16 organizaciones de base territorial, dentro de las cuales destacan por una mayor cantidad de murales la Brigada América Latina (Villa Portales, Estación Central), el colectivo La Garrapata (Colón Oriente, Las Condes), el Cultural Carlos Nilo (Villa Sur, San Miguel) y el Taller de Pintura Popular (Villa Francia, Estación Central). Testimonios orales de algunos brigadistas dan cuenta de las condiciones que esta diversidad imprimía a la tarea:

A mí, el partido no me pasó un peso para esto. Nosotros cocíamos betarragas para hacer pintura, íbamos a la cancha los domingos para pedir el cal, etc. Por eso, nunca permití que el partido incidiera en el diseño y desarrollo de nuestro trabajo. (Mauricio Muñoz en Páez 2013: 50).

iii) *Jerarquía de la ubicación.* Otro tema relevante fue la disponibilidad de muros con diferentes grados de visibilidad y la capacidad operativa de acceder a ellos. En ese sentido, es posible problematizar la cuestión del acceso a espacios de mayor jerarquía por su ubicación y dimensiones. Sobre todo, al avanzar la década e incrementarse la cantidad de orgánicas muralistas, se desarrolló una desigualdad en este sentido, mediada por la capacidad de las distintas organizaciones de movilizar mayores recursos, fuerza de trabajo y de actuar en determinados contextos urbanos pese a la represión. Durante todo el período predominaron espacios de menor jerarquía visual, pero es posible observar cómo los murales en grandes avenidas se volvieron populares tras el triunfo del plebiscito y el relajamiento de las medidas autoritarias (Figura 2). Fueron principalmente los partidos políticos los que volcaron su trabajo hacia sectores de mayor visibilidad, sin duda debido a la mayor capacidad de movilización que se traducía en la posibilidad de abarcar territorios más amplios y operar en mejores condiciones de seguridad. En cambio, las organizaciones de base produjeron sus murales en calles menores, asociadas a sus espacios territoriales.

Los testimonios orales sugieren otro factor: la disciplina militante y la capacidad de movilizar fuerza de trabajo de las organizaciones partidarias les permitía “anticiparse” en eventos de convocatoria masiva y acceder a muros de mayor visibilidad. También aportan un dato no apreciable desde la fotografía: si bien los criterios principales eran la visibilidad y centralidad del muro en relación a su espacio urbano de inserción (p.e. una población, un campus universitario o un parque), una condicionante era la propiedad del paramento, pues si era privado se requería autorización -y luego el apoyo político- de los dueños.

iv) *Ubicación geográfica.* La muestra de murales procedió de 11 comunas del área metropolitana de Santiago (Tabla 3) entre las que destacan Estación Central y Santiago centro. El análisis revela una distribución territorial desigual y concentrada. Es decir, existen sectores donde el registro disponible contiene mayor cantidad de murales reconocibles, lo que no debe considerarse como un indicador de variabilidad en la intensidad de producción muralista dentro del radio urbano, sino que está determinada principalmente por las áreas favorecidas por los fotógrafos.

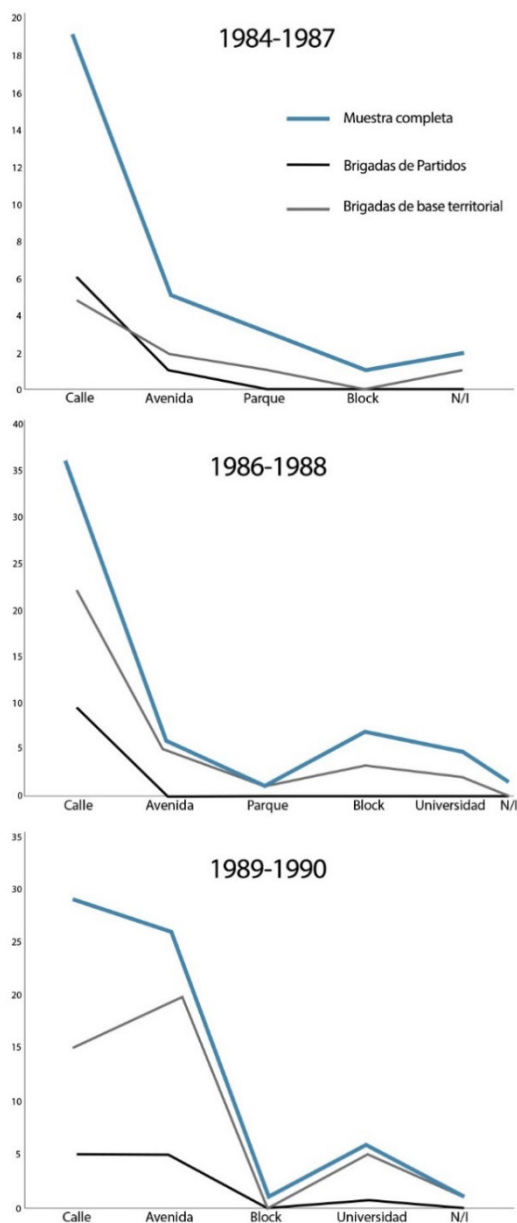
En este sentido, comprendemos que la localización por comuna es una variable de contexto que no tiene necesariamente que ver con el proceso de producción mural, sino que señala sesgos de su registro.

Tabla 3. Localización de murales por comuna.

Comuna	n
Estación Central	67
Santiago	31
Pudahuel	14
Pedro Aguirre Cerda	13
San Joaquín	9
San Miguel	10
El Bosque	1
Paine	1
Quinta Normal	1
San Bernardo	1
San Ramón	1
Total	149

Fuente: Elaboración propia

Figura 2. Variaciones en la ubicación de los murales a lo largo de la década.

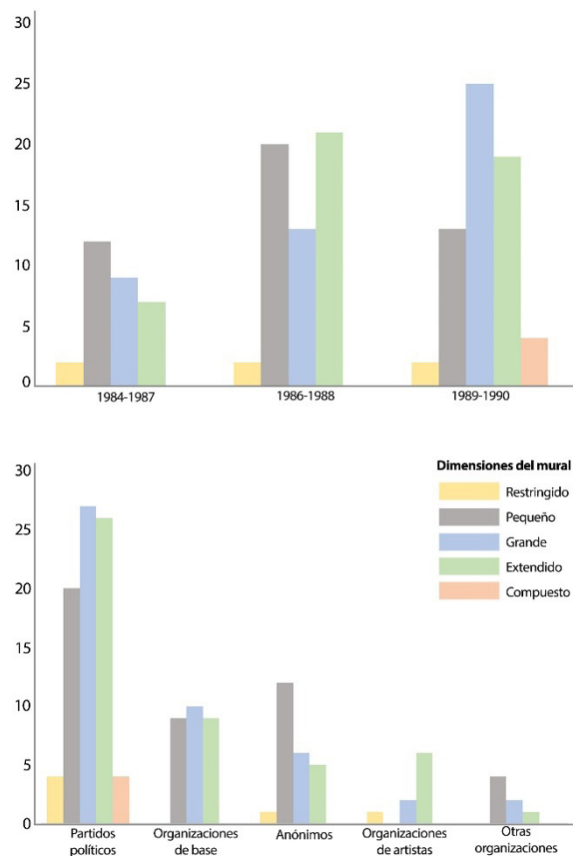


Fuente: Elaboración propia.

4.2. Atributos de materialidad y técnicas

i) *Tamaño*. Esta categoría refleja bien el desarrollo político social del período. Al avanzar en el tiempo, la proporción de murales grandes y extendidos se va incrementando y, eventualmente, aparecen los murales compuestos (Figura 3). Probablemente esto

Figura 3. Frecuencias de murales por tamaño a lo largo del período (arriba) y según tipo de organización (abajo).



Fuente: Elaboración propia.

refleja el avance en la recuperación de los espacios públicos. Tras el triunfo del NO en 1988, más del 75% de los murales registrados son grandes o extendidos. Otro dato es que, pese a que podría esperarse que la menor capacidad operativa de las organizaciones de base se tradujera en un tamaño más reducido de los murales que producían, lo cierto es que no se observan diferencias tan significativas al compararlo con las proporciones de las brigadas partidistas, llegando incluso a realizar obras de dimensiones monumentales (Figura 4).

ii) *Técnica de pintado*. La técnica muralista, fundamentada en las formas de trabajo desarrolladas en décadas anteriores (Castillo 2006), continuó basándose en el pintado con brocha durante la década de los ochenta. Sólo a partir de 1989 el uso de aerosoles aparece en frecuencias significativas (Tabla 4). Llama la atención el escaso uso de las plantillas o estencil. Es posible que esta técnica sólo fuese parte del repertorio de muralistas vinculados al mundo del arte, mientras que el brigadismo tradicional fuera más conservador en cuanto a las formas de hacer.

Asimismo, se observa que el uso de aerosoles se concentra fundamentalmente en el muralismo asociado a partidos políticos y a las organizaciones de artistas (Tabla 4). Esto se debe posiblemente al costo económico, más difícil de cubrir para organizaciones autogestionadas. El pintado por brocha, en cambio, podía descansar en el uso de pinturas más económicas, e incluso de producción casera a partir de cal y tierra de color.

Las entrevistas indican que las organizaciones territoriales se financiaban mediante colectas entre sus integrantes y, ocasionalmente, entre

Figura 4. Mural del Taller de Pintura Popular, Villa Francia, 1989.



Fuente: Archivo Harvard

miembros de la comunidad. En algunos casos, producían productos artesanales para la venta y organizaban actividades culturales (peñas) que dejaban utilidades económicas que permitieran sostenerse:

En cada mural poníamos un tarro para comprar materiales y pedíamos ayuda a los vecinos que nos colaboraran con restos de pinturas. Nunca contamos con financiamiento. En un momento estábamos tan validados en la villa, que decidimos ir casa por casa y departamento por departamento, pidiendo alguna ayuda monetaria u otra cosa (Hombre, 48 años, Brigada Muralista América Latina).

Tabla 4. Técnicas utilizadas según período y tipo de organización.

Período	Brocha	Brocha/ Esténcil	Aerosol	Aerosol/ brocha
1984-1987	27	0	0	3
1986-1988	53	0	2	1
1989-1990	48	2	2	11
Tipo de organización				
Partido Político	66	2	3	10
Organización de base	27	0	0	1
Anónimo	22	0	1	1
Organización de artistas	6	0	0	3
Otras organizaciones	7	0	0	0
Total	128	2	4	15

Fuente: Elaboración propia

iii) *Uso de colores.* Inicialmente pensamos que la limitante económica sugerida en las entrevistas pudo haber afectado la cantidad de pintura o de colores disponibles. No obstante, la muestra analizada contradice esta expectativa, pues sobre el 90% de los murales presenta tres o más colores, independientemente del año o el tipo de organización. Algo similar ocurre con el tratamiento del fondo: se registraron fondos policromos (75%) por sobre fondos blanqueados (12,5%) y sin tratamiento (12,5%), independientemente de autoría o cronología.

iv) *Dibujos, textos, y estilo de letra*². La mayoría de los murales presentaban tanto texto como

representaciones pictóricas. Vale la pena destacar la escasa presencia de murales exclusivamente de texto, más comunes en las décadas precedentes y que volvieron a predominar en las campañas presidenciales y parlamentarias de los años noventa. No obstante, es posible que esto se deba a un sesgo de registro. Entre los estilos de letra utilizados predominaron caracteres lineales o rellenos, que facilitan la legibilidad a distancia, y particularmente los de tipo Palo Seco (sin serifas), más sencillos de ejecutar. El estilo de dibujo predominante fue siempre el lineal figurativo (Figura 5).

Figura 5. Detalle de mural de la Brigada Luciano Cruz, 1988. De estilo lineal figurativo, polícromo, con letras gruesas, responde al prototipo del muralismo del período.



Fuente: Archivo Harvard.

v) *Estilo.* Las organizaciones de artistas, que efectivamente contaban con mayores medios técnicos y económicos, así como el conocimiento y habilidad, muestran una mayor diversidad de estilos, que sugiere un proceso de exploración plástica más influida por la

² En la ficha de análisis estas tres variables se trataron de forma independiente. No obstante, en el presente artículo se han agrupado para una mayor fluidez en la exposición de los resultados.

academia. En oposición, en murales de las organizaciones de base predominan estilos lineales, lo cual sin duda refleja el carácter más espontáneo y autodidacta de su práctica muralista y, sobre todo, la incorporación asistemática de miembros de la comunidad en una práctica que se configuraba desde el hacer. El estilo lineal compuesto, que había sido tan característico del trabajo de la BRP en décadas anteriores, no parece haber sido un referente tan significativo.

En perspectiva diacrónica, se observa que la frecuencia de murales de estilo tonal aumenta a lo largo de la década. En el primer período eran patrimonio exclusivo de las agrupaciones de artistas, y de otras organizaciones -como sindicatos y agrupaciones de familiares- que habitualmente encargaban murales a grupos especialistas. En los períodos siguientes, este estilo se popularizó en las brigadas locales y partidistas, lo que sugiere la adquisición de mayor conocimiento técnico y la experimentación con formas distintas de expresión visual.

5. Discusión y conclusiones.

A diferencia de otros soportes gráficos comunes en el quehacer político, como panfletos, afiches o periódicos, que son producidos en serie y se vuelven susceptibles de ser archivados y almacenados, el mural es un elemento único, inmueble y sujeto a múltiples variables de deterioro y desaparición. En este último punto, cobra especial relevancia el borrado de los murales, acto de censura que el régimen aplicó persistentemente desde los días siguientes al Golpe de Estado y que, de acuerdo a los entrevistados, se mantuvo incluso después de realizado el plebiscito de 1988 (Castillo 2006).

En ese sentido, el registro fotográfico es el principal medio de conservación de la práctica muralista a lo largo de los años. Este posee sesgos propios que han sido destacados anteriormente (Fiore 2007) y que, para nuestro caso de estudio, pueden resumirse en los siguientes: circuitos de movimiento de fotógrafos generalmente no profesionales, decisiones vinculadas a la subjetividad política y estética, acceso variable a medios técnicos y económicos para la fotografía analógica, escasa perdurabilidad de los murales en un contexto de alta represión política. Lo anterior ha incidido en que la muestra estudiada posea una estructura heterogénea a lo largo del tiempo, con mayor representación de los años cercanos y posteriores al plebiscito de 1988 y una cantidad reducida de murales anteriores a 1986. También se observó una mayor frecuencia de registro en las comunas de Santiago y Estación Central. Estos aspectos sugieren una incidencia de la “mano” del fotógrafo y de sus posibilidades de documentación en la construcción de la muestra.

Aunque, en términos formales, el estilo que hemos denominado “lineal compuesto”, popularizado por las BRP desde la década del sesenta, no constituyó una estética hegemónica, su propuesta operativa resume las características centrales del muralismo político estudiado: simpleza técnica, ejecución rápida, policromía y énfasis en las representaciones visuales por sobre el texto. En los años ochenta, el muralismo reapareció en las calles bajo lógicas diferentes, pero que recogieron aspectos de la experiencia de la Unidad Popular. En un escenario autoritario, las medidas de seguridad se volvieron más relevantes y esta función fue incorporada a la organización de los equipos de trabajo y a la elección de técnicas, locaciones y materiales.

Durante la fase de ascenso de la movilización (1984-1986), la práctica muralista se desarrolló dentro de contextos de protesta social popular y lucha callejera, siendo una parte más de los repertorios de acción de las bases barriales movilizadas. En esta etapa se observa una diversificación de estilos plasmados en muros más bien pequeños, por parte de brigadas de partidos y nacientes organizaciones de base territorial. Predominaron aproximaciones plásticas de ejecución rápida, con colores planos y trazos gruesos. Este tipo de estilos, que hemos agrupado en la categoría de “lineal figurativo”, requiere menos elementos de apoyo que el alto contraste (que requiere de plantillas u otros medios de ampliación) y menos habilidad técnica que el dibujo tonal. Esto permite que sea ejecutado por grupos con menor experticia y/o capacidad operativa. Además, corresponde a una forma más rápida de ejecutar dibujos, pues se trazan los campos, se rellena con colores planos, y luego se repasan los bordes. Estos fueron acompañados ocasionalmente con consignas en letras simples, anchas y gruesas, que permitieran transmitir mensajes breves y visibles a gran distancia, sin necesidad de una ejecución técnica compleja.

Desde la perspectiva de las *affordances*, vemos cómo esta selección de estilos responde a aspectos tecnovisuales, tanto como performativos. El mural político es un objeto-imagen con distintas funciones: es un dispositivo de propaganda, demarca el territorio urbano y disputa su control, así como también opera como acto performativo en el que la comunidad se articula a través de su producción. En este último sentido, podemos destacar que, además de la articulación interna del acto de pintar, la organización muralista implicó establecer relaciones con el resto de la comunidad, a través

de las estrategias de financiamiento, seguridad y las solicitudes de autorización para utilizar muros privados. Ello implica que la práctica muralista fue visible no sólo en su resultado, sino en el acto mismo de su creación, frente a los habitantes de un territorio. Los aspectos performativos fueron particularmente relevantes en la movilización social de los ochenta, tanto como forma de interpelación y denuncia, como por su capacidad de convocar e incorporar nuevas personas a las manifestaciones, en un escenario en que el tejido social se encontraba severamente dañado por la represión salvaje de los años setenta (Sánchez 2019; de la Fuente 2018; Reyes 2012). Esto último fue especialmente relevante en el caso de la acción muralista: la selección de técnicas y estilos simples permite pintar rápido y en seguridad, y también incorporar fácilmente a otras personas -quizás sin experiencia práctica- al acto de producir.

Visualmente, la *affordance* más evidente es la alta visibilidad de los muros. La elección de locaciones debía equilibrar este objetivo con las condiciones de seguridad. En un sentido, la elección del soporte es fundamental, quizás aún más que el diseño mismo, y en este estudio ha sido la variable más difícil de evaluar. Los atributos de los estilos pictóricos utilizados sugieren énfasis en el gran formato, la visibilidad a distancia, y la rapidez en el pintado. Esto es consistente cuando el objetivo es lograr la comunicación de mensajes breves, directos y fáciles de comprender, como es el caso de la propaganda política y la demarcación territorial. Por otro lado, se reconoce el borrado permanente como un hecho de la pintura mural, sobre todo en contextos de represión política (Fuenzalida y Sierralta 2016). La elección de materiales de bajo costo (incluso de producción artesanal) y técnicas simples, permiten no agotar los recursos y volver

con relativa frecuencia sobre los muros ya cubiertos. Aunque la superposición es difícil de identificar en la muestra analizada, al menos en un caso podemos ver cómo las mismas locaciones podían ser usadas en forma recurrente (Figura 6).

Pese a aquellas condicionantes, así como la limitante económica que surge como un elemento significativo en las entrevistas, se observaron ciertas tendencias que sugieren que las dificultades fueron superadas con relativa facilidad. Esto podría estar expresado en una mayoría de murales con fondos de tratamiento polícromo y uso de una diversidad de colores independientemente del contexto de producción. Aunque no puede descartarse que esto constituya un sesgo de registro, pues murales más vistosos podrían ser más susceptibles de ser fotografiados, nuestro análisis muestra que los grupos muralistas encontraron estrategias adecuadas para construir un nicho social, económico y físico adecuado.

Figura 6. Mural referente al plebiscito. Brigada Muralista América Latina, Villa Portales, 1988. El tratamiento digital mediante DStretch revela la superposición sobre un mural con el rostro y una cita de Allende.



Fuente: Elaboración propia sobre original de Archivo Harvard.

Al observar el desarrollo temporal, es claro que con el tiempo se complejizaron las estrategias pictóricas, incorporándose, por ejemplo, la pintura tonal. La acumulación de fuerzas, la intensificación de las relaciones entre las distintas organizaciones, la posibilidad de acceso a nuevos medios -como la pintura en aerosol-, la experiencia y el aprendizaje adquiridos, así como la exposición a otras influencias³, permitieron que las agrupaciones muralistas desarrollaran propuestas visuales distintas. El pacto de transición habilitó un acceso más seguro a los espacios públicos y permitió mejorar las condiciones de seguridad y el control territorial, aumentando el tiempo que podía dedicarse al pintado. Se accedió a muros más grandes y mejor ubicados. Las pintadas se convirtieron en una práctica recurrente en eventos de protesta más amplios (cortes de calles, marchas masivas, concentraciones) que generaban espacios prolongados de seguridad (Morales 2011). Hubo más tiempo, espacio y recursos.

Por otro lado, es posible ver cómo distintos tipos de organizaciones se vincularon con estos problemas. Otros trabajos documentan que a lo largo de la década hubo tensión creciente entre las organizaciones partidarias y las de base popular (Páez 2013; Morales 2011). En términos materiales, esto se expresó en que las brigadas de partidos tenían algo de apoyo en términos de recursos humanos y materiales. En oposición, las brigadas de base popular dependieron exclusivamente de la autogestión y el apoyo comunitario. Esto es patente en el acceso

³ Nuestras entrevistas sugieren un significativo rol de los medios audiovisuales, particularmente el cine y la televisión, como fuente de nuevas influencias. No obstante, considerando la diversidad de actores involucrados, esta trayectoria debiera ser estudiada en profundidad.

a las pinturas en aerosol y en la posibilidad de acceder a muros de mayor tamaño y mejor visibilidad por parte de las brigadas de partidos. Las agrupaciones de estudiantes y artistas profesionales desarrollaron un proceso propio, marcado por la expresión plástica y una colaboración desterritorializada y relativamente al margen de los partidos, que muestra naturalmente el mayor desarrollo técnico y variabilidad en locaciones y formatos.

En el global, quizás podemos referirnos a las *affordances* del mural político como objeto-imagen total en el período. Durante los años ochenta, el muralismo permitió una forma de expresión gráfica de características muy atractivas. En términos performativos, su creación era un acto colectivo y convocante, aludía directamente a las prácticas culturales silenciadas por el Golpe de Estado y era una práctica insistente, que debía repetirse sistemáticamente renovando los vínculos políticos y comunitarios. Tenía cualidades técnicas y materiales que lo democratizaban, a diferencia de otras expresiones gráficas del período, como afiches y panfletos, cuya producción requería acceder a medios no siempre disponibles (Cristi y Manzi 2016; Fuenzalida y Sierralta 2016). Visualmente tenía un gran impacto, por la diversidad de colores, el gran formato y los códigos visuales fácilmente compartidos. Generaba marcadores territoriales, marcaba muros claves en el espacio que dotaban de identidad popular, al mismo tiempo que ofrecían una alternativa de control simbólico frente a la violencia estatal. Y, sobre todo, permitía la expresión de mensajes disidentes ampliamente compartidos, en un contexto de represión física, pero también simbólica y comunicacional. En ese sentido, al adoptar una forma material y un estilo pictórico

sencillo y accesible, el muralismo se alojó rápidamente en el seno de los territorios como una forma de expresión popular, construyendo una práctica cultural que contribuyó a sentar las bases del arte urbano chileno contemporáneo.

Nuestro estudio nos permite pensar el muralismo de la resistencia como una bisagra que conecta aquella tradición de arte político anterior a 1973, con las prácticas grafiteras de la posdictadura. Quizás un examen de temas, motivos y formas no evidencia de primera mano una tributación de las brigadas del FRAP y la Unidad Popular al arte callejero contemporáneo, cuya estética se alimentó sobre todo de la cultura urbana anglosajona, sin embargo, existe un quehacer y un significado de la práctica del mural, que hunde sus raíces en la historia social reciente. En palabras de un brigadista de los años ochenta:

Hay una continuidad histórica. O sea, la historia del muralismo chileno no se ha truncado, para nada. Y hay que decirlo, dentro de los chicos que hacen Street Art en América, se destacan por lejos los brasileños, los mexicanos y los chilenos. Hay artistas chilenos muy destacados en las técnicas de Street Art, y todos ellos son tributarios de lo que se hizo en el muralismo. El muralismo, entonces, [está] lejos de morir o tener una decadencia (Hombre, 52 años, Unidades Muralistas Camilo Torres).

Esta idea de continuidad de las prácticas muralistas cobra especial sentido a la luz de la revuelta popular de 2019 y 2020, cuando ocurrió una rápida proliferación de murales y otras expresiones gráficas en los muros de distintas ciudades del país. En ese contexto, observamos un campo para futuros estudios que reflexionen sobre continuidades y transformaciones entre el muralismo de antiguo cuño y expresiones actuales del arte callejero, en general, y el muralismo, en particular; y que examinen las diferencias entre estas expresiones como prácticas sociales y su relación con los

acontecimientos históricos, como han sido las etapas de reactivación del movimiento social o, alternativamente, de despolitización de la sociedad civil.

Agradecimientos.

Este trabajo es resultado del proyecto “Panfletos y murales: materialidad y política gráfica en la resistencia a la dictadura.”, financiado por el

2° Concurso de Investigación de Londres38, Espacio de Memorias. Agradecemos especialmente a Karen Glavic por su apoyo y amistad. Cucho Márquez del Archivo de la Resistencia Visual y la Universidad de Harvard autorizaron el uso de fotografías. A Natalia Carden por los comentarios al manuscrito. La mayor gratitud para los anónimos entrevistados de la Brigada Muralista América Latina, la Agrupación de Plásticos Jóvenes, las Unidades Muralistas Camilo Torres, y la Izquierda Cristiana.

Bibliografía

- Bellange, E. 1995. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago: LOM Ediciones y Ediciones Chile América Cesoc.
- Bravo, V. 2017. *Piedras, barricadas y cacerolas. Las jornadas nacionales de protesta. Chile 1983-1986*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Castillo, E. 2006. *Puño y Letra*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Castro, P., Chapman, R., Gili, S., Lull, V., Micó, R., Rihuete, C., Risch, R. y Sanahuja, M. 1996. “Teoría de las prácticas sociales”. *Complutum Extra6(II)*: 35-48.
- Cleary, P. 1988. “Cómo nació la pintura mural política en Chile”. *Araucaria* 42: 193-195.
- Cristi, N. y Manzi, J. 2016. *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile: APJ-TALLERSOL*. Santiago: LOM Ediciones.
- De la Fuente, A. 2018. “El cuerpo en acción: arte y protesta bajo la dictadura militar en Chile”. Disponible en <https://revista.ecfrasis.com/2018/03/19/cuerpo-accion-arte-protesta-la-dictadura-militar-chile/> (consultado en mayo de 2021).
- Dittus, R. 2019. “Las paredes hablan en Chile: crisis social, grafiti y arte callejero”. *Revista Chilena de Semiótica* 12: 198-214.
- Domínguez, P. 2006. *De los Artistas al Pueblo: Esbozos para una Historia del Muralismo Social en Chile*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Santiago, Universidad de Chile.
- Echeverría, L., Rebolledo, J. y Tótoro, D. 2019. *Hasta que valga la pena vivir. La revolución de octubre de 2019 en los muros de Santiago*. Santiago: Ceibo.
- Figueroa, G. 2006. *Sueños Enlatados*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Fiore, D. 2007. “Arqueología con fotografías: el registro fotográfico en la investigación arqueológica y el caso de Tierra del Fuego”. *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos*. Morello, F., Martinic, M., Prieto, A. y Bahamonde, G. (Eds.). Punta Arenas: Ediciones CEQUA. 767-778.
- _____. 2020. “The art of making images: technological affordance, design variability and labour organization in the production of engraved artefacts and body paintings in Tierra del Fuego (Southern South America).” *Journal of Archaeological Method and Theory* 27: 481-510.
- Fuenzalida, N. y Sierralta, S. 2016. “Panfletos y murales: la resistencia popular a la dictadura chilena (1980-1990)”. *Revista de Arqueología* 29(2): 96-115.
- Fuenzalida, N., Sierralta, S. y Cornejo, C. 2022. *Todo se rayaba, todo se escribía. Panfletos y murales: política gráfica en la resistencia a la dictadura*. Santiago: Londres 38 Espacio de Memorias.
- Garcés, M. 2017. “Los pobladores y la política en los años ochenta: reconstrucción de tejido social y protestas nacionales”. *Historia* 396 7(1): 119-148.
- Gibson, J. 1979. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Grandón, R. 2010. *Brigadas Ramona Parra: muralismo político y debate cultural en la Unidad Popular*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Universidad Alberto Hurtado.
- Latorre, G. 2019. *Democracy on the wall. Street Art of the post-dictatorship era in Chile*. Columbus: The Ohio University Press.
- Lemoneau, C. 2015. “A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990. Archivar, referenciar, construir”. *Bifurcaciones* 20. Disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2015/12/lemoneau/> (consultado en mayo de 2021)
- Manzano, C. 2014. *La asamblea de la civilidad. Movilización social contra la dictadura en los 80*. Santiago: Londres 38, Espacio de Memorias.
- Márquez, F., Colimil, M., Jara, D., Landeros, V. y Martínez, C. 2020. “Cuando las paredes hablan. Rastros del estallido social en el metro Baquedano, Santiago de Chile”. *Praxis Arqueológica* 1(1): 98-118.

Molina, R. 2020. *Hablan Los muros. Graffitis de la rebelión social de octubre de 2019*. Santiago: LOM Ediciones.

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

Moulian, T. 1997. *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones.

Olivari, S. 2019. *Chile despertó. El estallido social contado por las murallas de la zona cero*. Santiago: Planeta Sostenible.

Páez, C. 2013. *La práctica de la resistencia en las brigadas muralistas de los '80. Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Quiroga, P. 1998. "Las jornadas de protesta nacional. Historia, estrategias y resultado (1983-1986)". *Encuentro XXI* 4(11): 42-60.

Reyes, R. 2012. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A a Mujeres por la Vida*. Tesis para obtener el

grado de Maestro en Estudios Latinoamericanos, Universidad Autónoma de México.

Rodríguez-Plaza, P. 2001. "La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad". *Aisthesis* 34: 171-184

Rojas, L. 1999. *De la rebelión popular a la sublevación imaginada. Antecedentes de la Historia Política y Militar del Partido Comunista de Chile y el FPMP 1973-1990*. Santiago: LOM Ediciones.

Salazar, G. 2006. *La violencia político popular en las "Grandes Alamedas". La violencia en Chile 1947-1987 (Una perspectiva histórico popular)*. Santiago: LOM Ediciones.

Sánchez, F. 2019. "Política y performance: la protesta por los Derechos Humanos en la dictadura chilena (1978-1987)". *Economía y Política* 6(2): 133-168.

Siqueiros, D.A., Rivera, D., Guerrero, X., Revueltas, F., Orozco, J.C., Alva, R., Cueto, G. y Mérida, C. 1924. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores". *Periódico El Machete*, No. 7.

Ureta, C. 2020. "La ciudad como texto". *ARQ (Santiago)* 106: 3-9.
VV.AA. 2020. *Estallido*. Santiago: Ocho Libros.