

CEME

Centro de Estudios
MIGUEL ENRIQUEZ

Archivo Chile

Historia Político Social - Movimiento Popular



NUESTROS SUEÑOS...

Palabras escritas en un muro

El caso de la Brigada Chacón

Textos de Alejandra Sandoval Espinoza

Presentación de Pedro Celedón



Ediciones SUR agradece la colaboración de Allan Browne.

- © Alejandra Sandoval Espinoza, Santiago, 2001.
- © Pedro Celedón, Santiago, 2001.
- © De esta edición y maqueta, Ediciones SUR, Santiago, 2000
J. M. Infante 85, Providencia, Santiago de Chile
edicionessur@sitiosur.cl

Inscripción RPI: 120.661
ISBN n.º: 956-208-063-3

Corrección de texto: Paulina Matta
Diseño de portada e interior: Paula Rodríguez M. / Ediciones SUR
Corrección de pruebas: Edison Pérez
Gestión editorial: Luis Solís D.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

ÍNDICE

PRESENTACIÓN: *Muros y almas*, de Pedro Celedón, 9

INTRODUCCIÓN, 13

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO UNO: DEL MAYO DE PARÍS AL HIP-HOP CONTEMPORÁNEO, 17

El graffiti como intervención urbana, 19

Los muros de París, mayo 1968, 20

El graffiti hip-hop, 22

La escritura mural de la “ciudad mestiza”, 23

CAPÍTULO DOS: LAS BRIGADAS MURALISTAS EN CHILE, 25

Las contiendas políticas, 27

Las primeras brigadas, 28

Después de 1973, 43

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO TRES: LA BRIGADA CHACÓN, 53

Los orígenes, 55

Los mensajes, 56

Organización y estilo de trabajo, 60

Un medio de comunicación alternativo, 62

¿Por qué Chacón?, 63

CAPÍTULO CUATRO: LOS MENSAJES DE LA CHACÓN, 67

Transición y enclaves autoritarios, 69

Sistema económico y social, 69

Las “buenas causas”, 71

Detención de Pinochet en Londres, 72

Elecciones presidenciales, 75

Mensajes dirigidos a los jóvenes, 76

Cultura y televisión, 76

Reflexiones sobre la práctica política, 77

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 79

ÍNDICE DE IMÁGENES, 83

MUROS Y ALMAS

PEDRO CELEDÓN

Profesor Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)

Para toda persona que recorra una región o un país, son múltiples las señales que permiten captar costumbres, tradiciones y modos de vida. Una de ellas son los muros —de casas, edificios o sitio eriazos— que componen cada ciudad.

Los muros de una ciudad son verdaderos barómetros del pasado y del presente. En ellos, la vanidad, la austeridad, la moda, e incluso la muerte, dejan sus huellas indelebles, como lo hizo esta última en la plaza de los fusilados del Barrio Gótico de Barcelona, en la Puerta de Alcalá de Madrid y en varios edificios del centro cívico de Santiago, donde las balas han tallado dolorosamente el cemento y la piedra.

Se puede afirmar que la cultura de cada pueblo se refleja en sus muros, aunque trascurren varios siglos. Por ello, es difícil dissociar la sensación de orden y seguridad que producen los muros defensores del Cuzco incaico, a pesar de su derrota. Tampoco se ha desvanecido la imagen de “serena eternidad” con la cual acogen los templos egipcios: sus muros parlanchines seducen con tal fuerza, que casi hacen olvidar que todo ese mundo glorioso de dioses y faraones se ha extinguido.

Por su parte, mediante finos tallados en la piedra, la sensualidad del mundo árabe trans-

forma el muro en un velo semitransparente, en el que interior y exterior se encuentran sin violencia ni conflicto.

Resultan sobrecogedores también los muros blancos que pueblan casi sin interrupción las costas del Mediterráneo. Son verdaderos mimos; cambian, se unen al espacio. Por la mañana son rosados; al mediodía, de un blanco hiriente; en la tarde, amarillos, naranjos, hasta rojos; y en la noche, azules estrellados. Su permeabilidad habla de pueblos abiertos que han sabido intercambiar sus culturas. No es casual que esos territorios hayan visto surgir civilizaciones síntesis de Oriente y Occidente, como la babilónica, la griega y la romana.

Una sensación más severa producen, en cambio, los muros cristianos que poblaron la Europa Gótica, y la América en épocas de conquista. En ellos, el verbo se hizo piedra para evangelizar desde los muros de catedrales, como las de Estrasburgo, Notre-Dame de París, Ciudad de México, y de cientos de iglesias que hablan de la “buena nueva”, proyectando la paz de Cristo y el obligado olvido de otras “paces”.

Todos estos muros, a pesar de sus enormes diferencias, son hermanos en el estar expuestos a la calle, delimitando la vida pública

de la privada, y construyendo directamente la ciudad en un diálogo físico y espiritual con sus habitantes. Pero no son solo los muros de otros países, o los de ayer, los que transmiten discursos poéticos; también lo hacen aquellos que posee la ciudad nuestra de cada día, y que han asumido cada vez más su papel de soportes de una comunicación permanente.

A muchos de ellos es posible verlos encenderse en colores, transformándose hoy en un mural, mañana en otro. Son verdaderos periódicos populares, galerías abiertas que recogen obras espontáneas, expuestas sin trámites ni intermediarios.

Muchos de estos muros comparten hoy su función arquitectónica con la de publicistas de fiestas, conciertos y toda clase de espectáculos, incluyendo los que ofrecen los políticos. En conjunto socializan la información, al constituirse en verdaderos refuerzos de los medios habituales de comunicación.

Es necesario reconocerles, además, el mérito de ser los más fieles en guardar, a pesar de los gobiernos, imágenes de un pasado —o un presente— que se quiere borrar. Todo muro, con su paciencia infinita, acoge y mantiene un *collage* impresionante de visitantes esporádicos, en los cuales el azar, el inconsciente colectivo, el tiempo fugaz, la vida y el arte, conviven, ofreciéndose como espejo existencial de los pueblos.

Ahora sí, para percibirlos en su integridad, es necesario dejar de lado el prejuicio de que lo bello es lo limpio, y alejarse de la valorización de su presencia como un acto de barbarie en contra de la arquitectura. Entrar, por lo tanto, en el juego sensorial de la imagen que propone Roberto Matta, en el libro de Eduardo Carrasco, *Matta: Conversaciones*:

Que ver no sea solamente lo que hace la cámara fotográfica, o no sea lo que hace el microscopio.

Ver como verbo, es decir: ver la cosa creciendo, ver cómo ella va cambiando, verla en el espacio en que está.

Ver con una visión que recupera el brillo del asombro y, en este acto, anunciar el fin de la metáfora que habita en la visión, y que en lugar de recibir a cada objeto, le proyecta su imagen arquetípica, destruyendo sus particularidades.

Al interior de este agitado “ver”, los muros de Santiago ofrecen un diagnóstico de su ser social, presentan una ciudad inabarcable en una sola descripción: su marca pareciera ser un altísimo grado de heterogeneidad, la cual, más que reflejar una exuberancia creativa, lo que proyecta es cierta falta de identidad colectiva. No obstante, una fugaz unidad es lograda en estos días, vía modelos pasajeros que rigen por sobre un aliento original. Claro ejemplo de ello es la tendencia a los colores ácidos con que se pintan edificios institucionales, casas particulares, universidades y supermercados. Tales colores se expanden con tal agresividad por los diferentes sectores de la capital, que parecen provenir de una ley impuesta, ser más imitación que sentimiento particular.

En Santiago, actualmente es necesario sumergirse en el desvalorizado sector centroponiente para encontrar muros con gusto a ciudad, y que dialoguen directamente con el transeúnte. El resto parece poseído de una fiebre que los impulsa a huir tras las rejas, no para hacer una ciudad jardín, con casas-huertos como en la Colonia, sino simplemente para privatizar un escuálido entorno verde en el cual no juegan los niños ni toman sol los ancianos.

La nostalgia de muros con alma se ha hecho sentir en diversos ejercicios del arte.

Están, por ejemplo, las obras de Juan Castillo, en la década de los ochenta. Este artista visual adosó una serigrafía en diversos muros capitalinos, en la cual se reproducía una foto tomada por Lotty Rosenfeld que daba cuenta de una acción de arte sobre un muro de adobe y tejas, al cual se le inscribió un poema sintetizado en la frase: “te devuelvo tu imagen”.

Vicente Rioseco, otro amante de los muros, ha recuperado a través de la fotografía sus juegos de colores y texturas, interviniéndolos para producir obras que son hijas suyas y del muro. El escultor Mario Irarrázaval realizó tal vez el último canto al muro de adobe y tejas, trasladando íntegramente uno desde Peñalolén a la escenografía de una pieza de teatro del reconocido profesor y director Raúl Osorio.

Indudablemente en esta línea están los graffitis espontáneos y grupales que persistentemente dialogan con los transeúntes desde innumerables muros de nuestra ciudad, recordados en este libro como actos de *intervención urbana*; y, por supuesto, la práctica comunicacional que nos convoca, y que ha materializado la Brigada Chacón.

Lo primero que se percibe de su proyecto es su vocación disciplinada, continua y persistente, que le ha permitido constituirse como un territorio fértil de la relación comunicación-muro-ciudad desde la recuperación de la democracia en Chile.

Sin ánimo de establecer genealogías posibles, solo por afán de ordenar conceptualmente un ejercicio, me permito referirme a su práctica no como el diálogo de graffitis, sino como murales, hijos de una vocación poética que construye imágenes verbales. La Brigada Cha-

cón, haciendo política, llegó voluntaria o azarosamente al territorio de la poesía: navega en sus aguas con obras que irrumpen sistemáticamente en el espacio público, colonizándolo para la imaginación.

Los papelógrafos de la Chacón, nacidos de una práctica comunicacional de la política cuyo afán es contribuir desde un espacio alternativo al diálogo-reflexión del ciudadano, han sufrido una metamorfosis y se han transformado en poesía urbana. Su presencia en las calles revitaliza el cotidiano de la vida diaria, ofrece un cable a tierra con la fuerza de la síntesis y la lucidez de la ironía. Signos de un presente inmediato, su lectura fragmentada permite transformar por segundos el recorrido diario en un acto de reflexión, de duda, de invitación a colectivizar aquello que se pronuncia a medias entre los espacios de la intimidad.

Este Chile herido, sesgado y brutalmente dividido entre sufrientes y anestésicos que hemos heredado de la barbarie, se ve puesto en crisis al ser sacado al aire, al espacio público, a la luz de los muros. La vocación al discurso inconexo —aquel que se oculta para controlar y que se levanta sobre ese doble estándar en que lo sostenido en privado no tiene por qué coincidir con lo público— es atacada directamente.

Por sus filiaciones estéticas, las huellas poéticas que va dejando la Brigada Chacón en la ciudad están ligadas al arte urbano, a ese arte que desde los sesenta escapó de las galerías y de los museos para fundirse con la vida, la de la calle. Y por su persistencia, nos deja en herencia una nueva piel para muros, una piel que se confunde voluntariamente con su alma, y que diluye una vez más la frontera entre arte y política.

INTRODUCCIÓN

La Brigada Chacón podría ser definida como una práctica de intervención comunicacional en la ciudad. Con más de una década de trabajo continuo “fuera de la ley”, se ha ganado sus espacios en los muros de Santiago. No pocos de nosotros hemos aprendido a reconocer en sus mensajes, instalados en lugares habituales de tránsito, una provocación que, así como irrumpe visualmente en el paisaje urbano, de alguna manera nos convoca a reflexionar acerca de nuestro medio social, político o cultural.

A lo largo de diez años de maduración, ha llegado a autodefinirse como un medio de comunicación alternativo. Y es alternativo en relación con sus fines, pues quiere contribuir a crear una conciencia crítica en la ciudadanía, y alternativo en cuanto a sus medios, ya que se trata de un trabajo artesanal, alejado de los nuevos recursos de la tecnología y de la publicidad. En ese sentido, el trabajo de la Chacón contrasta con gran cantidad de imágenes instaladas cotidianamente en los muros: con la agresividad visual de los anuncios publicitarios, y con una propaganda electoral que hoy tiende a convertir la política en espectáculo, en un “juego de simulacros”, como señala García Canclini, cuando “el contacto con la cultura popular se

busca mediante la construcción de iconos massmediáticos, no mediante intercambios de información o el análisis de los problemas populares”.¹

Nuestra ciudad no podía quedar tan desamparada, a merced de las ideologías, intervenciones y deformaciones que promueve el neoliberalismo. En un medio en que se extrañan los proyectos colectivos, y en que el inmediatismo parece primar tanto en la política como en nuestras vidas —actuando los muros como reflejo de esa realidad—, el trabajo de la Chacón expresa en cierta forma la posibilidad de romper con la inercia arrasadora de sueños y de ideas que hoy parecemos habitar.

La Chacón irrumpe en este escenario en forma crítica, proponiendo una práctica reflexiva frente al medio. Así, se instituye también como una acción política; es decir, a través de su trabajo busca reivindicar la política como práctica de comunicación de ideas.

Este libro se construye en gran medida a partir de la memoria y relatos de Danilo Baha-

¹ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995), p. 182.

mondes, quien dirigió la Brigada Ramona Parra en sus años de mayor actividad, y fundó en 1989 la Brigada Chacón, volcando en ella lo que para él representa un trabajo de lucha social y política en la calle: la intervención en los muros. A través de sus ideales y sueños de sociedad, intentamos comprender el sentido que tiene o que puede tener hoy la Brigada Chacón para nuestra ciudad. Si bien existe cierta continuidad en relación con las antiguas brigadas muralistas, la Chacón posee un valor distinto, al situarse en un nuevo contexto. Representa también un cambio cualitativo, ya que los contenidos de sus mensajes, el carácter de las intervenciones, así como las motivaciones

personales y colectivas, se han ido modificando de acuerdo a las transformaciones experimentadas por el país a lo largo de los últimos treinta años.

Hacerse cargo de la historia es una de las principales enseñanzas de la Chacón. Llena de imágenes y de memoria acerca de lo que fue la política de antaño, pero consciente de los cambios que han ocurrido, en ella persiste un espíritu militante para el cual hacer política tiene que ver con impulsar ideas. Es ese el espíritu que alimenta el sentido de algunos de sus mensajes más recientes: "La política debe volver a interpretar sueños colectivos", "La política debe volver a reencantar proyectos históricos".



Capítulo uno

DEL MAYO DE PARÍS AL HIP-HOP CONTEMPORÁNEO



Brigada Ramona Parra en acción.

El graffiti como intervención urbana

Si estudiásemos la ciudad bajo la noción de registros visuales, estaríamos llamados a comprender un escenario urbano habitado por muchas imágenes, y el objetivo no sería otro que clasificar sus intenciones comunicativas a partir de averiguar en qué consiste el programa inherente a cada clase de iconografía.

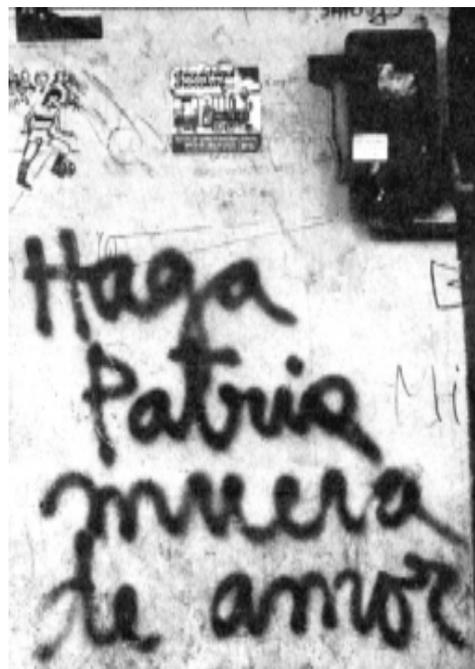
Armando Silva, *Imaginarios urbanos*.

El término graffiti tiene una acepción amplia. Emparentado etimológicamente con el vocablo latino *graphicus*, hace referencia tanto al dibujo como a la escritura.

En la actualidad se utiliza para referirse a una variedad de inscripciones —textos, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase— sobre muros u otras superficies resistentes. “Escritura” propia del espacio público, canal de expresión popular, sus recursos expresivos sobrepasan lo estrictamente textual: trazos, superficies, colores, imágenes, pinturas, aerosoles, frases, consignas, chistes, caben dentro de la categoría de graffiti, mientras constituyen intervenciones gráficas en el espacio público.

Así entendido, el graffiti posee un factor de representación cultural esencialmente urbano, y se constituye como una práctica con la que se han identificado estrechamente las culturas urbanas del cambio de siglo.

La gran diversidad en este tipo de manifestaciones está determinada por la variedad de soportes y recursos técnicos utilizados (muros, microbuses, trenes, carteles, pinturas, tizas, etc.), la variedad en sus motivaciones, su carácter individual o colectivo, por nombrar algunos. Sin embargo, existen algunos rasgos que son comunes a todo graffiti: la transgresión y la ilegalidad, la transitividad, el carácter efímero de las intervenciones. Poseen también un carácter promocional, en cuanto se trata de puestas en escena en “competencia” con los medios de publicidad habituales: comparten con la publicidad el medio fí-



“... hacer propaganda para cambiar la forma de vivir” (Roberto Matta).



El graffiti no quiere vender nada a nadie.

sico, y compiten por la primacía icónica en el espacio público.

En ese sentido, se asimilan a la publicidad en ciertos rasgos, por ejemplo en la búsqueda de visibilidad óptima en la selección de los lugares que intervienen. Pero, a diferencia de la publicidad, el graffiti no quiere vender nada a nadie, y actúa en el espacio público en cuanto escenario de la vida cotidiana de los ciudadanos, mediante la re-apropiación simbólica del espacio público.²

Entre los variados tipos de graffiti, se han distinguido dos géneros principales: el uno emparentado con las inscripciones de origen europeo, y el otro con las norteamericanas. El primero habría heredado el carácter de reivindicación política y social expresado en la revuelta estudiantil de París en 1968, y respondería básicamente a una manifestación en que el componente verbal es mayoritario.

El modelo americano se habría extendido en la década de los ochenta a partir de los graffiti de Nueva York, los cuales acentúan más el desarrollo iconográfico, la experimentación técnica, y su función de representación en el espacio público.

Los muros de París, mayo 1968

Durante la revuelta estudiantil de mayo del 68, los muros de la ciudad de París fueron profusamente utilizados para la difusión de ideas. Un movimiento universitario por mayor libertad individual, social y política se fue multiplicando en poco tiempo hasta desencadenar un levantamiento popular nacional y continental, acompañado por masivas huelgas estudiantiles y obreras.

Los graffiti inscritos entonces han pasado a la historia como el mejor símbolo de la revuelta. El mítico "Pro-

² Jesús de Diego, "La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano". <http://www.artcrimes.com/faq/diego.html> (consultado el 30/01/2001).

hibido prohibir”, junto a un “Prohibido pegar carteles”, refleja en parte el espíritu que animó a cientos de estudiantes a tomarse los muros, y a concurrir a “la celebración de un anonimato que participa”, “gritos de clavo sobre yeso, de cal sobre ladrillo y de tinta sobre papel”, que sólo sobrevivieron aquel mes, desapareciendo luego bajo gruesas manos de pintura.³

Los estudiantes intentaron una revolución cultural que buscaba “transformar la sociedad”, como hubiese querido Marx, pero también “cambiar la vida”, como lo pidiera Rimbaud.⁴ Distintos grupos radicales actuaron a través de los muros dialogando entre sí y con las masas: trotskistas, anarquistas, socialdemócratas, marxistas, situacionistas, etc., que encontraron un imaginario anties-tatal y autogestionario común a todas las corrientes.⁵

Uno de los momentos memorables de este mayo del 68 fue la llamada “noche de las barricadas”, cuando los estudiantes se apoderaron de La Sorbona y organizaron una reunión política permanente con participantes de todos los sectores y regiones de Francia. Tras convertir la Escuela de Bellas Artes en una fábrica de afiches, el Atelier Populaire, produjeron decenas de miles de ejemplares de unos 350 afiches durante la ocupación, que duró seis semanas.⁶

He aquí algunas de las frases que poblaron aquel mes de mayo los muros de la ciudad y que han trascendido en el tiempo:

³ Julien Bezanço, “Los muros tienen la palabra”. http://www.lamaga.com.ar/www/area2/pg_12.asp?id_nota=5147 (consultado el 28/01/2001).

⁴ Andrés Moreira, “Cambiar la vida, transformar la sociedad”. <http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/ideas/mayo68.html> (consultado el 30/01/2001).

⁵ Daniel O. de Lucía, “Mayo de 1968: las palabras y el poder”. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista* (Buenos Aires), n° 7. <http://www.herramienta.com.ar/7/7-4.html> (consultado el 30/01/2001).

⁶ “Francia 1968: Los tumultuosos días de mayo”, *La neta del obrero revolucionario*, n° 61. 1998. http://www.rwor.org/a/v20/960-69/961/fran68_s.htm (consultado el 02/02/2001).



“Todos somos indeseables”. Afiche en defensa de Daniel Cohn-Bendit, líder estudiantil atacado por la prensa.



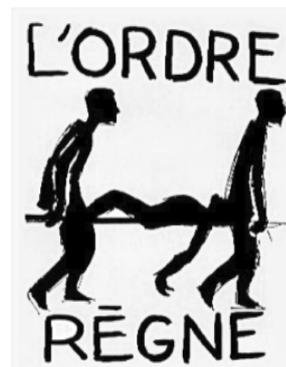
Primer afiche creado por el Atelier Populaire, el 14 de mayo.

- La barricada cierra la calle pero abre el camino.
- Decreto el estado de felicidad permanente.
- La imaginación al poder.
- No hay pensamiento revolucionario. Hay actos revolucionarios.
- La voluntad general contra la voluntad del general.
- Seamos realistas: pidamos lo imposible.
- No es el hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal. (Artaud)
- La imaginación no es un don, sino el objeto de conquista por excelencia. (Breton)

El graffiti hip-hop

La intervención mural conocida como graffiti hip-hop surgió en Estados Unidos a comienzos de la década de los setenta, como instrumento de expresión pública de la Zulu Nation, organización y movimiento cultural contra la violencia, la droga y el racismo fundado por Afrika Bambaataa en 1973. Fue por ese entonces que comenzaron a aparecer en las ciudades del Norte estos rayados altamente codificados y complejos, realizados con pintura en spray y difícilmente comprensibles para quienes no estén directamente involucrados en ellos. Junto con la música rap, e íntimamente ligado a ella, pronto el hip hop se constituyó en una de las nuevas “culturas juveniles”. Ambas manifestaciones se extendieron a lo largo de los Estados Unidos, para luego difundirse por las ciudades de todos los continentes y cobrar gran protagonismo incluso en Latinoamérica.

El hip-hop, con toda su compleja grafía, interviene y modifica el medio urbano mediante mensajes que no dejan de expresar una aspiración reivindicativa. Leyendas casi cifradas, destacan en ellos elementos como la autoexpresión, la representación individual o colectiva, la crítica de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados, la comunicación verbo-icónica de un grupo, la no inclusión, el rechazo de las formas comerciales y la reac-



“El orden reina”. Afiche contra la violencia policial.



Afiche en apoyo al paro de los trabajadores de la Citröen.



ción a las formas culturales emanadas de las figuras del poder.⁷

La escritura mural de la “ciudad mestiza”

En América Latina es posible encontrar graffitis de ambos géneros: de la tradición francesa y de la norteamericana. Sin embargo, tales distinciones no agotan la experiencia de nuestro continente, donde se encuentran combinadas distintas estéticas y lenguajes que van desde el muralismo social mexicano a las vanguardias europeas, las ideas revolucionarias, la revolución del mayo francés y las culturas afroamericanas de los Estados Unidos.

Propio también de la “escritura” mural de nuestras ciudades es el encuentro entre el mundo popular y el universitario en el grafiti, donde lo popular infunde la picardía y la irreverencia, mientras lo universitario aporta con idearios transnacionales, además de la motivación por inspirarse en las realidades locales.⁸

En esta línea se da el trabajo de la Brigada Chacón, más cercana al muralismo francés que al de las nuevas culturas urbanas, aunque fundamentalmente heredera del “brigadismo muralista”, práctica de propaganda política que floreció en Chile a fines de los sesenta y principios de los setenta, y que examinaremos a continuación.

- Este país no está en venta. Ya fue vendido. (Quito, Ecuador)
- Mi abuela dijo No a la droga, y se murió. (Ibague, Colombia).



Aunque considerado sinónimo de la música rap, el hip-hop alude a una compleja cultura, que incluye la pintura mural.

⁷ Jesús de Diego (consultado el 30/01/2001).

⁸ Armando Silva, *Imaginarios urbanos. Cultura y comunicación urbana* (Bogotá: Tercer Mundo, 1997).

ESTE ES
EL PUEBLO



Capítulo dos

LAS BRIGADAS MURALISTAS EN CHILE



Mural de la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964.

Las contiendas políticas

Una masa es un conglomerado. Ahora, el interés es crearle una necesidad que valga la pena. No hacer propaganda para que compren una cosa inútil, hacer propaganda para que cambien la forma de vivir. Esa es la importancia de estas brigadas que han nacido en Chile y que no existen en otra parte, ni siquiera en Cuba.

Roberto Matta, en *Pintura social en Chile*.

A mediados de los años sesenta surgió en Chile una nueva forma de hacer propaganda política: las brigadas muralistas, una experiencia original que alcanzó gran auge durante el gobierno de la Unidad Popular (UP). En la contienda política de 1964 encontramos antecedentes de esta forma de usar los muros de la ciudad con fines electorales. Al inicio de la campaña presidencial, en mayo del 63, en todas las ciudades del país aparecieron pintados los muros con las llamadas estrellas de Frei, ante lo cual los adherentes a la candidatura de Salvador Allende en Valparaíso decidieron montar una ofensiva.

Nuestro material de base estuvo constituido por diez sacos de negro de humo original donados por los obreros portuarios y petroleros, quienes proporcionaron también el colapez y un buen número de tambores. Con todo ello pudimos preparar más de dos mil litros de pintura negra de excelente calidad. El resultado fue que llenamos literalmente toda la provincia de Valparaíso con las famosas equis de la campaña de Allende.⁹

Este tipo de muralismo se transformó en un fenómeno político cultural que, durante las campañas electorales de 1970, se multiplicó y extendió a los partidos de todas las tendencias. Sin embargo, fueron los partidos



Símbolo de la campaña presidencial de Salvador Allende.

⁹ Patricio Cleary, "Cómo nació la pintura mural política en Chile". <http://membres.tripod.fr/Chileimagpolitica/nacimi1.htm> (29/01/2001).

de la candidatura de izquierda los que llevaron más lejos la práctica brigadista y la sacaron de su estricto encuadre propagandístico, para convertirla en un medio de expresión popular y colectivo. Entre las primeras figuran la Brigada Ramona Parra (BRP), de las Juventudes Comunistas, y la Brigada Elmo Catalán (BEC), de la Juventud Socialista, junto a otras como la Inti Peredo, también socialista; la Brigada Hernán Mery, de la Democracia Cristiana; la Brigada Roberto Matus, del Frente Nacionalista Patria y Libertad.

Las primeras brigadas

La Brigada Ramona Parra, nacida en 1968,¹⁰ fue la más popular y quizá la que alcanzó mayor continuidad a lo largo del tiempo. Organizada sobre la base de la estructura orgánica del Partido, con jóvenes bien capacitados para realizar el trabajo de rayados en las calles, llegaron a ser las grandes protagonistas de los muros de los años setenta.

El nombre Ramona Parra fue elegido en homenaje a una joven comunista muerta en la Plaza Bulnes en 1946, a manos de las fuerzas policiales.

La Brigada se formó con un grupo de jóvenes militantes, cuyos recursos eran un viejo y destartado camión, al que llamaban “la tetera”, y unos overoles verde oliva, donados por el sindicato obrero de la planta Fiat, que usaban como uniformes.

Danilo Bahamondes, quien fuera encargado nacional de las Ramona Parra, se refiere a la forma de trabajo de los primeros años:

El Mercurio ya hablaba del camión blindado, hecho que nos producía risa. El error fue que no hicimos ningún esfuerzo por desmentir esa patraña.

¹⁰ *El Siglo*, 7 de septiembre de 1970, p. 6.



Surgió con las BRP un muralismo cercano a la práctica artística.

Horriblemente Mutilada a Sablazos Cayó Ramona Parra

TENÍA 18 AÑOS: ESCENAS DESGARRADORAS EN LA ASISTENCIA PÚBLICA

Encabezado de *El Siglo* (1946)





“Lo más terrible fue la llegada de la dirigente de la Juventud Comunista, compañera Ramona Parra, que venía con dos profundas heridas a bala en la cabeza. La masa encefálica la traía prácticamente deshecha, como si una tropa de caballos hubiera pasado por encima de ella. Murió a los 15 minutos de haber llegado, en medio de la indignación y consternación de los propios médicos y practicantes”.

El Siglo, 29 de enero de 1946.

Actuando por presencia en las noches, evitábamos cualquier enfrentamiento. Nuestros muchachos, la mayoría estudiantes, llegaban al local en las madrugadas a ponerse el uniforme escolar para ir a sus liceos a la mañana. Pasábamos frío y hambre, pero éramos felices. Nos sentíamos parte de una epopeya heroica. Creíamos que íbamos a cambiar el mundo, y nosotros éramos los pioneros.

Las Brigadas Ramona Parra se fueron multiplicando en las células juveniles del Partido Comunista (de fábricas, liceos, puertos, universidades, etc.) a partir de sus respectivos grupos de propaganda, que, cuando eran regulares y organizados, tomaban el nombre de BRP.

A la hora de pintar un muro, los grupos se organizaban de acuerdo a distintas especialidades: trazadores, fondeadores, rellenadores y fileteadores.

Luis Alberto Corvalán, quien creó la primera BRP universitaria, dejó el siguiente testimonio acerca de la forma de operar:

La Brigada había desarrollado una alta y revolucionaria técnica. Éramos un grupo no superior a 25 brigadistas. Los mejores y más rápidos para dibujar los contornos de las letras se llamaban trazadores y eran los primeros en atacar el muro. Inmediatamente que aparecía la primera letra, se lanzaba al ataque el resto de la Brigada, que cumplía la misión de rellenar las letras y pintar el fondo. Todo este trabajo era simultáneo. Al tiempo que aparecían las letras se pintaba al unísono la letra y el fondo usando diferentes colores.

Pronto la rapidez pasó a ser nuestra mejor defensa ante la policía. Los trazadores, de una mirada, decidían la consigna adecuada para la dimensión del muro. Entonces partía uno de cada extremo y trazando las letras uno hacia delante y otro en sentido inverso se juntaban matemáticamente al centro. De este modo los “rellenadores” repartidos también en los grupos atacaban el muro simultáneamente por las dos puntas. Así lográbamos pintar en el muro de dos metros de alto por treinta de largo la consigna “CON ALLENDE VENCEREMOS”, en dos minutos y medio.¹¹



“El Mercurio ya hablaba del camión blindado...”

¹¹ Luis Alberto Corvalán, “Escribo sobre el dolor y la esperanza de mis



“Creíamos que íbamos a cambiar el mundo...”

La BRP llegó a realizar un trabajo propagandístico de gran calidad, que contrastaba con los rayados simples y desorganizados de los otros partidos. La gran presencia que el Partido Comunista estaba teniendo en los muros causó preocupación en el Partido Socialista, motivando la formación de una brigada organizada y bien capacitada, que pudiera competir en calidad y presencia con la Ramona Parra. Esta tarea, encomendada a la Juventud Socialista, se materializó en 1969 en la creación de la Brigada Central, que más tarde tomó el nombre de Pedro Lenin Valenzuela, para luego llamarse Elmo Catalán, dando lugar a las famosas BEC de la Juventud Socialista.¹² Desde entonces, los muros llegaron a tener prácticamente sólo dos grandes protagonistas del rayado político: el negro sobre amarillo de la BRP, y el rojo sobre blanco de la BEC.

Para la campaña del setenta, las distintas brigadas de los partidos de la Unidad Popular se organizaron en apoyo a Salvador Allende, y una semana antes de las elecciones coordinaron una iniciativa llamada “Amanecer Vencemos”. Durante la noche del primero de septiembre, cientos de brigadas a lo largo del país pintaron en los muros la consigna “+3 Allende Venceremos ¡Unidad Popular!”, que a la mañana siguiente solo en Santiago estaría repetida unas 15 mil veces.

Entre 1968 y 1970, los rayados de las brigadas consistieron en breves consignas escritas en dos o tres colores. El día de la elección de Allende, el 4 de septiembre de 1970, marcó el inicio de una nueva fase del brigadismo, con la incorporación de imágenes y colores en los rayados murales de la BRP.

hermanos” (Sofía Press, 1976), pp. 16-17. Citado por Ana Longoni, “Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual”. En: *Revista de Crítica Cultural. Ciudad, arte y política* (Santiago), n° 19 (noviembre 1999).

¹² Elmo Catalán, periodista chileno, fue miembro del estado mayor del Ejército de Liberación Nacional (ELN), sección chilena, y del ELN boliviano, y murió asesinado en Cochabamba en junio de 1970. En el momento de su muerte se decidió dar su nombre a las brigadas socialistas.



Los brigadistas de la Ramona en La Tetera, en el Estadio Nacional durante la clausura del 7º Congreso de las JJCC, 1972.

Surgió en las BRP un muralismo cercano a la práctica artística, de gran calidad, a lo que la BEC reaccionó, primero intentando emular los murales de la Ramona Parra, pero luego desarrollando una práctica muralística también de gran calidad, con una importante influencia del muralismo mexicano. De esta manera, el rayado político de la BEC fue desplazado por un brigadismo netamente artístico, de mayor complejidad plástica que los de las BRP, pero con menor producción. En cierta forma, el sentido propagandístico fue siendo reemplazado por el juicio estético.

Había que expresar la alegría. No encontrábamos las palabras, ni las frases. Uno de nosotros, el “Mono” González, estudiante de diseño de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, se puso a hacer dibujos en Diagonal Paraguay con Lira. El resto empezamos a rellenar con colores planos, figuras de rostros, manos, palomas, estrellas, cualquier cosa. Lo importante era que los colores fueran bonitos, y que las imágenes tuvieran fuerza y luz. No había ninguna pretensión artística. Sólo era una expresión de alegría.¹³

Así, durante el gobierno de la Unidad Popular, el brigadismo pasó de ser una práctica de propaganda política, a convertirse en un medio de expresión colectivo en el que participaron diversos grupos anónimos integrados por artistas, militantes, estudiantes, obreros, comprometidos con el nuevo proyecto social. Se hizo del mural “un lenguaje simple, un silabario de imágenes políticas y plásticas”.¹⁴

Alejandro “Mono” González, encargado artístico de las Brigadas Ramona Parra entre 1970-1973, relata:

La Brigada Ramona Parra, la Inti Peredo o la Elmo Catalán hicieron un cambio y aporte en esto; el muralismo callejero concientizaba visualmente al espectador, edu-



“Había que expresar la alegría”.



“Un silabario de imágenes políticas y plásticas...”

¹³ Testimonio de Danilo Bahamondes.

¹⁴ Ernesto Saúl, *Pintura social en Chile* (Santiago: Quimantú, 1972), p. 47. Ana Longoni se refiere a este paso, de la consigna política a la plástica



“Hay estudiantes secundarios, obreros y universitarios. Cada brigada nunca tiene más de doce compañeros. Dividimos el trabajo entre trazadores, fondeadores y rellenadores. El trazador dibuja el mural. Lo que se deja a la iniciativa de cada uno son los colores. Cada compañero tiene un color que ubica a su gusto”.

Pintura social en Chile, Ernesto Saúl.



Afiche diseñado por Vicente Larrea y Luis Albornoz para los trabajos voluntarios de 1972.



“Pasábamos frío y hambre, pero éramos felices...”

caba a través de la denuncia social, informaba a través de la consigna diaria de los acontecimientos.

Unían la gráfica contingente de los afiches: eran los pósters impresos en serigrafía con diseños del Pop-Art o del Op-Art, puestos de moda por los hippies, o por la gráfica cubana o la gráfica polaca; el muralismo social mexicano de grandes dimensiones y de un realismo de Rivera, o los rasgos de Siqueiros, muy utilizados por Pedro Sepúlveda —brigadista solitario que recorría Chile— con su brigada Pedro Lobos o por algunas otras; o la utilización de los soportes publicitarios que tenía Cuba durante Batista y que la revolución utiliza en las vallas camineras; o el “legerismo” de Fernand Léger, con sus personajes obreros o en bicicleta, de colores puros y estructurados con negro; o El Submarino Amarillo de los Beatles, en dibujo animado, que recrean algunos murales BRP; o el tipo de letra del afiche de la película Espartaco que utiliza la Elmo Catalán como su base para la tipografía. Se pide prestado y con ello arman su lenguaje, se reinventa pero se usa en un contexto nuevo, es otra realidad con inquietudes propias.¹⁵

Por su parte, Danilo Bahamondes comenta:

Me acuerdo haber trabajado en murales al frente del Cerro Santa Lucía —que antes no estaba la feria artesanal, era una pandereta—, de pintar murales pidiendo la libertad para Nelson Mandela. Y como había tanto extranjero, periodistas, colocábamos los mensajes en otros idiomas.

Delegaciones de Estados Unidos, revolucionarios americanos, de raza negra, Angela Davis, y muchos otros, pedían salir con nosotros a pintar murales. Entonces se daba la ocasión que estábamos en plena Alameda un día domingo pintando murales con, no sé, treinta gringos,

muralista, como una “mirada estetizadora”, que fue legitimada por gestores y artistas plásticos de la Unidad Popular. De ahí las brigadas fueron visualizadas como parte del arte, pero concebidas como una “herramienta estrictamente política que luego se estetiza”. *Revista de Crítica Cultural. Ciudad, arte y política* (Santiago, 1999), n° 19, p. 26.

¹⁵ Alejandro González, “El arte brigadista”, *Chile: Breve imaginaria política 1970-1973*. <http://miembros.tripod.fr/Chileimagpolitica/nacim1.htm> (consultado el 29/01/2001).

europeos, de diferentes países. Les pasábamos un tarro con pintura y ellos tenían que ayudar. Pedíamos libertad para el pueblo español, autonomía para el pueblo vasco, la independencia de Angola, Mozambique...

Pronto el trabajo de las brigadas comenzó a relacionarse con la política cultural del gobierno de la Unidad Popular, lo que convocó a muchos artistas a vincularse con este trabajo. Muchos pintores consagrados, como Roberto Matta, José Balmes, Gracia Barrios, se acercaron a las brigadas y participaron en la realización de una serie de murales.

En el marco de la política cultural de la UP, las brigadas fueron percibidas como parte del proceso de avanzada hacia la “nueva cultura” que debía emerger camino al socialismo. Aparece “una doble dirección en lo que se espera de la producción de las brigadas: una herramienta de comunicación de masas de los logros del régimen, por un lado; una vía para democratizar el acceso al arte, por otro”.¹⁶

Al respecto, el lunes 7 de septiembre de 1970, cuando las BRP cumplían un año de trabajo continuado, el diario *El Siglo* publicó lo siguiente:

Están integradas por jóvenes que han entregado sin limitaciones lo mejor de sí mismos para lograr que efectivamente las murallas sean del pueblo, sirviendo de esta forma con eficacia al proceso revolucionario.

Y este aniversario lo celebraron en la Alameda, escribiendo ahora consignas que llaman a todo el pueblo para que se incorpore de lleno a la construcción de la patria nueva y señalando que las medidas del gobierno popular beneficiarán a todos los chilenos sin excepción. Las Ramona Parra no se disolverán; ellas seguirán su labor, esta vez orientadas a divulgar las metas y trabajos del Gobierno Popular, a la vez que entregando arte al pueblo.



“Que efectivamente las murallas sean del pueblo”.

¹⁶ Ana Longoni (1999), p. 26.

Uno de los más importantes trabajos de esa época fue realizado a orillas del río Mapocho en 1972. Una serie de murales, que cubrían unos 200 metros, narraba la historia del movimiento obrero chileno y la del Partido Comunista. En ellos participaron artistas como Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi, José Balmes, Gracia Barrios, y estudiantes y profesores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Esta obra fue cubierta con una mano de pintura gris a poco tiempo del golpe militar del 73. Más tarde, los temporales de 1982 lavaron los muros y las imágenes reaparecieron brevemente, hasta que fueron nuevamente cubiertas, por disposiciones del régimen.

También se abrieron a las brigadas el Instituto de Arte Latinoamericano (IAC) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), donde se realizaron exposiciones relacionadas con sus trabajos. En 1970 se montó “El pueblo tiene arte con Allende”, consistente en ochenta exposiciones de los artistas de la Unidad Popular, y en 1971 “Las brigadas muralistas”, con patrocinio del IAC, donde participaron la BRP y la Inti Peredo, del Partido Socialista.

Otro hito que marcó la práctica muralista de este período fue un mural pintado en 1971 por Roberto Matta, en conjunto con la Brigada Ramona Parra en La Granja, y que se llamó “El primer gol del pueblo chileno”. El artista mostró gran admiración por el trabajo de los brigadistas, y además de apoyar su labor con la intervención muralística, donó un camión para la BRP. Danilo Bahamondes recuerda:

Él trajo bocetos de mural preparados de Italia. Pidió pintar el mural en un lugar popular, y se escogió la piscina de La Granja, comuna que durante mucho tiempo tuvo alcaldes comunistas elegidos. Esa experiencia fue la más grande para nosotros, la más importante.

En una publicación de la época, la colección “Nosotros los chilenos”, de la Editorial Quimantú, Matta dejó el siguiente testimonio: “A mí me parece que lo más importante en el contexto de Chile, en el momento en que



“Una vía para democratizar el acceso al arte”.



“Matta dibuja, los jóvenes de la Brigada Ramona Parra observan”.



Esta obra fue cubierta con una mano de pintura gris después del golpe militar del 73. Más tarde, los temporales de 1982 lavaron los muros y las imágenes reaparecieron brevemente, hasta que fueron nuevamente cubiertas, por disposiciones del régimen.



“Nos sentíamos parte de una epopeya heroica...”



“Lo más importante ... es que el artista salga a la calle” (Roberto Matta).

estamos, es que el artista salga a la calle. Que salga a la calle en una forma simple. Porque no somos nosotros los que vamos a hacer aparecer esta ideología nueva: va a venir de abajo”.¹⁷

Cerca de un año y medio duró la práctica brigadista tal como se dio en el contexto del gobierno de la Unidad Popular. Las campañas de la oposición para derrocar al gobierno cambiarían pronto el paisaje político, afectando también el trabajo de las brigadas. La prensa de oposición las atacaba continuamente, de manera que hasta hoy, en algunos medios y registros históricos, se ubica a las brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán como grupos violentistas y paramilitares. Como recuerda Bahamondes, el trabajo en las calles se les hacía cada vez más difícil.

En ese período ya no había tiempo para hacer murales. Ya se hablaba de la insurrección de la burguesía, de los paros patronales, de guerra civil. La tarea nuestra fue, como Ramona Parra, “Chile dice no a la guerra civil”; o sea retrocedimos, volvimos a la etapa de los rayados de agitación. Las consignas eran ahora en defensa del gobierno constitucional. El país empezó a cambiar y eso, por supuesto, se reflejaba en nuestro trabajo. Las BRP, al momento del golpe militar, existían ya solo en el papel. La gente estaba preocupada de otras cosas.

En ese contexto, la BEC abandonó el trabajo de los murales artísticos y volvió a los rayados con consignas: “Ya no podíamos estar jugando a ser pintores”.¹⁸ Al comienzo del gobierno de la Unidad Popular la BEC rayaba “Ahora, todo el poder para los trabajadores”, y el último rayado que realizaron como BEC, en el ocaso de la UP, fue: “El presente es de lucha, el futuro es nuestro”.

La coyuntura política de entonces originó también otra expresión muralista, creada especialmente para la

¹⁷ Ernesto Saúl (1972), pp. 49-50.

¹⁸ Testimonio de Enrique Romo, activo brigadista que llegó a ser Encargado Nacional de la BEC.



“Los había organizado por colores: uno era el verde, otro era el rojo, otro el amarillo, otro el blanco, otro el negro, con el tarro. Era en una piscina. Yo necesitaba el rojo y el rojo estaba en la piscina. Yo le echaba una puteada porque tenía que tener el rojo y había que esperar que llegara porque se estaba secando. Y el verde, por ejemplo, se estaba columpiando o se estaba tomando una cerveza. Y el azul estaba ahí, pero no era el azul lo que yo quería. Entonces tenía que usar el azul en vez del verde. Así las banderas salían azules”.

Roberto Matta, en *Araucaria de Chile*.

defensa del gobierno de la UP. En ella también participó Danilo Bahamondes, quien en 1972 dejó las Juventudes Comunistas al ser promovido al Partido, abandonando al mismo tiempo la función de encargado nacional de la Brigadas Ramona Parra.

Entonces me aburría mucho en el Comité Central del Partido. Veía los enfrentamientos en las calles todos los días... y yo encerrado en una oficina.

Más o menos en abril del 73, cinco meses antes del golpe, yo no iba al local del Comité Central a trabajar. Me quedaba en la calle, y en la calle conocí gente joven, militantes del MAPU que trabajaban en la defensa del gobierno. Arrestábamos provocadores en el centro, del lumpen de la derecha fascista, y los entregábamos a la policía... Y empecé a verme todos los días con ellos, en la calle, pero al mismo tiempo tenía adentro de mí el bichito de que estábamos fallando en la parte comunicacional, y yo decía, "ya nadie está haciendo nada de eso, cuando ahora es importante..." Entonces estos amigos del MAPU me proponen formar una brigada.

Se formó así, con jóvenes integrantes del Partido Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), la Brigada Rodrigo Ambrosio en homenaje al fundador del Partido, muerto en 1972 en un accidente automovilístico.

La Brigada comenzó a pintar rayados con el objetivo de alertar a la población de lo que se venía, y con una posición que buscaba evitar una guerra civil, defender y consolidar el proyecto de la Unidad Popular.

Acerca de los orígenes de la Brigada Rodrigo Ambrosio, Danilo Bahamondes señaló:

Y conversamos de formar una brigada, para decir las cosas que había que decir en la calle, en ese momento, en esa coyuntura política. Ellos me piden hacerlo y yo dije inmediatamente que bueno, porque notaba que dentro del PC ya no existía ninguna expresión en la calle de propaganda. Y me daba cuenta de que en ese instante hacía mucha falta que alguien dijera cosas, porque en esa etapa ya estaba toda la prensa en contra de nosotros: la cadena El Mercurio, La Tercera, la televisión... Y me vi haciendo rayados en la calle, con gente muy va-



“No a la guerra civil”.



Rodrigo Ambrosio, Secretario General del MAPU. Formado en las filas de los cristianos de izquierda, fue un extraordinario dirigente.

liente, porque en esa época salir a la calle a pintar ya no era como hacía dos, tres años atrás. Era una situación de guerra, de pre-guerra civil, y eso me hacía sentir bien, en el sentido de estar haciendo algo trascendente de nuevo.

En esa tarea estaba cuando fue el golpe de Estado. El 11 de septiembre en la mañana llegué temprano al local del MAPU en calle Carrera (...) Ahí fue la hecatombe. Desde la mañana todos nos dimos cuenta de que... se había acabado todo.



“Y me vi haciendo rayados en la calle, con gente muy valiente...”



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:
<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#).

© CEME web productions 2003 -2007 