

Arte callejero, militancia política y reinterpretación del pasado. La Brigada Ramona Parra y los murales a orillas del Mapocho. Chile 1971-72.

Ariel Mamani
(UADER-CEHISO/UNR)

Resumen:

El Partido Comunista de Chile celebró el 50º aniversario de su fundación en enero de 1972. La conmemoración poseía una especial significación en el marco de un contexto político muy particular. En esa coyuntura se buscó que el relato del pasado pudiera ser funcional a la estrategia desplegada por la Unidad Popular, coalición de izquierda que se encontraba en el poder. En el marco de la conmemoración las Juventudes Comunistas (JJCC) realizaron en diciembre de 1971, sobre los tajamares del río Mapocho en Santiago, un ambicioso mural de 400 metros de largo y 4 metros de altura. El presente artículo busca estudiar el surgimiento del muralismo en Chile y, particularmente, el contenido gráfico de dicho mural conmemorativo, analizando los recursos que se pusieron en marcha y los mecanismos que posibilitaron vincular de forma acabada a la historia de Chile como nación con el surgimiento del movimiento obrero.

Palabras Clave:

Partido Comunista - Chile – muralismo – Brigada Ramona Parra - militancia

Abstract

The Communist party of Chile celebrated 50 ° anniversary of his foundation in 1972. The commemoration sought that the narration of the past could be functional to the strategy deployed by the coalition that was in the Government. The Juventud Comunista conducted in 1971, on the banks of the river Mapocho in Santiago, an ambitious mural painting of 400 meters of length as part of the commemoration. The present article seeks to study the emergence of muralist movement in Chile and, particularly, the graphical content of the above mentioned commemorative mural painting. Intends to analyze the mechanisms that made it possible to link the history of Chile as a nation with the emergence of the labour movement

Keywords

Communist Party – Chile – mural painting - Ramona Parra brigades - militancy

Introducción

A fines de los años '50 la lucha política había puesto a la izquierda chilena muy cerca de triunfar en las elecciones presidenciales. Sin embargo, la derrota electoral de 1958 había evidenciado la carencia en materia comunicacional y propagandística que posibilitara una llegada masiva del mensaje de la izquierda. Una de las principales formas para desafiar la restricción del acceso a los medios masivos fue el manejo del espacio público y su utilización como soporte de expresión política.¹

En aquél minuto, el portentoso aparato propagandístico de la Democracia Cristiana (DC) estaba a cargo de una importante empresa publicitaria, lo que reveló aún más explícitamente las limitaciones señaladas. Al respecto, Patricio Cleary señala que “Su propaganda [en referencia a la DC] copaba radios y periódicos y ella se apoyaba en slogans precisos, por lo general bastante eficaces, producto de investigaciones a cargo de gente calificada y competente”.² Ello planteó a la izquierda la búsqueda de canales alternativos de difusión que contrarrestaran la escasez de medios y recursos. A raíz de ello se puso en práctica un ambicioso plan propagandístico donde participaron diversas manifestaciones relacionadas a lo artístico, entre ellas las brigadas de propaganda, vinculadas específicamente a la gráfica. Esta constante búsqueda de alternativas por parte de la izquierda chilena abrevó en el trabajo colectivo y en la intervención directa en el espacio urbano, posibilitado relacionar el ámbito artístico, el medio gráfico, la actividad política y la participación popular.

“(...) las proyecciones del mural hacia el espacio público –señala Eduardo Castillo– y el desarrollo alcanzado por la propaganda callejera guardan relación con la pérdida de terreno en la izquierda chilena respecto de los medios de comunicación.”³

Así se fue dando inicio a lo que podríamos denominar “arte brigadista” surgido en primera instancia como mera acción propagandística durante la campaña presidencial de la alianza de izquierda FRAP (Frente de Acción Popular) en 1964, que postulaba como candidato a presidente al médico socialista Salvador Allende.

El primer paso fue dado en Valparaíso, donde el debate entre los militantes acerca de la marcha de la campaña política había derivado en la búsqueda de alternativas en el marco de la intervención callejera. “Las prácticas de las brigadas muralistas – sostiene Ana Longoni– reivindican, por lo tanto, el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social”.⁴

Fue tomando forma entonces la idea de llevar adelante una gráfica similar a la del cartel, pero usando directamente a los muros como soporte. Cleary recuerda que “(...) llenamos literalmente toda la provincia de Valparaíso con las famosas ‘equis’ de

la campaña de Allende”.⁵ La “equis” utilizada en la campaña fue la conjunción de la “V” de victoria y la “A” de Allende, unidas en los vértices, lo que se transformaba en un símbolo similar a una “equis” la cual se pintó con los colores de la bandera de Chile. Con las semanas esta modalidad de pintura propagandística arribó a Santiago.



Vínculos con la academia e influencia mexicana

Estos primeros ensayos contaron con la dirección y orientación de artistas ligados al ámbito académico, que además poseían una militancia política explícita. Se pueden destacar nombres tales como Carmen Johnson, Hernán Meshi, Pedro Millar y Luz Donoso. En ellos se nota una influencia del muralismo mexicano post revolucionario, proveniente de Fernando Marcos, artista chileno que había trabajado en México como colaborador de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros.⁶

Asimismo, hay que destacar que entre 1940 y 1942 David Alfaro Siqueiros estuvo en Chile realizando un mural en la escuela México de la ciudad de Chillán. Siqueiros había sido encarcelado en mayo de 1940 tras un frustrado atentado contra León Trotsky, y el gobierno mexicano optó por liberarlo bajo la condición de que abandonara México por un tiempo.

El poeta Pablo Neruda, por ese entonces cónsul de Chile en México, logró que el gobierno de coalición centro-izquierdista de su país diera asilo al pintor mexicano ofreciéndole trabajar en una serie de murales en un edificio escolar de la ciudad de Chillán. Entre ellos se destaca “Muerte al invasor”, un imponente mural de tinte antiimperialista que ha sido restaurado y puede observarse en la actualidad. También participó junto a Siqueiros su compatriota Xavier Guerrero, quien colaboró en los trabajos y dejó plasmada una obra dentro del mismo edificio escolar que se titula “De México a Chile”.

La presencia del afamado pintor en Chile no había pasado desapercibida y en una primera instancia, Erwin Werner y Alipio Jaramillo, dos jóvenes estudiantes de arte, arribaron desde Santiago para colaborar con Siqueiros. Más tarde se sumaron Luis Vargas Rosas, Camilo Mori y Gregorio de la Fuente.

Posteriormente, con un armado más orgánico y centrado en la propaganda militante el vínculo de las brigadas muralistas con artistas formados en el academicismo se fue disgregando casi completamente. A partir de allí el trabajo muralista, más allá de

una eventual colaboración con artistas provenientes de ámbitos académicos, se desarrolló casi completamente a partir de la labor callejera, donde los principales trabajos fueron realizados por sujetos ajenos al mundo del arte, en general con una escasa o nula formación académica.

A partir de allí solo unas pocas experiencias pueden contabilizarse como reales colaboraciones entre arte brigadista y ámbito académico. Es posible mencionar como ejemplos a los murales realizados en los tajamares del río Mapocho (1971), al cual se hará referencia más adelante; al mural realizado por la Brigada Ramona Parra junto al insigne pintor surrealista Roberto Matta (“El primer gol del pueblo chileno”, 1971); y a la exposición desarrollada por las brigadas muralistas en 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile.

De la propaganda política al arte brigadista

En 1968 se realizó el VI Congreso Nacional de las Juventudes Comunistas (JJCC), donde se estableció la formación de grupos de propaganda política. Una muestra temprana de este tipo de acciones de difusión se desarrolló durante la Marcha de Viet-Nam que organizaron las juventudes políticas de izquierda en septiembre 1969 como repudio a la intervención estadounidense. El recorrido, que duró varios días, unió Valparaíso con Santiago, y la tarea de un grupo de militantes, encabezado por Danilo Bahamondes, era ir adelantándose a la caravana para realizar intervenciones gráficas en el camino. Finalizado el recorrido y debido a la respuesta lograda, las JJCC determinaron continuar con esta clase de intervenciones. Nacieron así la Brigadas Ramona Parra (BRP), que tomaron el nombre de una joven asesinada en 1946 por la represión policial cuando se realizaba un acto en apoyo a los obreros salitreros.

El núcleo principal de participantes en esta experiencia político-artística no tenía conocimientos técnicos para tal empresa. Hay que destacar que solo algunos de los participantes de la experiencia brigadista habían tenido algún paso por las escuelas de arte. Fue más bien la práctica cotidiana la que fue proporcionando la experiencia.

“Las brigadas muralistas chilenas –apuntaba en 1972 Ernesto Saúl– son una experiencia absolutamente original. Nacieron con una finalidad práctica: hacer publicidad política. No hubo en ellas ni un maestro ni un grupo de artistas. Todo lo que saben lo aprendieron trabajando. Todo lo que han realizado lo hicieron aprendiendo. Para ellas la academia era el trabajo de la calle, de día o de noche, acosados por sus adversarios o huyendo de la policía. De la premura nació un arte rápido, directo, simple.”⁷

De aquella “equis” primigenia se fue pasando a una pintura que pudieran desarrollar ideas con un grado mayor de complejidad. La instalación de textos en gran formato

tuvo por objeto afirmar la conciencia política de quienes se movilizaban a sus trabajos desde los sectores populares hacia otras zonas de la ciudad.

“Comenzamos a estudiar los lugares, –señala ‘Mono’ González– por aquél entonces el parque automotor chileno era muy reducido y la locomoción colectiva tenía una tremenda importancia (...). El trabajador, la gente, se trasladaba mucho en micro. Nos quedábamos en un lugar por un tiempo determinado en el que pasaba cierta cantidad micros, calculábamos por así decirlo, ciento cincuenta personas en veinte minutos (...).”⁸

Muchos jóvenes militantes se acercaron para incorporarse a la BRP y se organizaron tareas de capacitación, ya que como se mencionó, la mayoría contaba con nula experiencia en la pintura mural. Más adelante se oficializaron algunos modestos documentos informativos, que resultaron esenciales para colaborar en la formación de los jóvenes pintores “(...) precariamente impresos, que contenían instrucciones técnicas para su ejecución, así como información teórica sobre el diseño visual de texto e imagen”.⁹

Un rasgo característico fue el bajo costo de los materiales empleados en los trabajos. Entre ellos podemos nombrar a la dextrina, que era en sí un tipo de desecho que poseía propiedades aglomerantes y se mezclaba con tierra. Más adelante comenzó a utilizarse un producto con similares características denominado *Andinol*, también de un bajo costo.¹⁰ El rodillo para pintar –como señala Castillo– era casi un artículo de lujo debido a su alto costo por lo cual en la BRP se extendió el uso de la brocha. Los brigadistas utilizaban en sus salidas overoles de trabajo habitualmente cedidos por los sindicatos.¹¹

También se hizo bastante generalizado el uso del casco como protección a las constantes agresiones a las que se exponían quienes realizaban esta tarea, lo que da cuenta del grado de crispación política imperante en el Chile de fines de los años 60 y principios de los 70.

El crecimiento de las BRP fue muy rápido, y para 1970 había brigadistas en casi todo el territorio chileno, donde se calcula que había más de 100 grupos que respondían orgánicamente al Partido Comunista de Chile (PCCh), contando con un comité central y con comités regionales. También en otras agrupaciones políticas surgen grupos similares, aunque ninguna alcanzó la envergadura de las BRP.

Es importante destacar la dinámica y organización interna que alcanzaron estos grupos, donde a veces se movilizaban varias decenas de personas que intervenían en el espacio público con un trabajo en serie, donde en escasos minutos podían trabajar sobre un muro de más de 100 metros de largo con varias consignas. Una sencilla pero

operativa división del trabajo organizaba a los grupos de brigadistas en trazadores, rellenadores y fondeadores.

“El proceso partía –recuerda Juan, integrante de las BRP– con un tipo que llega y dibuja las letras, de atrás vienen dos tipos, uno que rellena la letra y el otro el fondo, a veces podían ser hasta doce personas las que realizaban esta labor, en la Brigada había muy buenos trazadores (...) llegamos a pintar “Allende Venceremos” en 30 segundos. Venía el tipo que trazaba, la multitud que rellenaba y detrás venía un tipo que remarcaba los contornos de la letra”.¹²

En una primera instancia el trabajo brigadista se realizaba principalmente de noche. Esto generaba un gran esfuerzo de la militancia ya que la mayoría de ellos debían trabajar o asistir al colegio al día siguiente. Además, esa tarea nocturna muchas veces se tornaba peligrosa por el cruce con otras agrupaciones políticas que derivaban en agresiones y enfrentamientos.

El trabajo de las brigadas de propaganda estuvo condicionado y fue, como se viene sosteniendo aquí, principalmente una respuesta a la escasez de espacios en los grandes medios de comunicación. La experiencia demostró ser absolutamente exitosa ya que logró una importante presencia y fue uno de los factores que colaboró con el triunfo en septiembre de 1970 de la coalición, ahora denominada Unidad Popular (UP) y que depositó a Salvador Allende en el palacio de gobierno.

No obstante haber logrado su cometido primordial, las brigadas muralistas, una vez en el gobierno la UP, no cesaron en sus tareas. Por ello, plantea Castillo, “(...) la labor informativa asumida por las brigadas tras la elección presidencial de 1970 estuvo orientada en gran parte a suplir la inferioridad de cobertura en la prensa oficial del período”.¹³

Vía chilena al socialismo y cultura de masas

Un significativo cambio se puede notar a partir del triunfo de la UP en las elecciones de 1970 ya que comenzaron a transformarse en buena medida las líneas estéticas que hasta el momento habían tutelado a los brigadistas. Las intervenciones comenzaron a salirse de los estrechos límites de la mera propaganda política para orientarse a nuevos objetivos, esta vez artísticos.

“En este tránsito existió –explica Carolina Olmedo– un salto cualitativo en el desarrollo del mural, que en este marco permitió la aparición de nuevas agrupaciones de artistas y voluntarios, así como el perfeccionamiento de la técnica en busca del desarrollo de una visualidad propia para el ‘hombre nuevo’ en Chile”.¹⁴

Se fue consolidando así un proceso iniciado anteriormente, en el cual la escritura fue accediendo cada vez más a altos grados de iconización. Este giro esteticista modificó en gran medida el trabajo de las brigadas muralistas:

“Lo que antes habían sido sólo rayados de eslogan, ahora pasan a ser imágenes coloridas que grafican las principales consignas del programa de la UP y que asumen la forma, al igual que las antiguas leyendas, de un trazado escritural que precisa así de la lectura lineal, que se va entrelazando y leyendo de izquierda a derecha”.¹⁵

A partir de mediados de 1971 el clima político imperante en Chile se agitó y polarizó de forma extraordinaria. Es por ello que las expresiones del arte brigadista fueron abandonando la confección de representaciones pictóricas para retomar casi exclusivamente la producción de textos o consignas en apoyo a la UP, como parte de una estrategia de defensa del gobierno y como apuesta de comunicación alternativa a la prensa opositora, que por aquél entonces atacaba sin cesar al proceso chileno. La política propiciada por la UP buscaba afianzar una serie de cambios sociales y económicos, pero buscaba además, imprimir un carácter popular al nuevo escenario.

“Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto”.¹⁶

La importancia de las brigadas muralistas, a pesar de la particularidad aquí descrita, es parte de un proyecto tanto pedagógico y cultural como político llevado adelante por sectores de la izquierda chilena. Importantes manifestaciones artísticas fueron los principales vehículos para dicho proyecto. Estas experiencias nacieron de diferentes necesidades y por causas distintas, no obstante convergieron en la centralidad que lograron asumir en la transmisión de un mismo mensaje, difiriendo en el soporte elegido pero coincidiendo en la representación simbólica ensayada.

Estas manifestaciones lograron convertirse en un conjunto de hábiles y veloces difusores de las metas y necesidades de la UP. De esa forma, la propuesta ensayada por los artistas e intelectuales ligados al PCCh, de ninguna forma operó sobre un espacio vacío sino más bien que pugnó con las configuraciones que portaba cada individuo, con los trabajos orgánicos del partido.

Estas diferentes estrategias discursivas, vinculadas a diversos soportes comunicacionales, tenían bastante tiempo en marcha. Una importante serie de

experiencias fueron desarrolladas simultáneamente por diferentes grupos, algunas de ellas provenientes del campo artístico. Otras, sin embargo, se habían generado en sectores obreros o del estudiantado para presentar y difundir las ideas y proyectos de la UP.

En este contexto, fue el PCCh quien supo asumir el papel articulador, prestando orientación y difusión en muchas de esas acciones. Si bien dichas actividades operaban dentro de una lógica no exenta de pretensiones de carácter estético, su marca más característica fue el intento de transfigurar muchas de las concepciones políticas e ideológicas de carácter abstracto en lemas lo suficientemente precisos para una representación clara y susceptible de una sencilla decodificación por parte de la población.

Para ello las acciones apuntaron en gran medida a la comunicación de masas como forma de poder ampliar la circulación por fuera de los ambientes intelectuales, cultos y estrictamente militantes. Ello permitió, como señala Guillermo Sunkel, que el vasto repertorio simbólico de la izquierda chilena, que en gran parte había sido asimilado como equivalente a lo popular, hallara canales más poderosos de difusión.¹⁷ Este repertorio simbólico, y su apuesta estética, se tornaron representativos de los valores colectivos, del trabajo grupal, de la simpleza de la labor artesanal, y de las ideas de unidad para el logro del bien común, todos ellos aspectos reivindicados por la izquierda en su conjunto.

Los murales a orillas del Mapocho

Las JJCC comenzaron en diciembre de 1971, sobre los tajamares del río Mapocho en Santiago, la elaboración de un ambicioso mural de 400 metros de largo y 4 metros de altura. Este mural tenía como objeto ser un aporte de la juventud comunista dentro de los festejos del cincuentenario del PCCh. Para ser más precisos, hay que destacar que la obra fue realizada principalmente por los miembros de la BRP y por algunos artistas plásticos vinculados a la UP.

El PCCh celebró el 50º aniversario de su fundación en enero de 1972, una fecha por cierto, controvertida. La agrupación había sido creada en 1912 con el nombre de Partido Obrero Socialista (POS), pero al conmemorar el 50º aniversario en ese año de 1972 se tomaba como fecha fundacional 1922, momento en que se realizó el IV Congreso que resolvió la adhesión a la III Internacional. A partir de entonces la agrupación pasó formalmente a denominarse Partido Comunista.¹⁸

El PCCh, por lo tanto, reescribió su propio pasado alterando deliberadamente la fecha de fundación al dejar de lado la década de existencia previa con el nombre de POS.

Al mismo tiempo, en esa particular coyuntura de principios de los años '70, buscó que dicho relato del pasado pudiera ser funcional a la estrategia desplegada por la UP en el marco de la construcción de la “vía chilena al socialismo”.

La conmemoración poseía una especial significación en el marco de un contexto político muy particular que vivía Chile por aquél año 1972. La UP era una alianza de partidos de izquierda y centro-izquierda donde el Partido Socialista y el PCCh eran los movimientos principales de la coalición. Por ello la conmemoración de los 50 años de vida del comunismo en Chile halló al partido con una porción importante de poder al interior de los aparatos del estado y con una fuerte presencia en la vida cotidiana.¹⁹

Como era de esperar el festejo por el cincuentenario del PCCh fue múltiple y profuso, teniendo especial relevancia los actos políticos. Además, en los últimos días del año

1971 fueron arribando a Santiago de Chile diferentes representaciones oficiales extranjeras invitadas a los actos. Dentro del amplio abanico de eventos las manifestaciones artísticas tuvieron un lugar destacado. En general los festejos contenían algún discurso recordatorio y cierta clase de participación artística lo cual deja en claro la importancia que concedía el comunismo chileno a los aspectos culturales, aspecto de larga tradición dentro del partido.²⁰

Los festejos concluyeron el día 8 de enero con un imponente acto en el Estadio Nacional, en Santiago. Este fue uno de los actos políticos más espectaculares de la historia de Chile donde se presentó, entre otras cosas, un montaje escénico alusivo a la conmemoración, con un despliegue de numerosos actores no profesionales, dirigidos por el director teatral y destacado cantautor de militancia comunista Víctor Jara.²¹

El contenido del mural pintado en los tajamares del río Mapocho fue muy diverso y con un marcado eclecticismo en los estilos de producción, efecto resultante de las disímiles colaboraciones, aunque contó con elementos distintivos de la propia estética de la BRP. El mural aspiraba a ser un fresco donde se reflejara la historia del país “(...) donde el Partido Comunista de Chile ha jugado un papel de vanguardia en la liberación de su pueblo. (...) Queremos que este gran mural quede como un patrimonio de nuestro pueblo. Como un testigo de sus luchas”,²² explicaba “Mono” González uno de los fundadores de las brigadas muralistas.



El mural es un excelente ejemplo de cómo se recurría a elementos simbólicos propios del imaginario de la izquierda para así lograr una mayor llegada con cierto carácter pedagógico. A través de un recorrido por hechos de la historia de Chile, donde las clases populares y los héroes anónimos eran los protagonistas principales, se presentaba una gesta que colocaba al pueblo chileno maduro para asumir el socialismo a través de la lucha y organización que el movimiento obrero sostenía desde sus inicios.

La conmemoración había abierto la posibilidad de reflexionar sobre el propio pasado del partido y su importancia en la historia nacional. Este ejercicio de repensar su propio papel en la historia chilena llevó al PCCh a desplegar una práctica cargada de artificialidad que consistía en establecer una clara y estrecha relación entre el pasado del propio movimiento político con la historia nacional. “En suma, –señalaba un documento partidario de aquél entonces– la historia del pueblo chileno del último medio siglo contiene, como un capítulo esencial, insoslayable, la Historia del Partido Comunista de Chile.”²³

A partir de una serie de recursos gráficos se pusieron en marcha mecanismos que posibilitaron vincular de forma acabada a la historia de Chile como nación con el surgimiento del movimiento obrero, y por ende, con quienes se presentaban como genuinos representantes de sus intereses.

“El mural contará con 3 partes. En la primera estará el padre del movimiento obrero chileno, Luis Emilio Recabarren. En la segunda –continuaba González– estará la parte de los paisajes de las salitreras, cuando se empieza a gestar el movimiento obrero. En la tercera parte participaran los artistas plásticos de la Unidad Popular, quienes pintarán las luchas del pueblo, la represión y el tiempo popular.”²⁴

De esta manera, al divulgar el pasado de la agrupación los dirigentes e intelectuales comunistas pretendían relatar, al mismo tiempo, la historia del propio Chile. Por ese camino marcharon los artistas en los altos muros de los tajamares del río Mapocho. La historia de Chile y de América Latina se impusieron como elementos fundamentales dentro de la construcción gráfica a desplegar.

“Al igual que sus pares mexicanos, –señalan Oyola y Villablanca– los

artistas chilenos se concentraban en la historia de su país. Era normal ver en los murales una clara intención de mostrar a los grandes gestores de la independencia y personajes que han sido claves en el desarrollo político y social de Chile, como Balmaceda y Recabaren (...).²⁵

Por supuesto que esta lectura del pasado chileno se vinculaba estrechamente con los propios lineamientos del PCCh. En este sentido, debía alcanzarse una amalgama entre los ideales propios del socialismo y el interés nacional. Por ello la apuesta no debía aferrarse exclusivamente en una reivindicación de tipo clasista o en un internacionalismo obrerista que dejara fuera a aquellos sectores que apoyaban a la UP desde espacios políticos no clasistas. La estrategia, entonces, debía articular un mensaje a través del cual establecer puntos de enlace con la historia nacional que posibilitaran seducir a sectores pequeño-burgueses que observaban con simpatía a la alianza de izquierda.

“Convencidos –sostiene Verónica Valdivia– de la operatoriedad de la vía chilena al socialismo, los dirigentes comunistas trataron por todos los medios de asegurar una pacífica convivencia entre el gobierno de la UP y las fuerzas burguesas consideradas progresistas, mediante la limitación de las nacionalizaciones, a través del diálogo con la Democracia Cristiana y sobre todo por medio de la colaboración con las FFAA.”²⁶

Bastante poco puede decirse del mural propiamente ya que, en 1973, con el advenimiento de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet, los murales del río Mapocho fueron deliberadamente tapados con pintura, o bien desaparecieron por el desgaste del agua en alguna crecida. Una suerte similar corrió la mayoría de estas expresiones vinculadas a la UP. Todos los murales de las brigadas fueron cubiertos con diferentes capas de pintura, dañados intencionalmente u olvidados, terminando presos del deterioro lógico a través del paso de tiempo.

También hay que destacar que muchos de los integrantes de las brigadas muralistas fueron víctimas de la persecución política desatada por el golpe. Los trabajos se circunscribieron casi exclusivamente a producciones gráficas en pequeño formato como folletos, panfletos, carteles, entre otros, los cuales circularon dentro de un acotado espacio de clandestinidad.

Conclusión

El fuerte proceso de cambio social que experimentó Chile en los años '60 posibilitó la emergencia de un gran número de artistas comprometidos que participaron activamente de la construcción política. A su vez, se produjo una interacción entre los partidos políticos y los artistas que articularon estética y lucha política.

Se entiende entonces que la UP y el accionar de las brigadas muralistas supusieron un cambio profundo en la manera en que se desarrollaba el arte chileno. Como primera instancia se alejó del tinte marcadamente academicista que poseía, pasando a ocupar un espacio muy diferente como era la calle. Se evitaba así sitios cerrados para procurar obtener una mayor visibilidad.

En segundo lugar el artista, en relación al modelo tradicional, sufrió una fuerte transformación. Ya no era el producto instituido en la academia, sino que su formación, mayoritariamente autodidacta, se nutría de estudiantes y obreros, básicamente militantes de agrupaciones de izquierda que organizaban las brigadas.

En cierta medida los artistas de las brigadas muralistas se asentaron sobre una concepción identitaria que se inscribía sobre bases históricas, y cuyas líneas principales fueron hábilmente reforzada de la obra artística. De este modo se excedía el marco racional al incorporarse y fijarse una serie de elementos simbólicos que eran proyectados desde fuertes imágenes visuales.

Notas

- 1 Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, (Santiago, 2006) Ocho Libros ediciones.
- 2 Cleary, Patricio "Cómo nació la pintura mural política en Chile", Araucaria de Chile, (Madrid, 1998), núm. 42, p. 193.
- 3 Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, op. cit., p.75.
- 4 Longoni, Ana "Brigadas Muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", Crítica Cultural, (1999), núm. 19, p. 23.
- 5 Cleary, Patricio "Cómo nació la pintura mural política en Chile", op. cit., p. 194.
- 6 Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, op. cit.
- 7 Saúl, Ernesto La Pintura Social en Chile, (Santiago, 1972), Quimantú, p. 98.
- 8 Testimonio de Alejandro "Mono" González, citado en Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, op. cit., p. 88.
- 9 Olmedo Carrasco, Carolina "El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971", en Ulianova, Olga; Loyola, Manuel y Álvarez, Rolando 1912-2012 El siglo de los comunistas chilenos, (Santiago, 2012), Editorial Universidad de Santiago de Chile, p. 305.
- 10 Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, op. cit.
- 11 Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, op. cit.
- 12 Citado en Fontbona, Sebastián; Labra, Nicolás y Larraín, Ismael La ciudad como papel, Tesis para optar al grado de Licenciatura en Comunicación Social, (Santiago, 2002), Universidad Diego Portales, inédita, pp. 391-392.
- 13 Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, op. cit., p. 87.
- 14 Olmedo Carrasco, Carolina "El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra...", op. cit., p. 302.
- 15 Castillo, Eduardo Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile, op. cit., p. 94.

- 16 Programa de la Unidad Popular, 17 de diciembre de 1969, Santiago de Chile, www.imagineriapolitica.com
- 17 Sunkel, Guillermo Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre la cultura popular, cultura de masas y cultura política, (Santiago, 1985), ILET.
- 18 Para una historia del comunismo chileno y las disputas en torno a su fundación el más reciente trabajo es el de Sergio Grez Toso Historia del Comunismo en Chile. La era de Recabarren (1912-1924), (Santiago, 2011), Lom. Para la disputa en torno al Cincuentenario, Mamani, Ariel "Aproximación crítica al Cincuentenario del Partido Comunista en tiempos de la Unidad Popular, 1972", en Ulianova, Olga; Loyola, Manuel y Álvarez, Rolando 1912-2012 El siglo de los comunistas chilenos, op. cit., pp. 315-334.
- 19 Mamani, Ariel "Aproximación crítica al Cincuentenario del Partido Comunista en tiempos de la Unidad Popular, 1972", en Ulianova, Olga; Loyola, Manuel y Álvarez, Rolando 1912-2012 El siglo de los comunistas chilenos, op. cit.
- 20 Puede destacarse, en el marco de los festejos, la presentación de una obra poético-musical compuesta especialmente para la conmemoración por el músico Sergio Ortega. La obra se denominó La Fragua y fue estrenada por el conjunto Quilapayún (por aquél entonces un grupo musical de gran convocatoria y también activos militantes comunistas). La obra relata las luchas obreras y campesinas en Chile, subrayando la importancia del PC en dichos acontecimientos.
- 21 Kosichev, Leonard La Guitarra y el poncho de Víctor Jara, (Moscú, 1990), Progreso.
- 22 El Siglo, 27 de diciembre 1971.
- 23 Partido Comunista de Chile, Documentos del Cincuentenario del Partido Comunista de Chile, (Santiago de Chile, 1972), s/e, p. 36.
- 24 El Siglo, 27 de diciembre 1971.
- 25 Oyola Espinoza, Karen y Villablanca Canales, Iván "El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000)", Revista F@ro, 2011, núm. 14, s/p.
- 26 Valdivia Ortiz de Zárate, Verónica, "Unidad Popular y Fuerzas Armadas" en Pinto Vallejos, Julio (coord- ed), Cuando hicimos la historia. La experiencia de la Unidad Popular, (Santiago, 2005), LOM.