

Universidad Nacional de Cuyo/ Universidad de
Valparaíso/ Universidad Mayor de San Andrés.
Cátedra Virtual para la Integración Latinoamericana.
Módulo; Arte y Cultura.



Combates por la Memoria; el Muralismo político en Chile y en Argentina.
Hacia la integración de experiencias populares, socioculturales de resistencia.

Soledad Lencinas: U.N. Cuyo
Marina Ortiz: U.N. Cuyo
Claudio Lorca: U. Valparaíso
Pedro Núñez: U. Valparaíso

Prólogo

Comenzamos por preguntarnos que nos mantenía unidos, desde nuestra esencia más primaria como hermanos latinoamericanos. Y allí estaba ese pasado oscuro y aterrador que marcó para siempre nuestras vidas y la de las generaciones pasadas y futuras. Ya nada volverá a ser igual después de las huellas impresas para siempre en el alma de cada uno de nosotros, nosotros chilenos, nosotros argentinos y nosotros latinoamericanos.

Decidimos comenzar a conocernos en unión. Nos familiarizamos con la exquisita cultura y producción artística de nuestros pueblos. Como era de esperarse gozamos de un gran talento y una prodigiosa sensibilidad a la hora de expresarnos y sentir. Inmediatamente surgió el interrogante de que habría pasado con esos seres talentosos golpeados por los años que trascurrieron bajo la más cruda y sangrienta dictadura militar. Una abrumadora aniquilación fue la respuesta. Lo que continuaba inquietándonos era a que se debía ese accionar, y por otro lado descifrar cual era la relación socio-política que llevaba a los artistas a conformar grupos que materializaran diversas manifestaciones artísticas.

Debíamos entender sus modos de expresión, y comunicación, los cuales ven representados a través de sus producciones, esos universos simbólicos, su realidad tanto como su memoria histórica, y por ende su devenir. Necesitábamos saciar todas estas dudas y acordamos hacerlo a través del Muralismo, tanto en Chile como en Argentina.

Entendemos que la integración se genera en un proceso de comunicación cultural y se denota explícitamente en estas manifestaciones, las cuales atentan de un modo y otro contra esas hegemonías culturales de clases dominantes, lo que se encontraría en directo detrimento de la integración real de los pueblos hermanos.

Hemos decidido avocarnos al tratamiento de esta temática, de las manifestaciones culturales como proyectos de comunicación tanto cultural como social, comprendiendo que a través de estos hay una resistencia social, y un modo de comunicación de los sujetos, en estos períodos de excepción comprendidos como las dictaduras militares. En el campo de la

cultura se produjo un deterioro progresivo, el sistema estricto de censura buscó paralizar la imaginación y las ideas para evitar mostrar la realidad.

Los países como Chile y Argentina no permanecieron ajenos al clima de conflicto, violencia, represión, censura, etc. que se vivió durante este período en muchos de los países Latinoamericanos. El mismo se expresó también en el campo de la educación, la cultura y las artes. Debido a que somos ciudadanos que compartimos en la conformación de nuestra historia e identidad como naciones, esta esencia y pasado tan oscuros no queremos dejar pasar por alto esta realidad, como tampoco queremos perder la memoria. A lograr alcanzar este objetivo está destinado principalmente nuestro trabajo.

Queremos remarcar la inexistencia total de bibliografía referidas al Muralismo en la Argentina en la década del 70, en las bibliotecas de la Universidad Nacional de Cuyo. Por lo tanto la bibliografía con la que elaboramos esta monografía la obtuvimos en varios textos del material proporcionado por la Cátedra en el campus virtual, como así también encontramos gran cantidad de material en Internet. Lo más interesante fue haber podido acceder al relato testimonial de gente que vivió esa época de horror como Cristina Terzaghi y su incalculable aporte a nuestro trabajo, como así también valiosísima información proporcionada por el Sindicato Muralista “ Grupo de Arte: Paredón y Después”.

Introducción

El presente trabajo, guarda por objeto, caracterizar manifestaciones culturales, como el muralismo político, en Chile como en Argentina, ello bajo períodos de excepción, a saber, dictaduras militares, en los respectivos países. Ante ello, el objetivo que se ha planteado, es comprender las manifestaciones culturales, como un modo de resistencia, de la identidad de los sujetos populares, ello comprendido en la dialéctica memoria y olvido, así como en los usos que se hacen de ésta, por medio de las hegemonías culturales – dominantes- que se propagan desde el aparato estatal.

Por ello la problemática que nos hemos planteado responder, es; ¿Cuál es la relación socio-política que conlleva a la configuración de diversas manifestaciones culturales, en cada país, con la intensidad y connotación producida? Por lo cual planteamos como hipótesis a argumentar, la existencia de características peculiares en las manifestaciones culturales tanto en Chile como en la Argentina. Las mismas tendrían su relación en un modo de resistencia y arraigo a su identidad popular ante la homogenización de ésta, por medio de las dictaduras militares en ambos países. Para ello tomamos, como premisa que las manifestaciones culturales son el vehículo de expresión social de los sujetos, así como de resistencia de una memoria colectiva “testaruda”, que se niega a desaparecer. Por el contrario busca de diversos modos los canales para expresarse, mostrar y hacer sentir su realidad, al interior de la sociedad, a la cual no puede acceder muchas veces por los medios de comunicación oficiales.

La metodología a utilizar para desarrollar nuestra hipótesis, se ha basado en una sistematización de obras relacionadas con el tema, así como la interpretación de una serie de imágenes, que han ilustrado, dichos movimientos. Con ello, se espera dar sustento a un cuerpo argumentativo, que confirme nuestra tesis.

En nuestra exposición hemos hecho hincapié, en un modo de resistencia, al cual también denominamos arraigo por parte de los sujetos populares, tanto en su memoria colectiva como en su modo de manifestarse culturalmente. Parar ello hemos comprendido, en primer lugar, la necesidad de referirnos a la importancia que poseen las memorias,

buscando caracterizar estas, pero comprendiendo su dificultad. No deseamos entender esta como, memoria por si sola, entonces la problemática de ningún modo se concentra en la pregunta, ¿Qué es la memoria? Este análisis nos sumergiría en una realidad unívoca, y más bien nos hemos acotado a proponer una conceptualización de cómo se construyen las memorias, entiéndase, por tanto, memorias en plural.

Para abordar la temática de las memorias consideramos importante remitirnos, tal como lo hace Elizabeth Jelin, que comprende; *“Abordar memoria implica referirse a recuerdos y olvidos, narrativas, actos, gestos y silencios. (...) Hay también huecos y fracturas”* (Jelin: 2002). A ello podemos sumarle que éstas memorias son fruto del que hacer humano, así también como de los conflictos sociales. Por tanto, hay que dejar en claro que las memorias, así como el desarrollo de la misma Historia no es inocente, pues estas involucran proyectos sociales – ideológicos- de configuración, además de una abierta manipulación. Lo mencionado se hace presente desde la construcción de nociones de comunidad tal es el caso de la identidad, estado, o nación. Por lo tanto nos atrevemos a esbozar que una memoria colectiva esta imbuida por una mitificación, la cual está directamente relacionada con el condicionamiento de ciertas identidades y tradiciones. En la misma existen grupos humanos comprometidos a manifestar estas en espacios públicos, compartiéndolas y proyectando sus ideas.

Por otro lado considerando la idea de olvido, hay que hacer patente que también implica una construcción social, es importante recordar que este es temido, pues implica perder cierta identidad, cambiar una para hacerse de otra o más bien para readecuar la que ya se tiene. Ante la emergencia de dictaduras militares en ambos países, estos expresados como regímenes de excepción, “pseudos totalitarismos”, su función básica se legitima en restablecer un orden, “eventualmente perdido”. Esta ausencia alteraría el progreso de la nación, por tanto estas juntas militares actuarían en razón de la construcción de una nueva nación, entiéndase por ello la imposición de un proyecto social que dejase atrás los “errores del pasado”, y logre la homogenización de los actores sociales. Este accionar involucra el afloramiento de ciertos tipos de modos culturales, y su proyección por medios de comunicación oficiales.

Se busca internalizar estos en la población, perneando las identidades de los sujetos populares. Aquí surge la preocupación ante la supresión de la memoria, y se manifiesta con

la destrucción de documentos, literatura, arte, monumentos. Pero hay que comprender así también que los regímenes son hostiles a medios oficiales de memoria, lo que permite que ésta, sobreviva en relatos orales como la poesía, la música popular, como así también en el teatro y el muralismo, por mencionar algunos. De esta forma logra, a pesar de todo expresarse, pero llevando con ella la continua amenaza del olvido de patrones culturales de comportamiento, así como la transformación de las estructuras mentales de la población, atentando en forma directa contra ellas y su modo de ser. Se busca imponer un modo de ser funcional al proyecto político, económico, social y cultural, que se intenta construir – esto no significa que sea bueno o malo, sino más bien, que se configuran las identidades, se usa abiertamente la memoria, se manipula ésta y se crean tradiciones, en función de un proyecto, sin importar los intereses colectivos, sino los del grupo social que se verá beneficiado con él, *“La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: opresores y oprimidos se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante, velada unas veces y otras franca y abierta; lucha que termino siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna”* (Marx, Engels: 1848).

I. Un Modo de resistencia: El Muralismo político en Chile.

Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su obra *Intelectuales, Política y Poder* existen tres tipos de expresión artística, una el arte como publicidad, la segunda el arte por hacer arte y la tercera el arte social. Dentro de este último enmarcaremos nuestro trabajo, ya que entendemos al muralismo como una expresión con un claro sentido social que rompe con el molde del acondicionamiento que imponen las dictaduras militares en nuestros países. Creemos que éste arte es importante estudiarlo bajo un enfoque histórico, la respuesta a esto la encontramos en *“un arte popular, popular en el sentido de que cree en el pueblo, de que cree en las grandes masas de los trabajadores y que pretende estar dirigido hacia ellos. Los sentimientos, sus relaciones de trabajo, su propia manera de vivir, los personajes, el tipo humano, las costumbres. Todo esto tendrá que ser observado. El arte popular tiene que estar unida a la realidad de la sociedad”* (Espinoza: 1987).

Para estudiar el caso del muralismo en Chile debemos dirigirnos hasta el año 1963, época en la que encontramos la primera expresión de estas características. La misma se enmarca en la contienda presidencial que tenía como candidatos principales al demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva y al socialista Salvador Allende Gossens, representante del FRAP (frente de acción popular, conglomerado de los partidos de izquierda chilena). La propaganda demócrata cristiana como nunca antes visto en Chile, estaba bajo la supervisión de una agencia publicitaria, (además del apoyo estadounidense y su política para Latinoamérica de Alianza para el Progreso) de manera que con los recursos con que se contaba se hizo posible pintar en las calles de las principales ciudades del país las llamadas “estrellas” de Frei.

Ante esta sorpresa en Valparaíso obreros y estudiantes activistas de la candidatura de Allende se unen logrando pintar casi toda la provincia las recordadas *equis* de la campaña de Salvador Allende. Esto provocó que se pintaran además monumentos, edificios y lugares tradicionales, ganándose la enemistad del diario *El Mercurio* de Valparaíso y *La Estrella* (de derecha) que los trata de vándalos y maleantes. Frente a esta situación, un grupo universitario de Valparaíso (alumnos de la Universidad de Chile sede Valparaíso y Federico Santa María) en Junio del año 1963 tras largas conversaciones y como forma de

reacción intentan la fórmula de representar mediante afiches pintados directamente en los muros las consignas y aspiraciones populares. Este primer mural se ubicó en Avenida España (arteria que une Valparaíso con Viña del Mar) entre las calles Osorio y Stranger. De esta manera la respuesta no se hizo esperar y la campaña demócrata cristiana junto a un equipo profesional de propagandistas venidos de Santiago pintan la estrella de Frei con el slogan de *50.000 becas para los niños pobres*, la réplica allendista fue la de pintar al lado de la estrella *En el Gobierno Popular no habrá niños pobres*.

De esta forma, se comienza la creación de comités juveniles encargados de transmitir mediante esta nueva forma de expresión, la propaganda de esperanza que la candidatura de Salvador Allende tenía para el pueblo de Chile.



Figura 1: Equis de la candidatura de Salvador Allende Gossens, 1963.

El muralismo causó gran impresión en Chile y fue considerado como lo más novedoso dentro de la campaña presidencial. Sin embargo la destrucción de uno de ellos (El mural del puente Capuchinos, entre Valparaíso y Viña del Mar) causó la fuerte respuesta de Pablo Neruda (líder de opinión de la izquierda) quien consideró esta acción como una barbarie efectuada por la extrema derecha política, enemiga del progreso y la cultura, ante esto señala: *“un mural destruido es la mejor lección política que podemos recibir los chilenos, ahora hay que elegir entre los que con sacrificio, con pasión creadora dieron vida y armonía a un gran fragmento del camino, a una pared muerta, o a elegir a los que desde la sombra ejecutaron la destrucción abominable (...) contra el odio seguiremos siendo los campeones del amor. Contra la violencia seguiremos siendo los defensores de la inteligencia. Y sobre todas las cosas comprendemos con esta lección que somos solidarios con todo un pueblo que depende de nosotros, del movimiento popular para defenderse de la incultura y para alcanzar la plena dignidad que queremos todos los chilenos (...) Allende significará el advenimiento de una hora sin igual para que toda la cultura se vuelque en nuestro país y lo eleve a una altura universal”* (Neruda: 1964).

La pintura mural social en Chile se puede dividir en dos: la primera efectuada por grandes muralistas en espacios públicos como Matta, Venturelli y De la Fuente, mientras que la segunda es ejecutada por brigadistas y talleres de muralistas populares. Esta última es la que analizaremos en este trabajo, ante esto Ernesto Saúl señala “*Las brigadas muralistas chilenas 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*” (Saúl: 1972).

Este arte creó su propia identidad, su propia tradición de trabajo y lo más importante forjó una nueva conciencia política, dentro del sector popular que iba enmarcado en el trabajo que les tocaría realizar durante el Gobierno de la Unidad Popular, ser la base hacia el cambio social que se llevaría a cabo bajo la Presidencia de Salvador Allende.

Dentro de las brigadas y talleres de muralistas populares, es de importancia señalar el rol que cumplió en ella **La Brigada Ramona Parra (BRP)**. Su formación data del año 1966 y es integrada por jóvenes militantes y simpatizantes comunistas, su nombre es en homenaje a una joven militante de la colectividad que fue asesinada en la Plaza Bulnes de Santiago en los violentos sucesos de Abril de 1947, bajo el gobierno del Presidente Gabriel González Videla (quien promulgó la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, con lo que fue perseguido el Partido Comunista, partiendo muchos de sus miembros al exilio). Pablo Neruda se refiere de esta manera a Ramona Parra “*Joven estrella iluminada, Ramona Parra, frágil heroína, Ramona Parra, flor ensangrentada, amiga nuestra, corazón valiente, niña ejemplar, guerrillera dorada: juramos en tu nombre continuar esta lucha para que así florezca tu sangre derramada*” (Neruda: 1949).

Al hablar de la BRP no es una, sino las Brigadas Ramona Parra, las cuales existieron en todo Chile bajo una estructura nacional que contemplaba un comité central, comités regionales y locales. Cada brigada tenía un jefe que dependía de la Comisión

Política del partido y desde este organismo se crean las consignas políticas y populares que se transmitirán a todo Chile, logrando así unificar los temas de las propagandas.

Para ser un miembro de esta brigada se debía ser una persona ejemplar, con buenas notas, dispuesto a entregarse a la causa por la que se está luchando. Integrar la BRP era un estímulo que implicaba sacrificio, entrega, ser parte de la BRP era un honor, había disciplina que se sumaba a la preparación a la que se sometían por los continuos ataques de los grupos opositores. Esta disciplina debe ser entendida bajo el contexto del proyecto político que se estaba desarrollando, la llamada *Vía Chilena al Socialismo* y la idea que el Partido Comunista tenía de formar un hombre nuevo.

La forma de actuar de la brigada para realizar la propaganda tenía una serie de pasos, lo primero que se realizaba era reunirse en un lugar seguro para desarrollar la reunión, se discutía el lugar en que se efectuaría dicho mural, el tema que se abordaría y las características que tendría. Cada cual podía opinar y una vez que acordaban, fijaban la hora de salida para la realización de la obra. Con la experiencia acumulada la BRP comienza a organizar sus consignas dividiéndolos en tres grandes tipos:

1. **Murales Nacionales:** cuyo mensaje debía ser divulgado por todo el país, ya que hacía mención a algún acontecimiento de incidencia nacional.
2. **Murales Internacionales:** cuyo mensaje estaba destinado a hacer patente algún acontecimiento internacional.
3. **Murales Locales:** cuyo mensaje estaba hecho para un público local, específico de nuestro país.

El financiamiento de las BRP para la realización de los murales se debía a las colectas y donaciones que se recibían tanto de particulares como del mismo Partido Comunista, pero esto no alcanzaba por lo que la casi totalidad del dinero que se necesitaba para la llevada a cabo del proyecto provenía de los propios brigadistas.

En las BRP existió un sistema de trabajo perfectamente sincronizado para realizar las diferentes tareas y cada brigadista sabía cual era su misión específica. Así la labor comunitaria se dividía en tres grupos, Trazadores, Fondeadores y Rellenadores. Los Trazadores eran las personas que se encargaban de planificar y trazar los dibujos sobre la muralla (con pintura negra), también eran los encargados de diseñar la leyenda que acompañaban las composiciones muralistas. Los Fondeadores como su nombre lo indica son los encargados de pintar el fondo de las paredes de los colores mas llamativos posibles, esto para conseguir atraer la atención de las personas. Y por último, Los Rellenadores quienes eran los encargados de rellenar los trazados que ya estaban hechos, para darles un mejor acabado, logrando dar la simpleza necesaria a la obra. Este trabajo no se podría haber llevado acabo, sin las personas que cuidaban los alrededores y las esquinas para avisar de la llegada de carabineros o de grupos opositores, y de las personas que oficializaban de chóferes ayudando al transporte de brigadistas y material de trabajo.

Dentro de la campaña presidencial de 1969 en la que se enfrentaron Jorge Alessandri (apoyado por la derecha política) y Salvador Allende, surgió una brigada llamada Venceremos (por el slogan característico de sus murales), en la que participaron cientos de jóvenes repartidos por todo el país en un trabajo que duro 42 días y que ayudó de manera significativa al triunfo de la Unidad Popular.



Figura 2 Brigada Venceremos 1969

Durante la Unidad Popular bajo el Gobierno de Salvador Allende, el muralismo comenzó una evolución, sus trabajos comenzaron a transmitir los mensajes que el gobierno quería implementar en la sociedad (ejemplo de ello lo encontramos en la nacionalización del cobre con frases como: *El Cobre Es Nuestro, El Cobre Para Chile*). La nueva canción chilena que surge en el país (grupos como Quilapayún, Inti Illimani, Illapu, Tito Fernández, Isabel y Ángel Parra y Víctor Jara, entre muchos otros) se ve representado por el sello DICAP (discoteca del cantar popular) cuyas carátulas se ven influenciadas por el trabajo que las brigadas murales realizan a lo largo de Chile. Víctor Jara el principal representante de la Nueva Canción Chilena les dedica en 1970 una canción con el nombre de B.R.P. “*Muchacho chileno, fulgor de la nueva brigada, las calles del pueblo, despiertan tu claridad. Tu brocha es el canto, que pinta el azul del cielo, que llena la patria, de luz, amor y fraternidad. Joven camarada, que construyes tu esperanza, alumbras los muros, con rojo grito de libertad. Tu camino esconde noche y dolor, ansia y valor tendido allí quedaste, de polvo y sangre, creció la flor que tú dejaste, escribiendo el aire, camarada ¡adelante!*” (Jara:1970).

El muralismo una vez llegado el Golpe Militar, fue perseguido y sus obras borradas, las murallas se convirtieron en grises, los miembros fueron perseguidos, detenidos, torturados, (muchos de ellos fueron fusilados frente a sus mismos murales), algunos de ellos todavía hasta el día de hoy siguen desaparecidos y la mayoría al ser miembro de las juventudes comunistas tuvieron que partir al exilio, los militares y la nueva dictadura querían acabar con *el cáncer marxista* que asolaba a Chile. Con la llegada de la represión las brigadas muralistas se comenzaron a dispersar (se vive una etapa en que la ciudad con sus murales dejan de ser un medio de interacción con las personas), pero luego se reagrupan nuevamente para luchar en contra de la dictadura de manera clandestina junto con todo los peligros y problemas que ello acarrea.

A comienzos de los años ochenta al ver la situación económica insostenible se comienzan a gestar las primeras huelgas de carácter nacional, donde la participación de la sociedad es alta, es en estos momentos donde con un nuevo discurso los antiguos y nuevos brigadistas comienzan a pintar nuevamente, poniendo hincapié en la cesantía, pobreza, en

la tortura y en el respeto a los derechos humanos, todo esto con un nuevo aire que refleja las nuevas esperanzas que el pueblo chileno quiere para su nación.

Con el Golpe Militar la BRP sigue trabajando silenciosamente, organizándose para luchar en contra de la dictadura dividiendo su trabajo en Santiago y en el resto del país. Se encuentran dentro de ellas a: Grupo Sindicato, Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT), Brigada La Garrapata, Brigada Cecilia Magni (BCM), Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), Brigada Chacón, Brigadas Laura Allende y Salvador Allende, entre otras.

El Grupo Sindicato (1979-1984) se caracterizó por mostrar en sus murales un juego de ajedrez, en el cual un grupo de peones marcha en contra del rey (en este caso Pinochet) quien se estrella contra la pared, haciendo que reviente su cabeza, mientras el color rojo se oscurece hasta la calle (esto representa la caída de la dictadura). Estos murales se caracterizan, por su color blanco, negro y rojo.

Unidades Muralistas Camilo Torres (1978-1988) la mayoría de sus miembros son cristianos, se declararon Latinoamericanistas, en sus murales expresaron el dolor que vivía Chile y su pueblo, el color negro lo utilizaban para caracterizar la dictadura y las censuras que ésta imponía en la sociedad.

Brigada Garrapata (1981-1983) compuesta en su mayoría por anarquistas, sus mensajes se caracterizaban por ser crítico hacia las autoridades, llamaban a la rebelión de la nación.

Brigada Cecilia Magni (BCM) (1979-1985) su característica principal fue el mensaje que transmitieron en sus obras, para ellos el contenido de la obra debía ser sumamente claro, de modo que fuera entendido por la mayoría de los transeúntes.

Colectivo Acciones de Arte (1979-1983) Daniela Eltit caracteriza así a este colectivo “*el CADA fue fundamentalmente un movimiento político, con una especie de pasión política por el arte*” (Eltit: 1993), varios artistas de distintas disciplinas se unen,

entre ellos destacan Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita. El proyecto es proponer un nuevo giro artístico a la forma de llevar el arte a las calles, se comenzó a intervenir los objetos de la calle para dar un nuevo enfoque y un nuevo sentido, de manera de poder ser un agente que transmitiera los problemas de Chile. La meta que este colectivo tenía era desarticular las ideologías artísticas que estaba transmitiendo la tradición llevada a cabo por la dictadura militar chilena.

Con estos ejemplos queda de manifiesto, que la Dictadura en Chile intentó hacer callar la voz de la nación, torturando y fusilando a muchos de los brigadistas. Esto en ningún caso acabó con el muralismo contestatario en Chile, sino que le dio mas fuerza y esto se ve reflejado en las múltiples brigadas que se comenzaron a formar, todas ellas con el deseo de transmitir los dolores que la sociedad estaba viviendo.

II. Un Arte que NO CALLA

Para dar inicio a la investigación del muralismo en la Argentina, nos parece pertinente esbozar una definición del muralismo para ir poniéndonos en tema y facilitar su comprensión.

La pintura mural, es aquella obra de arte que forma parte inseparable de los espacios arquitectónicos. No nos referimos a una composición plástica independiente, más cercana a la pintura de caballete, sino que se encuentra profundamente vinculada a los muros de la arquitectura sobre los que se asienta.

Por sus dimensiones y su ubicación en el espacio arquitectónico, el arte mural es también un medio de transmisión sociocultural, que necesita para mostrarse, insertarse en un ámbito de exposición pública.

Es de nuestro mayor interés rescatar fundamentalmente el carácter de transmisor sociocultural del que goza el muralismo. Lo cual no es un dato menor dada la particular, incomprensible y siniestra historia de nuestro país.

El arte mural popular o muralismo callejero es un ejemplo claro de comunicación cultural y acusación, es un arte que concientiza por medio de lo cotidiano atrayendo con sus colores a todos los que no acceden a las galerías de arte ni museos, educa a través de la denuncia social, informa por medio de la consigna diaria de acontecimientos.

El muralismo poblacional en Chile y Argentina está dirigido mayoritariamente al transeúnte, al espectador en movimiento siendo su principal espacio las calles, ya que es un espacio social abierto transitable, lo que permite la interacción entre el mural y el espectador, al que se agrega- en el momento de ejecutar el mural- sus creadores. Los cuales en un trabajo anónimo, colectivo, solidario y comunicativo expresan en la muralla una realidad determinada y muchas veces claramente ocultada en la realidad sistematizada. De esta manera somos testigos de un arte de denuncia: *“Las paredes de los sectores populares*

son la pizarra del pueblo, donde uno tiene el derecho a expresarse y escribir lo que uno quiera. Es el medio de comunicación del pobre". (Entrevista a Italo, muralista AKRE, septiembre 2003).

Existe sin lugar a dudas, una conciencia identitaria del sujeto por medio de una manifestación artística popular como el mural, un trabajo que " suma a otros" y que busca influir en otros actores potenciales con el fin de activarlos socialmente. Los protagonistas del arte social, son los hombres y mujeres que viven y pintan su historia:

"El mural pasa a ser un documento histórico de primera línea, en el que se conoce la historia de nuestro pueblo". (Saúl: 1947).

Pensar en murales, contar con murales en nuestro país es un gran privilegio. Los mismos constituyen una poderosísima arma en contra del silencio, del olvido que aqueja como un fantasma incansable a nuestro pueblo. En ellos se recuerda, se mantiene vivo lo que no se resigna a quedar en el pasado, a través de diferentes medios populares de comunicación, como la televisión, la radio, donde se entra en conflicto por la memoria. Conflicto que queremos revisar por medio de murales, que representan hitos en nuestra población que refuerzan su identidad. Murales cuyos mensaje principal es la protesta y la denuncia; tal como los que exigen la libertad de los presos políticos y reclaman incansables la muerte de la impunidad.

El recordar es poder. La memoria es crucial, ya que responde a la necesidad de conservar determinados sucesos. La memoria que nos interesa en esta ocasión es la memoria histórica, aquella que sustrae del pasado, lo que le sirve para basar el presente y pensar el futuro de un grupo. Donde el hacer memoria pasa a integrar de manera primordial un concepto mayor llamado **IDENTIDAD**, lo que puede ser grupal o individual. Lo que indica a su vez un sentido de permanencia tanto en el campo temporal como en el espacial. Aquí nos encontramos con las memorias colectivas, entendidas como instrumentos de poder, una lucha permanente por el dominio del recordar y de la tradición, por ende se habla de una manipulación de la memoria, una historia de los vencedores y una de los vencidos. *La historia que nos relatan los murales poblacionales es la historia de los*

vencidos, la que recupera la otra parte de la memoria, la historia reprimida, esa que nadie se atreve a contar; que da una lucha por recuperar su pasado, un intento por dar cuenta de una poderosa contienda cultural y política por la interpretación del pasado reciente.

Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades.

El mural surge como una forma liberadora de la memoria, en un espacio abierto de pugna y hegemonía, donde se gana espacio a la individualidad por medio de la colectividad, con una alternativa mediática de fuerte contenidos ideológicos.

Al referirnos al muralismo en la Argentina y al trabajo colectivo como herramienta de identidad nacional, no podemos dejar de mencionar al grupo que fue un hito del patrimonio cultural, el **GRUPO ESPARTACO**. El valiente e insobornable Grupo Espartaco, así se lo llamaba, fue el grupo que metió el arte en los sindicatos. En 1959, el mundo de la cultura - y especialmente, el de la plástica - en la Argentina se conmueve por el lanzamiento de este grupo. Lo integran Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari, Carlos Sessano, Espirilio Butte, Juana Elena Diz, Pascual Di Bianco, Raúl Lara Torrez, y Franco Venturi. Con él, los trabajadores - proscritos de la escena política y gremial por la contrarrevolución - ingresan al arte, con sus gestos airados, su mirada amenazante, sus puños de hierro.

La exposición del grupo se acompañó con la fundamentación ideológica. En la misma, estos jóvenes pintores planteaban la síntesis entre la vanguardia formal y los contenidos populares y latinoamericanos. Formularon un manifiesto que plasmaba con claridad su ideología y pensamiento en cuanto al arte en nuestro país y todo Latinoamérica. Citamos a continuación unos pequeños fragmentos: Por un arte revolucionario, ubicación Latinoamericana

“Una economía enajenada al capital imperialista extranjero no puede originar otra cosa que el coloniaje cultural y artístico que padecemos.

En efecto, un arte nacional es la única posibilidad que existe de hacer arte. A través de las mejores obras de los más grandes artistas de la historia, percibimos ante todo, el espíritu de la sociedad que las engendró.”

En nuestro país, durante los '60, la apertura a los capitales externos trajo como consecuencia la quiebra de empresas nacionales. Desde una militancia política activa, los artistas de Espartaco se alinearon a una **figuración monumental** heredera del arte del muralismo mexicano. El mismo nace con fuerza a partir de La Revolución Mexicana que, iniciada en 1910, transformó al país e hizo posible la renovación de la cultura y el arte. Fue una de las expresiones más genuinas de ese cambio, consecuencia y motor dinamizador, al mismo tiempo, del nacionalismo. El movimiento fue dominado por los pintores mexicanos llamados los “tres grandes”: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Los tres muralistas crecieron durante el gobierno del dictador Porfirio Díaz, cuando los mexicanos vivían bajo enormes diferencias de riqueza y poder, y vieron la explotación de trabajadores y pobres.

Espartaco, se oponía a la abstracción de moda en el momento y a sus coetáneos, que también quedarían en la historia de los '60: los artistas enrolados en el vanguardista Instituto Di Tella. Pero en 1968 se encontraron exponiendo en las *paquetitas* galerías de Retiro y Recoleta. El grupo sintió que bordeaba una contradicción estructural; para ellos, **insalvable**. Se sentían absorbidos por el mercado que buscaron combatir. Entonces se disolvieron. Fue el último movimiento de arte político argentino.

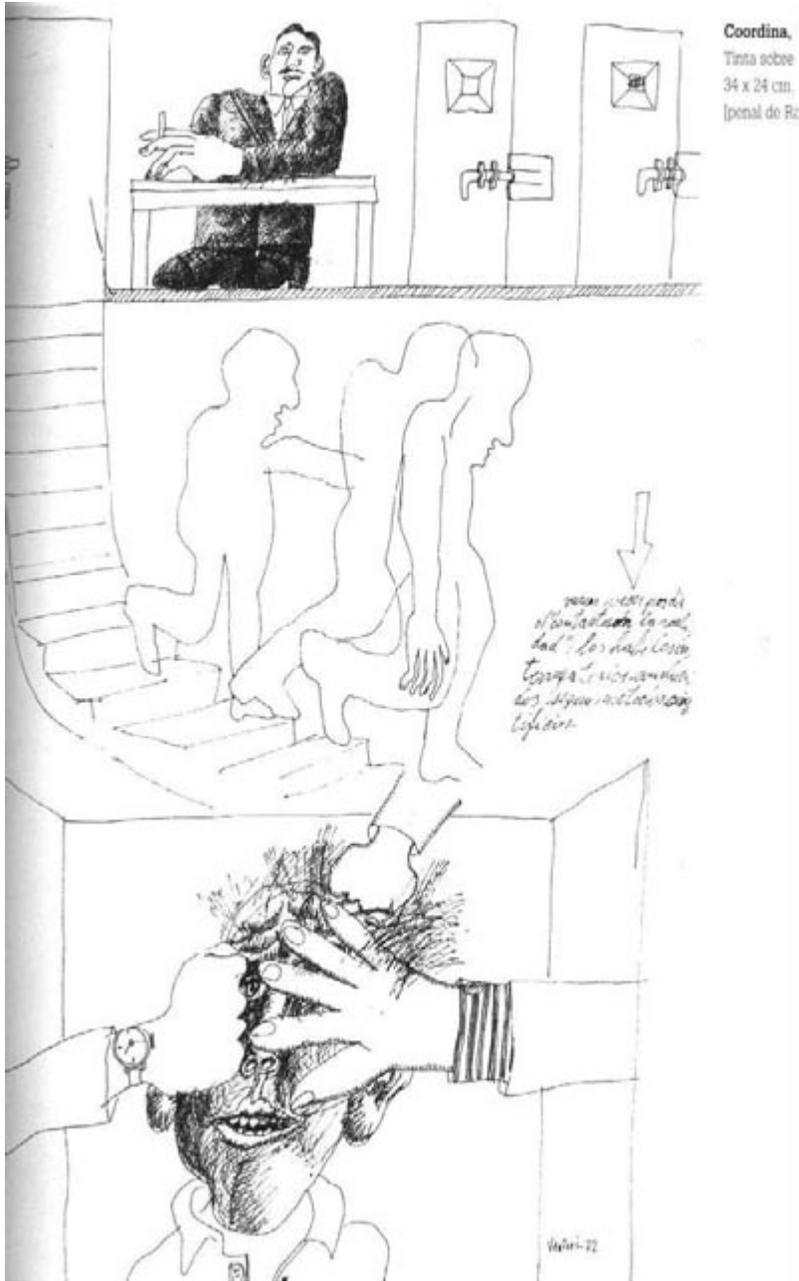
En Argentina durante la dictadura no hubo grupos de resistencia como en Chile, después de la desintegración del grupo Espartaco, Carpani y Sánchez siguieron pintando hasta entrado el año 1975 en sindicatos, luego se auto exilian uno en España y el otro en Canadá. En nuestro país muere Pascual Di Bianco y en 1972 secuestran a Franco Venturi. Es detenido y confinado en el buque-cárcel Granaderos, a la cárcel de Devoto y enviado al penal de Rawson, donde se había producido la masacre de Trelew. La mayor parte de los dibujos que hizo desde 1970 desaparecieron en subsiguientes procedimientos represivos. Soporta simulacros de fusilamiento y ahí, vuelve a dibujar. La amnistía del 25 de mayo de

1973 lo deja en libertad pero en febrero de 1976, en Mar del Plata, es secuestrado por fuerzas de seguridad. **Es el primer artista plástico desaparecido del país.**

Su actividad artística fue acompañada de labor política. Perteneció al peronismo revolucionario y posteriormente a las Fuerzas Armadas Peronistas. Se han hecho varias exhibiciones de su trabajo en distintas partes del país. Trabajó como ilustrador de diarios y revistas. Entre julio de 1972 y mayo de 1973 estuvo detenido en distintas cárceles del país. Allí se dedicó con fuerza al dibujo usando lápices y bolígrafos y explorando nuevas líneas de expresión. A partir de su liberación, retomó la actividad política y artística, pintando y trabajando como dibujante e historietista en distintas publicaciones hasta la fecha de su desaparición. Franco nos dejó como testimonio inolvidables dibujos y caricaturas que son hoy monumento perdurable de su vida y memoria de aquella infausta época. Heredero de la tradición europea del arte, de enorme compromiso, escogió el dibujo de trazo directo, mordaz, incisivo, para dar cuenta de los horrores del proceso del '76, de los cuales fue -desdichadamente-, tanto testigo privilegiado como víctima. A continuación podemos observar algunas de sus obras, dos de ellas creadas durante su detención clandestina en la dictadura.



Dibujo realizado desde el Penal de Rawson.



Dibujo realizado desde el Penal de Rawson



La desaparición de Franco Venturi fue como el golpe definitivo para el ala más ligada al Peronismo muralista. En cuanto a la otra ala, la ligada al PC el grupo Poligráfico o lo que quedaba de él en esos años prefieren no intentar pintar nada en ese momento y Alonso como independiente recibe el golpe con la desaparición de su hija.

De esta forma comenzamos a observar el siniestro accionar de la dictadura en nuestro país. Otra de las tantas víctimas y gracias a Dios, sobreviviente de estos oscuros años y un emblema en cuanto al muralismo nacional es Cristina Terzaghi.

Decir que Cristina Terzaghi es titular de Dibujo II, III y IV de la carrera de Artes Plásticas, consejera académica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y colaboradora en el área de Cultura del gremio estatal ATE es quedarse sólo con la formalidad de presentar sus credenciales actuales. Esta mujer de 53 años es también la militante de la JUP en los '70, la escenógrafa de los Redondos en los '80 junto a su amigo el Mono Cohen, la muralista de los desaparecidos en La Plata y de los indígenas en varias provincias argentinas.

Cristina Terzaghi es Profesora y Licenciada en Pintura Mural y una de las máximas referentes en La Plata y en la Argentina de un arte silenciado en la Academia meses después del golpe militar del '76. En ese mismo año, se cerró la única carrera de Muralismo que existía como "" carrera de grado"" en una Universidad de América(UNLP)(Universidad

Nacional de La Plata) ,que pudo reabrir a 30 años, luego de mucho trabajo y hoy se cursa nuevamente . Un pantallazo por los pilares básicos del programa de “*Muralismo y Arte Público Monumental*”, ya insinúa el motivo de la prohibición: “*Sociabilización de la producción artística, creación colectiva e integración estético-ética con el medio sociocultural*”. La artista hace memoria: “*La gran inteligencia de estos personajes les hizo entender que la cultura era peligrosa por su gran influencia en el medio. Entonces deciden cerrar las carreras de Cinematografía y Mural, que eran las dos de alcance masivo y público, con posibilidades de trabajar en equipo*”.

Recuerda Cristina: “*Anteriormente trabajábamos y militábamos en la facu, hacíamos afiches murales para la ciudad con consignas muy coyunturales, año 75,76. Luego gran silencio en los muros, mucho temor, muchos muertos, desaparecidos y ninguna posibilidad de juntarse a hacer nada, aquí en esta ciudad fue muy fuerte la represión. Hacer murales y militar era lo mismo, va todo junto. Esto puedo decirlo ahora antes lo hacia sin ponerle palabras:*

Creo que no trabajo para el pueblo sino trato de construir junto al pueblo una cultura diferente.

De las 4 compañeras que estábamos por terminar en el 76 una la mataron en un enfrentamiento en Tucumán, otra secuestrada y asesinada en la escuela de Mecánica de la Armada, otra desaparecida y detenida en la Escuela de Mecánica de la Armada y luego exiliada en Venezuela y yo escondida u año sin salir con un hijo de 3 años”.

Con la reapertura de la carrera de Muralismo hubieron cambios importantes:

“Hubo un giro importante en cambiar esa concepción de ver al muralismo como una técnica, para entenderlo como una manera de relacionar el arte con lo público, que salga a las calles y se manifiesta afuera, comprometido socialmente con su entorno”.

Cuando se le preguntó a la artista por el motivo de la demora, ya estando en democracia de la carrera de Pintura Mural, respondió: “*Se tienen que dar alguna coordenadas. Cinematografía era una carrera muy fuerte, donde había muchos militantes que luego los mataron, pero quedó un grupo de gente siguiendo esta cuestión en seminarios y*

talleres. De Mural mataron a casi todos, y no eran muchos por cierto. Tampoco los gobiernos posteriores de esta Facultad tenían la intención de reabrirlos, y eso también es una postura ideológica”.

En la actualidad, Cristina, luego de mucho sacrificio por reinsertarse al medio, ha trabajado en escenografías para grupos de Rock como los Redonditos de Ricota ,junto a Rocambole, Papo, Todos tus muertos ,etc. y luego a tratar de pasar a los jóvenes todo lo que sabe de la temática del Arte Público y el Muralismo.

Esta es una muy pequeña expoliación de que paso con el mural en nuestro país en la dictadura. Pasado ese tiempo los murales de la década del '80 y primeros años de los '90, llaman a la búsqueda de la democracia, como también a la recuperación de derechos ciudadanos. Tal como expone Jelin: *“La marca de lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar. En un sentido político, “las cuentas con el pasado” en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean y por la destrucción de los lazos sociales inherentes a las instituciones de catástrofe social”.*

Entre 1982 y 1987 surgen varios grupos políticos muralistas como la Brigada Castagnino de origen peronista y allí surgen los muralistas que con sus enseñanzas trascienden hasta hoy como Ponciano Cárdenas, Grupo Murosur, Grupo Contraluz, los grupos del Litoral y zona cordillerana.

En la década del '70 fueron incalculables los hechos aberrantes a los que fueron sometidos un sin número de argentinos. No queríamos pasar por alto lo sucedido en La Masacre de Margarita Belén.

La Provincia del Chaco no podía permanecer ajena a este régimen macabro. La intervención militar en la Provincia era ejercida por el General Facundo Serrano, luego

reemplazado por el Coronel José David Ruiz Palacios. La masacre producida en Margarita Belén fue parte del plan.

El 13 de Diciembre de 1976, en proximidades de la Localidad de Margarita Belén, a un costado de la Ruta Nac. Nº 11, cerca del kilómetro 1042, fueron asesinados veintidós (22) presos políticos por los personeros de la Dictadura Militar en el Chaco. Antes de ser fusilados pasaron por la U 7, la Alcaidía, y la Brigada de Investigaciones, donde fueron torturados brutalmente, en algunos casos casi hasta la muerte. Diecisiete (17) de ellos están plenamente identificados y de los otros cinco (dos mujeres y tres varones) aún hoy no se conocen sus identidades. Los asesinos armaron la farsa del traslado de presos hacia la Provincia de Formosa y ataque subversivo. Sus cadáveres nunca fueron entregados a sus familiares. Los familiares de las víctimas siguen buscando sus restos y pidiendo justicia. Este hecho ha quedado registrado en la memoria popular como LA MASACRE DE MARGARITA BELÉN. La misma es una causa emblemática, uno de los crímenes colectivos más horribles, por su carácter de planificado y decidido en los más altos niveles de los dictadores militares.

Algunos de los nombres implicados en los fusilamientos a los jóvenes militantes: Jorge Alcides Larrateguy, Athos Gustavo Renes, Rafael Carnero Sabol, Norberto Raúl Tosso, Luís Alberto Pateta, Ernesto Jorge Simoni, Aldo Héctor Martínez Segon, Horacio Losito, Ricardo Guillermo Reyes, Germán Emilio Riquelme, Cristino Nicolaidis (Comandante de la VII Brigada, con asiento en Corrientes, habría firmado la orden de "traslado"), Ricardo Brinzoni (Secretario General de la Intervención), Hornos (al mando del Destacamento de Inteligencia 124 del Ejército), Oscar José Zucconi (Ministro de Gobierno de la Intervención).

Nos es una tarea imposible relatar la totalidad de hechos siniestros e incalculables llevados a cabo por la dictadura militar más sangrienta de la historia nacional. A lo largo y a lo ancho del país desplegaron su plan de terror, miedo, violencia. Persecuciones,

amenazas, muertes, desapariciones de personas, fueron una constante a partir del golpe militar.

Para finalizar no queríamos dejar de mencionar la tragedia llamada La Masacre de Margarita Belén, cuyo mural simbólico analizaremos en el siguiente apartado “Murales de Protesta y Propuesta”.

III. Murales de Protesta y de Propuesta

Analizar los murales durante la dictadura en Chile y en Argentina tienen como objetivo comprender las expresiones de estos pueblos en sus diferencias y en sus similitudes como respuesta a los regímenes políticos impuestos militarmente.

Vamos a analizar el arte mural por ser éste un medio de comunicación difícil de controlar por los estamentos de poder ya que cualquier ciudadano puede expresarse a través de un graffiti, por ejemplo.

El arte mural es un arte relacionado con la pintura; implica una imagen visual de gran tamaño, color, materia y un mensaje que exprese el sentir del grupo de personas que rodea ese espacio urbano.

Cuando hablamos del arte de los murales chilenos, en particular del grupo llamado **“Brigada Ramona Parra”**, vemos que, si bien hay una función estética, ésta función se inclina, también hacia una función político-social. Podemos relacionarlo más con el arte entendido académicamente por su composición, su elaboración, su importancia iconológica e iconográfica, por su mecanismo, su logística y por su autor. Todas estas características demuestran el aval político recibido en algunos períodos y la confianza de los artistas para expresarse, aun cuando eran perseguidos por los grupos opositores y por los mismos grupos de represión.

Un arte anónimo

En la Argentina el arte mural fue silenciado casi por completo por el golpe de Estado ocurrido en 1976. El clima que se vivía en la Argentina en los años previos era de terror. Se incentivaba el temor a los grupos de izquierda llamados subversivos y no hubo un aparato político ni social que avalara la actividad artística de la gente. Los que se atrevían a

expresarse podían quedar bajo la misma denominación, es decir, calificados de subversivos. Al no existir ningún tipo de organización que los respaldara debemos referirnos a casos particulares para revisar la expresión estética en las paredes argentinas.

Uno de ellos, es el caso de Cristina Terzaghi que formaba parte de un grupo de muralistas, que fueron desaparecidos apenas cae el gobierno democrático y ella debe esconderse pasando a lo que en entonces se llamó “la clandestinidad”. Otro ejemplo, y éste es el que vamos a analizar, es el que se da en la Provincia del Chaco, en las cercanías del pueblo de Margarita Belén.

A raíz de la masacre llevada a cabo a orillas de la ruta hacia Formosa, se crea un mural con la imagen que representa a los acribillados, la fecha y el nombre del lugar donde se produjo este acontecimiento. Esta imagen visual está lejos de ser “pintura mural” como la entendieron los Padres de Muralismo Latinoamericano como Siqueiros o Rivera. Está lejos del arte académico, del color, de la autoría y adjudicación de un artista, lejos de los circuitos de producción, circulación y consumo de las Bellas Artes o de la Artesanía. Pero está cerca de lo que se conoce popularmente como graffiti o más formalmente como Arte de Masas. Y creemos que esto se debe a las circunstancias de represión política y social en las que fue realizado el mural-graffiti.

No hay registro de quién o quiénes realizaron este mural, el autor es anónimo, como así tampoco quién fue el que tomó la fotografía. Está realizado con aerosol, escuetamente; dice lo justo y necesario de una manera simple y cruda: los hechos que están representados por cinco cuerpos atados, con los ojos vendados y con la representación de los tiros en el cuerpo. Tiene un alto grado de iconicidad y un gran tamaño, de manera que, el espectador comprende el mensaje al primer golpe de vista.

Estas características parecen responder a la falta de tiempo que tiene el artista para realizar el trabajo; tiene los segundos contados o puede ser descubierto en el acto de manifestarse. Esta premura confiere a la composición el mismo miedo del creador y no sólo el impacto ante lo creado.

La otra diferencia que queremos destacar es la existente en el proceso creativo que se da en ambos países. Mientras que en Chile había un despliegue logístico para realizar la pintada confiriéndole, como hemos dicho, características elaboradas, propias del arte mural, en Argentina se produce una semiparálisis en la que el arte muralista se crea de modo precipitado, abrupto, quizá solitario; de alguna manera “en huida”. La misma sensación de huida se percibe en la forma de documentar estos murales; en tanto que los primeros son francas postales de una pared pintada, en el segundo, la imagen está tomada con disimulo, fotografiando en primer plano a dos chicos que pasan por el lugar y que por encima del hombro miran el mural sin mirar a la cámara.

IV Análisis formal

Pintura mural chilena: Brigada Ramona Parra (ejemplos)



En los murales realizados por la brigada se puede ver un interés por la composición, por la utilización del color y por que la imagen visual terminada fuera sumamente llamativa, tiene una secuencia lineal que se lee de izquierda a derecha, figuras con contorno rellenas de color sobre un fondo que las destaca , podría enmarcarse dentro de la categoría de lo grotesco americano, y si bien es un mundo figurativo crea mundos maravillosos inexistentes , lo cual fomenta la imaginación y la capacidad de abstracción , elementos que

complejizan el mensaje , haciendo de la denuncia algo desarrollado y con varios niveles de interpretación, requiriendo de el espectador un tiempo y una decodificación.

Para realizar los murales se utilizaba pintura y pincel, se evidencia en el manejo del espacio un estudio previo de la dimensión a ocupar o sea que se puede advertir que se realizaba un boceto previo, si bien al leer los documentos se dice que los muralistas aprendían en la acción de realizar los murales se puede apreciar una elaboración intuitiva del conocimiento de la forma, del color y del manejo del espacio.

Lo aleja de la denominación arte el hecho de que la intención de esta producción es política social, no “estética pura” sino más bien estética “impura”, además de que no esta realizado por ningún artista sino que son de creación colectiva y con una marcada tendencia a identificarse con el contexto espacio temporal de su región, como así también a los elementos mas útiles, para realizarlo y no necesariamente los más bellos. Y podemos identificarlo dentro del arte de masas por su necesidad de llegar a la mayor cantidad de personas, a través de varios niveles de decodificación y del espacio visual que se ocupa.

Pintura Mural Argentina: Graffiti Margarita Belén



Este “mural-graffiti”, como hemos dado en llamar, está realizado de una forma restringida, es debido a eso que el artista eligió el aerosol para pintar. Es muy rápido, no ensucia casi nada, y además es barato cualquier persona sin ningún tipo de conocimiento puede ir comprar uno y dibujar, escribir, sin tener la necesidad de una logística o de un boceto previo. El primer graffiti es del año 1976 y el segundo de 1986 en conmemoración de los 10 años de la tragedia.

En este caso se puede apreciar que el dibujo está realizado de manera premeditada; la forma de los cuerpos y la crudeza de la representación, así como su gran tamaño, es producto de una voluntad formal determinada. El dibujo es lineal despojado de todo

atributo que pueda distraer del objetivo de informar o de representar la masacre y el dolor de estos cuerpos retorcidos, con sus bocas abiertas. Esto le da al mural un nivel de decodificación unívoco, también característica del arte de masas.

Como los murales chilenos esta pensado para llegar con su mensaje alto y claro y la mayor cantidad de personas posibles, con una intención de denuncia mucho más marcada.

El valor de esta producción estética está en condiciones del artista al crearlo y de la condición del pueblo al recibirlo, al sentirse expresado con esta imagen a tal punto que, diez años después de la masacre y ya en democracia y en libertad de expresarnos de cualquier forma, se sigue eligiendo esta forma primigenia, nacida del horror y la premura y se realiza un mural abiertamente con los mismos elementos formales y con la misma herramienta el aerosol, porque estos elementos también hablan del miedo y de la identificación que el pueblo chaqueño sintió con sus artistas anónimos. En este segundo mural se utiliza la memoria apelando a ella y se la reivindica como un valor en sí que es parte del mural como un signo plástico más. Por esto creemos en una tercera posición respecto de la dicotomía arte-artesanía, que resultaría con características propias de ambas en el arte de masas.

Imágenes visuales que si bien son de protesta y repudio por un lado y por otro de propuesta de algo nuevo, respuesta a una búsqueda con una intención estético-publicitaria clara, ambas expresiones son de denuncia y evidencia de un pueblo que sufre la cesura y la represión, que ve asesinados a sus compatriotas y sus ideales y que se ve silenciado por el miedo.

El valor estético-formal de estas expresiones radica fundamentalmente en las condiciones en que fueron producidas y en el alcance y la magnitud de su sentido intrínseco.

Conclusión

“El arte latinoamericano, considerando las características sociales y políticas de nuestro continente, ha de estar necesariamente imbuido de un contenido revolucionario, que será dado por el libre juego de los elementos plásticos en sí, prescindiendo de la anécdota desarrollada, si es que la hay. La anécdota podrá tener una importancia capital para el artista cuando aborda una temática que siente profundamente y en la cual encuentra inspiración; pero en última instancia no constituye el elemento que justifica y determina la validez intrínseca de la obra de arte, ni es de ella que emana el contenido de su trabajo”.(Manifiesto de 1959 Grupo Espartaco).

Hemos observado a lo largo de nuestro trabajo que los murales en Chile han sido durante las décadas sesenta, setenta y ochenta una herramienta de propaganda política que ha invitado a las clases no gobernantes a sentirse partícipes de un cambio en la sociedad, los murales llenos de compromiso, de frases que han marcado la cultura y el arte en el Chile de estos tiempos.

El espacio en el que se da este arte es un tema de gran importancia, ya que, es la ciudad el articulador de la vida cotidiana, otorga el sentido de permanencia, constituyendo la imagen cotidiana de los que somos colectivamente y de lo que queremos representar como habitantes, como comunidad. De esta concepción deriva la importancia del trabajo realizado por las Brigadas Ramona Parra que en medio de una lucha política, se apropiaron de los espacios públicos, mostrando la realidad vivida en la sociedad de clase mas baja, los sueños y esperanzas que todas las personas tenían en el nuevo proyecto que significaba Salvador Allende y el Gobierno de la Unidad Popular.

La pintura mural y el graffiti, son documentos que nos revelan y proyectan imágenes y mensajes de un gran contenido emocional y fundamentalmente social y político; impregnados de hondo dramatismo, esto es a causa del reflejo de la cruda realidad que se vive en tiempos de dictadura.

Este trabajo es un sencillo pero muy sentido homenaje a todas las víctimas de las dictaduras que azotaron nuestras naciones, con un objetivo muy claro **“NO OLVIDAR”**.

No debemos olvidar en ningún momento que los murales satisfacen las necesidades de fortalecimiento identitario y expresan necesidades de comunicación, de crítica social y de denuncia.

Los murales pasan a ser una fuente de inmortalidad de un suceso transitorio, una inmortalidad en el espacio de LA MEMORIA.

Bibliografía

ABBET, Paloma. *El Arte Muralista de La Brigada Ramona Parra 1967-1973*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2004.

ALCATRUZ, Paula. *Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador*, Anuario de Pregrado, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, Política y Poder*. Eudeba: Buenos Aires, Argentina, 2000.

ELTIT, Damiela. En el documental “*Colectivo Acciones de Arte 1979-1983*”. Realizado por Lotty Rosenfeld, Santiago, Chile, 1993.

ENTREVISTA, a ITALO, “*Muralista AKRE, septiembre 2003*”

ESPINOZA, V. *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Sur: Santiago, Chile, 1987.

GRUPO ESPARTACO. *Manifiesto de 1959*.

JARA, Víctor. *B.R.P.* en disco La Población, 1970.

JELIN, Elizabeth. *Los Trabajos de la Memoria*. Sigo XXI: Madrid, España, 2002

KARL, Marx. *Manifiesto Comunista*. Bruguera: Barcelona, España, 1973.

MANQUEZ, María. *Huellas de color: Una mirada a las brigadas muralistas chilenas como expresión cultural popular*, Uniacc, 2005.

NERUDA, Pablo. *El Mural del Puente Capuchinos ha sido destruido*, en intervención radial por cadena parcial de emisoras de Valparaíso, 12 de Junio de 1964.

NERUDA, Pablo. *Canto General*. Bruguera: Barcelona, España, 1980.

SAUL, Ernesto. *Pintura Social en Chile*. Quimantú: Santiago, Chile, 1972.

SINDICATO DE MURALISTAS, Grupo de Arte “Paredón y Después”.

TERZAGHI, Cristina. *Testimonio*.

CONSULTAR: <http://www.altermediainfo.com>

www.oni.escuelas.edu.ar

www.margaritabelen.com.ar

www.desaparecidos.com.ar