

COLECCIÓN  
PASADOPRESENTE

# TUDO SE RAYABA TUDO SE ESCRIBÍA

Panfletos y murales:  
*La política gráfica en la  
resistencia a la dictadura*

---

Nicole Fuenzalida, Simón Sierralta, Catalina Cornejo

Londres 38  
espacio de memorias

#### AUTORES

Nicole Fuenzalida, Simón Sierralta, Catalina Cornejo

#### EDICIÓN

Javiera Contreras

Londres 38, espacio de memorias

#### COMISIÓN

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Gloria Elgueta

Erika Hennings

Renzo Henríquez

Claudia Marchant

#### PANFLETOS

imágenes de elaboración propia de los archivos:

CEDOC-Museo de la Memoria y los Derechos Humanos;

Archivo Taller Sol; Archivo Fotográfico Digital de la Biblioteca

Nacional; imagen 25 de Cucho Márquez, Archivo APJ.

#### FOTOGRAFÍAS

Todas las fotografías fueron tomadas por Andrés Romero

Spethman y provienen del archivo digital de la biblioteca

de la Universidad de Harvard, excepto las imágenes 47

y 48, que forman parte del Archivo de la Resistencia

Visual y fueron facilitadas por Cucho Márquez.

#### DISEÑO

Ana Villagrán

#### IMPRESIÓN

Ojo En Tinta

Londres 38, espacio de memorias

Santiago de Chile

[londres@londres38.cl](mailto:londres@londres38.cl)

Esta publicación ha sido producida con aportes del Estado de Chile,  
a través del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

**TUDO SE  
RAYABA  
TUDO SE  
ESCRIBÍA**

**Panfletos y murales:**  
*La política gráfica en la  
resistencia a la dictadura*

---

Nicole Fuenzalida, Simón Sierralta, Catalina Cornejo

**Londres 38**  
espacio de memorias



# ÍNDICE

<b>15</b>	<b>AGRADECIMIENTOS</b>
<b>17</b>	<b>PRÓLOGO</b> Francisca Márquez
<b>23</b>	<b>CAPÍTULO I</b> PANFLETOS Y MURALES: UNA MIRADA A LA RESISTENCIA ANTIDICTATORIAL
<b>27</b>	<b>CAPÍTULO II</b> LA POLÍTICA GRÁFICA COMO PRODUCCIÓN SOCIAL
<b>31</b>	<b>CAPÍTULO III</b> EL DESPERTAR DE LA MOVILIZACIÓN SOCIAL EN LOS AÑOS OCHENTA
<b>37</b>	<b>CAPÍTULO IV</b> MATERIALES PARA EL ESTUDIO DE LA POLÍTICA GRÁFICA
<b>45</b>	<b>CAPÍTULO V</b> MANOS A LA OBRA: LA PRODUCCIÓN DE MURALES Y PANFLETOS EN DICTADURA
<b>153</b>	<b>PALABRAS AL CIERRE</b>
<b>163</b>	<b>REFERENCIAS CITADAS</b>



# ÍNDICE DE IMÁGENES

- 43**      **IMAGEN 1**  
Mural de la Brigada Muralista América Latina, Villa Portales, 1988.
- 45**      **IMAGEN 2**  
Panfleto de tendencia política indeterminada del MRJ.
- 60**      **IMAGEN 3**  
Panfleto de filiación y año indeterminado, temática de repudio a Pinochet.
- 61**      **IMAGEN 4**  
Panfleto del PC, posiblemente del año 1986, con la temática de repudio a Pinochet.
- 62**      **IMAGEN 5**  
Panfleto de inscripción "Ediciones Rebelión Popular", que alude al Plebiscito.
- 63**      **IMAGEN 6**  
Panfleto del MIR, referido a Allende, fecha indeterminada.
- 64**      **IMAGEN 7**  
Panfleto del PC, fecha indeterminada.
- 65**      **IMAGEN 8**  
Panfleto del 21 de julio de 1984, con la conmemoración del natalicio de Neruda.
- 69**      **IMAGEN 9**  
Ante cara de panfleto de izquierda, posiblemente de 1980, en alusión a plebiscito constitucional.
- 69**      **IMAGEN 10**  
Revés de panfleto de izquierda, posiblemente de 1980, que denuncia el uso del Patio 29.
- 72**      **IMAGEN 11**  
Murales yuxtapuestos de la BEC y la BRP, Santiago, 1988.

- 73**           **IMAGEN 12**  
Mural del Taller de Pintura Popular, Villa Francia, 1989.
- 75**           **IMAGEN 13**  
Mural del Taller Sol, Santiago, 1989.
- 78**           **IMAGEN 14**  
Panfleto del año 1983 con caricatura de Nixon y Pinochet.
- 79**           **IMAGEN 15**  
Panfleto de adscripción indeterminada, de la Segunda Jornada de Protesta Nacional, 14 de junio de 1983.
- 79**           **IMAGEN 16**  
Panfleto del Movimiento Feminista para la tercera jornada de protesta nacional del 12 de julio de 1983.
- 80**           **IMAGEN 17**  
Panfleto de denuncia de rector designado de los estudiantes de la Universidad Católica asociado al movimiento de 1983-1985.
- 81**           **IMAGEN 18**  
Panfleto sin adscripción convocando a la cuarta Protesta Nacional, del 11 y 12 de agosto de 1983.
- 82**           **IMAGEN 19**  
Panfleto del MAPU, para convocatoria a concentración del 18 de noviembre de 1983.
- 83**           **IMAGEN 20**  
Panfleto del MIR, para convocatoria a concentración del 18 de noviembre de 1983
- 84**           **IMAGEN 21**  
Panfleto de denuncia contra expulsiones e intervenciones universitarias de la IC.
- 85**           **IMAGEN 22**  
Plancha sin cortar de panfleto de la AFEP del año 1983.
- 86**           **IMAGEN 23**  
Panfleto de la AFDD.
- 86**           **IMAGEN 24**  
Panfleto del 4 de septiembre de 1984, del MDP.

- 87**      **IMAGEN 25**  
Panfletos de la APJ, convocando al paro del 4 y 5 de septiembre.
- 88**      **IMAGEN 26**  
Panfleto de conglomerados políticos convocando a Paro Nacional, de 27 y 28 de noviembre de 1984.
- 89**      **IMAGEN 27**  
Panfleto de filiación indeterminada con la demanda de fin al exilio, diciembre de 1984.
- 91**      **IMAGEN 28**  
Panfleto del MDP, convocando a protesta para el 11 de julio de 1985.
- 91**      **IMAGEN 29**  
Panfleto del ps-Vanguardia, del periodo 1983-1985.
- 92**      **IMAGEN 30**  
Panfleto de la Jornada de Defensa de la Vida, Comité Por La Vida, del 09 de agosto de 1985.
- 92**      **IMAGEN 31**  
Panfleto del MDP, del 4 de septiembre de 1985.
- 93**      **IMAGEN 32**  
Panfleto de la AD, del 04 de septiembre de 1985.
- 93**      **IMAGEN 33**  
. Panfleto de la JRME, posiblemente de 1985.
- 94**      **IMAGEN 34**  
Panfleto de las MR, ante cara.
- 95**      **IMAGEN 35**  
Panfleto de las MR, revés.
- 96**      **IMAGEN 36**  
Panfleto de la CDT, por la concentración de la Alianza Democrática del 21 de noviembre de 1985.
- 96**      **IMAGEN 37**  
Panfleto de filiación desconocida, denuncia problemas de los damnificados del terremoto y caso Pinochet - Lo Curro.
- 99**      **IMAGEN 38**  
Mural de autoría indeterminada en una calle de San Miguel, ca. 1985.

- 99**           **IMAGEN 39**  
Mural de la BRP, Santiago, 1985.
- 103**           **IMAGEN 40**  
Mural de las JJ.CC. con fondo blanqueado, Santiago, ca. 1985.
- 103**           **IMAGEN 41**  
Mural autoría indeterminada de estilo lineal  
figurativo, Santiago, sin fecha.
- 105**           **IMAGEN 42**  
Mural de autoría indeterminada de estilo lineal  
compuesto , Santiago, ca. 1985.
- 105**           **IMAGEN 43**  
Mural de autoría indeterminada denunciando la represión  
y convocando a la protesta, San Miguel, ca. 1985
- 106**           **IMAGEN 44**  
Mural con motivo insurreccional de la BCG  
(ps Allendista), Santiago, ca. 1985.
- 106**           **IMAGEN 45**  
Mural de la BLC (MIR), San Joaquín, ca. 1986.
- 108**           **IMAGEN 46**  
Mural de la BCL (P.S.), Pudahuel, ca. 1986.
- 109**           **IMAGEN 47**  
Intervención con plantilla de la APJ, Parque  
O'Higgins, noviembre de 1985.
- 109**           **IMAGEN 48**  
Intervención con plantilla de la APJ, Parque  
O'Higgins, noviembre de 1985.
- 111**           **IMAGEN 49**  
Mural del FPMR en fachada de Block, Villa Francia, ca. 1986.
- 111**           **IMAGEN 50**  
Mural de la BRP, Santiago, ca. 1986.
- 113**           **IMAGEN 51**  
Mural del Codem en honor a Paulina Aguirre, San Miguel, ca. 1986.

- 113**      **IMAGEN 52**  
Mural de autoría indeterminada, Pudahuel, ca. 1986
- 117**      **IMAGEN 53**  
Panfleto del Día Internacional de La Mujer, del 7 de marzo de 1986.
- 117**      **IMAGEN 54**  
Panfleto del PH con convocatoria a protesta para el 10 de abril de 1986.
- 120**      **IMAGEN 55**  
Panfleto de filiación indeterminada conmemorando el 1 de mayo.
- 121**      **IMAGEN 56**  
Panfleto de la Asamblea de la Civilidad con la convocatoria a paro del 2 y 3 de julio.
- 122**      **IMAGEN 57**  
Panfleto de la Asamblea de la Civilidad, convocando a una jornada por la justicia, del 20 de agosto de 1986.
- 123**      **IMAGEN 58**  
Panfleto con la convocatoria a paro del 4 de septiembre de 1986.
- 123**      **IMAGEN 59**  
Panfleto del MIR con convocatoria para jornadas de protesta del 11 de octubre de 1986.
- 124**      **IMAGEN 60**  
Panfleto de la JRME, convocando al paro nacional del 4 y 5 de septiembre de 1986.
- 124**      **IMAGEN 61**  
Panfleto de Mujeres por la Vida para octubre de 1986.
- 125**      **IMAGEN 62**  
Panfleto del CNT convocando a jornada nacional de movilización, para el 25 de marzo de 1987.
- 126**      **IMAGEN 63**  
Panfleto de filiación indeterminada que alude al asesinato del dirigente estudiantil de las JJCC Julio Carlos Santibáñez Romero en septiembre de 1985.

- 127**      **IMAGEN 64**  
Panfleto del MIR convocando a la movilización del 07 de octubre de 1987.
- 128**      **IMAGEN 65**  
Panfleto de la Concertación de Partidos por la Democracia.
- 128**      **IMAGEN 66**  
Panfleto del Comando por el NO, llamando a las inscripciones electorales para el plebiscito.
- 129**      **IMAGEN 67**  
Panfleto de filiación indeterminada aludiendo a fraude del SI.
- 129**      **IMAGEN 68**  
Panfleto del PS llamando a rechazar el fraude electoral.
- 130**      **IMAGEN 69**  
Panfleto del Comando Nacional por el No, convocando a los jóvenes.
- 131**      **IMAGEN 70**  
Panfleto del Comando Nacional por el No, convocando a desempleados.
- 131**      **IMAGEN 71**  
Panfleto convocando a concentraciones con la consigna "No, hasta vencer".
- 133**      **IMAGEN 72**  
Mural de las UMCT, Pudahuel, ca. 1988.
- 133**      **IMAGEN 73**  
Mural de las BSA, Estación Central, 1989.
- 135**      **IMAGEN 74**  
Mural de los MRP, Santiago, ca. 1989.
- 135**      **IMAGEN 75**  
Mural de la BCM, Santiago, 1989.
- 138**      **IMAGEN 76**  
Mural de la Garrapata, Villa Portales, 1989.
- 139**      **IMAGEN 77**  
Mural de la BPM, Santiago, 1990.

- 140**      **IMAGEN 78**  
Mural de la BRP, San Bernardo, 1988.
- 140**      **IMAGEN 79**  
Mural de la BMAL, Villa Portales, 1988.
- 141**      **IMAGEN 80**  
Mural de la BLC y el colectivo El Muro, metro  
Parque O'Higgins, Santiago, 1990.
- 151**      **IMAGEN 81**  
El equipo de investigación entrevistando en la Villa  
Portales, visitando los muros ya vacíos de murales.
- 153**      **IMAGEN 82**  
Nuevos registros gráficos en Plaza Dignidad,  
29 de noviembre del 2019.
- 155**      **IMAGEN 83**  
Nuevos registros gráficos en Plaza Dignidad, sector  
Biblioteca, 29 de noviembre del 2019.



# AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos agradecer en primer lugar, a quiénes nos abrieron un pedacito de su historia y colaboraron desinteresadamente con su palabra. Indudablemente, sin personas como ustedes no sería posible este libro, tampoco la historia de nuestro país como la conocemos hoy.

Quisiéramos también dar las gracias a Cucho Márquez por su disposición a asistirnos en el trabajo de las imágenes.

A la directora de la Unidad de Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional, Soledad Abarca, por permitirnos acceder al estudio de los panfletos.

A la biblioteca de la Universidad de Harvard por facilitarnos las fotografías de su archivo para la investigación y publicación.

A Londres 38, espacio de memorias, por brindarnos el espacio para investigar este tema y al equipo editorial por la paciencia e interés constante.

A Nahuel por hacernos siempre la pega más amable.



# PRÓLOGO

Francisca Márquez

---

El libro que aquí presento ha sido escrito a casi 50 años del golpe militar y a 40 años de la década de los ochenta. Para quienes vivimos los tiempos de dictadura y resistencia, esos eran tiempos de horror e incertidumbre. Para quienes pudimos participar de la revuelta y desobediencia civil del 2019, en cambio, estos son tiempos felices y de mucha esperanza. De ahí que este libro se lea desde el desasosiego que produce recordar el arduo y silencioso trabajo de la resistencia en nuestro país. El camino fue largo, tortuoso y en él se perdieron muchas vidas. Sin embargo, habría que advertir a quienes leen este libro, que en él se rinde un justo homenaje a todos aquellos y aquellas que desde el anonimato contribuyeron a cambiar con valentía y convicción nuestra historia.

Leer el libro del equipo de Nicole Fuenzalida, Simón Sierralta y Catalina Cornejo a la luz de este horizonte es ciertamente una lección de memoria y no olvido para los tiempos que vienen. Debo decir que este libro nace de una investigación arqueológica sobre nuestro pasado reciente, por tanto, es a partir del estudio de las materialidades que se propone conocer y comprender los procesos sociales que le dieron forma y posibilitaron las narrativas de la resistencia en tiempos de dictadura. Tal como los autores nos narran, los murales y los panfletos fueron dispositivos antidictatoriales que acompañaron la resistencia contra la muerte, la tortura y la desaparición. Pero dichos soportes materiales no solo permitieron hacer frente a la experiencia represiva, hoy ellos se nos ofrecen como los vestigios de una memoria histórica que perdura y alecciona en el NUNCA +.

Las preguntas que orientan esta investigación son muchas. Ellas ciertamente podrían haber sido enunciadas desde cualquier disciplina de las ciencias sociales, solo que aquí, las respuestas se excavan y buscan en los vestigios materiales: *¿Qué características tienen los panfletos y murales durante los ochenta?, ¿qué relación guarda su producción con la protesta de masas?, ¿cómo se articularon la práctica muralista y la elaboración de panfletos en estos años?, ¿cuál es su asociación con las tradiciones políticas, sociales y estéticas originadas en la Unidad Popular?, ¿qué cambios y continuidades se aprecian en esta política gráfica a lo largo de la década?, ¿es posible considerar a los panfletos y murales como expresión de la política antidictatorial?* Me atrevo a señalar que en las respuestas que se ofrecen a estas complejas preguntas, podremos encontrar al menos cuatro lecciones relevantes sobre este pasado reciente que es el nuestro:

*Uno, de las cortezas y cicatrices en la memoria:* En tiempos de dictadura, sabemos –y así lo advierten los autores– que la producción de panfletos y murales no fue una labor fácil, ella desafiaba la Ley de Seguridad Interior del Estado. Intervenir el espacio público podía suponer arriesgar la vida y mucho más. La criminalización aplicada a toda forma de organización, la vigilancia permanente de los agentes represivos y el silencio cómplice de los medios de comunicación oficiales, otorgaron a esta producción de panfletos y murales, un carácter de urgencia y de peligro. Un peligro, que en tiempos actuales resulta inimaginable por su brutalidad y masividad. Tras cada mural y cada panfleto existía no solo un ensamblaje creativo, sino también una premura y un riesgo que se desplegaba en la temporalidad y residualidad de espacios públicos tensionados por la vigilancia y el peligro. De allí la imperiosa necesidad de otorgar un carácter efímero a todo mural o panfleto. Porque si hay algo que caracterizaba este tiempo de resistencia, era justamente su eficacia instantánea para luego desaparecer; porque de eso se trataba, de no dejar huellas ni señales que permitieran descubrir la biografía o genealogía de su manufactura. La represión y borrado que los agentes de control impusieron a estas materialidades, no solo condicionaron el carácter siempre fugaz de la huella material; también impusieron y dejaron importantes cicatrices sobre los cuerpos, los muros y las calles de nuestra ciudad. De allí que rastrear estos objetos a cuarenta años de su elaboración, sea por definición una necesaria y dolorosa arqueología de las memorias enterradas.

*Dos, del tejido y el movimiento en la insubordinación:* En esta arqueología, se señala, explorar el rol del material mural y panfletario en el contexto dictatorial implica excavar en la resistencia desarrollada tanto por colectivos políticos, agentes sin militancia, asociaciones culturales, colectivos barriales, organizaciones sociales y profesionales. En efecto, si algo se constituyó de manera silenciosa e invisible durante la dictadura, fue ese entramado de solidaridades y complicidades recíprocas. Una solidaridad que lejos de institucionalizarse, adquirió la potencia del gesto y del movimiento, como diría Georges Didi-Huberman, para permitir la insubordinación al modelo imperante. La única posibilidad de ser para esos murales y panfletos era el tejido de complicidades silenciosas que, como soportes invisibles facilitaban el movimiento del gesto veloz en su manufactura: deslizarse en la noche para pintar un muro de la población o cubrir las calles de panfletos exigía el despliegue de gestos rápidos y precisos, pero también de la complicidad de la vecina, del micrero, del peatón, de la brisa o de la diestra velocidad del ciclista. Complicidades y también algo de azar para no ser sorprendidos a la vuelta de la esquina y desaparecer. Como bien se explica, en cada una de estas manufacturas de los años ochenta, existía una historia de quehaceres y afanes cotidianos que, relegados al ámbito de la proximidad, permitían sortear la urgencia y el peligro que siempre acechaba. El éxito del

gesto insurrecto, se jugaba justamente en su capacidad de permanecer atado a esa red de confianzas y lealtades en la resistencia.

*Tres, de la ciudad como escenografía:* Las prácticas de insurrección y resistencia de las que nos habla este libro, transcurren fundamentalmente en la ciudad. Ellas se valen de las posibilidades urbanas del anonimato y del escondrijo que toda gran ciudad ofrece para poder escabullirse. En los pasajes, en los laberintos, las cárceles, las poblaciones, los cuartos, las bodegas, los sótanos y las buhardillas de la ciudad, las prácticas de resistencia se desplegaban silenciosas para hacerse invisibles. Sin embargo, el destino último de estos dispositivos y prácticas siempre era el espacio público, la calle. En tiempos en los que el espacio público se encontraba vacío, obligatoriamente vaciado de muchedumbres y aglomeraciones masivas, el panfleto permitía, al menos, desordenar en un aleteo irreverente ese orden del silenciamiento. La condición urbana de estos gestos y manufacturas permitía devolver al espacio público su carácter de expresión política. Murales y panfletos devolvían a la ciudad la polifonía de la experiencia urbana. En efecto, ellos permitían con su arte-sanía rudimentaria reinventar una vida política en el espacio de lo público, para exigir la libertad y la justicia perdida. Las experiencias que ofrecían los murales y los panfletos se desplegaban siempre de manera diversa e imprevista; su éxito residía en el factor sorpresa, en el asalto y en la capacidad de orquestar prácticas y lenguajes diversos. La resistencia era en estos términos, una puesta en escena de la experiencia urbana entendida como confrontación política y donde se entrelazaban lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público. El espacio público lograba así recuperar algo de su carácter plural, participativo, igualitario y, por definición, conflictivo.

*Cuatro, del arte crítico y la política:* Lanzar un panfleto al aire y asegurar que el mensaje pudiera ser leído por los transeúntes, era ciertamente una aventura de final incierto. De allí que, como se indica, para asegurar la circulación de la propaganda e información, los panfletos tenían que ser producidos en serie. Sin embargo, mientras el mensaje del panfleto – siempre en formato pequeño – era breve y la comunicación directa; el mural – de dimensiones grandes y visibles – apelaba a la permanencia en un territorio. Mientras los panfletos podían fabricarse y distribuirse de manera solitaria y rauda, la elaboración del mural incorporaba siempre a un colectivo, una brigada y una organización.

Ambos, sin embargo, con más o menos elaboración, permitían imbricar lo político al arte y el diseño. Y, a pesar de las diferencias evidentes entre el panfleto y el mural, en ambos podemos reconocer a partir de su estética, una reflexión crítica sobre lo social, un cuestionamiento al orden establecido y una interpelación entre el artista/diseñador/artesano y el destinatario/transeúnte/espectador. En los términos del filósofo Jacques Rancière, podríamos decir que en el panfleto como en el mural, la esencia de la política era y sigue siendo el

disenso. El disenso entendido como esa interpelación del orden establecido que permitirá distorsionar el estado aparentemente inmutable de las cosas.

El carácter político de dicha manufactura no residía solo en la enunciación y en el mensaje, tampoco en la puesta en escena o en la comunidad que lo hacía posible. El carácter político del panfleto lanzado al aire desde una micro o una bicicleta en movimiento, o el mural pintado en el muro de la población, residía por sobre todo en la subjetivación y reflexividad que ellos producían. El carácter profundamente político de este arte crítico estaba en su capacidad de representar ámbitos de una experiencia social silenciada y ocultada, a pesar del dolor y el horror que ella escondía. Parafraseando nuevamente a Rancière, diremos que en dichos panfletos y murales de los años ochenta se reconocía (y se reconoce) una *estética de la política* que reconfigurará la división de lo sensible. El efecto que producía la mirada rauda y oblicua sobre el mural o el panfleto siempre generaba ruidos, fricciones y temblores en esa partición de lo visible y lo invisible, lo dicho y lo silenciado, lo permitido y lo prohibido. El miedo a agacharse para recoger uno de esos panfletos, el miedo a guardarlo en el bolso, el miedo a portarlo consigo o el temblor que despierta recordar esos temores a través de este libro, nacia y nace de la certeza que, en cada uno de esos gestos, se evidenciaba la férrea voluntad de la desobediencia civil y de la insubordinación. Las imágenes que este libro nos ofrece nos permiten advertir también, que en estos panfletos y murales se reconocen la fuerza e inmanencia de una *política de la estética*. Una política que opera a través del arte y el diseño gráfico, artesanal y rudimentario, y que reconfiguran lo sensible e intervienen en la experiencia sensorial de quien lo recibe, lo percibe, lo aprecia o le teme.

Lo cierto es que, en esos tiempos del terror, enfrentarse a un mural o a un panfleto, aunque no se hubiese participado en su manufactura, nunca dejaba indiferente. Detenerse frente a un mural o encontrarse con un panfleto en el trayecto a casa, aunque no se formase parte de la acción dramática o performática, siempre era una acción desestabilizadora. Tal como señala Rancière a propósito de la emancipación del espectador, en el contexto de la dictadura no era necesario que el artista o el combatiente nos explicara la intención de su manufactura o su arte; enfrentado a ella, cada uno realizaba su propio proceso de traducción, a su modo, a través de una serie de asociaciones y disociaciones que invitaban a la empatía con quienes habían creado dicha imagen. Quizás una de las lecciones más feroces de esos tiempos difíciles, es haber aprendido que la máquina de los agentes represivos de la dictadura no era impenetrable ni indestructible. Estos gestos precarios del arte de brocha gorda y estencil, contenían la rebeldía suficiente para producir los "puntos de fuga" necesarios para el cambio político y social. Tal como nos advierte Nelly Richard, los movimientos

de resistencia y disidencia –como esferas políticas que son– pueden generar fisuras al interior del sistema hegemónico.

En efecto, las insurgencias y rebeliones contra el abuso que hemos visto irrumpir en nuestro país desde el 18 de octubre del 2019, replican esos otros movimientos de los ochenta, para volver a dislocar las estructuras de consolidación del orden instaurado por el neoliberalismo. Insurgencias que nuevamente reclaman una mayor autonomía participativa y donde los ruidos y crujidos del desorden democrático impidan la homogenización de lo político. Son las acciones insurrectas que irrumpen nuevamente para distorsionar el orden y su contingencia. En los términos de Rancière, es el ruido de la revuelta la que expone y evidencia la distorsión del orden impuesto.

En esta disrupción del orden, el arte militante o de compromiso en los términos de Nelly Richard, ciertamente tiene mucho que decir y hacer para “ilustrar” el compromiso con una realidad política dinamizada por las fuerzas de transformación social y toma de conciencia. En este sentido, al igual como ocurriera en los ochenta (y en los sesenta), desde la segunda década del siglo XXI veremos reaparecer el arte crítico como expresión de la sociedad que se desea transformar. Por cierto, este es un arte mucho más complejo en términos de sus técnicas y materialidades, pero en él aún se preserva la serigrafía y las técnicas de fácil acceso. El muralismo callejero por su parte, permanecerá fiel al objetivo de concientizar, educar e informar a través de las consignas y la denuncia social. Al igual que como seguirá ocurriendo con el panfleto y el afiche, el objetivo será descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado. En los términos de Richard, Rancière y Didi-Huberman, las imágenes del arte crítico que se plasma en el paisaje de la protesta nos increpan a reflexionar, pensar y problematizar. Ellas, así como lo hicieron hace décadas atrás, nuevamente irrumpen para afectar y politizar la experiencia, la mirada y los sentidos de quien las observa y quizás las interviene para dejar su propia marca. Un arte, rebeldía dialogante e increpante que desarticula las formas hegemónicas del poder abriendo camino a posiciones laterales y descentradas como son lo femenino, las diversidades genérico-sexuales, los antiespecismos, lo subalterno y silenciado. Un arte crítico que, plasmado en los muros descascarados de nuestra ciudad, en las veredas desgastadas y en los cartones reciclados, desordena y desnaturaliza las categorías de la política institucionalizada, enfatizando el fragmento, el borde, la fisura y la fuga.

Estas son algunas de las lecciones de vida y de política que Nicole Fuenzalida, Simón Sierralta y Catalina Cornejo nos regalan, en su arqueología de nuestra historia reciente.



## Capítulo I

# **PANFLETOS Y MURALES: UNA MIRADA A LA RESISTENCIA ANTIDICTATORIAL**

A partir del golpe de Estado de 1973, la actividad política en el escenario público chileno fue forzada a entrar en receso: los partidos fueron ilegalizados, los cuerpos intermedios de la sociedad civil fueron intervenidos, y los medios de comunicación fueron controlados, puestos así al servicio de la dictadura cívico-militar. Desde entonces, se han escrito incontables páginas sobre las disposiciones institucionales y la ruptura de un sistema democrático que se consideraba a sí mismo ejemplar. Las organizaciones que protagonizaron la escena en el tablado de la Política, con mayúscula, a mano de sus intelectuales más avezados, han poblado carillas y carillas con análisis sobre la derrota de la izquierda y la barbarie fascista, desde los tempranos años de la clandestinidad y el exilio, hasta nuestras contemporáneas estanterías de historia y sociología nacional. Los símbolos del colapso republicano, como el último discurso de Allende, han sido reproducidos cual salmo en las paredes de nuestras plazas, se exhiben en las vitrinas de los museos, se desdibujan en las bocas de los nuevos protagonistas de la escena del hoy.

Menos frecuentemente, sin embargo, se ha contado la historia de la larga noche que se cernió sobre la cotidianeidad de un pueblo que, para 1973, amanecía en el punto más alto de su conciencia política. Los relatos sobre el silencio abrupto de las calles y avenidas, los libros enterrados, las cortinas cerradas de improviso, las lágrimas aferradas a la radio que murmura los bandos militares, la negación del vecino y la delación del colega. Los días grises que se sucedieron año tras año, han sido y serán aún patrimonio preferente de la confianza del espacio íntimo, de la memoria pequeña que se transa en algunas tardes de domingo, como de la embriaguez oportuna de las viejas y los viejos que se niegan a olvidar. Es que, a diferencia de la otra historia, donde un puñado de dirigencias de altísimas claridades y acerada voluntad, jugaron sus gambitos, recogieron sus victorias y derrotas respectivas, esta otra historia resulta una trama en la que miles de pequeñas hebras se entrecruzan para construir el paisaje indivisible de lo real.

Un fenómeno similar ha ocurrido con la narrativa de la resistencia. Ha sido larga la hegemonía discursiva del lápiz y el papel concertacionista, artífices de

una democracia con tantas pretensiones de ejemplar, como solo podría tenerlas la hija de una tradición republicana como la chilena. Las mismas organizaciones y los mismos intelectuales, han animado encendidas discusiones sobre las diferentes fórmulas que buscaron arrancar el poder de la mano militar, sobre los fracasos guerrilleros, el peso específico de los hitos políticos de la década de los ochenta y su concatenación para terminar en la catarsis plebiscitaria. Aún, treinta años después, cuando la coyuntura política lo vuelve favorable, aquellos reiterativos protagonistas desempolvan sus banderas, abrillantan sus medallas y enrostran a sus adversarios las viejas proclamas de la Guerra Fría que hoy podrían avergonzarlos. La política de los hombres grandes defiende con firmeza la contribución de cada cual en la reconstrucción de “nuestra libertad”.

Asimismo, la cotidianeidad de los años de lucha ha sido mayoritariamente cubierta con el manto de la anécdota. Desde las solitarias corrientes subterráneas que mantuvieron vivas la rabia y la esperanza durante los diez años de oscuridad que sucedieron al golpe, a las decenas de miles convocados a las calles por el boca a boca, y las clandestinidades ochenteras que nutrieron las raíces de la resistencia —las armas ocultas en los canastos de la feria, un chanco liberado en el Paseo Ahumada, paquetes desconocidos trasladados sin más certeza que la necesidad de continuar—. El recuento de la historia chica y su inextricable red de quehaceres diarios que dieron el cuerpo a la lucha popular de los años ochenta, han estado relegadas a los ámbitos de la proximidad.

Este libro busca, en parte, colaborar desde una perspectiva diferente a la recuperación de dicha historia cotidiana. El muralismo y la elaboración de panfletos fueron dos prácticas políticas de suma importancia durante el proceso de lucha contra la dictadura, pues su producción construyó soportes materiales de contenido político, formas de agitación, propaganda y comunicación; cuyo estudio, desde un punto de vista amplio, contribuye a la construcción de la memoria e historia sobre la resistencia antidictatorial. En un contexto de ilegalidad, donde la expresión y la organización política eran permanentemente perseguidas, estos quehaceres tomaron formas particulares que fueron fomentadas por la necesidad del secreto, al mismo tiempo que se transformaron en mecanismos político-culturales de integración de sujetos, militantes y no militantes, a las filas generales de la resistencia popular.

Como veremos, su desarrollo a lo largo de la década de los ochenta, es una historia posible de rastrear a partir de los testimonios materiales, gráficos y orales. Dicha historia nos enseña sobre las estrategias cotidianas de articulación entre organizaciones con diversidad de actores, así como la continuación de corrientes y formas de hacer, que hunden sus raíces en la historia social y política que la dictadura pretendía arrancar de cuajo.

Explorar el rol que tuvo el material mural y panfletario en el contexto dictatorial, implica pensar las posibilidades de expresión y resistencia desarrolladas tanto por colectivos políticos institucionalizados como también por agentes sin militancia, asociaciones culturales, colectivos barriales, organizaciones sociales y profesionales, entre muchos otros. Situadas en un escenario adverso, las diversas fuerzas sociales confluyeron hacia un objetivo común, derrotar a la dictadura, a pesar de sus diferencias programáticas y de estructura. En ese escenario, la producción de panfletos y murales no fue una labor fácil pues desafiaban: la Ley de Seguridad Interior del Estado, los marcos generalizados de censura de los medios de comunicación y al espacio público, la criminalización aplicada a toda forma de organización y la vigilancia permanente de los agentes represivos de la dictadura. En este sentido, su producción tuvo un doble carácter tanto de urgencia como de peligro, constituyéndose desde la necesidad de lucha y rearticulación del movimiento social en general.

Al mismo tiempo, resulta interesante la comparación, pues se trata de materialidades contrapuestas. Por una parte, los panfletos son versátiles, se producen en serie y requieren de la estructuración de mecanismos de circulación entre la gente para su efectividad. Es preciso diseñar, producir, almacenar, difundir y reiterar, trayendo en cada uno de estos pasos, desafíos logísticos y peligros particulares que debían ser resueltos en las diferentes realidades de cada espacio que albergaba la necesidad de la propaganda. El muralismo, en cambio, se enmarca casi por definición en el espacio público. Se constituye en un acto discreto, acotado en el tiempo y el espacio, pero de alta exposición y una duración más o menos prolongada. La pintada conllevaba casi siempre el riesgo o la certeza de generar una respuesta por parte de la represión. Asimismo, su mensaje tenía una intención diferente a la del panfleto: ahí donde este apuntaba a lo inmediato, al mensaje breve y a la comunicación directa, el mural apelaba —aunque fuera solo teóricamente— a la permanencia y a la construcción de subjetividades políticas en sentidos diversos: incentivar la rebeldía, marcar un territorio, ocupar calles, estampar una población. Incluso en el formato, el panfleto es, en cierto modo, una forma pequeña, sutil y autónoma de comunicación uno a uno. Los murales, por sus dimensiones y ubicación insolentes, son tanto en la producción como en la experimentación, un fenómeno de carácter colectivo y territorial.

El interés por estos materiales se enlaza con la factibilidad de estudiarlos como objetos producidos en la lucha antidictatorial. Pese a que el muralismo y la producción de panfletos no eran estrategias políticas nuevas para la época, y que se cuenta con bastante conocimiento sobre el rol de las brigadas muralistas durante la década de 1960 y la Unidad Popular, no fue sino hasta los años ochenta que se logró un registro más amplio de ambos formatos, lo que permite un acercamiento más sistemático a su estudio. En el caso de los panfletos,

dicho registro se realizó en forma directa, mediante el resguardo y archivado de panfletos originales. Para los murales, en cambio, se hizo de manera indirecta a través de la documentación fotográfica. En consecuencia, las particularidades que imprimió la realidad de la dictadura al movimiento de resistencia en general, se expresan en una reconfiguración de las prácticas políticas respecto de las décadas anteriores, que es significativa de interrogar hoy, y que además, imprimió condicionantes diferentes para su investigación desde el presente.

Así, la posibilidad de acceder hoy a su estudio arqueológico está en sintonía con los acontecimientos que marcaron aquella década. Específicamente, con la ampliación y recuperación del movimiento social desestructurado por la violencia golpista, un proceso que venía gestándose ya desde la segunda mitad de los años setenta, y luego con las manifestaciones públicas masivas inauguradas por las Jornadas de Protesta Nacional desde mayo de 1983. En dicho contexto, se multiplicaron las manifestaciones orgánicas e inorgánicas de expresión política, murales y panfletos incluidos, lo cual permitió el mayor alcance y la conservación de distintas formas de registro, susceptibles de ser interrogadas arqueológicamente.

¿Qué características tienen los panfletos y murales durante los ochenta?, ¿qué relación guarda su producción con la protesta de masas?, ¿cómo se articularon la práctica muralista y la elaboración de panfletos en estos años?, ¿cuál es su asociación con las tradiciones políticas, sociales y estéticas originadas en la Unidad Popular?, ¿qué cambios y continuidades se aprecian en esta política gráfica a lo largo de la década?, ¿es posible considerar a los panfletos y murales como expresión de la política antidictatorial? Estas son parte de las preguntas que quisiéramos posicionar como punto de partida. Sin intentar clausurarlas, pretendemos abrir espacios de discusión hacia nuevas memorias y acciones de personas de bases políticas diversas, que participaron activamente en la resistencia a la dictadura, lo que, sin embargo, conlleva destacar la importancia de orgánicas sociales y culturales en la conformación de campos políticos alternativos al Chile de hoy.

## Capítulo II

# LA POLÍTICA GRÁFICA COMO PRODUCCIÓN SOCIAL

En general, las expresiones gráficas de la política en Chile y, particularmente, aquellas desarrolladas durante la última dictadura, han sido analizadas desde un punto de vista predominantemente estético. Cada vez son más abundantes los trabajos enfocados en rescatar el patrimonio gráfico contemporáneo, bajo perspectivas que enfatizan la relación entre el arte y la política. Estos habitualmente han puesto su atención en aspectos visuales de la gráfica, analizándolos a partir de sus trayectorias históricas, de sus afinidades estilísticas y fuentes de inspiración, entre otros (p.e, Bellange, 1995; Rodríguez-Plaza, 2001; Domínguez, 2006; Vico y Osses, 2009; Lemoneau, 2015; Cristi y Manzi, 2016).

En este escenario es posible identificar, a grandes rasgos, dos tipos de trabajos. En primer término, aquellos realizados sobre otros medios que rescatan el valor gráfico e histórico del cartel y, de manera tangencial, a otros soportes como el panfleto. Mauricio Vico (2013) realiza una interesante valoración del afiche político desde la propuesta cultural de bases construida durante la Unidad Popular, para avanzar hacia la caracterización de la producción propagandística de la clandestinidad antidictatorial, y su evolución en el tiempo hasta la actualidad. Plantea una lectura alternativa a la tradicional tesis de “apagón cultural”, que suponía una suspensión forzosa de toda la actividad artística en el período inmediatamente posterior al golpe, sosteniendo en cambio que, ya desde 1974, habría emergido una producción cultural popular-clandestina como forma de resistencia a la política del silencio. Así, el afiche constituyó progresivamente un arma de voz pública, un símbolo de unidad, resistencia y expresión de disconformidad, a través de la recuperación de estéticas que evocaban el período anterior a la dictadura, con mensajes de esperanza en una sociedad mejor.

Otro tipo de trabajos, centrados sobre todo en las orgánicas muralistas —principalmente las brigadas de partidos políticos— entre los años sesenta y noventa, exploran la dimensión pragmática de la práctica política, entendiendo los elementos gráficos como dispositivos de agitación y propaganda, (Castillo, 2006; Morales, 2011; Páez-Sandoval, 2015). Hacen una lectura combinada del

desarrollo de la tradición muralista chilena con los procesos del movimiento popular, con especial énfasis en la articulación orgánica surgida a partir de 1983, como una reestructuración de la escena brigadista atomizada en 1973. En tanto, para el material panfletario, existen investigaciones que se instalan explícitamente desde una historiografía nueva, que genera una reflexión sistemática acerca de las imágenes que rodeaban la vida cotidiana del siglo XX, enfatizando el análisis de los elementos gráficos del texto, explorando las continuidades y discontinuidades apreciadas a lo largo de los años en la relación entre imagen y política (Valdebenito, 2010).

Según lo anterior, encontramos que la gráfica ha sido abordada como una dimensión específica de la actividad política general o como objeto para el desarrollo de una reflexión respecto de las características estéticas de la obra o soporte iconográfico, donde destaca su dimensión política respecto a la forma en que sus condiciones de creación —históricas, estéticas, sociales— influyeron en la realización, en el mensaje que contiene, en el desarrollo de su tradición, tanto en el mural, como en el panfleto y el afiche. En este trabajo queremos proponer una aproximación diferente desde la arqueología. A grandes rasgos, se trata de una disciplina de las ciencias sociales. Su objeto de investigación, por tanto, no es diferente del de la historia, sociología, derecho, entre otras. Produce distintos tipos de conocimiento, lo que implica distintas acciones (cognitivas, prácticas, morales, estéticas) orientadas según la disposición y necesidad social, en el marco de una práctica discursiva. Mas, la particularidad de la producción de conocimiento arqueológico tiene que ver con aquella necesidad de conocer los procesos sociales a partir del estudio de la materialidad y, con la clase de datos que se utilizan como fuentes de información. Así, utilizaremos la materialidad como objeto de estudio, interrogándola para interpretar las actividades que llevaron a cabo las personas en el pasado. Partimos de la premisa de que al reconstruir las prácticas sociales pretéritas, podemos aportar en la comprensión de la producción social, de la forma concreta de vida de los seres humanos y del desarrollo histórico de una sociedad en particular (Castro et al., 1996, 1998).

Cuando hablamos de producción, nos referimos al proceso a través del cual las sociedades humanas transforman el mundo material que los rodea para generar las condiciones, objetos y sujetos necesarios para reproducir su vida física e intelectual. Corresponde, por ello, a la práctica concreta, socialmente organizada y significativa de los seres humanos. Es la forma a través de la cual las personas se relacionan con su entorno, por lo que, las experiencias que un sujeto vive durante el desarrollo de su vida social, dependen fundamentalmente de las relaciones que establece con otros sujetos y objetos, según su posición en la organización de la producción, o división social del trabajo. Esta división es el gran marco de relaciones entre los integrantes de una sociedad, y determina

contextos sociales particulares que constituyen la vida concreta de mujeres y hombres, influyendo profundamente en el desarrollo de su subjetividad social, política e ideológica (Marx, 1857).

Con esto último decimos algo que no es nuevo: las ideas que se forman en la mente de los seres humanos están en directa relación con su experiencia de vida. Por ello, en el marco de desarrollo de las subjetividades, la estructura social que corresponde a la forma de organizar la producción. La frase “*es una persona de su tiempo*”, que hemos escuchado tantas veces, es una simplificación de esta noción, que supone que las expresiones mentales, ideológicas y/o cognitivas, nacen desde la forma en que la organización social modela la vida cotidiana de los sujetos, y que remite en primera instancia, a la organización productiva. Bajo esa proposición, creemos que es posible una propuesta teórica diferente, que interroge a los panfletos y murales no como objetos autónomos, sino a partir de las características de su proceso de producción: la forma de organizar el trabajo, la obtención de los medios técnicos y el conocimiento necesario, el espacio social y político, las medidas de seguridad, etc. A diferencia de aproximaciones que evalúan solo los contextos políticos de la creación artística, y que, por ello, analizan los objetos independientemente de las personas que los crearon, esta perspectiva implica abordar las condiciones concretas de la creación, desde las circunstancias materiales y sociales en que se encontraban los sujetos que los produjeron.

A partir de una mirada anclada en el estudio de los panfletos y murales en tanto materialidad, buscamos entender las relaciones entre estos, las percepciones, representaciones y discursos que los actores sociales tienen tanto sobre la producción como la circulación durante los años ochenta. Suponemos que las cosas, los objetos, los lugares y el mundo físico en general, contemplan una agencia particular. Sus biografías, tecnologías y producciones inciden en nuestra manera de ver el mundo, percibir el tiempo y espacio. Por “materialidad” entendemos a los objetos y lugares, tanto al “mundo físico” como a las relaciones y las vías por las cuales este mundo es apropiado en proyectos humanos (Fuenzalida, 2017)<sup>1</sup>.

En resumen, proponemos como objeto de estudio la producción muralista y panfletaria entendida como una práctica colectiva, socialmente significativa, consistente en la organización específica de personas: militantes, estudiantes, pobladores, trabajadores, hombres y mujeres; para la ejecución de una tarea que persigue ciertos fines: demarcación territorial, propaganda política, proselitismo orgánico, entre muchos otros. En sus distintos formatos, esto implica

1 Este concepto amplio involucra tanto el rol que tienen los objetos en la sociedad, nuevas concepciones ontológicas, las biografías de estos (Kopythoff, 1991; Gell, 1994) y la interacción general con el mundo-no humano (Ingold, 2012), entre otros.

diversas maneras de organizar el trabajo, desde el proceso de financiamiento, aprovisionamiento de los materiales, hasta el diseño, la pintada de murales, la impresión y la distribución de panfletos.

Pensamos que el estudio de la producción gráfica permite abordar en mayor profundidad ciertos aspectos de su dimensión política. La materialidad, en este caso, las pinturas en los muros y los panfletos distribuidos, devela la objetivación de relaciones sociales de producción que pueden ser, en alguna medida, rastreadas a partir de su estudio sistemático. Si el análisis estético de las investigaciones anteriores capta la forma en que el mensaje particular nace a partir de sus condiciones de creación, el estudio de la producción se acerca a los sujetos y, sobre todo, a las lógicas sociopolíticas cotidianas en que se insertaron. En segundo término, sostenemos que una investigación así, otorga peso a la trayectoria histórica, porque evidentemente no fue lo mismo producir y hacer circular una tirada de panfletos a principios de la dictadura, que hacia fines de esta. En consecuencia, este estudio quiere potenciar un análisis crítico respecto del rol que tuvo esta política gráfica como parte de una determinada forma de entender la política.

## Capítulo III

# EL DESPERTAR DE LA MOVILIZACIÓN SOCIAL EN LOS AÑOS OCHENTA

El bombardeo al Palacio de la Moneda constituye un hecho simbólico que sintetiza un período de dictadura, en el que la clase política militar, con respaldo de sectores de la sociedad civil, desmanteló el proyecto de la Unidad Popular por medio de un golpe de Estado y la instalación de un régimen de restauración capitalista. Se trató entonces de una intervención institucional del conjunto de las Fuerzas Armadas y de Orden, orientada a reconstruir la sociedad chilena sobre nuevas bases económicas, sociales y políticas (Goicovic, 2006). De acuerdo con Moulian (1997), este proceso dictatorial puede ser separado en dos fases: una primera etapa revolucionaria-terrorista, entre 1973 y 1978, durante la cual se consolidó el poder a través de una represión brutal e indiscriminada en contra de los sectores populares y de izquierda; y una segunda fase constitucional-refundacional, en la que se sentaron las bases para la construcción de un nuevo orden social sobre el fundamento de una economía de mercado. Esta última fase, tiene como ejes principales la redacción y promulgación de una nueva Carta Fundamental en 1980, que estableció un marco jurídico-institucional distinto al que había regido en la República desde 1925, y luego, a partir de este, la instalación de un sistema económico de tipo neoliberal (Goicovic, 2006).

Así, entre 1973 y 1977, la dictadura buscó revertir el proceso de politización que había vivido la sociedad chilena durante las últimas décadas a través del terrorismo de Estado: detenciones, tortura, exterminio masivo y selectivo, y otros dispositivos de control. En primer término, esta estrategia se desplegó a partir de los cuerpos militares tradicionales, luego a través de organismos de inteligencia como la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)<sup>1</sup> y el Comando Conjunto<sup>2</sup>, entre otros. Al mismo tiempo, las cámaras parlamentarias entraron en receso, los partidos de izquierda fueron ilegalizados, y los cuerpos intermedios de la sociedad civil —como sindicatos, federaciones estudiantiles y otras

1 La Dirección de Inteligencia Nacional fue el principal organismo de inteligencia de las fuerzas armadas a cargo del coronel del Ejército Manuel Contreras y dependiente directamente de la Junta de Gobierno chilena. Este organismo tuvo un rol relevante en la conformación de redes transnacionales de represión e inteligencia dictatorial, conocidas como Plan Cóndor (Salazar, 2011).

2 Organización militar terrorista que funcionó entre 1975 y 1976. Su principal objetivo represivo se enfocó en el aparato de informaciones y militar del Partido Comunista. Estuvo conformada por la Dirección de Inteligencia del Ejército (DINE), la Dirección de Inteligencia de la Fuerza Aérea (DIFA), el Servicio de Inteligencia Naval (SIN) y la Dirección de Inteligencia de Carabineros (DICAR) y respondió al mando de Gustavo Leigh (Escalante *et al.* 2013).

organizaciones— fueron mayoritariamente intervenidos. No obstante, ello no implicó la desarticulación total de los movimientos sociales, culturales y políticos, que continuaron su trabajo de reorganización en la resistencia al régimen.

Si bien, en sus primeros años la dictadura se empeñó en dismantelar los logros económicos y políticos obtenidos durante la Unidad Popular, como la expropiación y control obrero de empresas estratégicas, el avance acelerado de la Reforma Agraria, y las emergentes expresiones de poder popular; los cambios radicales en la estructura político-económica comenzaron recién en 1978. Al mismo tiempo, la Junta Militar, dictó el decreto de Ley de Amnistía, mediante el cual todos los delitos cometidos entre septiembre de 1973 y marzo de 1978, que involucraban causalidad política, quedaban sin sanción, sin proceso o investigación judicial. Desde aquí, el gobierno militar se autoinvestía de inmunidad frente a la historia, inhabilitando cualquier intento posterior de justicia.

Políticamente, la constitución de 1980 estableció, hasta el día de hoy, los marcos institucionales por los que debía transitar el sistema chileno. Consagró el autoritarismo, el poder presidencial frente al debilitamiento del Parlamento, los gobiernos locales designados por el Ejecutivo, y la autonomía de las Fuerzas Armadas defensoras de la patria (Goicovic, 2006). Entre los instrumentos que permitieron la aplicación y el mantenimiento de estos cambios, se cuentan cuerpos legales de carácter excepcional relativos a la seguridad nacional, como la Ley Antiterrorista de 1982, la dura revisión de las leyes de Seguridad Interior del Estado y de Control de Armas y Explosivos de 1972; además de la ampliación de la atribución de los tribunales militares y la militarización de organismos de seguridad pública, particularmente la Central Nacional de Informaciones (CNI), Carabineros y la Policía de Investigaciones.

En términos económicos, se impuso el flamante modelo de capitalismo neoliberal. La liberación arancelaria implicó que la industria manufacturera nacional fuese incapaz de competir con el mercado de bienes importados, colapsando en pocos años. Los trabajadores vivieron un proceso progresivo de precarización laboral y/o desproletarización, que vio su expresión —entre otras manifestaciones— en trabajos temporales y un alza del comercio ambulante. Frente a la crisis económica desatada por las reformas, este nuevo escenario tuvo su respuesta estatal en planes especiales de absorción de la cesantía destinados a mejorar la alicaída imagen del gobierno: el Programa de Empleo Mínimo (PEM) y Programa de Ocupación de Jefes de Hogar (POJH). En el mundo del trabajo, el dismantelamiento de los planteles estables de trabajadores vinculados a la industria nacional aplastada por las reformas, se tradujeron en la pérdida de vínculos orgánicos, políticos e identitarios que antes surgían en el lugar de trabajo (Goicovic, 2006).

El programa económico neoliberal, lejos de encontrar estabilidad, generó profundas contradicciones que estallaron públicamente en una crisis económica de carácter bancario en 1982, a partir de la cual se alcanzaron cifras históricas de desempleo y marginalidad laboral (Guillaudat y Mouterde, 1998; Valenzuela, 1985). Justamente en esos años se comienzan a vislumbrar las primeras muestras de vulnerabilidad del gobierno y la situación política se complejizó para los militares. Ya desde fines de los años setenta, la sociedad civil opositora al régimen comenzaba a experimentar un paulatino proceso de reactivación política. El año 1978 marcaría un hito dentro del movimiento de Derechos Humanos en Chile, cuando salen a luz pública los primeros hallazgos de restos de detenidos desaparecidos en los Hornos de Lonquén, que confirmaron el actuar terrorista estatal (Gutiérrez, 2013). Mientras la opinión pública extranjera presionaba respecto de la ilegalidad de la dictadura, se expresaban con mayor resonancia los grupos culturales y artísticos, las organizaciones poblacionales y universitarias, y se desarrollaban las primeras luchas sindicales (Vidal, 2002).

Este proceso de reactivación política se vio acelerado con la crisis económica, la vuelta a los altos niveles inflacionarios, el aumento de la cesantía, y las medidas de shock que se utilizaron para controlar esta “depresión económica” (Henríquez y Zaldívar, 2012). Devino entonces la crisis de legitimidad de la dictadura, a partir de la desconfianza manifiesta en el sistema económico, político y social impuesto (Moulián, 1997). El despertar popular se expresó a partir de una serie de manifestaciones que adquirirían grados crecientes de violencia (Goicovic, 2006). Este movimiento social se caracterizó por su diversidad interna y por la irrupción de la movilización de masas en el espacio público con las Jornadas de Protesta (JDP), que se iniciaron el 11 de mayo de 1983, y que constituyen un capítulo muy relevante en la historia reciente nacional (Garcés, 2011; Quiroga, 1998). A grandes rasgos, estas se pueden describir como una expresión pública del movimiento social, de marcado carácter juvenil (Valenzuela, 1984), y heterogéneo, tanto en términos de su composición político-social como del contenido de sus demandas, cuyo eje articulador habría sido la idea de acabar con la dictadura (Garcés, 2011).

En la rearticulación de la movilización social de los ochenta, los jóvenes tuvieron un rol sino protagónico, al menos relevante, en su condición de ser una “generación intermedia” que, por su corta edad, había experimentado en forma muy distinta el golpe de Estado en 1973 (Muñoz-Tamayo, 2002). En ese sentido, en las JDP se articularon simultáneamente expresiones orgánicas e inorgánicas de partidos políticos tradicionales, sectores estudiantiles, sindicales y profesionales, organizaciones guerrilleras y movimientos de pobladores. No obstante, fue justamente la marcada diversidad interna del movimiento uno de

los factores que condujo más tarde a dificultades que en la práctica se tradujeron en la incapacidad por parte de los actores sociales de pasar de la “protesta a la propuesta” (Garcés, 2011).

Mención aparte, debe hacerse de la represión llevada a cabo por los organismos estatales de seguridad e inteligencia en este nuevo período, marcado por una gran cantidad de muertos, desaparecidos, detenidos y heridos, producto de intervenciones militares y allanamientos a poblaciones completas, secuestros, amedrentamientos generalizados, simulacros de falsos enfrentamientos, entre otras respuestas a la agudización de la protesta (Garcés, 2011)<sup>3</sup>. En sintonía, los medios de comunicación oficiales buscaron, a través de la figura del “extremista” y del “fantasma de la ingobernabilidad”, desplegados en montajes televisivos y portadas de diarios, ejercer y legitimar la represión de manera más brutal e invalidar el accionar popular de la resistencia (Vergara, 2013; Londres 38, espacio de memorias, 2018).

Desde 1984, parte de la oposición<sup>4</sup> organizada en partidos había comenzado la búsqueda de salidas a la dictadura, como gobiernos provisorios o procesos electorales, entre otros. La transición se forjó poco a poco como un proceso profesionalizado, ejecutado mediante el accionar de cúpulas y élites políticas encargadas de la negociación (Follegati, 2011). En este contexto, se perfilaron dos alternativas contrapuestas de superación de la dictadura. La primera, representada por el Movimiento Democrático Popular (MDP), que agrupaba a los partidos de la izquierda histórica (Partido Comunista y una facción del Partido Socialista) y el MIR, y tenía como objetivo el derrocamiento del régimen utilizando todas las formas de lucha, así como la construcción de una democracia popular que recogiera la experiencia del proyecto de la UP. La otra alternativa, representada por la Alianza Democrática (AD)<sup>5</sup>, tenía como referente a la Democracia Cristiana, a la que se sumaba la fracción socialdemócrata del PS y el antiguo Partido Radical (PR), y planteaba la salida negociada a la dictadura y la restauración del sistema democrático vigente hasta 1973 (Goicovic, 2006).

- 3 La CNI enfocará sus acciones de represión en las organizaciones sociales, movimientos estudiantiles, de pobladores, sindicales, entre otros, actuando bajo la tutela del Estado y del Poder Judicial (Salazar, 2012). Continúan así, las políticas represivas articuladas con la DINA y las especializa e institucionaliza al alero de un aparato legal que le permite centralizar y coordinar la represión a nivel nacional.
- 4 *El Mercurio* señalaba para el 17 de junio de ese año, a los siguientes actores relevantes de oposición: Alianza Democrática (Democracia Cristiana, Social Democracia, Partido Radical, Derecha Republicana, Partido Socialista, MAPU-OC, Convergencia Socialista); Bloque Socialista (Partido Socialista, Izquierda Cristiana, MAPU, MAPU-OC, Grupo por la Convergencia, Movimiento de Convergencia Universitaria); Movimiento Democrático Popular (Partido Comunista, Partido Socialista, MIR).
- 5 Coalición fundada en 1983 liderada por Gabriel Valdés y constituida por los partidos Demócrata Cristiano, Republicano, Radical, Socialista, Social Demócrata y la Unión Socialista Popular (Valenzuela, 1985).

En el Acuerdo Nacional para una Transición a la Plena Democracia de 1985, sectores democráticos de la derecha se reunieron con los partidos de la AD, bajo el amparo del gobierno norteamericano y la Iglesia Católica, para generar una propuesta de transición no violenta al régimen, consolidando la alternativa de salida pactada. Sin embargo, estos acercamientos fueron temporalmente truncados por una coyuntura en que los militares endurecían su postura frente a la oposición, y una declaración de Pinochet, en la que aseguraba que las peticiones de la AD no serían escuchadas.

En términos generales, podríamos señalar que el movimiento de resistencia, en sus expresiones diversas, vivió un proceso progresivo de acumulación de fuerzas durante la primera mitad de la década. Dentro de este espectro es preciso considerar expresiones diversas, pero siempre articuladas, como la actividad clandestina de grupos armados, la impugnación judicial de organizaciones de derechos humanos, las primeras huelgas obreras, el trabajo comunicacional de la prensa alternativa, los talleres de poesía y teatro en poblaciones, las movilizaciones de masas, la rearticulación orgánica de los cuerpos intermedios, entre muchos otros (Cristi y Manzi, 2016). En ese sentido, la Asamblea de la Civilidad, tuvo un rol relevante como la máxima expresión de unidad de la oposición al régimen, pues agrupó a organizaciones civiles de diversa índole: colegios profesionales, gremios de comercio, transporte, sindicatos, federaciones estudiantiles, grupos culturales, de Derechos Humanos y minorías (Rojas, 1999; Manzano, 2014). Estas organizaciones suscribieron la “Demanda de Chile”, que constituía una suma de reivindicaciones de todos los sectores involucrados en el derrocamiento dictatorial.

Este proceso de acumulación de fuerzas tuvo un desarrollo sostenido al menos hasta 1986. Ese año, tras el fallido intento de ajusticiamiento de Pinochet por parte de un comando del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), se desató una violenta represión sobre el movimiento social opositor al régimen, reinstalándose además el estado de sitio. Esta coyuntura dejaba en evidencia que el desborde social e insurgente decantaba hacia una guerra de baja intensidad, y abría la posibilidad concreta de una salida insurreccional, en un escenario coherente con lo que sucedía en otros países de la región, como Nicaragua, El Salvador, Perú y Colombia.

Por ello, para 1987, la Junta de Gobierno arremetió con el claro objetivo de cumplir el itinerario establecido por la Constitución, completando el establecimiento de la nueva institucionalidad, y organizando el plebiscito programado en las disposiciones transitorias para prolongar el periodo de Pinochet en la presidencia hasta 1997. Pese a que el contexto estuvo marcado por el descontento social acumulado, y la reposición de la Ley de Partidos Políticos aprobada en marzo de 1987, resultaba clara la debilitación generalizada de la oposición. Gran

parte de los sectores que la conformaban comenzaron a abandonar la estrategia de movilización social, y asumieron la agenda e institucionalidad del régimen y los sectores moderados. Este acuerdo devino en la aceptación, por parte de los partidos moderados, del marco institucional definido por el régimen militar para la transición. Se estableció así el calendario por todos conocido: un plebiscito para definir la continuidad del régimen en 1988, y elecciones libres organizadas por la dictadura en 1989 (Goicovic, 2006).

## Capítulo IV

# MATERIALES PARA EL ESTUDIO DE LA POLÍTICA GRÁFICA

Desde la propuesta teórica presentada, el contenido mismo del arte carece de significado si no es entendido desde la práctica productiva. En ese sentido, existen elementos claves que se vuelve necesario destacar para la producción de política gráfica. Las condiciones de ilegalidad en que se desarrollaron las prácticas muralistas y panfletarias durante gran parte de la década de los ochenta, implican ciertas particularidades que determinan el contexto de producción. En primer lugar, el factor de riesgo conduce a la necesidad de actuar bajo condiciones específicas y tiempos limitados: en el medio de la noche, con pocas personas, de forma rápida y versátil. De esto se desprenden condicionantes prácticas para la producción clandestina o semiclandestina: uso de materiales simples y fácilmente transportables, diseños eficientes, de ejecución rápida, equipos de trabajo acotados y cohesionados.

En segundo término, la condición de ilegalidad tiene implicancias no solo para la actividad de la producción misma, sino respecto a las decisiones de diseño sobre el producto final. Por ejemplo, salvo en sectores con un alto grado de control territorial por parte de sus pobladores, la autoridad suele actuar rápidamente en el borrado de los murales de resistencia. Esto implica, por una parte, la futilidad de desarrollar expresiones demasiado costosas en términos económicos y de trabajo, y por otra, la necesidad de mantener una práctica insistente, volver a pintar ahí donde ha sido borrado. Por otro lado, para los panfletos la condición de urgencia de la denuncia del mensaje, las limitaciones de materiales o técnicas disponibles, así como la misma actividad de circulación que imponía estrategias de seguridad y control, envuelve la necesidad de uso de herramientas, de técnicas versátiles y al alcance, diseños efectivos y directos relacionados con la contingencia política del momento.

Otro elemento que incidió en las prácticas fue el origen de la demanda de los productos gráficos, pudiendo distinguirse en este ámbito dos tipos de producción: por encargo y producción propia. La primera estuvo asociada al funcionamiento de organizaciones sociales que solicitaban el trabajo como forma de apoyo técnico y lo financiaban mediante el pago en dinero o materiales, aunque también los ejecutores aportaban recursos propios. Por su parte, la “producción propia” se realizaba a instancias de las necesidades particulares de las organizaciones, y dependían financieramente de los mismos productores.

Para desarrollar un estudio que explorara estos aspectos, fue necesario establecer criterios de análisis que abordaran características materiales observables de murales y panfletos, así como la información que pudiera contextualizarlos, situándolos en el tiempo, el espacio, y el escenario político-social del período. Las distintas variables fueron relevadas en forma sistemática, construyendo matrices de datos que pudieran ser utilizadas para responder las distintas interrogantes que se planteaban sobre la producción de política gráfica.

En primer término, para los panfletos fue necesario conocer la procedencia espacio-temporal y política. Esto quiere decir por una parte conocer la tendencia u organización que los produjo, y la adscripción ideológica o política de estas, a lo que fue posible acceder si es que existían inscripciones, marcas de imprentas o firmas. Por otra parte, en relación al eje temporal, se determinó una posición cronológica si se indicaba el año o se asimilaba el evento aludido a los acontecimientos con fechas relevantes. Por último, el aspecto territorial se consideraba si se aludía expresamente a un espacio convocado o locación.

En segundo lugar, se tomaron en cuenta otros aspectos como el estado de conservación del panfleto (según grados de mayor o menor deterioro: bueno, regular y malo), así como las dimensiones de largo y ancho que permiten distinguir este tipo de soportes de otros insumos gráficos de mayores dimensiones, como afiches, folletines o periódicos. Para evaluar materiales y técnicas se consideraron: el tipo de papel, tipo de letra, uso de colores, uso de recursos gráficos y la configuración de estos, es decir, dónde se emplazaban y cómo.

En otro nivel de análisis, se realizó una evaluación general del aspecto discursivo. De este modo, se segregaron las temáticas en principales y secundarias, poniendo énfasis tanto en consignas como sujetos. Asimismo, se determinó la existencia del uso de otros recursos de carácter comunicativo como la sátira, las negaciones y referencias explícitas e implícitas a situaciones (p.e. "protestas") y actores (p.e. "régimen").

En cuanto a los murales, el análisis consideró también el estudio de atributos estructurados en torno a distintas dimensiones. Para la dimensión de contexto se relevó la autoría (firmada o registrada por el fotógrafo), el año del registro fotográfico, las características de su ubicación, población y comuna. En una segunda dimensión gráfica, se evaluó la técnica de pintado, el tratamiento del fondo, la presencia de texto, el tipo de letra, la presencia de dibujos, sus colores, el estilo, la composición, sus medidas relativas, la presencia de superposiciones y eventos de borrado. En cuanto a la tercera dimensión, del contenido, se describieron las temáticas, la presencia de elementos recurrentes como firmas, la bandera chilena o palomas de la paz, citas relevantes, la referencia a protestas, al gobierno, y a distintos actores políticos de la organización firmante.

Tanto panfletos como murales fueron analizados y clasificados de acuerdo con una ficha de registro arqueológico. En el caso de los panfletos, fueron además documentados fotográficamente, con objeto de realizar una primera aproximación sistemática a las características de este material y sus producciones.

Ahora bien, habitualmente la investigación arqueológica trabaja sobre los objetos que han dejado las sociedades del pasado, y no directamente con las personas que conforman la sociedad estudiada, por la evidente razón de que dichas sociedades suelen haber desaparecido. En este caso, afortunadamente, aún es posible conocer a las personas que se vieron involucradas en la resistencia a la dictadura. Por ello, se ha optado por un abordaje mixto, que combina herramientas del análisis arqueológico tradicional junto con herramientas de la antropología social. En particular, la aplicación de las técnicas de entrevista a actores que participaron de la producción de murales o panfletos, y el análisis cualitativo del contenido de dichas entrevistas. Esto lo consideramos necesario por dos razones: la primera, porque nuestra investigación trata sobre hechos de un Chile contemporáneo, cuyas experiencias y consecuencias se cruzan en forma permanente con nuestra cotidianidad, cuya memoria viva es preciso inscribir y contar con el fin de reconocer nuestra historia reciente.

La segunda razón es que, en la mayoría de los casos, no podemos conocer precisamente las técnicas, tecnologías y formas de organización que funcionaron para producir panfletos y murales. De estos últimos, por ejemplo, solo hemos podido rescatar un registro fotográfico fragmentario, que poco habla del proceso en el cual se pensó, planificó y pintó. Como nuestro objetivo es reconstruir este proceso, acudimos al relato oral de los actores sociales, en un esfuerzo por recuperar panfletos y murales como una práctica política dentro de la memoria oral de la resistencia contra la dictadura.

En vista de nuestro problema de estudio, consideramos que la metodología cualitativa permite acceder a la subjetividad de individuos, rescatando tanto sus opiniones y puntos de vista, como también sus prácticas. Además, este tipo de aproximación nos otorga flexibilidad en la realización del trabajo de campo y proceso el análisis, pues se adaptan de acuerdo con las necesidades y problemas que surgen en el transcurso de su realización. La investigación cualitativa pretende reconstruir los conceptos y acciones de los sujetos en una situación dada, y lograr la descripción y comprensión de los modos en que estos dotan de significado su realidad (Ruiz Olabuenaga, 1996). Para ello, destacan como los aspectos más importantes de la metodología cualitativa la comprensión de la realidad social como un proceso dinámico; en la cual el abordaje de los problemas se realiza generalmente desde un punto de vista inductivo, el que sirve de base para la generación de teoría, en términos del diseño metodológico, tiene un carácter emergente, construyéndose a medida que se avanza en la investigación (Rodríguez *et al.* 1996).

## Las entrevistas

Se optó como técnica de recolección de información la entrevista semiestructurada (Flicke, 2004), la que consiste en una pauta de preguntas a tratar en relación con los objetivos de la investigación, en la cual el entrevistador tiene la libertad para formular las preguntas de acuerdo aparezcan en el transcurso de las respuestas dadas por el entrevistado. Se ha considerado que este tipo de entrevista es idóneo para incentivar una dinámica conversacional lo más fluida posible y recabar información relevante que pueda escapar a la pauta de preguntas previamente definida.

Considerando los objetivos de nuestra investigación, se realizó un muestreo de tipo no probabilístico o “muestreo teórico» (Glaser y Strauss, 1967). Particularmente, en este estudio no es posible determinar el universo total de participantes en la realización de murales y panfletos durante los ochenta, debido a que corresponde a un grupo de la población del cual no existen listados sistemáticos de sus miembros, pues gran parte de los individuos se encuentran en el anonimato. Por lo anterior, se aplicó el muestreo teórico mediante la técnica “bola de nieve”, la que consiste en localizar a posibles informantes clave mediante contactos y entrevistados definidos de manera previa.

El criterio principal de inclusión de los entrevistados fue la participación en la producción de murales o de panfletos durante la década de 1980-1989. De esta manera, la mayoría de nuestros informantes fueron participantes directos, ya sea en el diseño o en el pintado de murales, en la impresión o escritura y/o en la circulación de los panfletos. A su vez, se recurrió como criterio de selección de entrevistados, a la saturación de la información, por la cual se evalúa constantemente si la recolección de datos no aporta nuevos aspectos relevantes. De esta manera, se estimó que la información recogida era suficiente para el alcance de nuestro estudio.

Como parte del trabajo de campo, se realizaron un total de 12 entrevistas, entre 2017 y 2018, repartiéndose equitativamente entre los participantes de la producción de murales y la de panfletos. Además, en este último caso, se consideraron dos entrevistas más, las que fueron autoaplicadas por los participantes y entregadas en formato escrito, debido a la falta de tiempo o a la residencia en el extranjero de nuestros colaboradores. Para el análisis del material de las entrevistas se optó por una estrategia mixta de análisis cualitativo de contenido, que combinó las perspectivas deductiva e inductiva. En primer lugar, se estableció un marco conceptual en base a la bibliografía y a supuestos teóricos preliminares. Luego, por medio del proceso analítico, se identificaron los conceptos del marco previo y también se reconocieron conceptos emergentes a partir del material de las entrevistas.

## Los murales

Cabe señalar que, a treinta años de las luchas de resistencia antidictatorial, las posibilidades de acceder físicamente a murales producidos en esa época son prácticamente nulas, por lo que, la premisa arqueológica de trabajar sobre la materialidad se ve sin duda amenazada. En ese sentido, el trabajo analítico que desarrollamos descansó, casi exclusivamente, en archivos fotográficos. Estos permiten acceder a los murales ya extintos, pero también presentan una serie de dificultades. Efectivamente, no son muchas las fuentes de registro fotográfico de murales durante el período, y menos aún las de carácter sistemático, lo cual implica que la cantidad de información disponible es limitada. No siempre se cuenta con información certera del lugar o fecha en que se tomó la fotografía, mientras aspectos como técnicas de pintado y dimensiones solo pueden ser aproximadas en la mayoría de los casos. Si la autoría no está inscrita en el diseño, la mayoría de las veces es inaccesible y, en ocasiones, los murales fueron fotografiados de forma incompleta, entre otros problemas. Además, es posible que la época, el estilo y las locaciones de los murales registrados dependan de las decisiones, preferencias e inclinaciones personales de cada fotógrafo, lo que supone que la muestra que se ha recogido no sea completamente representativa del período que estudiamos. Pese a estas limitaciones, a través de la fotografía es posible identificar y describir actividades de productos materiales que no se han conservado hasta el presente, y es también posible, realizar estudios de enfoque arqueológico, complementando el registro material allí donde este es insuficiente (Fiore, 2007).

En específico, se trabajó con fotografías de cinco fuentes digitales disponibles en el año 2018: la página web “LaMuralla.cl, Red de Expresión Popular en las murallas de Chile” (<http://www.lamuralla.cl>), un repositorio de muralismo antiguo y contemporáneo; el portal “Museo de la Calle” (<http://www.museo-delacalle.es.tl>), el Archivo de la Resistencia Visual (<https://www.facebook.com/ArchivoRVisual/>), el Archivo de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (<https://www.facebook.com/archivoAPJ/>), y la Colección de Murales Chilenos de Protesta de la Universidad de Harvard ([http://hcl.harvard.edu/collections/digital\\_collections/chile\\_murals.cfm](http://hcl.harvard.edu/collections/digital_collections/chile_murals.cfm)). De esta última se obtuvieron la mayor parte de las fotografías, y corresponde a la digitalización en alta calidad de los negativos del fotógrafo aficionado Andrés Romero Spethman, quien capturó murales en diversas comunas de la capital durante los años ochenta. En total, considerando todas las fuentes, se recopiló un total de 686 fotografías de 311 murales (Tabla 1).

Sin embargo, para su análisis solo se consideraron aquellos murales que contaban con información suficiente para su contextualización, descartándose aquellos que no poseían datos respecto al año de registro y de la ubicación a

nivel de comuna. Tampoco se analizaron los registrados fuera de la Región Metropolitana, que corresponden principalmente a unos pocos murales de las ciudades de Quintero, Concepción y Talcahuano. Esta decisión fue tomada por su reducida cantidad, que configuraba una muestra poco representativa y difícil de comparar, entendiendo que las dinámicas provinciales podrían ser distintas a las de la capital. Por último, durante la fase de análisis se descartaron algunos murales cuyo registro fotográfico era insuficiente para su caracterización. Considerando todo lo anterior, el total de obras se redujo a 149.

## Los panfletos

Los panfletos en la actualidad forman parte del patrimonio gráfico de la historia reciente. Bajo esta lógica, fueron resguardados por años y hoy constituyen parte de colecciones en archivos institucionales y en organizaciones autónomas. Por ello, se logró acceder a alrededor de 400 panfletos, provenientes del Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos —Fondos Lidia Baltra y Pozo Salgado—, el Archivo de la Resistencia Visual ubicado en el Taller Sol y el Archivo Fotográfico Digital de la Biblioteca Nacional. El resguardo en estos archivos se realizó por iniciativas personales de donantes, así como por proyectos culturales para el depósito y conservación de estos<sup>1</sup>. Por esta causa, la muestra puede considerarse como no sistemática, y guarda, al igual que las fotografías de murales, sesgos de interés, motivacionales, de adscripciones políticas, entre otros. Según un criterio de selección de diseño único, contamos para esta investigación con un total de 380 panfletos o ejemplares exclusivos, en los que se representan distintas tendencias políticas y temáticas, todos pertenecientes a la década del ochenta y relacionados territorialmente con Santiago.

Consideramos, entre otros, los materiales, técnicas, acciones, gestos y preferencias como prácticas sociales que confluyen de manera general en las producciones de panfletos y murales en la dictadura. La exposición a contrapunto de las características productivas entre panfletos y murales presentada aquí, supondrá un énfasis en el análisis de los rasgos materiales, representaciones y memorias de estos soportes gráficos, que colaborarán en el ensayo de una interpretación de la trayectoria política de la lucha antidictatorial.

1 Desconocemos los motivos por los cuales las personas que donaron los panfletos los resguardaron. Quizá reconociendo su valor histórico, quizá por una sensibilidad particular. Lo cierto es que su conversión en un bien patrimonial depositado en instituciones estatales y no estatales, nos permite adentrarnos a su estudio. Por ejemplo, la colección personal de Rafael Karque da lugar a un proyecto Fondart cuya exposición realizada en los jardines de la Biblioteca Nacional derivó en un libro “Panfletos. Poniendo el grito en el suelo” y su conservación en el archivo digital de la misma institución (Rojas, 2003).

FUENTE	CANTIDAD
Harvard	254
Lamuralla.cl	26
Muscodelacalle.es.tl	21
AAPJ	6
ARV	3
<b>TOTAL</b>	<b>311</b>

TABLA 1

Detalle de la composición de la muestra de murales estudiados según fuente de acceso.

FUENTE	CANTIDAD
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos	62
Archivo de la Resistencia Visual	8
Archivo Fotográfico Digital de la Biblioteca Nacional	310
<b>TOTAL</b>	<b>380</b>

TABLA 2

Detalle de la composición de la muestra de panfletos estudiados según institución depositaria.



## Capítulo V

# MANOS A LA OBRA: LA PRODUCCIÓN DE MURALES Y PANFLETOS EN DICTADURA

Los murales de los años ochenta no se han preservado hasta el presente. Se trata de piezas únicas en un formato no archivable, que fueron permanentemente perseguidas y borradas por los agentes del Estado terrorista. Una vez terminado un mural, este solía ser abandonado a su suerte, a la espera de que las brigadas de limpieza municipal pintaran sobre él. La práctica de borrado comenzó en septiembre de 1973, con las instrucciones de la Junta de Gobierno de eliminar todos los murales que las brigadas de la Unidad Popular habían esparcido por el país. Habitualmente, se sepultaban bajo pintura gris, en algunos casos una mezcla de cal con tierra de color negra, que silenciaba los muros a través de la uniformidad.

Cuando el muralismo político se reactivó en los primeros años de la década de los ochenta, fue una actividad insistente, que volvía una y otra vez sobre el objetivo para volver a ser borrada en poco tiempo (Imagen 1). A diferencia del muralismo tradicional, que tenía la intención de ser estable y monumental, en este caso la permanencia debía ser de la práctica y no del objeto:

...algunos duraron un par de meses, algunos duraron un par de semanas nomás, depende de dónde fue pintado. Hay gente que nos prestaba los muros, pero por un tiempo. Ya ellos mismos después de una semana, dos semanas, blanqueaban. Ya no podíamos pintar de nuevo hasta un tiempo más (Hombre, 50 años).

Por ello, para esta investigación hemos debido descansar en el registro fotográfico que otros hicieron durante esos años. Por supuesto, el trabajo sobre fotografías implica limitantes a la capacidad de análisis en algunos aspectos. En primer lugar, se trata de una muestra que no ha buscado necesariamente ser sistemática ni representativa, sino que se ha construido a partir de las inclinaciones y prácticas habituales del fotógrafo: sus preferencias estéticas y políticas, sus circuitos de movimiento en la ciudad, las circunstancias específicas de su vida, entre otras. Más aún cuando pensamos en el costo económico de la película y el revelado necesarios para hacer fotografías en los años ochenta, una limitante severa en comparación a la casi infinita capacidad de almacenamiento y reproducción en nuestra era digital. Así, por ejemplo, todos los murales fotografiados pertenecen

a organizaciones de izquierda, sin que se registraran obras realizadas por grupos proclives a la dictadura, a diferencia de lo que se puede ver en otros formatos.

Por otro lado, la fotografía impide acercarnos a ciertos atributos que podrían haber sido relevantes para un estudio como éste. Especialmente, limita la posibilidad de obtener medidas exactas de las dimensiones de muros y murales, por lo que, en el trabajo decidimos utilizar una escala de términos referenciales, desarrollada a partir del tamaño aproximado de los paneles de un muro *bulldozer*<sup>1</sup>: de carácter restringido cuando se pintaba parte de un panel, y pequeño cuando se utilizaba solo un panel. Si se utilizaban dos o tres paneles, se consideró como un mural grande, y extendido en casos de mayor extensión. Evidentemente, no todos los murales se pintaron sobre muros bulldozer, pero esta escala referencial puede ser extrapolada a otros contextos.

Asimismo, el registro fotográfico con el que trabajamos carece de imágenes de detalle. No es posible entonces evaluar aspectos más finos de la técnica, como el tipo de trazos o la variedad de pintura utilizada. No tiene fechas exactas de registro, sino rangos de uno, dos o tres años, lo que dificulta situar algunas obras en un momento histórico particular. Esto dificulta, como se verá más adelante, realizar una interpretación detallada de la evolución de los murales durante la década, a diferencia de lo que se puede hacer con los panfletos. La ubicación tampoco se encuentra siempre bien precisada, no obstante, en la mayoría de los casos se consigna al menos la comuna y/o la población. En este contexto, para evitar asignaciones y conclusiones equivocadas, descartamos todas las fotografías en que no se podía precisar con certeza la ubicación o la temporalidad del registro.

Ahora bien, la actividad muralista posee una serie de particularidades que es preciso tener en consideración al momento de analizar su desarrollo durante el período. Con esto nos referimos, al margen de sus antecedentes políticos, artísticos y estilísticos, a condiciones materiales que es necesario cumplir para poder ejecutar con éxito un mural. En primer lugar, al tratarse de una expresión plástica pictórica de gran formato, requiere movilizar un cierto volumen de materiales al lugar de ejecución, principalmente pinturas, rodillos y brochas. El problema inicial por solucionar entonces, era de carácter económico: obtener los recursos necesarios para comprar estos elementos, o en su defecto poseer los medios técnicos y el conocimiento necesario para producirlos en forma artesanal. Como veremos, las diferentes agrupaciones que actuaron durante los años ochenta enfrentaron esta cuestión de distintas formas, transitando entre la dependencia de organizaciones mayores, la autogestión y la producción casera.

1 También llamados bulldog. Son muros prefabricados de hormigón vibrado (tipo pandereta), que sirven de deslinde y cierre entre propiedades. Se componen de placas de 50 o 60 cm de alto y 2 m de largo, alcanzando alturas totales de entre 1,80 a 2,00 m (One Touch Construcción, 2013).



IMAGEN 1

Mural de la Brigada Muralista América Latina, Villa Portales, 1988.

La imagen ha sido tratada digitalmente, esto revela que el mural se superpone a uno anterior que ha sido borrado y que ilustraba la figura de Allende.

Una vez solventado el tema material, el principal condicionante para el muralismo fue su carácter ilegal. Al menos hasta 1987 o 1988, en la apertura política a partir del pacto de transición, la actividad muralista formaba parte de un universo de prácticas que se movían al margen de la ley. A diferencia de otros medios de propaganda, como panfletos y grafitis, que por su formato y rapidez de ejecución podían encontrar intersticios donde ocultarse, el mural posee una escala física y temporal —es decir, su gran tamaño y la lentitud de su producción— que conlleva el riesgo permanente de ser descubierto.

Esto requirió, al igual que la cuestión económica, que las brigadas generaran estrategias diversas, adaptadas a los contextos sociales en que se desarrollaron: generación de situaciones sociales de seguridad como actos culturales o de control territorial, ejecución en horarios de menor riesgo, divisiones de tareas orientadas a maximizar la rapidez y a mantener sistemas de alerta, entre otras. Salvo algunos contextos excepcionales, el objetivo era conseguir la *invisibilidad* de los pintores.

Por último, en el contexto de represión política de la dictadura, las diversas instituciones de gobierno (aparatos de seguridad, organizaciones oficialistas, funcionarios municipales, entre otros), operaban permanentemente en contra, no solo de los militantes y muralistas, sino de los objetos mismos. Tal como en 1973 se había procedido a suprimir en forma inmediata todas las evidencias de expresión cultural vinculados a la Unidad Popular, en los años ochenta las manifestaciones visuales de carácter político —incluyendo los murales— fueron consistentemente perseguidas y borradas. Por ello, incluso superado el problema material y de seguridad, los muralistas se enfrentaban a su trabajo sabiendo que, pese al esfuerzo invertido, este tendría un carácter efímero. La forma en que esta consideración imprimió estilos visuales y de trabajo al muralismo chileno, se refleja una vez más, en estrategias y manifestaciones diversas a lo largo de la década, y de las distintas organizaciones que actuaron en el período.

En contrapunto, los panfletos que hemos analizado se preservan en depósitos donde son ordenados y archivados, por lo que presentan gran integridad material. No obstante, el paso del tiempo es visible en algunos casos en la existencia de rasgaduras, pérdida de nitidez de la tinta, bordes desgastados, entre otros. Asimismo, debido a las características del panfleto, por su forma de difusión, en ocasiones presentan marcas dactilares, pisadas y suciedad.

En general, se registraron las dimensiones en centímetros. Existe una proporción constante del ancho y largo cercana a 1, relacionada con un privilegio del uso de formatos cuadrados. Aunque se encuentra alta variación interna: el largo de los panfletos es la medida más variable<sup>2</sup>. El mensaje fue desplegado en una cara o en ambas, en porcentajes equitativos, mientras en casos muy infrecuentes se realizaron panfletos de formatos distintos, tipo tríptico, que utilizaron tres o más planos. Esta decisión de formato no parece ser menor y señala que en los productores de panfletos hubo un aprendizaje. Al parecer, el formato de panfleto de ambas caras podría ser más efectivo en términos comunicativos y facilitar su reparto cuando se realizaba por medio del lanzamiento al aire, como una forma de asegurar que el mensaje fuera visible para cualquiera que encontrara el panfleto en el suelo:

Nos dimos cuenta de que el panfleto no podía ir escrito por un lado, tenía que ser escrito por ambos lados, porque muchas veces los tirábamos, esos eran los errores, se tiraban al revés entre comillas, entonces quedaban todos dados vueltas y uno no más, porque mucha gente no los recogía, pero sí los leía cuando estaba en el suelo, entonces teníamos después que escribirlos por ambos lados, cosa que siempre quedara la leyenda a la vista (Hombre, 53 años)

2 Se tomaron en cuenta el promedio, desviación estándar, así como los valores de máximo y mínimo para considerar la variación entre las medidas de largo y ancho.

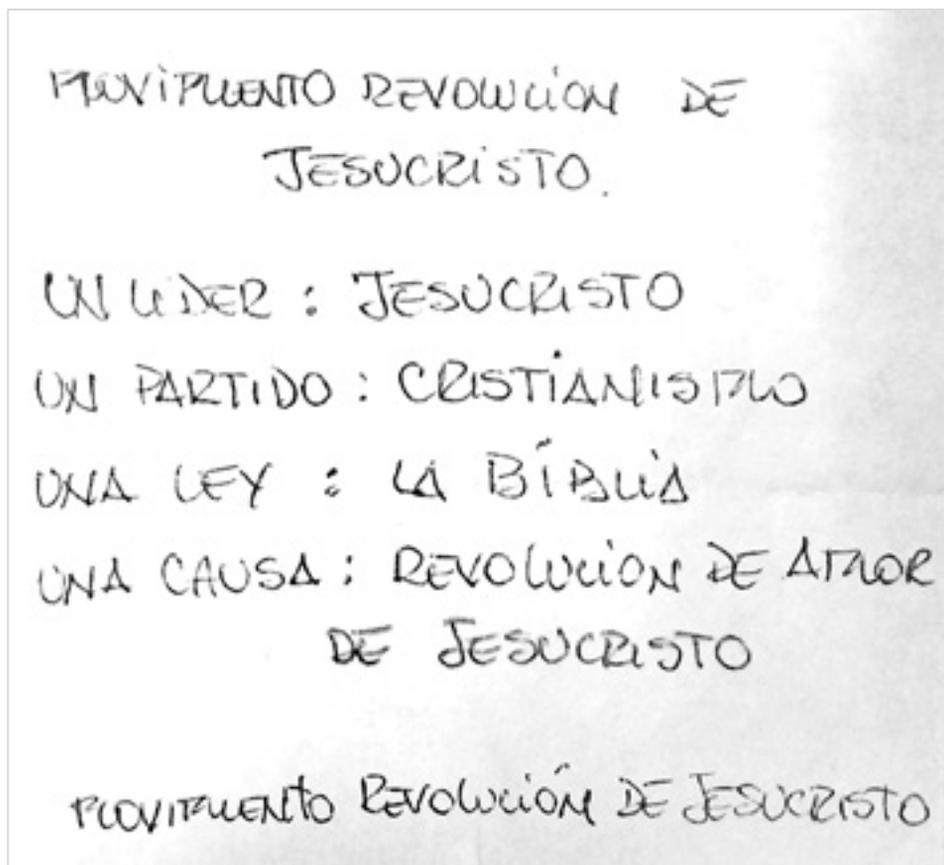


IMAGEN 2

Panfleto de tendencia política indeterminada del MRJ.

En la muestra se consignaron tendencias de izquierda, centro y derecha, así como algunas políticamente indeterminadas relativas a expresiones religiosas<sup>3</sup> (Imagen 2). Para efectos del objetivo del estudio, nos enfocaremos en el análisis de las producciones gráficas de la “izquierda política”. Entenderemos por esta categoría a un grupo heterogéneo de organizaciones de oposición a la dictadura, que incluye un amplio espectro de partidos políticos que conformaron los bloques de oposición como la AD y el MDP (Izquierda Cristiana, MAPU, Partido Comunista, MIR, FPMR, Izquierda Comunista, Partido Socialista, solo por nombrar algunos), organizaciones sociales como sindicatos, asociaciones

3 Segregados según tendencia política los panfletos consideran: 251 de izquierda, 106 de derecha, 21 de centro y 2 provenientes de adscripciones religiosas. A este respecto, se decidió situar al Partido Demócrata Cristiano y Unión Nacional Independiente dentro de la tendencia de centro político de la época.

gremiales, universitarias, estudiantiles en general, asociaciones artístico-culturales, agrupaciones de derechos humanos, feministas, y la Asamblea de la Civilidad, entre muchas otras que existieron durante la década de los ochenta.

A su vez, utilizamos un concepto amplio de “militante”, que no solo considera como tales a los cuadros del ámbito político-partidista, en lo que denominaríamos como “militancia política”, sino a todos aquellos que luchaban por la defensa de ideologías y afiliación de organizaciones sociales de amplia gama, que consideramos como “militancia social”.

Este cuadro fue contrastado con los relatos de entrevistados, jóvenes en la década de los ochenta, que participaron de organizaciones políticas, religiosas, sociales y artístico-culturales en la resistencia antidictatorial donde la producción de panfletos y murales no necesariamente fue la tarea exclusiva, sino que formaba parte de un universo mayor de acciones de propaganda y protesta:

...y éramos niños, teníamos trece, quince, diecisiete años. Jóvenes, pero con... mucha consciencia... no éramos puras personas no más, éramos compañeros, como seres humanos, trabajando felices...y el tema del panfleto, como importancia, que sí servía ¡Claro que servía! Porque servía para comunicar, para crear, para ayudar a que otros se sumaran, para que otros supieran, ¡Ah, pasa algo!... el panfleto era la piedra, en realidad (Mujer, 56 años).

¿Cómo se hacía la propaganda?, ¿cómo se hacía la agitación o los instrumentos escritos que acompañaban la lucha antidictatorial? Se hacía de múltiples maneras. Los rayados de micro: siempre estar listo con su plumón, teníamos rayadas todas las micros, en los asientos de atrás, los baños, las universidades, los restaurantes, dónde sea, se hacía y luego (...) están los papeles que se usaban mucho en los muros, los diarios clandestinos que circulaban de todo tipo, las declaraciones, pero también habíamos avanzado en otros instrumentos. Se hicieron radios, por ejemplo...yo creo que es una labor de los panfletos, educar, difundir, informar y yo creo que es lindo el trabajo que ustedes hacen, esta búsqueda, pero creo que en alguna parte tienen que ampliar el concepto de panfleto, el concepto de panfleto tal cuál como uno lo conoce y lo concibe que es un papel impreso y distribuido no era la única forma que tenía el panfleto en dictadura, por decirlo de alguna manera (Mujer, 60 años).

Mira, en lo particular, yo pertenecía a una juventud política en la época, y [el muralismo] era una forma de lucha adicional a la que nosotros ya teníamos, y encontramos que era una buena manera de poder comunicarle a la gente pensamientos nuestros de una forma distinta. Porque ya habíamos usado panfletos, papelógrafos, puerta a puerta y cuando surgió esta idea, estuvimos todos de acuerdo. Casi todos, muchos de los que pertenecemos a la brigada, pertenecíamos también a las brigadas de pintura de los respectivos partidos, entonces era una extrapolación de nuestro trabajo en la villa (Hombre, 50 años).

En ese marco, es probable que la mayor parte de los panfletos producidos en dictadura surgieran en la izquierda como parte del proceso que los entrevistados denominan como “reconocimiento de la urgencia”, “una necesidad de actuar”:

(...) sentía la necesidad de ser parte de algo... ser parte de un movimiento... y principalmente, el hacer material, el juntarse a hacer cosas, era porque sentíamos la necesidad, de primer... el objetivo general era derrotar a la dictadura, y la otra era el desarrollo de una consciencia... y demostrar que había un grupo de varias personas que estábamos dispuestos a hacer algo... a cualquier persona que tú le preguntes de mi generación, nosotros vivíamos en torno a derrocar a la dictadura, nuestra vida era ésa, nuestros pololos, nuestros amigos... si íbamos a una fiesta, si hacíamos una peña (Mujer, 53 años).

En esta línea se articularon motivaciones de corto alcance, tales como combatir la censura de la información y motivaciones ulteriores con el compromiso de un proyecto de transformación histórica, en la que derrotar a la dictadura era una condición *sine qua non*:

(...) era necesario y urgente porque los medios de comunicación de la dictadura y derecha cómplice, dueñas de los medios no informaban...entonces se usaba la creatividad, como panfletos o palomas. (Mujer, 67 años)

A pesar de la predominancia de la producción de izquierda, no se puede desconocer la existencia de panfletos elaborados por la derecha, que vienen a exponer los modos en que se entiende la administración del conflicto y las pautas que consideran necesarias para establecer sus regímenes de verdad, propaganda y operaciones de guerra psicológica. La producción panfletaria de derecha conformaría, junto a otros elementos, una serie de reglas o patrones estéticos del régimen militar, que se relacionan con el conjunto de prácticas culturales que se impulsaron: arquitectura, iconografía de billetes, despliegues escénicos, entre otros (Errázuriz, 2009).

Lo anterior, en cambio, no se observa en los murales, de los cuales solo existen registros de grupos vinculados a la izquierda y centroizquierda. Aunque existen testimonios que sugieren que, durante la Unidad Popular, la organización de ultraderecha Patria y Libertad sí habría explorado la producción muralista a través de su cuerpo de choque Comando Rolando Matus, este formato de propaganda no parece haberse arraigado en la cultura política de la derecha (Morales, 2011). Por el contrario, el intenso trabajo muralista desplegaron las brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán durante los años sesenta y setenta, habían situado esta práctica como parte del repertorio necesario de la acción política de izquierda. Luego, durante el proceso de recomposición que terminó de eclosionar en las protestas masivas de 1983, el muralismo fue rápidamente retomado como parte de una cultura política que, como veremos, superó ampliamente la estructura que había tenido antes del golpe.

En ambos formatos ha sido posible identificar, dos tipos de producción, de acuerdo con el origen de la demanda: la propia y la desarrollada por encargo. La producción propia, respondió a las necesidades particulares de las organizaciones y se sostuvo únicamente gracias a estrategias de autofinanciamiento. Utilizaban los recursos con los que se contaba a mano y, en muchos casos, se trató de experiencias más amateurs o experimentales. La producción por encargo, —tanto de panfletos como de murales— fue desarrollada por organizaciones de tipo artístico cultural, conformadas por estudiantes y artistas profesionales o semiprofesionales. Entre los mandantes encontramos organizaciones de derechos humanos, sindicatos, organizaciones de base territorial, organizaciones internacionales, entre otras.

Así, en el contexto de articulación entre las distintas organizaciones, aquellas que tenía un conocimiento técnico específico colaboraban con otras, que en estos aspectos podían verse limitadas. En esta relación existía un acuerdo y coincidencia política que, atendía menos a los recursos o financiamientos implicados, que a los compromisos éticos y artísticos, por ejemplo. En los panfletos, este tipo de producción permitía un producto de mayor habilidad técnica, pues estas organizaciones especializadas podían acceder a máquinas offset y de mimeógrafos mecánicos para la producción en serie de panfletos. Destaca, entonces, el papel asignado a la organización en la creación de una propuesta:

...entre medio estaba el hectógrafo. Fue una cosa que llegó de fuera, y que de alguna manera lo hicimos reproducir en términos más artesanales. Afortunadamente a mí me llegó. (...) es una manera de imprimir en base a una jalea, pero tiene que ser pasado por un calco especial. El calco especial se escribe en la máquina de escribir, de teclado, y posteriormente esa tinta de la máquina de escribir al presionarla queda impresa en la jalea (...) te permitía casi de todo, menos la foto. Pero era a presión, había que dibujar...Había que presionar no más. Entonces tenía que tener un relieve (...) lo increíble es que quedaba de colores. Dependía del color de la jalea y dependía del color que uno escribía, en cintas rojas, cintas negras, cintas azules. La máquina offset es evidentemente donde más se hizo material, porque era muy rápido (...) sobre todo la más pequeñita que era de tamaño oficio (...) era muy barato. Y en general, además, como era la matriz de papel, fácilmente entonces no quedaban huellas (...) la mayoría de los panfletos los hacíamos a mano, la tecnología nos fue ayudando (...) la mayoría de los trabajos que hicimos eran encargos, que no tenían costo, tal vez algún aporte (...) cuando querían algún trabajo nuestro, nosotros les pedíamos que nos pusieran a una o dos personas a trabajar con nosotros (Hombre, 58 años).

Lo anterior contrasta con los contextos de producción propia, en los cuales los entrevistados afirman la existencia de una participación colectiva y de forma relativamente horizontal en la creación del diseño, la escritura y las tareas asociadas que incluían la recaudación de recursos (con aportes de materiales,

venta de productos elaborados para tales efectos, como boletines informativos o casetes, entre otros):

Nos juntábamos así a crear: ya, qué ponemos, y cosas así, calculemos el espacio, y todo... era todo, así como muy artesanal, y el grupo en que estábamos no había gente que supiera tampoco... tenías que conseguirte máquina para hacer el estén-cil, y si no alguien más habilidoso lo hacía con la mano, y si se te pasaba la cosa quedaba un manchón de tinta, eso pasaba (Mujer, 53 años).

Lo más romántico era hacer la escritura a mano, incluso uno se aprendía los modelos de letra, porque había mucha letra que estaba muy en boga y que fue al final lo que logramos entender, o lo que yo logré entender, que fue una moda impuesta por Sol y Lluvia, por los hermanos Labra, ellos... toda esa línea, la línea de la letra, viene más o menos de la línea de ellos, o sea, la línea del diseño (Hombre, 53 años).

Esta producción propia, por tanto, tuvo un carácter eminentemente artesanal, los sujetos no contaban necesariamente con conocimientos técnicos de trabajo gráfico:

Se utilizaba imprentilla, mimeógrafo hechizo y roneo manual. La imprentilla es un set de letras de gomas con las cuales se componía el contenido, la composición quedaba en algo así como un timbre de 6 líneas... usando un tampón se imprimían seis panfletos por página en hoja oficio. Luego se cortaba y se hacían fardos pequeños de alrededor de 50 panfletos (Hombre, 59 años).

En cuanto a los murales por encargo, se solía invitar a una brigada u organización de artistas reconocida para participar de un acto cultural, o bien producir una obra que pasara a formar parte de un espacio colectivo. Tempranamente, la Agrupación de Plásticos Jóvenes realizó dos de estos murales por encargo en los sindicatos de las industrias Goodyear y la textil Panal, en el marco de un ciclo de movilización sindical en 1980 (Bellange, 1995). En otras ocasiones, eran convocados a una instancia abierta en donde podían participar haciendo un mural colectivo o un taller de pintura abierto, para generar además de la obra, un espacio de interacción y aprendizaje en torno a la actividad de pintar:

La institución que organizaba el acto decía "Muchachos, queremos una escenografía" entonces nosotros decíamos: "Ya, pero tienen que ponerse con no sé, 10 pliegos de cartón monolúcido", más 4 tarros de látex poh', o 5, que eran los 3 colores básicos más blanco y más negro (...) Cuando alguien nos pedía un afiche o nos pedía una escenografía, algo específico, entonces nosotros hacíamos un presupuesto que, no sé, deben ser 20 lucas de ahora (...) Siempre había contactos, yo no sé quién era el contacto, pero siempre, por ejemplo, a la agrupación, éramos muchos, entonces siempre. A mí con el correr del tiempo ya me llamaban, entonces me llamaban, yo llegaba a la reunión y decía "Oye, nos llamaron del Codepu para que hagamos tal cosa..." (Hombre, 65 años).

Mira, se fue generando de manera muy espontánea la invitación. Había invitaciones de manera directa, nos mandaban llamar, había invitaciones de repente de lugares en que querían que se pintaran murales. Llegó un punto en el que después tuvimos que buscar lugar, por lo menos la (Brigada) Camilo Torres no andábamos buscando porque teníamos una agenda, nos llamaban “Oye, queremos que nos pintes” (Hombre, 52 años).

En ambas situaciones se debe tener en cuenta la heterogeneidad de agrupaciones que participaron de la producción de panfletería y muralismo, en términos de la capacidad operativa y orgánica que condicionó las características de su desarrollo. Estas diferencias no solo se dieron entre organizaciones sociales y políticas, sino al interior de estas. Por ejemplo, para la producción de panfletos del MIR, una entrevistada destaca que “hubo frentes con mayores recursos” que componían la estructura partidista y que utilizaron medios más sofisticados de impresión.

En el caso de los murales, existió una división bastante clara que se fue acentuando conforme avanzaba la década, por un lado, entre las brigadas muralistas que funcionaban al alero de un partido, y por otro, aquellas más pequeñas organizadas en torno a la militancia social en los territorios. En el primer caso, entendidas como parte de la estructura de agitación y propaganda del partido, las brigadas mantuvieron diversos grados de relación con sus organizaciones políticas, según las características que estas mismas poseían históricamente. Esta relación podía variar a lo largo del tiempo, de acuerdo con la coyuntura y las capacidades fluctuantes de cada orgánica, considerando que se encontraban aún en condiciones de ilegalidad hasta la promulgación de la Ley Orgánica Constitucional de Partidos en 1987. Usualmente, se consideraba que el partido podía facilitar recursos, ya fuese dinero para comprar pintura y herramientas, o directamente los materiales.

Asimismo, el cuerpo de la brigada se conformaba principalmente por militantes, por lo que, el partido, además de los medios de producción, proporcionaba la fuerza de trabajo. Esto es necesario matizarlo, porque esporádicamente se incorporaban al trabajo ayudistas que no militaban en la organización, sobre todo durante actividades culturales, y esto era también una forma de reclutamiento y acumulación de fuerzas. A su vez, en ocasiones el partido no se encontraba en condiciones de entregar apoyo material, o no era su interés prioritario hacerlo, por lo que, los brigadistas debían recurrir a otras estrategias para aprovisionarse de los elementos necesarios. Los grados de autonomía fueron variables entre las distintas organizaciones y a lo largo de la década, como veremos más adelante.

Los murales de la BRP eran evaluados uno por uno, de eso dependía la continuidad de apoyo, si eran de plena satisfacción de la dirigencia. Nosotros vimos cuando terminaban un mural, llegaban dos tipos de chaqueta, que no habían aparecido

en la actividad durante la mañana, y llegaban a mirar el mural, hablaban con los encargados, venían a ver cómo había quedado el mural (Luis Henríquez cit. en Morales, 2011).

El segundo caso corresponde a organizaciones locales de un carácter más social que político. Eran grupos de jóvenes, indistintamente militantes o no, quienes convergían en su cotidianeidad compartida en las poblaciones. Amigos, conocidos y vecinos que, frente a la necesidad de enfrentar la dictadura, se organizaron en torno a las estructuras comunitarias que existían como base de la participación colectiva en esa época: el club deportivo, la comunidad cristiana de base y la capilla, o simplemente la plaza y la cuneta como espacio de encuentro. Diversas poblaciones y barrios periféricos de Santiago, vieron simultáneamente en el muralismo una herramienta de expresión, de convocatoria y de concientización del campo popular. A partir de ello, reinventaron una práctica que anteriormente era patrimonio casi exclusivo de los partidos: resignificaron códigos visuales, desarrollaron sus propias formas de organizar el trabajo, y montaron brigadas a partir de la autogestión y la autoformación. Era un muralismo popular de base territorial, que emergía desde abajo para recuperar el espacio público copado por la represión tras el golpe de Estado.

En términos de la participación de la producción de panfletos, también encontramos dos maneras generales en que ocurrió la división de roles: la militancia partidista y la militancia social, las que están en relación con la afiliación de los sujetos en organizaciones políticas o en organizaciones sociales, respectivamente. En la práctica, estas distinciones son más bien formales, ya que existieron articulaciones diversas entre las organizaciones políticas y las organizaciones sociales, debido al establecimiento de redes entre organizaciones y la doble militancia de los sujetos.

Por otra parte, los roles que se desempeñaron consideraron formas específicas de participación. Entre los roles principales se cuentan: diseñador, impresor y repartidor y de cada uno de estos, se desprende una serie de tareas que conformaron el proceso de producción. En base a los relatos, en la producción propia la toma de decisiones se hacía colectivamente y de acuerdo con las necesidades del momento.

Había gente, por ejemplo, que decía: “Supimos que los compañeros de la estructura de pobladores necesitan apoyo porque necesitan imprimir su boletín, ¿alguien está dispuesto?”. “Sí, ya”, iban dos personas, toda la noche imprimiendo y al día siguiente lo ibas a dejar a algún lugar (Mujer, 60 años).

No obstante, progresivamente, se logró una relativa estandarización del proceso de producción que facilitó la repartición de tareas y su ejecución. En la mayoría de los casos, los roles necesarios para la realización de panfletos no

estuvieron estrictamente definidos, a excepción de las organizaciones políticas donde existían, por ejemplo, “estructuras de agitación y propaganda armada y pacífica” (Mujer, 60 años);

El estencil me llegaba hecho, había otros miembros a cargo de su producción, yo solo imprimía. Esta impresión se hacía con tinta para mimeógrafo la cual se esparcía en una lata lisa, en ella se pasaba un rodillo de lavadora modificado que se rotaba sobre el estencil para logra la impresión, la tarea era lenta pero silenciosa (Hombre, 59 años).

Algo similar se puede observar en la organización de las brigadas muralistas. Durante los años sesenta, la pionera BRP había construido una estructura eficiente y compartimentada para acelerar el pintado. Disponible incluso en manuales distribuidos a la militancia comunista de ese entonces, las tareas se dividían entre “trazadores” —quienes dibujaban las líneas del diseño en el muro—, “rellenadores” —que debían aplicar el color a los campos definidos— y “fileteadores” —cuyo rol era pintar los gruesos delineados negros que caracterizaban el estilo de la BRP (Castillo, 2006). Sin embargo, los testimonios recogidos para la década de los ochenta son bastante unánimes en señalar que, en la mayoría de las organizaciones, no existían roles fijos durante las pintadas, sino que se establecía un sistema de cooperación, donde el trabajo se organizaba puntualmente y en el camino.

De esta manera, en general la “multifuncionalidad” caracterizó la distribución de tareas entre los sujetos, quienes podían participar indistintamente de unas u otras actividades, según las necesidades del momento: “todos hacían de todo”. Para los panfletos, encontramos casos en que las personas con reconocidas habilidades artísticas cumplieron de manera fija las tareas de diseño, lo que no implicó que también desempeñaran otras tareas en la producción: “uno hacía de todo, muchas veces uno recogía el material, reunía ahora el material, hacíamos los panfletos, buscábamos qué material íbamos a utilizar, qué herramientas, qué instrumentos” (Hombre, 53 años).

De lo anterior se desprende que la producción de murales y panfletos fue esencialmente colectiva. Incluso cuando ciertas tareas fueron ejecutadas de manera solitaria por un individuo —en el caso de los panfletos—, estas se articularon en una cadena más amplia, que implicaba obligadamente el trabajo de otros, sin la necesidad que los sujetos establecieran relaciones cara a cara, como en el caso de la producción para partidos políticos. En el ejemplo anterior, la “compartimentación” fue un elemento clave en la organización de la producción con el fin de proteger a los participantes y a la estructura partidista más grande. En ocasiones la división de tareas se realizó sobre aspectos logísticos (p.e., definición de rutas de reparto del producto), confección e impresión de panfletos (p.e.:

generación de pautas de diseño, instalación de talleres en espacios domésticos), actividades de financiamiento, entre otros:

Nosotros además, vendíamos los diarios porque era una forma de financiarse, de repente tener gente que te daba más plata, ya el diario que salía 100 pesos había un compañero que te daba mil pesos porque sabían que detrás había todo un tema y eso nos servía entonces para comprar papel (Mujer, 60 años).

Un tema central era la seguridad. En el caso de los panfletos, el uso de los espacios domésticos como talleres de manufactura o impresión, exponían al peligro a sus residentes, pero a la vez representaban los lugares más seguros para poder desarrollar estas actividades:

Me decían “Oiga compañera, necesitamos hacer panfletos ¿puede ser en su casa?”, yo le decía: “Ya pos, pero ¿sabes qué? tengo una hermana que es de derecha, entonces yo no puedo hacer panfletos cuando ella esté, porque igual se siente el ruido, el ruido cuando se pasa el rodillo, y mi pieza es de madera, se va a escuchar todo abajo, entonces ¡tiene que ser en un horario en que ella no esté!” Entonces, había que considerar eso, porque mi hermana trabajaba en las Fuerzas Armadas, por lo tanto, no, era absolutamente incompatible (Mujer, 56 años).

No obstante, la producción también fue realizada en lugares inesperados. A este respecto, una entrevistada da cuenta del funcionamiento de un taller de impresión al interior de un taller mecánico:

Conocí una experiencia de unos que funcionaron en un garaje de autos, entonces todos cochinos era, no importaba si estaban manchados de grasa o de tinta, era como lo mismo, y que entrara o saliera gente de ese lugar era también normal. Además que igual se hacía trabajo de desabolladuría, y de no sé cuanta lesera más de taller mecánico, pero atrasito había unos locos haciendo algo con una imprenta que es ruido de máquina (Mujer, 60 años).

Asimismo, dentro de la cárcel de mujeres se realizó la preparación de materiales para la impresión de panfletos, particularmente las gelatinas para los hectógrafos, que eran sacadas simulando ser postres preparados por las reclusas para sus familias:

Nosotras sacábamos eso, hacíamos, no sé, cinco budineras y las sacábamos desde la cárcel, y la guardia pensaba que eran los postres que sacábamos para comer con nuestras familias, y nuestras familias eran tan amorosas, tan cariñosas que no se lo comían ahí, se lo llevaban para la casa, y esa era nuestra forma de colaborar (Mujer, 60 años).

Incluso se ocuparon las universidades: “...en la misma universidad, porque había gente que de repente los mismos auxiliares nos prestaban ropa para hacer los panfletos” (Hombre, 53 años).

El muralismo, por el contrario, no podía trasladarse ni ocultarse en la privacidad de una casa. Su mismo carácter público exponía a los brigadistas al peligro de ser descubiertos por los agentes de seguridad estatal. Dos estrategias permitían superar eventualmente esta dificultad. La primera era pintar ocultos por el velo de la noche, en silencio y lo más rápido posible. Pero la principal, era pintar en territorio controlado. Por ello, el muralismo resurgió principalmente en las calles y pasajes de las poblaciones periféricas de Santiago, en donde la presencia policial permanente era menor, y podía pintarse apoyado en la vigilancia de los mismos brigadistas y vecinos. En muchos casos, los murales se hacían en paralelo a actividades políticas y culturales más grandes, que incluían discursos, ollas comunes, barricadas, talleres de aprendizaje, entre otras cosas. En torno a eso se generaba una convocatoria más masiva que permitía disponer del tiempo necesario:

Fue de menos a más, fue el primer mural, yo me acuerdo de que fue una tarde de un día domingo y no había nadie. Aparte de los 5, 6 o 10 que estábamos en el tema, no había nadie, porque fue espontáneo, fue como, ¿hagamos esto? Y ya, hagámoslo, y se acabó. No hubo difusión, pero para otros murales nosotros ya hacíamos difusión y nos arriesgábamos a decir: vamos a estar en tal parte. Y después la gente empezó sola a ver o percibir que nosotros, o gente nuestra, estaba con un tarrito, se empezaba a correr la voz y la gente llegaba. 100, 200 personas en una actividad de la brigada. Ahora, la mayoría de los murales se hacía en este entorno (Hombre, 50 años).

Conforme avanzó el tiempo y fue desarrollándose más el movimiento social, las situaciones que permitían esta seguridad se incrementaron en convocatoria y frecuencia. Las organizaciones, y particularmente, aquellas vinculadas a partidos que tenían un mayor alcance operativo, lograron alcanzar un nivel logístico y de recursos que, sumado a la acumulación de fuerzas, les permitió proyectar la práctica muralista hacia sectores de mayor visibilidad, avenidas o calles más grandes. Eventualmente, la fuerza de las movilizaciones obligó al régimen a ceder y abrir espacios de manifestación: marchas masivas autorizadas, concentraciones en el Parque O'Higgins, grandes actividades en poblaciones emblemáticas entre otras. Allí, las brigadas muralistas encontraron una zona de expresión y convergencia masiva que llevó su práctica a otro nivel.

Para el año 1987 o 1988, decenas de brigadas podían reunirse en un solo evento, generando jornadas de pintada en que el mural cobraba un sentido totalmente distinto al del pequeño pasaje en la población:

Yo creo que un tercer momento potente se da cuando se levanta el estado de sitio, después del año 87, con la previa a la llegada del Papa (Juan Pablo II), y se obliga entonces a la dictadura a mantener entre comillas "en libertad", incluso con manifestaciones autorizadas. Previo al plebiscito, al año 88, ahí se produce un tercer momento, entonces el amparo territorial ya no es producto de la barricada,

[sino que] está autorizado por la intendencia, la población está autorizada, tiene derecho a llamar a actos por el NO. Y mientras se produce el acto las brigadas muralistas van a pintar, todavía los muchachos van enmascarados, pero ahora los actos son a plena luz de día, en calles grandes, en todas las provincias y en Santiago. Y entonces, al calor de esos actos públicos por el NO, todo el año 88 las brigadas vuelven a aparecer con mucha más potencia, o sea se reinstalan en el imaginario público. Ahora, insisto, ya no hay barricada, está autorizado por la intendencia, es un acto de oposición abierto. Y lo más interesante, la prensa empieza a difundir este tema junto con el acto por el NO, que era muy colorido, acto abierto, con música y discurso (Hombre, 53 años).

El trabajo mural no conllevaba el riesgo asociado de almacenar material comprometedor. El peligro de la actividad estaba dado más bien en la ejecución misma del mural, en las horas que transcurrían bajo riesgo de ser interrumpido por la policía. Por ello, se pintaba cuando se podía, es decir, cuando los recursos materiales estaban disponibles, y se daban las condiciones requeridas: la cantidad de gente suficiente, el escenario seguro, la autorización para utilizar el muro, etc. Esto podía variar por múltiples razones: tener o no materiales dependía de la capacidad puntual de autogestión de la organización, o bien de la voluntad del partido; el tamaño del grupo aumentaba o disminuía de acuerdo con otras tareas de la militancia política y social, o a la coyuntura represiva del momento:

... había una reunión semanal de la brigada, y en esa reunión se determinaba cuándo se pintaba. Ahora, las decisiones tenían que ver mucho con la coyuntura nacional, ¿cierto? De que no hubiera un paro entremedio, porque digamos que casi todos estábamos trabajando en otra, entonces para tampoco ahogar a la gente con tantas cosas, se iba como tratando de ver. Ahí uno veía las fechas, en esas reuniones uno veía “en dos semanas más vamos a pintar”, tenemos la capacidad, no la tenemos. Si era en invierno había que fijarse que no estuviera lloviendo y toda esa serie de cosas. Si había un paro entremedio no podíamos porque o había mucha gente detenida, o la gente no estaba acá (Hombre, 50 años).

En cambio, en la producción de panfletos, la condición de urgencia fue un aspecto importante en un sentido diferente: “toda producción era de consumo inmediato, es decir, desarrollada para una distribución en un día determinado, no superior a dos semanas. Tener las cosas por más tiempo es un riesgo muy alto” (Hombre, 59 años). Esto no quiere decir que la actividad fuese algo espontáneo o situacional, sino que se organizó de acuerdo a ciertos criterios temporales tanto en el proceso de elaboración (diseño, escritura o impresión) como de distribución. Los criterios temporales al que respondió esta manufactura fueron el calendario de fechas relevantes a conmemorar como, por ejemplo, el 1° de mayo o el 11 de septiembre, así como el programa de movilizaciones a partir del inicio de las jornadas de protesta en 1983. También la producción de panfletos se planificaba en relación con problemas emergentes a nivel sectorial o político.

Un segundo aspecto temporal que se consideró fue el horario en que tenían lugar las actividades de elaboración y distribución de los panfletos. De esta manera, las actividades de diseño e impresión se realizaban preferentemente durante la noche, su proceso era lento y dificultoso:

...pasábamos la noche, grandes fueron las ayudas de la población, a veces te pasaban una pieccecita y ahí nosotros instalábamos un taller y empezábamos a trabajar. Esa gente arriesgaba la vida si nos pillaban allá adentro todos nosotros toda la noche trabajando (Mujer, 60 años).

Y era un trabajo bastante lento, porque la hoja generalmente era papel roneo, las resmas de mil que había que comprarlas disimuladamente también, siempre con mucho miedo...con el rodillo, era muy lento, porque no teníamos equipo, había que pasarlas después también por el otro lado. Porque cuando (se interrumpe) teníamos que dejar los panfletos impresos por los dos lados, esperar que se secaran, tener mucho cuidado después al tomarlos...y después había que cortarlos, y lo más probable es que —yo no recuerdo— de que nosotros no hayamos tenido guillotina. Lo más probable es que tomábamos varias hojas juntas, de a diez y a tijera, cortábamos (Mujer, 56 años).

En otras ocasiones estas actividades se realizaban en intervalos de trabajo, por motivos de seguridad: “la tarea es lenta y no se trabaja por más de dos horas. Es importante que los vecinos te vean a cada rato si es posible, para que no se note tanto la actividad” (Hombre, 59 años).

La distribución podía realizarse tanto en las horas de la noche y de la madrugada, como en el transcurso de las protestas.

Las marchas eran más peligrosas, porque uno no estaba solo, estaba con la CNI encima, había gente infiltrada, cosas por el estilo, pero había más imágenes públicas, y ahí, la diferencia, en las noches uno podía salir con una gran cantidad de panfletos, en la marcha no, uno salía con poquitos, los distribuía, el que podía lanzar, lanzaba, era arriesgado (Hombre, 53 años).

Las acciones “relámpago” eran instancias que se estimaban más seguras o, al menos, menos visibles para que quienes participaban no fueran sorprendidos por la policía. Se trató de una tarea compleja, que ponía en juego el objetivo de la producción: la trasmisión del mensaje. Dentro de los problemas que surgían se señala el encuentro con provocadores que insultaban y trataban de robar el material, y la falta de resguardo o el incumplimiento de tareas:

Cuando ibas a dejar el fajo de panfletos a Independencia desde Ñuñoa, por ejemplo, pasaba que la persona te dijera “Ah no, no te los voy a recibir” cuando estaba todo acordado. Y tenías que devolverte con todo el fajo de mil hojas de panfletos, en un bolso, de noche, corriendo el riesgo de que te encontraras con alguien o con un operativo (Mujer, 56 años).

En ocasiones la propia actividad de leer era signada como una acción de riesgo, lo que da cuenta de las condiciones del momento:

La gente lee el panfleto e inmediatamente comenta: ¡Bótalo que no te vayan a pillar con eso! En otras palabras, no se difunde como se espera... el factor miedo es preponderante. Todos esperamos que nos golpearan la puerta y nos lleven, claro el riesgo es parte del juego (Hombre, 59 años).

Debido a la importancia del resguardo, se requirieron decisiones estratégicas que optimizaran el esfuerzo invertido en la producción, tanto a nivel de diseño, en la creación de un mensaje atractivo y directo, como a nivel logístico: el reparto pensado, por ejemplo, en momentos de alta congregación de personas, o en grupos pequeños de dos a tres participantes como máximo, y el transporte de panfletos en cantidades limitadas, para no “levantar sospecha”.

Teníamos que andar con mucho cuidado, proteger los contactos. En ese sentido, ya no había ruta, sino que éramos una, máximo dos personas las que podíamos desarrollar el trabajo. Significaba muchas veces dormir en la fotomecánica, destruir todo lo que pudiera significar un rastreo. Nos involucraba derechamente la cosa política del chequeo y contra chequeo, entonces entrábamos a ser como ya militantes (Hombre, 58 años).

A su vez, a las actividades de distribución le siguieron estrategias de localización en base a un criterio de centralidad, por el cual se repartían los panfletos en lugares donde había una alta concentración de personas, o a un criterio de contingencia, y en ocasión de actividades masivas como protestas y funerales. Interveníamos también un criterio de efectividad, seleccionar lugares en donde el mensaje fuera necesario y/o no llegara por otros canales de información más rápidos.

Si era algo nacional, como llamar a una gran manifestación, se iba casa por casa dejando, y ahí era alguien que había mirado, por donde tú, por donde yo, sin que nos topáramos. Eso era un tema. Pero si era algo sectorial que tenía que ver en específico con la organización, o el barrio, o el grupo que estaba trabajando en tal escuela o qué se yo, ya te dije, nosotros en la [Universidad] Católica tirábamos desde la segunda sala que daba a todos los patios cuando había cambio de sala, cambio de hora así que se dice el intervalo, y entonces uno tiraba a los patios, que estaban llenos de gente tomando café que no sabía que le iba a llegar un panfleto... Después, también una que me gustaba mucho hacer, sentarme en el último asiento de una micro y abrir la ventana de arriba la chica, una micro más o menos desocupada, y la micro, en cada paradero había mucha gente entonces cuando la micro partía yo tiraba los papeles en la gente que estaba en el paradero y eso me gustaba mucho porque después tú te bajabas no más pos, después si veías que la gente empezaba a mirar tu agarrabas tus cositas y abajo, pero ya te habías echado cinco, seis paraderos tranquilamente sentada en una micro (Mujer, 60 años).

Prácticas comunes fueron el reparto puerta a puerta, en las calles de las poblaciones donde existía trabajo político territorial:

Íbamos tirando panfletos y la gente de La Legua nos apoyaba. Y bueno, sí llegó la micro de pacos. Y recuerdo que la gente de ahí nos decía: “Venga mijita, quédese con nosotros mientras tanto” yo me quedaba hasta dos horas después... y bueno gente muy cariñosa... y ahí también siempre volaban estas palomitas, estos panfletos por todos lados, ¿no?! Quedaba la calle llena de papelitos (Mujer, 56 años).

Otras acciones incluyeron el lanzamiento de panfletos durante las marchas, aprovechando la aglomeración en los paraderos y en los microbuses. En estos, los repartidores lanzaban los panfletos por las ventanas o las escotillas mientras los vehículos se ponían en movimiento:

Se armaban paquetitos, como así, y eso se envolvía, y se entregaban a diferentes personas... nunca era de mano a mano, en las protestas era tirarlas, otra gente las ponía en la micro también... salían volando... y acá en Pudahuel, las veces que salí a panfletear era en la calle, tú los ibas tirando en la calle y aparecía al otro lado la población sembrada (Mujer, 53 años).

En el caso de los partidos políticos, se señaló que esta actividad era delimitada para evitar que los repartidores coincidieran en un mismo lugar. El riesgo fue asumido por los actores como parte de su participación en actividades proscritas en contexto de dictadura. Esta conciencia contempló el desarrollo de medidas tanto de seguridad como de control para evitar ser sorprendidos por las fuerzas represivas. Fuera de las precauciones de la elaboración de panfletos en horas de la noche, se implementó la destrucción de los materiales que sobraron, el reparto se realizaba en grupo y se planificaba la visualización de posibles vías de escape en las marchas. Incluso, se recurría al camuflaje de los medios técnicos de la producción, gracias a las propias ocupaciones de los sujetos, por ejemplo: los estudiantes de pedagogía o artes visuales podían utilizar el hectógrafo como parte de sus actividades formativas.

Las medidas de seguridad repercutieron también en el ámbito de las relaciones sociales, a través del cierre al interior del grupo de amigos y conocidos que participaban en las mismas actividades políticas, o a través de estrictas normas de conducta entre los colaboradores para conservar el anonimato.

Yo tenía un contacto directo y uno telefónico, al cual accedía desde un teléfono público. El contacto telefónico no lo conocí personalmente... En casos especiales yo llamaba a mi contacto para decirle: “Los zapatos están listos para ser retirados” (Hombre, 59 años).

En determinadas situaciones para las organizaciones políticas, esto implicaba el nulo relacionamiento entre quienes estaban encargados de la confección de panfletos y quienes facilitaban el lugar que hacía de taller, aun cuando estuvieran en el mismo espacio, se evitaba la relación cara a cara:

...una persona conocía el lugar, una persona conocía al compañero o compañera que allí estaba, los demás no conocíamos a nadie, entonces significaba mucha autodisciplina. Te voy a llevar y vamos a ir abrazados a este lugar, tú te hacías firme, el propósito de cerrar los ojos, bajar la vista, no saber, ni buscar saber a dónde te llevaban. Esas eran las formas de resguardo y seguridad también que le dábamos a los compañeros y compañeras que nos prestaban su casita. Y a veces, a las compañeras nunca las vimos porque ellas tocaban la puerta y nos dejaban ahí abajo una bolsita con sándwich y unos termos, y el compañero que conocía todo sabía que eso iba a pasar y abría la puerta y lo recogía (Mujer, 60 años).

### **El registro arqueológico panfletario**

En los panfletos la autoría esta es una variable importante: en unos 184 ejemplares (73% de las piezas estudiadas), fue reconocida a partir de inscripciones o firmas ubicadas por debajo del cuerpo del mensaje. Uno de los entrevistados señala que el reconocimiento de la autoría partidaria, en algunos casos, fue relevante como estrategia en contra de la dictadura, con la intención de demostrar que los partidos proscritos seguían activos en la clandestinidad:

La autoría es importante. El PC es odiado por el régimen, ¡qué sepa el régimen que el PC firma los volantes les causa escozor! ...el trabajo es colectivo, quienes participamos somos anónimos y no deseamos ser públicos. El carácter subversivo del panfleto demostraba que los partidos políticos estaban vigentes y que había verdades que el Estado no podía impedir que se difundieran, aún con las restricciones del momento (Hombre, 59 años).

Por su parte, otro de los entrevistados reconoce que se firmaban los panfletos en algunas ocasiones, dependiendo de la razón por la cual se realizaban:

...a veces ni siquiera llevaban firmas, por eso depende de las manifestaciones, si hubiese un paro nacional, de repente firmábamos lo que era la izquierda, yo no tenía problema, de repente llegaba la juventud socialista y decía oye hay que ir y ya listo, porque la lucha era la misma (Hombre, 53 años).

A pesar de lo anterior, discursivamente, en la mayoría de las entrevistas no se señala la autoría como un aspecto transcendental, lo que se relaciona con las condiciones de producción colectiva y las características de este soporte, en el que fue más relevante la consigna que los sujetos que la produjeron. Así también, se relaciona con las condiciones de represión y censura en que se desarrollaron las actividades de propaganda, por las cuales era menos riesgoso crear panfletos de autorías indeterminadas, es decir, “anónimos”.



IMAGEN 3

Panfleto de filiación y año indeterminado, temática de repudio a Pinochet.



IMAGEN 4

Panfleto del PC, posiblemente del año 1986, con la temática de repudio a Pinochet.



IMAGEN 5

Panfleto de inscripción "Ediciones Rebelión Popular", que alude al Plebiscito.



IMAGEN 6  
Panfleto del MIR, referido a Allende, fecha indeterminada.



IMAGEN 7  
Panfleto del PC, fecha indeterminada.

El mensaje ocupaba un lugar central dentro del diseño de los panfletos, a través del cual se ponían en juego sus propios objetivos: informar, convocar, denunciar, etc. De esta manera, existieron temáticas discursivas que permanecieron a lo largo de los años, independiente de la contingencia o especificidad de la convocatoria. Estos refieren al llamado a la protesta, paros o marchas en general, y la denuncia por la violación de los derechos humanos. Algunos ejemplos son: “Libertad a los presos políticos”, “Contra la tortura”, “Abajo la Tiranía”, entre otros.

Además, en ellos se aludía a la contingencia del momento, con denuncias sobre detenciones de personas, o convocatorias a jornadas específicas de protesta a nivel nacional y sectorial. Otras temáticas, como aquellas asociadas a las demandas del movimiento universitario, se encuentran particularmente representadas en los panfletos fechados a mediados de los ochenta.

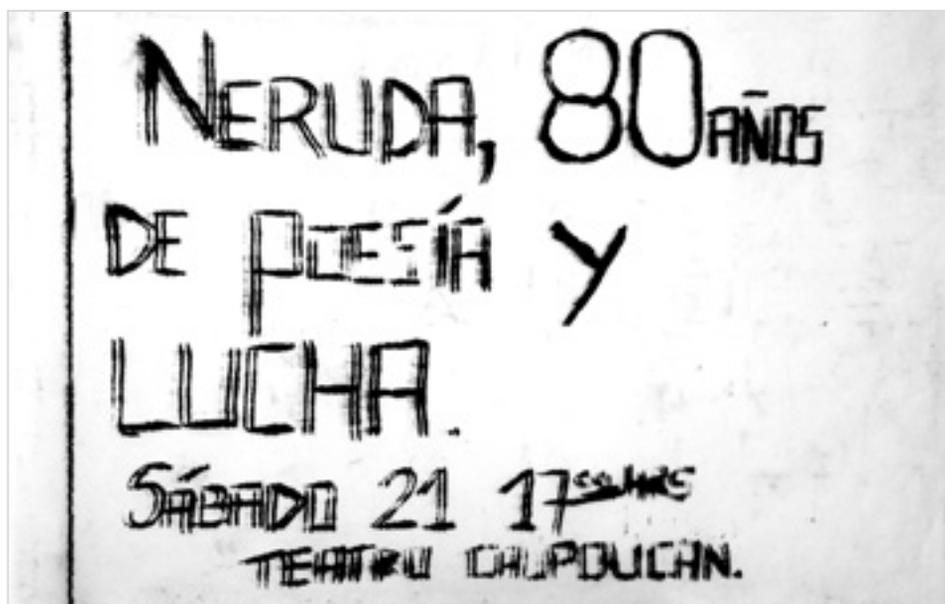


IMAGEN 8

Panfleto del 21 de julio de 1984, con la conmemoración del natalicio de Neruda.

Con el transcurso del tiempo, el diseño de los panfletos requirió de nuevas formas de expresión del mensaje que, más allá de los tópicos, fueran atractivas y creativas para captar la atención de las personas. De esta manera, se incorporaron imágenes, poesía y letras de canciones, según narró uno de los entrevistados: “Al principio era como fácil, porque eran las frases clichés, pero después la idea era entrar a sensibilizar más la situación porque obviamente ya se trillaba” (Hombre, 53 años).

...con el tiempo, ya tenían mucha más estructura, más de una hojita. A veces había verdaderos dibujos, había editoriales, había reproducción de editoriales, y todo eso se transformaba en llamado a los trabajadores, a la sociedad general. Yo creo que uno de los frentes más activos en propaganda fue el frente estudiantil (Mujer, 60 años).

Sobre las referencias a la dictadura, cobraron relevancia las menciones de repudio a Pinochet, en referencias como “Chacal”, “Tirano”, “Asesino”, “El Perla”, “Pinocho”, entre otros; que terminaron por desembocar, desde 1983 en adelante, exclusivamente en la figura del tirano, el ejercicio dictatorial y el terrorismo de Estado. Esta personificación del horror en Pinochet sufrió transformaciones a lo largo del tiempo. Según Valdés (2009), en un primer momento se le representó deforme pero poderoso, pues conserva rasgos de virilidad (Imagen 3). En tanto, hacia mediados de la década, fue cambiando hasta caricaturizarlo como personaje grotesco y ridículo (Imagen 4; Imagen 5).

En menor representación se encontraron presentes temáticas alegóricas sobre personajes como Salvador Allende o el Che Guevara. En ambos casos, este hecho se encuentra particularmente relacionado con propaganda de partido (Imagen 6). En el caso de Salvador Allende, este constituye un referente icónico, en el que se rescata ante todo su relación con el pueblo, así como su discurso final respecto de la simbolización de la esperanza del proyecto que encarnó (Imagen 7).

Otro referente destacado fue el poeta Pablo Neruda. En relación a un acto de celebración del natalicio del poeta en el Teatro Caupolicán (Imagen 8), se realizó un panfleto que involucraba un programa de actividades encabezados por “el Comité Neruda 80 años” (Las Últimas Noticias, del 11 de julio de 1984).

Por lo general, los entrevistados no declararon la existencia de una estrategia de focalización en un público objetivo para los panfletos. A pesar de lo anterior, se esperaba interpelar tanto a ciudadanos opositores al régimen como a indecisos. Este público estaba relacionado con un contexto y una localización particulares, lo que implicó la selección de lugares y zonas para la circulación de los panfletos para hacer efectivo el mensaje. Por ejemplo, si se quería llegar a un amplio espectro de ciudadanos, los panfletos eran distribuidos en el espacio público, como calles estratégicas, microbuses o paraderos; si se pretendía llegar a los estudiantes de educación superior, eran distribuidos en los campus universitarios.

## Una cronología

Todos los panfletos analizados corresponden a la década de los ochenta. Por razones de archivo, en particular, debido a la selección que operó cuando los panfletos fueron resguardados, así como por una menor representación de la producción, no se ha logrado recabar material panfletario anterior a esta década. No obstante, sabemos que existió una producción muy relevante.

Tras el golpe, iniciaron un trabajo militante en la clandestinidad consistente en la creación de propaganda del MIR, tenían en su casa los equipos necesarios, mimeógrafos, tintas, máquina de escribir, etc.<sup>4</sup> (Mujer, cit. en. Londres 38, espacio de memorias).

No solo asociada a prácticas de propaganda, sino de denuncia y que actuó en modos artesanales, pero cuidados, en ocasiones con uso de papel de diario y a lápiz:

...después del golpe, la mayoría de los que estábamos en la Jota seguimos ahí. Y había que comunicarse...así que, claro, alguien te cerraba el ojo, y te ibas al baño y te entregaba un documento, qué se yo...teníamos que empezar a hacer documentos políticos o panfletos en sí. Y lo más rudimentario era una cajita de madera con una base de tinta y de ahí poner...la palabra resistencia o fuera Pinochet, y hacerlo con precaución, con guantes de látex (Mujer, 56 años).

De todas maneras, la producción en los ochenta heredó gran parte del aprendizaje desarrollado en estos años por la resistencia a la dictadura. Para asignar una temporalidad, hemos consignado la fecha asociada al acontecimiento o acción a la que se alude en el panfleto, ya sea por medios textuales o gráficos. En tal sentido, en ocasiones no se obtuvo directamente una referencia a fechas específicas<sup>5</sup>, sino que fue establecida por relaciones con el funcionamiento de la agrupación o acontecimientos aludidos. En estos casos, hemos inferido una correspondencia con periodos, por ejemplo, el definido entre 1985 a 1989. Así, la mayoría de los panfletos que hemos analizado podemos ubicarlos entre los años 1983 y 1989.

Sin embargo, en la mayoría de los ejemplares panfletarios<sup>6</sup>, se logró asociar una fecha específica de referencia o circulación. Esta situación cobra, en estos materiales, relevancia porque nos permite plantear a los panfletos como un indicador cronológico de acciones y operativos, características de organizaciones

4 Registro de Ficha N°0026 de la entrevista realizada por Londres 38, espacio de memorias. Entrevista con Mónica Pilquil. Entrevistadora: Carmen Luz Parot. 2011. Producida por Londres 38, espacio de memorias.

5 Un porcentaje de 43%, es decir, 164 panfleto no logró adscribirse a una fecha específica, sino a periodos asociados a la referencia discursiva.

6 Se trata de un porcentaje de 57%, es decir, 216 panfletos a los que logramos relacionar una fecha específica.

y políticas, entre otros aspectos. Con el correr de los años, pensamos que este rasgo de los panfletos será útil para la investigación, en general, de aquellos periodos donde la documentación histórica es fragmentaria.

De este modo, el eje temporal de los panfletos estudiados va desde 1980 hasta 1989. No obstante, esta representación es discontinua y variable, existiendo años como 1981 o 1982, en que no se registra material<sup>7</sup>. Esta situación se refiere a sesgos en el acceso al material panfletario y su transformación en archivos, así como a la baja representación del panfleto producido en esos años. Sin duda el año más significativo en términos de la asociación temporal con la mayor cantidad de panfletos registrados fue 1983. Se trata de un hito de registro que se podría asociar al inicio de la elaboración de panfletos en el marco de la reactivación de la movilización social.

A su vez, la muestra analizada contempla una concentración de ejemplares entre los años 1984 y 1986, posiblemente relacionada a la producción de panfletos asociada a la protesta masiva. Luego, quizá por sesgos de representación temporal, existe un registro relevante de panfletos asociados a los años 1987 y 1988, relacionados con la propaganda plebiscitaria.

Los primeros acontecimientos referidos en los panfletos corresponden al año 1980. Se trata de ejemplares sin autoría determinada, que hacen alusión a críticas debido a las irregularidades desarrolladas en el marco del plebiscito de aprobación a la Constitución. Cabe decir que se trató de una consulta efectuada el 11 de septiembre de 1980, sin que existiese un padrón electoral y bajo severas restricciones a la libertad de expresión, información y reunión (Imagen 9). En su reverso, este panfleto además denuncia el entierro clandestino efectuado en una parcela del cementerio general: el Patio 29<sup>8</sup> (Imagen 10).

7 En la muestra sí se registraron panfletos de tendencia definida como “centro” para los años 1981 y 1982. Estos refieren a los partidos: DC y Partido Unión Nacional Independiente. Este último, corresponde a una fracción de la Federación Nacional de Fuerzas Ibañistas, proveniente de la década del 50, que en 1983 se volvió a reorganizar. Más tarde, fracturas internas conllevan a la creación de la Unión Demócrata Independiente, el Movimiento de Acción Nacional y el Movimiento de Unidad Nacional (Cruz Coke, 1984).

8 Se trata de una parcela ubicada en el Cementerio General de Santiago de Chile, que fue usada en la dictadura, como espacio de sepultación clandestina de ejecutados políticos. Ya en 1979, la Vicaría de la Solidaridad, recibió antecedentes de la existencia de sepulturas irregulares, desde las víctimas vinculadas al caso Paine —se trata de la desaparición de 24 campesinos, un caso de los pocos que contaba con un proceso formal y un ministro en visita que lo investigaba—. Las romerías comenzaron a ser constantes en la denuncia y visibilización de este hecho. En tanto, en 1981, la Fiscalía Militar de Santiago prohibió la incineración, exhumación o traslado de personas al Patio 29. El Servicio Médico Legal ha desarrollado la identificación de los cuerpos no exento de polémicas. En 1994, Iván Cáceres planteó ante tribunales sus cuestionamientos a la metodología utilizada y en el año 2006, se confirman las denuncias de error en las identificaciones (Torres, 2011). Hasta la actualidad el tema permanece inconcluso, existiendo poco pronunciamiento sobre las responsabilidades políticas y éticas de estos hechos (Fuenzalida, 2017).



IMAGEN 9

Ante cara de panfleto de izquierda, posiblemente de 1980, en alusión a plebiscito constitucional.



IMAGEN 10

Revés de panfleto de izquierda, posiblemente de 1980, que denuncia el uso del Patio 29.

En el caso de los murales, la mayoría de las veces no se ha podido establecer el año de registro con precisión. Más aún, a diferencia de los panfletos, que como instrumento de propaganda efímero y referente a la coyuntura, pueden ser fechados solo asociando las referencias de su contenido, los murales rara vez poseían representaciones de lo inmediato. Es extraño encontrar un mural que llamara a una marcha en particular, o se refiera a una noticia del momento. Este tipo de estrategia sí fue plasmada en los muros, pero con la acción más rápida, económica, furtiva y fácilmente multiplicable del rayado o grafiti. Por ello, poseemos una muestra que, como se dijo, suele hacer referencias a períodos de varios años, lo que nos permite situar el mural dentro de un contexto general que distingue entre distintas etapas en el ciclo de lucha contra la dictadura, pero dificulta diagnosticar cambios finos o distribuir los murales en un continuo temporal.

Los registros fotográficos más antiguos a los que hemos podido acceder para el análisis datan de 1984. Esto no implica que el muralismo en dictadura recién se haya retomado ese año, pues conocemos antecedentes al menos desde 1980, que han sido publicados por otros autores, como las ya mencionadas obras de la APJ en los sindicatos Goodyear y Panal<sup>9</sup> (Bellange, 1995, Castillo, 2006).

Sabemos, por ello, que el proceso de recomposición de la práctica muralista comenzó algunos años antes de 1984, en la frágil seguridad de los espacios privados tras la arremetida represiva de los setenta. Si bien carecemos de registros, es una historia que, en parte, es posible reconstruir a partir de la identificación de tres tipos de grupos muralistas que aparecerán con fuerza en la escena de la resistencia: brigadas de partidos, brigadas de base territorial, y organizaciones de estudiantes y artistas profesionales.

Para principios de los años ochenta, los viejos partidos de izquierda se recuperaban del duro golpe que había implicado la desarticulación orgánica, la persecución y exterminio de sus militantes durante la década anterior. Esto implicó que, tanto el Partido Comunista como el Socialista, pudieran reorganizar sus brigadas muralistas —la Ramona Parra y la Elmo Catalán, respectivamente— para las necesidades que imponía la tarea de terminar con la dictadura. El reinicio del muralismo partidista estuvo marcado por las particularidades que la historia y características que cada organización imponía a sus pintores, determinando algunas trayectorias particulares para cada brigada.

Se ha señalado como hito refundacional de la BRP, un mural ejecutado en la Panamericana Sur en 1982 (Castillo, 2006), del cual sin embargo, no se han

9 Los sindicatos de la transnacional Goodyear y la industria textil Panal fueron de las primeras organizaciones de trabajadores en reactivar sus luchas sectoriales, en huelgas que se han transformado en ejemplos clásicos para entender el desarrollo del movimiento obrero y sindicalismo bajo el poder militar (López, 2013).

podido hallar registros. En ese momento, los cuerpos brigadistas del Partido Comunista se conformaron principalmente de militantes que durante los años anteriores se habían mantenido activos en tareas de propaganda clandestina —y por ende, vinculados a labores gráficas y de comunicación— y algunos antiguos militantes retornados del exilio (Castillo, 2006; Morales, 2011). Esto determinó en parte que, en los primeros años de su rearticulación, la brigada buscara mantenerse fiel a los cánones estéticos que la habían caracterizado durante la UP. Paralelamente, la recomposición de las juventudes del partido, que reclutaron nuevos militantes en el campo estudiantil y poblacional, permitieron engrosar las filas muralistas en un proceso progresivo de acumulación de fuerzas que potenció cada vez más la capacidad de movilización de la BRP.

La BEC, por su parte, encontró su reestructuración en las manos de estudiantes de enseñanza media, hijos de militantes históricos del socialismo, que desde 1982 y, sobre todo 1983, centraron sus esfuerzos en restaurar las federaciones estudiantiles eliminadas por la dictadura (Castillo, 2006). Así, con un carácter de clase marcadamente distinto a la BRP, la BEC comenzó su proceso de regeneración en el contexto de movilizaciones estudiantiles localizadas principalmente en los sectores centro y oriente de la capital, entorno a instituciones escolares que fueron emblemas de la izquierda secundaria durante los años ochenta, como el Liceo de Aplicación, y los colegios Francisco de Miranda y Latinoamericano de Integración (Imagen 11). En los años siguientes, conforme estos estudiantes pasaron a las filas universitarias, se constituyeron nuevos enclaves a partir de los cuales se podía articular la práctica muralista.

Otra intervención que hicimos también fue cuando salió la FEUC (...) entre el (año) 84 y el 85, y fuimos a Machalí. (...) fue un mural de una muralla completa, también con tierra de color y ahí también fueron, fuimos los mismos dos: Aldo y yo. Aldo era el de la Elmo Catalán, o Talleres Arauco” (Hombre, 50 años).

Al mismo tiempo, entre las comunidades de base que se articulaban en cada territorio, en muchas poblaciones, emergió un fenómeno hasta entonces inédito en la historia política chilena. De forma independiente, a lo largo de los sectores periféricos del casco urbano, grupos de jóvenes vinculados solamente por sus instituciones locales y la vida cotidiana, comenzaron a organizarse en pequeños grupos para pintar murales. Es por ello, por lo que, no debe subsumirse la actividad de las brigadas de las poblaciones a la política partidista antidictatorial. Por ejemplo, la BAL, que se formó por jóvenes que pertenecían a diferentes partidos políticos de izquierda, desarrolló su labor de manera autónoma respecto de las directrices de los partidos que estaban representados en ella. Este caso muestra que, la realidad fue mucho más compleja que la sola intervención de los partidos ilegales en la escena barrial.



IMAGEN 11

Murales yuxtapuestos de la BEC y la BRP, Santiago, 1988.

Este muralismo popular de bases apareció más o menos simultáneamente en distintos puntos de la capital, impulsado por una noción internalizada en el seno de la juventud: la pintura mural era una parte indisociable de la actividad política pública, una tarea necesaria en el marco de la reorganización de la lucha popular. Junto a la Brigada Muralista América Latina, se consigan: Brigadas Muralistas Populares, Brigada Poblacional Arauco, Muralistas José Poblete, Cultural Carlos Nilo, Taller La Escala, Brigada Renca Norte, Pu-Huelquén, entre otros. Estos son algunos de los múltiples nombres que durante la década aparecieron en las poblaciones periféricas de la capital: Estación Central, Renca, Recoleta, Pudahuel, Paine, San Miguel, y tantas otras que formaron en torno a Santiago, un anillo de resistencia política y producción cultural (Imagen 12).

Sus medios técnicos eran limitados, pues no contaban con el apoyo de una organización superior que pudiera proporcionar recursos para la propaganda. Por ello, se sostenían a partir de la autogestión: la colaboración particular de sus integrantes, un tarro de leche donde los vecinos pudieran aportar mientras pintaban, o pedir materiales a las capillas, clubes deportivos y centros de madres; instituciones que, en buena medida, convocaban la actividad política en los territorios. La tierra de color y la cal como pigmentos mezclados con



IMAGEN 12  
Mural del Taller de Pintura Popular, Villa Francia, 1989.

agua, fueron muchas veces la solución a la precariedad que impedía acceder al látex u otras pinturas de producción industrial.

Éramos autofinanciados en un principio, recibimos algunos aportes de personas específicas que les gustó nuestro trabajo, pero la mayoría de nuestros recursos eran autogenerados. A través de la iglesia también conseguimos que nos financiara algún proyecto (Luis Henríquez en Morales, 2011).

El conocimiento sobre las técnicas muralistas provenía de distintas fuentes. En algunos casos, un integrante participaba simultáneamente —o había participado— de una brigada de partido, lo cual proyectaba la experiencia acumulada de las décadas anteriores hacia este nuevo muralismo popular. Muchos otros aprendieron en el camino, quizás aprovechando sus aptitudes plásticas naturales al enfrentarse a la tarea práctica de resolver los desafíos que planteaba el formato: cómo preparar pintura, cómo blanquear el muro, cómo proyectar el diseño desde el papel al gran formato. En otras ocasiones, los conocimientos de la plástica universitaria alcanzaron estos espacios de base, a través de brigadistas que habían accedido a estudiar en las escuelas de arte de la capital, o de alguna de las organizaciones de artistas o estudiantes que trabajaron vinculándose con los territorios de clase trabajadora.

Este tipo de organizaciones —de estudiantes y artistas— corresponden al tercer tipo de muralismo que configuró la escena durante los años ochenta. Tras el golpe de Estado, vino la clausura de las manifestaciones y espacios públicos de expresión cultural de izquierda. Por ello, muchos militantes que se vinculaban de una u otra forma al mundo de las artes debieron replegarse y trasladar su práctica a espacios restringidos. Incluso desde los últimos años de la década de los setenta, se pueden rastrear iniciativas colectivas que comenzaron a interactuar con las renacientes organizaciones políticas y sociales. En 1977 se fundaba el Taller Sol, buscando generar un espacio de encuentro cultural en medio de la represión, mientras agentes del Estado incendiaban la osada galería Waugh, en Bellavista. Al año siguiente, comenzaba a circular la revista *La Bicicleta*, para superar la censura en clave artística y hacer frente a los esfuerzos del régimen por consolidar el apagón cultural. Al mismo tiempo, se convocaba a la “Primera Semana por la Cultura y la Paz”, en parte, como respuesta al inminente conflicto bélico con Argentina.

En 1979, estudiantes de la Universidad de Chile pertenecientes a la Agrupación Cultural Universitaria formaron la APJ, convocando a los nuevos artistas a hacer un contrapunto generacional a la tradicional Asociación de Pintores y Escultores de Chile, y defender sus intereses gremiales en un contexto de crisis económica y represión. En pocos meses, ya levantaban una exposición en homenaje a la revolución nicaragüense (Cristi y Manzi, 2016).

A partir de las organizaciones que habían formado, y de la propia vocación militante de sus integrantes, estos artistas y estudiantes tomaron iniciativas que jugaron un rol relevante en el desarrollo del muralismo durante los años siguientes: la realización de talleres y de murales por encargo. Comenzaron a viajar a distintos territorios dentro del país, con el objetivo de transmitir su conocimiento técnico a las organizaciones sociales que allí funcionaban, para así generar un proceso de retroalimentación entre la esfera artística y el muralismo de bases. Llegaban con ocasión de un acto cultural donde elaboraban murales colectivos, en que integraban a los pobladores y brigadistas locales, compartiendo experiencias, saberes y aprendizajes. Sin duda, tanto el desarrollo técnico como las propuestas estéticas que aportaban organizaciones como la APJ o el Taller Sol, ayudaron a que, progresivamente en el tiempo, los muralistas populares incorporaran y experimentaran con nuevos elementos y estrategias visuales, una semilla que vería sus frutos a finales de la década y se proyectó hacia los años noventa (Bellange, 1995), (Imagen 13).

...la gente tiene que instalar protagonismo, entonces lo que uno hace es que ese protagonismo fluya, crezca. Y no se hace paternalmente ni patriarcalmente, se hace horizontalmente, y nuestra contribución, entre otras cosas, es con murales, haciendo murales, y haciendo un taller (...). Nuestra contribución específica (...)



IMAGEN 13  
Mural del Taller Sol, Santiago, 1989.

tiene que ver más con técnica, con traspaso de tecnología. O sea, este pincel es pa' esto, este pincel es pa' esto, con eso te resulta mejor con este pincel que con este pincel, la brocha es pa' esto, el rodillo es pa' esto, como lavar, como proteger, esta pintura es al agua, esta pintura es al aceite (...) todo lo que tiene que ver con conocimiento de materiales lo traspasamos así (Hombre, 58 años).

Ahora bien, este escenario general de la producción de panfletos y murales que hemos presentado, fue variando a lo largo de la década. Sufrió cambios por diversas razones: por el ascenso de la movilización y la progresiva acumulación de fuerzas de los partidos políticos y otras formas de organización social; por las respuestas políticas y represivas dictatoriales; por el aprendizaje técnico y político de los militantes —principalmente jóvenes— que fueron incorporándose a las tareas que requería el período. También, por las transformaciones generales en el escenario político nacional que implicaban cambios en la táctica y las estrategias. En fin, por los flujos y contra flujos que naturalmente sufrió la escena político social en una década marcada por la violencia, la movilización y la esperanza. De este modo, hemos querido presentar la trayectoria de las transformaciones de la producción muralista y panfletaria de la izquierda, asumiendo un eje histórico-temporal que hemos dividido en tres etapas que se inician en 1983 (quizás un poco antes), con la aparición masiva del pueblo en las

calles durante las Jornadas de Protesta Nacional, y culminan en 1989 o 1990, con la elección de Patricio Aylwin y la transición hacia la democracia tutelada.

Dadas las características mencionadas para cada tipo de expresión, dos tipos de relatos se desarrollan a partir del estudio de estos objetos. Por un lado, los panfletos, celosamente archivados, producidos en forma urgente y cuidada, señalan los tiempos y pasos de la marcha del movimiento con precisión. Permiten hacer un rastreo comparativo que acompaña los hitos que marcaron el período: marchas, convocatorias, concentraciones, muertes. Están signados por la fecha y su referencia permanente a la coyuntura, pues apelan a lo inmediato.

Los murales, en contraste, permiten un tipo distinto de interpretación. Pese al borrado permanente, son obras que tenían una pretensión en cierto sentido trascendente, quizás más atemporal. No están hechos exclusivamente para la instrumentalidad del día, sino hacia disposiciones más generales del período, subjetividades y estéticas colectivas. Por ello, más que trazar un paralelo con los hechos políticos del período, nos hablan de cómo, a lo largo de éste, se desarrolló un muralismo que era muestra de la cultura político-social que se forjaba en la fragua de la resistencia.

## **1983-1985: el estallido de la protesta**

### **Panfletos para despertar**

En este periodo, la manufactura de los panfletos privilegió el uso de papel roneo, técnicas de impresión como sistemas de serigrafía, el hectógrafo y mimeógrafo. Además de una escritura predominantemente manual, donde el uso de recursos gráficos resultó escaso. Por ejemplo, para el año 1983, se registró solo un panfleto con caricatura política, que denota la relación de dependencia de Pinochet con el gobierno de Estados Unidos (Imagen 14). Dentro de los gestos particulares asociados se encuentra el recorte burdo de los márgenes del panfleto, cuestión que denota la escasez de recursos (sin uso de máquinas de guillotinado) y el carácter urgente de la empresa.

La principal temática que registran los panfletos en este periodo, son las primeras Jornadas de Protesta Nacional (Quiroga, 1998). La primera de las consignadas es la segunda jornada del 14 de junio de 1983. En los panfletos aludidos se convocaba a no enviar a los niños a la escuela, llegar tarde al trabajo, hacer sonar las bocinas de los autos, no comprar y otras formas de manifestación pacífica como el caceroleo (Imagen 15). Esta manifestación, citada por el Comando Nacional de Trabajadores<sup>10</sup>, tuvo como consecuencia la propia detención de Rodolfo Seguel, su dirigente; además de heridos, detenidos, acusados por el Ministerio del Interior, entre otros, como el relegamiento a distintas localidades del país (Vicaría de la Solidaridad, 2008).

Posteriormente, existe material que permite dar cuenta de la tercera Jornada de Protesta Nacional, del 12 de julio de 1983. Sobre ello, es relevante mencionar los registros del Movimiento Feminista (Imagen 16), que instalan la consigna: “Democracia en el país y en la casa”, con alcance no solo en Chile, sino a nivel latinoamericano y que cumplieron un rol importante en el movimiento político disidente del periodo.

En particular, los años que analizamos concentran una nueva etapa de proliferación de las agrupaciones políticas, sociales, culturales o intelectuales, entre otras. En ella nacen los primeros grupos feministas que, junto con movimientos de mujeres, alcanzan un alto grado de visibilidad en la esfera pública y articulación en torno a ejes como la superación de la discriminación a la mujer, el retorno a la democracia política y la defensa de los derechos humanos (Gaviola *et al.* 1994; Godoy y Guerrero 2001; Gross, 2015; Illanes, 2012; Kirkwood, 1986; Pacheco, 2016; Valdés, 1987).

10 El Comando Nacional de Trabajadores (1983-1988), fue una organización multisindical que sirvió de base a la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), y representó uno de los principales referentes de la organización de trabajadores opositores a la dictadura (Araya, 2014).



IMAGEN 14  
Panfleto del año 1983 con caricatura de Nixon y Pinochet.

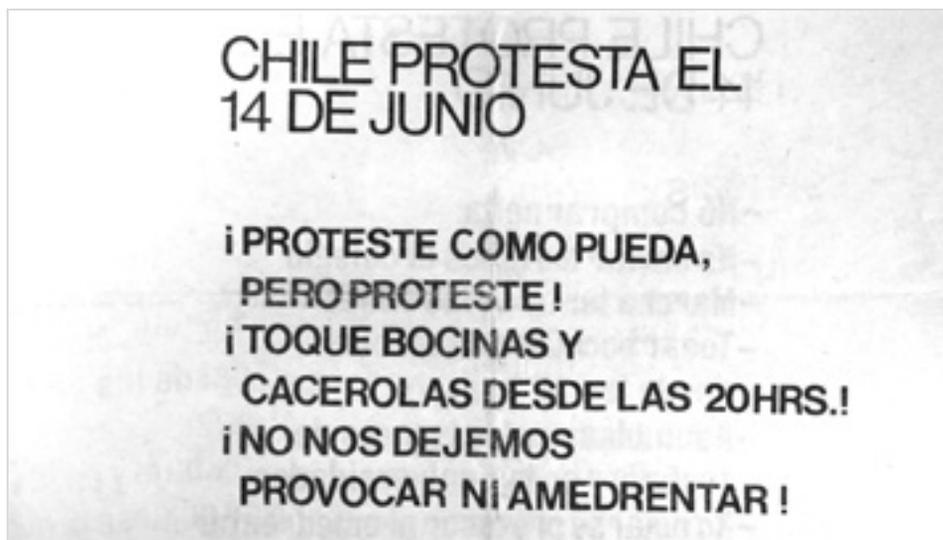


IMAGEN 15  
Panfleto de adscripción indeterminada,  
de la Segunda Jornada de Protesta Nacional, 14 de junio de 1983.



IMAGEN 16  
Panfleto del Movimiento Feminista para la tercera  
jornada de protesta nacional del 12 de julio de 1983.

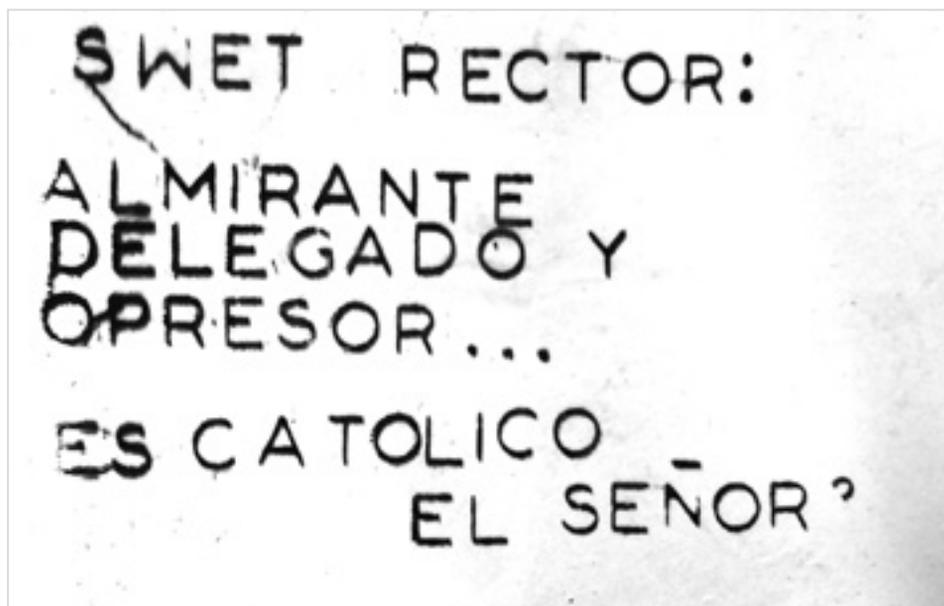


IMAGEN 17

Panfleto de denuncia de rector designado de los estudiantes de la Universidad Católica asociado al movimiento de 1983-1985.

En esa Tercera Protesta Nacional, en la Casa Central de la Universidad Católica, cerca de 500 estudiantes se manifestaron por demandas internas y contra el régimen (Castillo, 2002). Esta acción y otras fueron resultado del movimiento estudiantil particularmente activo en este periodo, cuyas demandas, como el fin de la intervención militar en las universidades, son patentes en los panfletos (Imagen 17) y en los relatos:

Estaba lleno el Teatro Municipal, era como [se interrumpe] y cerraba lo que se llamaba en ese tiempo los claustros universitarios, con rectoría, qué se yo. Y este, bueno, por supuesto, era marino creo, y designado a dedo por Pinochet<sup>11</sup>... entonces está el concierto, qué se yo. Y cuando Juan Pablo Izquierdo ya está saludando al público, están todos aplaudiendo, está el Teatro Municipal lleno, los estudiantes por todas partes, y el público, los invitados. Empiezan a gritar todos; ¡fuera Swett! Y desde arriba empiezan a volar miles, miles de panfletos... llenos de consignas en contra del rector, qué vuelva la democracia. Entonces fue impresionante (Mujer, 56 años).

El movimiento universitario chileno, en la búsqueda de recomponer su tejido democrático para responder al impacto del esquema neoliberal comenzó, desde

11 Se refiere al vicealmirante Jorge Swett Madge, designado por la Junta Militar como rector de la Pontificia Universidad Católica entre octubre de 1973 y marzo de 1985.

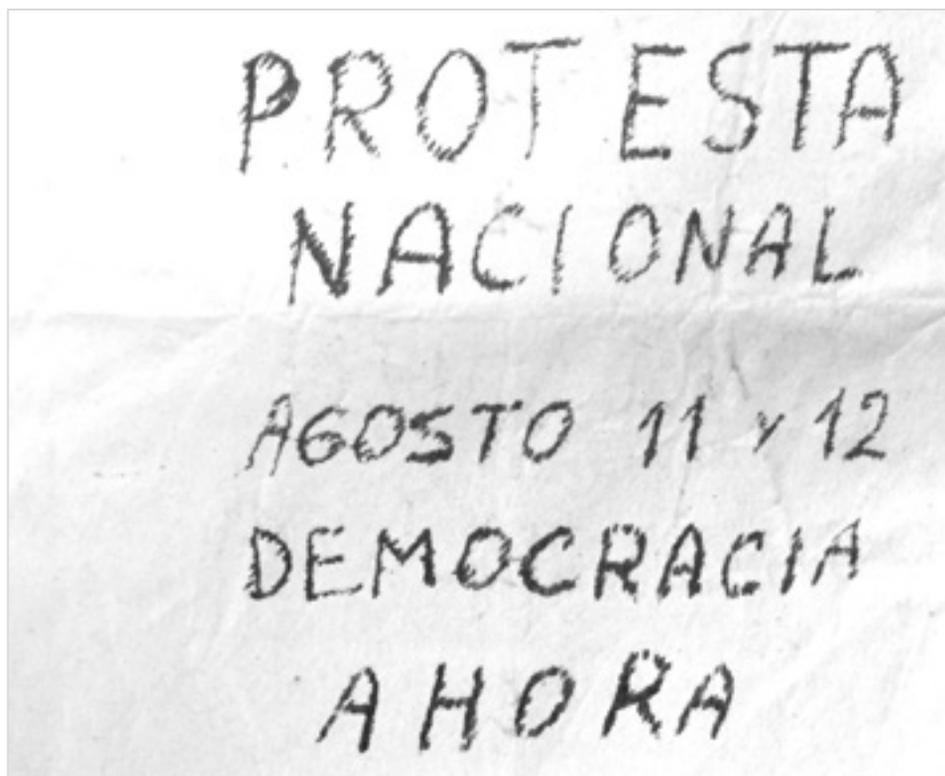


IMAGEN 18

Panfleto sin adscripción convocando a la cuarta Protesta Nacional, del 11 y 12 de agosto de 1983.

1983, a reagruparse mediante votaciones directas en centros de alumnos y coordinadoras. Ya para fines de 1985, el cuadro de las Federaciones Universitarias estaba mayoritariamente democratizado y rearticulado mediante coordinadoras de estudiantes (Bragheto, 2016). En la muestra se representan estos espacios de coordinación (Codes) de la Universidad de Chile, Universidad Técnica del Estado, Universidad de Santiago y Universidad Católica, destaca una manufactura manual con ejecuciones rápidas, inferidas a partir de sus cortes burdos y manchas de entintado, uso de hectógrafo y escritura manual; casi siempre referidos al ámbito universitario desde las convocatorias a paro y protesta, y la denuncia por los rectores designados.

En los panfletos sobre la Cuarta Jornada de Protesta Nacional, del 11 y 12 de agosto de 1983, se encuentra el llamado a la movilización: “Chile protesta por Chile” o “Protesta Nacional Democracia Ahora” (Imagen 18), convocada por la recién conformada AD.

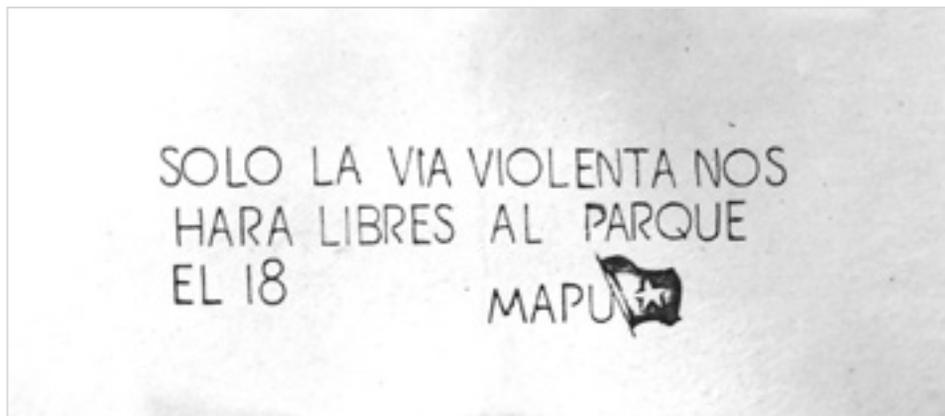


IMAGEN 19

Panfleto del MAPU, para convocatoria a concentración del 18 de noviembre de 1983.

En tanto, otros registros de panfletos dan cuenta de las protestas programadas para octubre y noviembre de 1983, donde se cambia el tono de las usuales convocatorias en relación con el clima de violencia alcanzado. Reflejo de ello son las expresiones panfletarias de: “Autodefensa popular contra el tirano criminal” o “El pueblo se une por la base, combatiendo”. En este marco, destacan los panfletos del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) (Imagen 19), y del MIR (Imagen 20), que realizan el llamado a protestar el 18 de noviembre en el Parque O’Higgins, así como los registros de la Izquierda Cristiana (IC), comandada principalmente por estudiantes universitarios y cristianos de base, con panfletos de mensajes sucintos relacionados con expectativas de país: “Porque creemos en un Chile con niños felices”, “Porque creemos en la paz”, y con las demandas universitarias (Imagen 21).

Dentro de los panfletos que analizamos destacan las producciones asociadas a la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos (AFEP), y el Comité Nacional de Presos Políticos, donde se señalan las demandas de verdad y justicia en torno a las violaciones de derechos humanos. En particular, el panfleto adscrito a la AFEP consideró un diseño más complejo, que apela a las biografías de las ejecutadas políticas (Imagen 22). Este panfleto fue elaborado en producción por encargo, en roneo e impreso en mimeógrafo, en base a un fotomontaje de las fotografías de las mujeres escrito a máquina; destacándose en la cara posterior una breve nota que resume su vida y la forma en que se produjeron sus asesinatos. El material formó parte de una publicación especial sobre las mujeres ejecutadas, y fue encargado por la AFEP a los artistas de la APJ (Fuenzalida 2014). A su vez, la Agrupación de familiares de Detenidos Desaparecidos posiciona

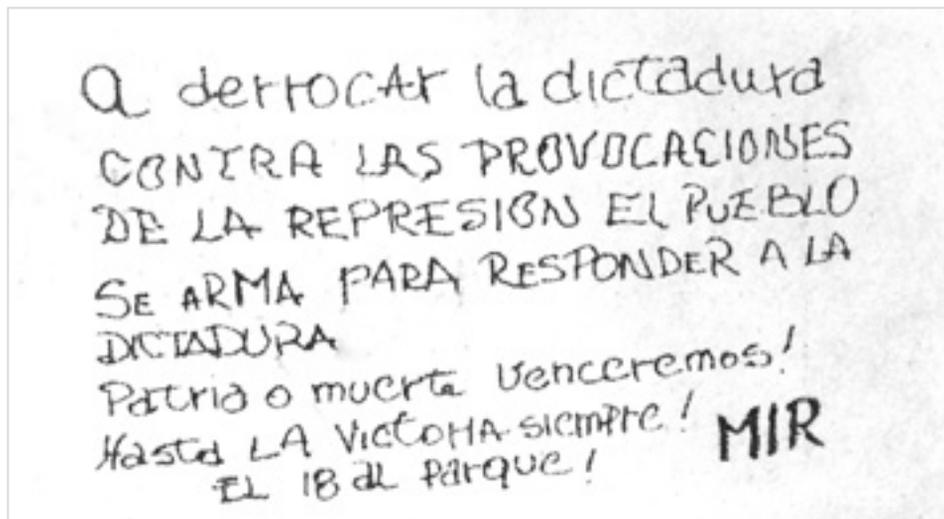


IMAGEN 20

Panfleto del MIR, para convocatoria a concentración del 18 de noviembre de 1983

la consigna del: “¿Dónde están?”, en un panfleto de pequeñas dimensiones, con papeles de mayor gramaje y técnicas de timbraje; rasgos que les alejan de las producciones usuales (Imagen 23).

Hacia el año 1984 el registro disminuye notoriamente, aunque aparece una mayor cantidad de agrupaciones representadas. Esta situación es posible que se relacione con el hecho de que para noviembre se decretó el estado de sitio que se prolongaría hasta junio de 1985, y que en general, en relación con el año anterior, las protestas disminuyeron en intensidad (Salazar, 2012). A pesar de que se limita la actividad política, permanece la convocatoria a la protesta, emergiendo además la impresión de colores y una mayor calidad gráfica.

En este periodo es fundamental el rol del MDP coalición fundada en 1983, y constituida por el PC, el MIR y el PS de Chile<sup>12</sup> (*El País*, 1984). En agosto

12 Se ha mantenido la denominación original utilizada por Manuel Almeyda Medina, el representante del Movimiento Democrático Popular, a APSI, en 1984. Cabe señalar que refiere particularmente a lo que se ha conocido como la facción almeydista del PS o PS-Almeyda, surgida en 1978 y que agrupó a los militantes del partido que apoyaron a Clodomiro Almeyda, manteniendo el marxismo como base fundacional del partido. En base a estas mismas declaraciones, el MDP habría estado conformado también por una estructura vigente del MAPU, Obrero Campesino (MOC) y el PS 24° Congreso. Sin embargo, lo anterior se pone en controversia con otras fuentes de información utilizadas en las cuales se nombra exclusivamente al PC, al PS-Almeyda y el MIR, como integrantes del MDP. Es posible que el MOC y el PS 24° Congreso, hayan tenido una menor representación y poder, en relación con los otros partidos representados en el MDP y que hayan terminado siendo “invisibilizados” dentro del movimiento.



IMAGEN 21

Panfleto de denuncia contra expulsiones e intervenciones universitarias de la IC.

de 1984, algunos civiles que apoyaban la dictadura, como Jaime Guzmán y Pablo Longueira, llevaron hasta el Tribunal Constitucional su rechazo a este movimiento, entidad que lo declaró inconstitucional. Pese a la sentencia, el MDP siguió funcionando. En sus panfletos del año 1984 se aprecia una mayor diversidad de técnicas de impresión con mejor estándar productivo (Imagen 24), y mensajes que daban indicios de la búsqueda de salidas democráticas con gobiernos provisionales (*El País*, 1984).

Para esta misma convocatoria destaca el registro de una serie de panfletos realizados por la APJ, donde se utilizó la sátira humorística, el fotomontaje de imágenes de diarios de la época y la realización de caricaturas para llamar al paro nacional (Imagen 25).



IMAGEN 22  
Plancha sin cortar de panfleto de la AFEP del año 1983.

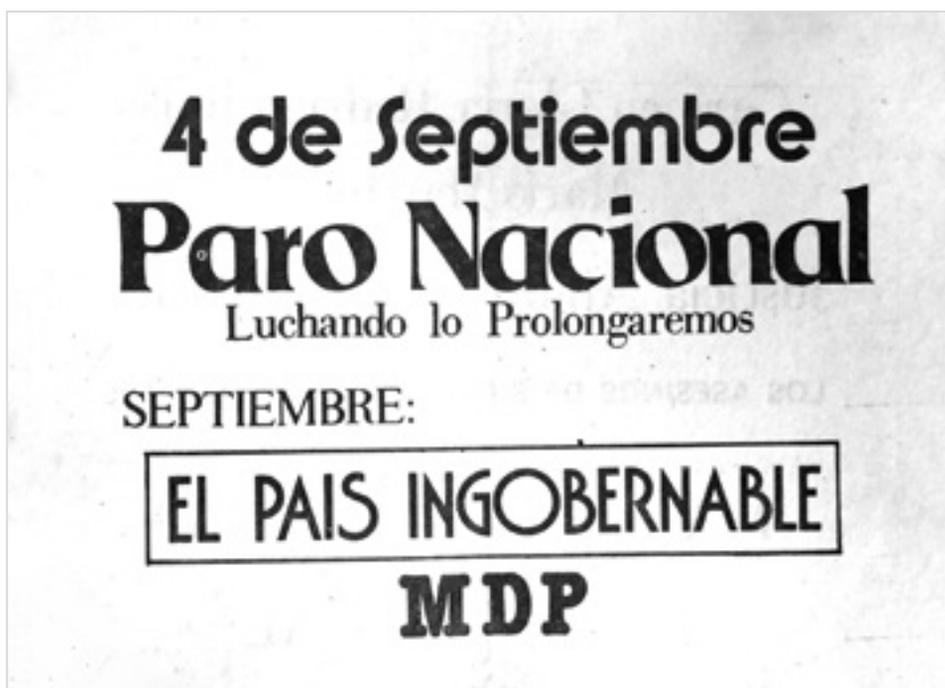
IMAGEN 23  
Panfleto de la AFDD.IMAGEN 24  
Panfleto del 4 de septiembre de 1984, del MDP.



IMAGEN 25

Panfletos de la APJ, convocando al paro del 4 y 5 de septiembre.



IMAGEN 26  
Panfleto de conglomerados políticos convocando a Paro Nacional,  
de 27 y 28 de noviembre de 1984.

Esta serie de panfletos contempló para su circulación, adicionar una acción callejera multicultural, que ocupó la plazoleta ubicada frente al Teatro Municipal de Santiago, y que pretendía detener el tránsito de las calles Agustinas y San Antonio, simultáneamente. Para ello se planificó que la actriz Patricia Tamarco, caracterizada como una viejita de difícil andar, «se le cayera» un gran paquete de naranjas al cruzar la calle, en el momento preciso en que el semáforo daba la luz verde a los vehículos que transitaban por Agustinas. Mientras los primeros se detenían para no atropellar a la viejita, un par de muchachos atravesó la calle con una cadena, la que se fijó a otras que limitaban calle y acera. La cadena quedaba a unos 20 cm del suelo e impedía que algún auto se atreviera a pasar. Así, una larga columna de vehículos quedaba estancada en Agustinas, bloqueando también el cruce de San Antonio. Tras eso, se desplegó sobre la cadena un gran lienzo que decía: «Por la Cultura y la Democracia, ¡El Paro Va!» (Fuenzalida, 2014).

La convocatoria a protestas masivas de conglomerados opositores al régimen se volvió más intensa hacia octubre, noviembre y diciembre de 1984. Es de importancia así la representación de los panfletos del Comando Nacional de Trabajadores (CNT), la AD, el MDP, Bloque Socialista y Proyecto Democrático



IMAGEN 27

Panfleto de filiación indeterminada con la demanda de fin al exilio, diciembre de 1984.

Popular, entre otros (Imagen 26). El tenor del empuje sindical es expresado en las palabras del presidente de la CNT, Rodolfo Seguel: «el pueblo ha dicho ¡basta! y ha advertido a las Fuerzas Armadas que deben dejar de apoyar a un Gobierno fracasado y repudiado por el país entero» (*El País*, 1984).

Por su parte, a fines de 1984, en la muestra se levanta la demanda del fin de la persecución política relativa al exilio (Imagen 27). Según datos de Amnistía Internacional, para junio de 1974, unos 150.000 chilenos estaban en el exilio, en la década siguiente un número aún más alto de chilenos dejaron el país en búsqueda también de trabajo (Rojas y Santoni, 2013).

El año 1985, estuvo marcado por la reactivación de la protesta. En los panfletos se consignan, para junio y julio, organizaciones de trabajadores y pobladores

(Imagen 33), exigiendo sus derechos y apelando al término de la represión, como síntoma de los procesos de rearticulación de estos movimientos (Cortés, 2014).

En relación con la representación de partidos, destaca el PS en las facciones que no salieron al exilio y permanecieron bajo la figura de la Coordinadora Nacional de Regionales (PS-CNR), que hacen el llamado a la organización de base en consejos populares (Imagen 29). La manufactura de los panfletos, señala técnicas elementales como el uso del hectógrafo, escritura manual y materiales como el papel roneo con problemas de tinturado. En general, es posible observar que en los panfletos del periodo (1983-1985), se manifiesta la crisis y heterogeneidad interna del partido entre “históricos” y “renovados” (Yoselevzky, 1986).

En agosto de 1985, la Comisión Chilena de Derechos Humanos convocó a todos los artistas a trabajar en una muestra colectiva en torno a la consigna “Somos Más”, y se desarrolló una “panfletada” en La Vega, organizada por integrantes de la APJ y otros colectivos artísticos. Los panfletos de este registro indican el uso de materiales y técnicas alternativas a los usuales: offset, impresión mixta de serigrafía e imprenta, estilos tipográficos, impresión de manos, entre otros.

Esta acción de arte se une a una serie de actividades desarrolladas para la defensa de los derechos humanos. Otros panfletos se registraron en las Jornadas de Defensa Por la Vida, realizadas el 9 de agosto, con actos simbólicos de homenaje a las víctimas, denuncia y protesta por la represión, suscribiendo el documento: “Por el reencuentro democrático del pueblo de Chile” (Vicaría de la Solidaridad, 2008). Los panfletos de esta actividad utilizaron impresiones por mimeógrafo y escrituras de estilo tipográfico, para manifestar la denuncia a través del mensaje: “Chile defiende La Vida” (Imagen 30).

Hacia septiembre, los panfletos del MDP y AD, si bien son semejantes en términos de manufactura, con el uso de papel roneo, mimeógrafo y estilos tipográficos, presentan diferencias: mientras unos permanecen en la denuncia (Imagen 31), otros buscan cerrar un acuerdo de transición democrática (Imagen 32).

En 1985 el MIR, como parte del desarrollo social y político de la organización, creó la Dirección Nacional de Masas, que estaría encargada del trabajo de derechos humanos, actividades social no territoriales, y de impulsar a la Juventud Rebelde Miguel Enríquez (JRME) (Pairicán, 2016). En la muestra destacan los panfletos de impresión a color, escritura tipográfica, papel roneo y mensajes que convocan al trabajo y propaganda de partido (Imagen 33).

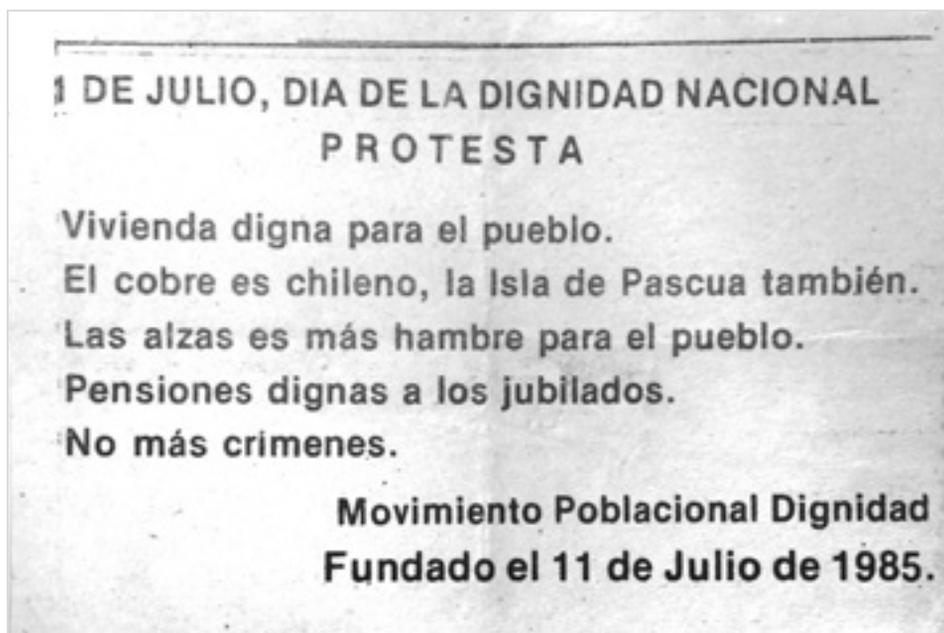


IMAGEN 28

Panfleto del MDP, convocando a protesta para el 11 de julio de 1985.

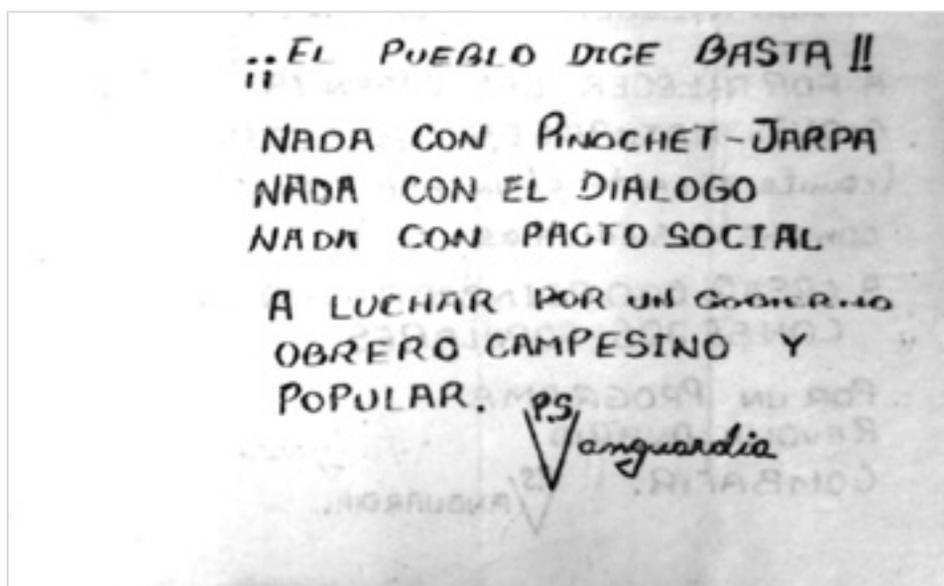


IMAGEN 29

Panfleto del PS-Vanguardia, del periodo 1983-1985.

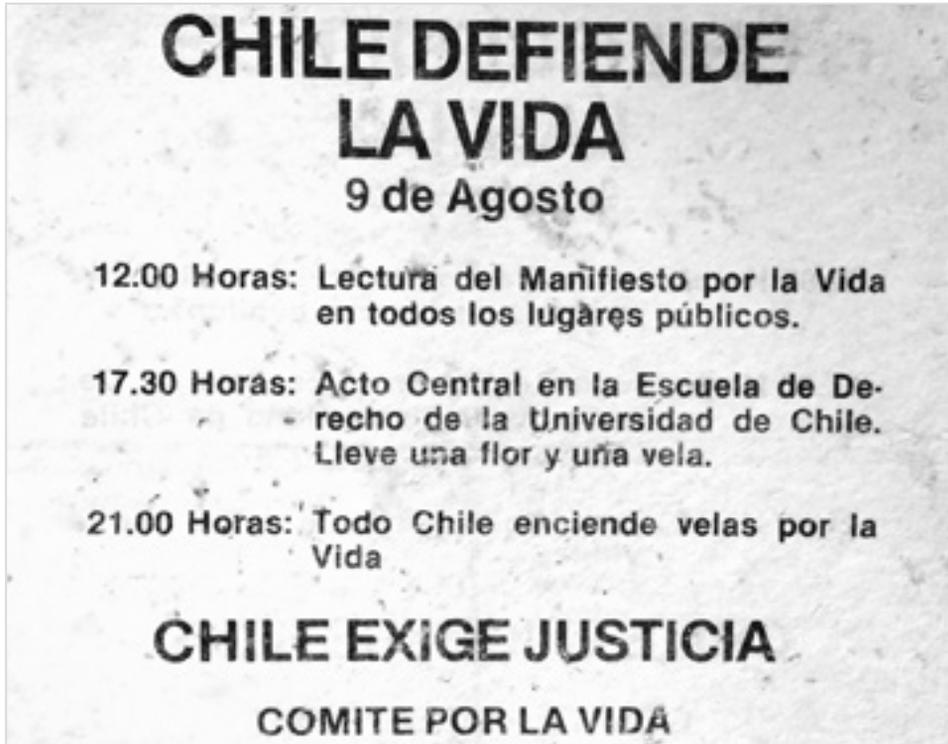


IMAGEN 30

Panfleto de la Jornada de Defensa de la Vida, Comité Por La Vida, del 09 de agosto de 1985.

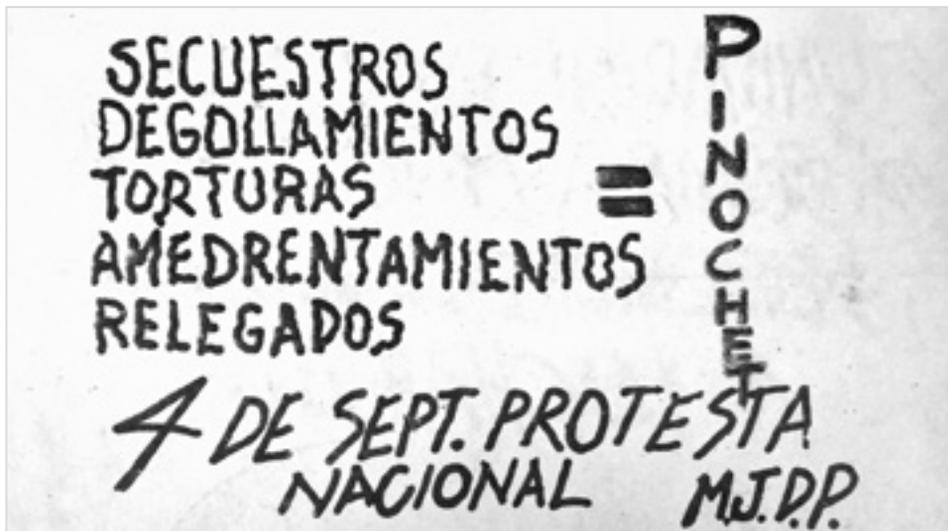


IMAGEN 31

Panfleto del M.J.D.P., del 4 de septiembre de 1985.

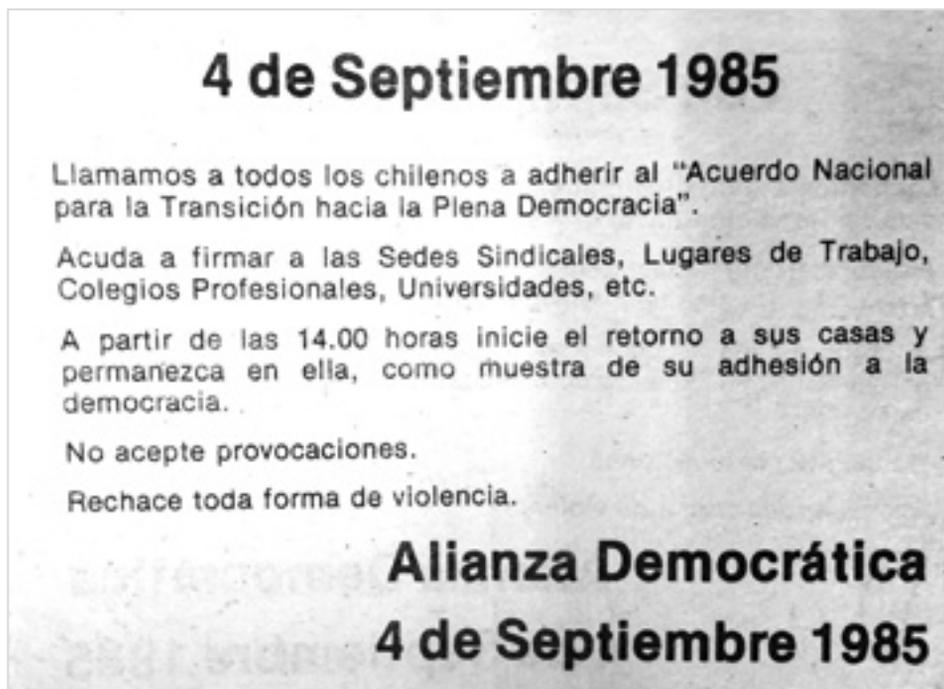


IMAGEN 32

Panfleto de la AD, del 04 de septiembre de 1985.

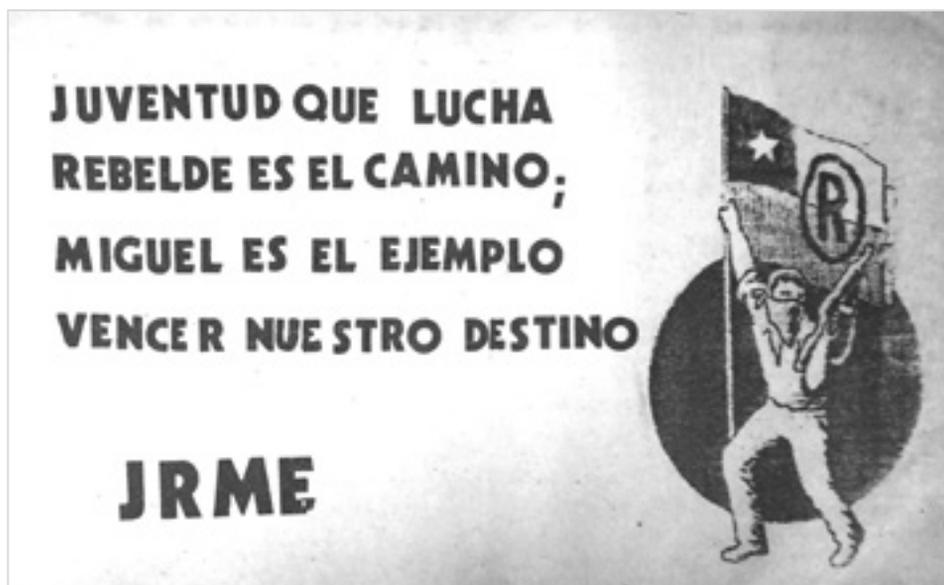
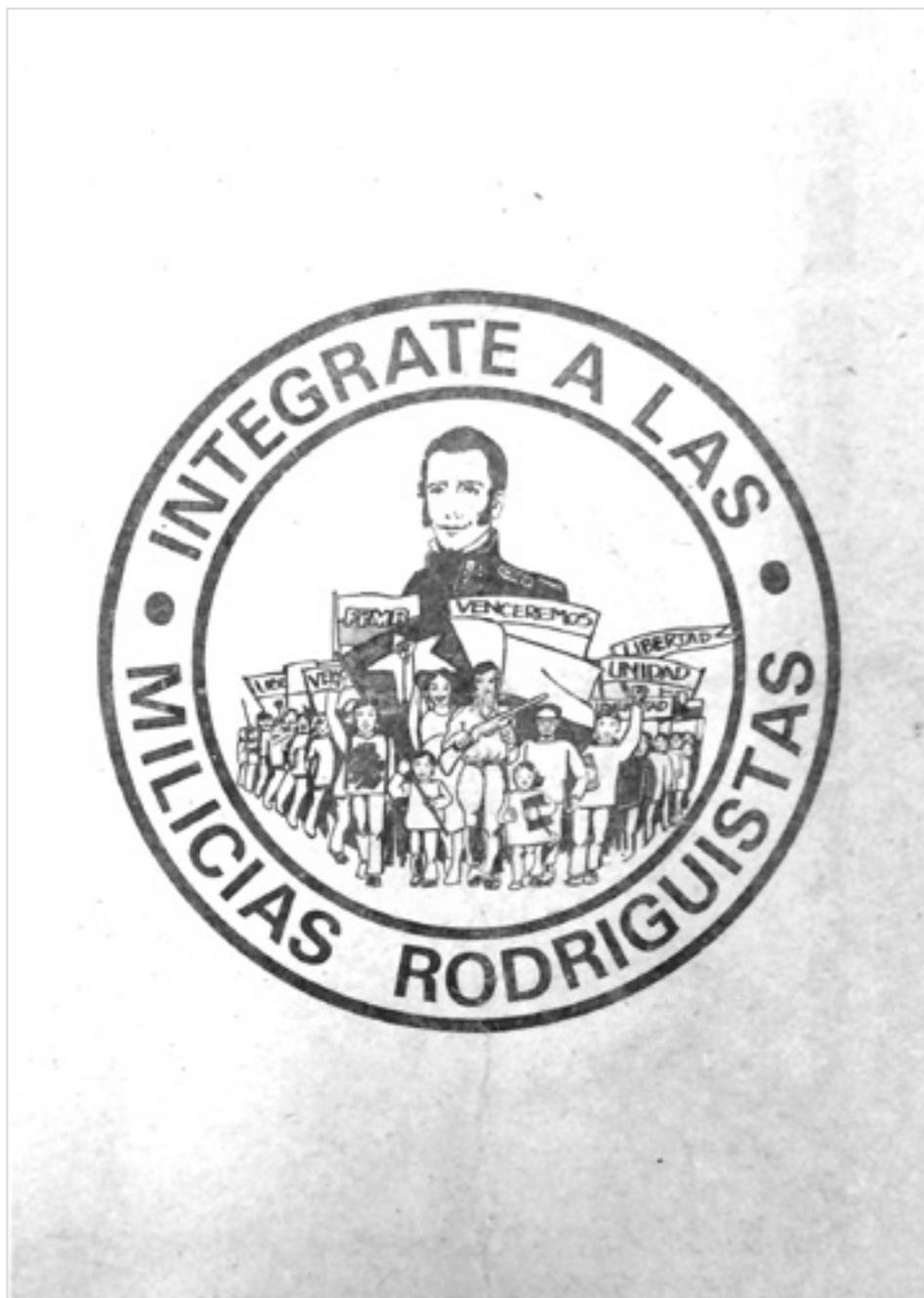


IMAGEN 33

. Panfleto de la JRME, posiblemente de 1985.

IMAGEN 34  
Panfleto de las MR, ante cara.

# ¡BASTA!



IMAGEN 35  
Panfleto de las MR, revés.

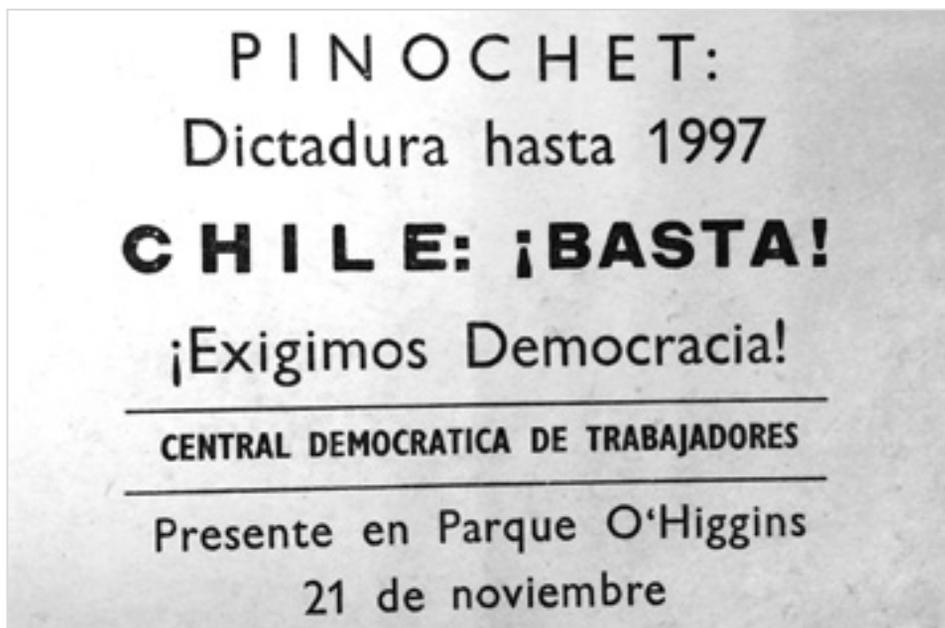


IMAGEN 36

Panfleto de la CDT, por la concentración de la Alianza Democrática del 21 de noviembre de 1985.

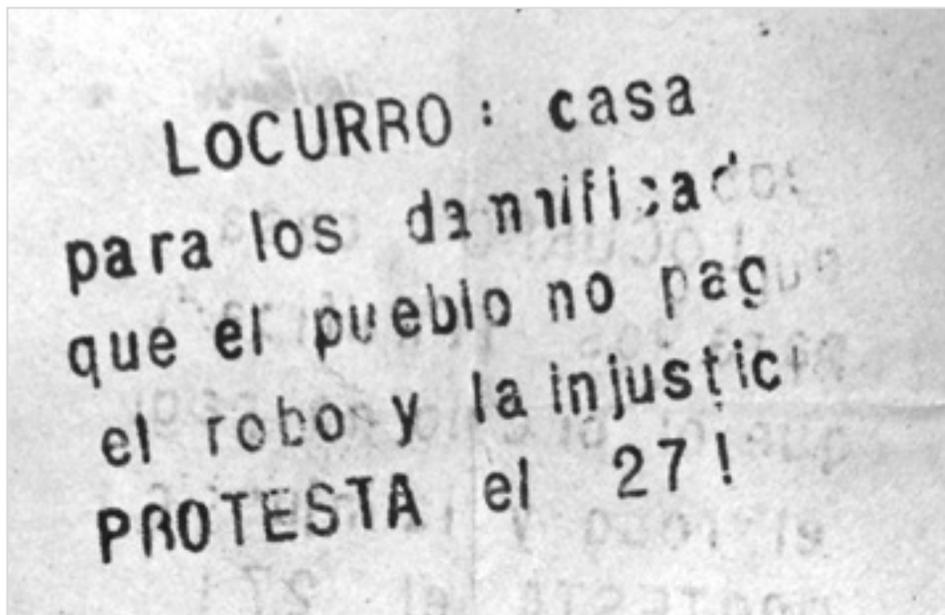


IMAGEN 37

Panfleto de filiación desconocida, denuncia problemas de los damnificados del terremoto y caso Pinochet - Lo Curro.

En la segunda mitad de los ochenta destaca también la acción de las Milicias Rodriguistas (MR), en escuelas, fábricas y poblaciones. A pesar de que su duración fue corta, entre 1984 a 1987, se caracterizó una forma de acción política enlazada con el combate callejero y territorial, donde participaron tanto militantes comunistas como individuos sin colectividad política (Reyes, 2016). En el registro panfletario se aprecian novedosas técnicas de fotomontaje, dibujos de alegorías de Manuel Rodríguez y una multitud protestando, que llaman a integrar las milicias y señalan su propósito: combatir la violencia política (Imagen 34; Imagen 35). En particular, la fotografía que se utiliza en el panfleto (Imagen 35), fue captada por Kena Lorenzini (Lorenzini, 2010), fotógrafa de las Revistas *Análisis* y *Hoy*, que en su reporte habitual y en su activismo, fotografió muros, recolectó panfletos de modo intencionado en distintos puntos y en ocasiones en espacios de propaganda de derecha.

Los panfletos realizados en el marco de la convocatoria del CNT, para la Jornada de la Solidaridad del 5 y 6 de noviembre, utilizaron el papel roneo, mimeógrafo y hectógrafo, escritura manual y un estilo tipográfico determinado, en el que destacan composiciones visuales de carácter simbólico como manos empuñadas que rompen cadenas y llamados a la protesta.

El 21 de noviembre de 1985, se realizó en el Parque O'Higgins una multitudinaria concentración: "Chile exige democracia", convocada por la AD, con Gabriel Valdés como orador principal. Para esta concentración se registran panfletos de la Central Democrática de Trabajadores (CDT), creada en octubre de 1984, como fracción de oposición al interior de la Central Nacional Sindical (CNS) (Araya, 2014), que repiten los patrones productivos observados en otros ejemplares de organizaciones sindicales: uso de imprenta, estilo tipográfico, en ocasiones impresión a colores y papel roneo (Imagen 36).

Otra forma de expresión, fue la denuncia de los problemas de la reconstrucción posterremoto y el impacto que causó el conocimiento, en enero de 1984, de la casa multimillonaria que construía Pinochet en Lo Curro. Los panfletos en estos casos tienen una elaboración más artesanal, con uso de sistemas de timbraje, papel roneo y escritura manual (Imagen 37).

## El muralismo recuperado

La práctica muralista volvió paulatinamente desde finales de los años setenta. Como dijimos, para 1980, la APJ ya había hecho su aparición, pintando para las organizaciones sindicales que levantaban sus reivindicaciones sectoriales. La BRP redebutaba en 1982, y la BEC hacía lo propio poco después. En los jóvenes populares, aparecía la necesidad imperiosa de reaccionar contra el gobierno con el repertorio de prácticas que habían forjado la identidad de la izquierda antes del golpe, por lo que volcaban su autonomía, entre otras cosas, al muralismo callejero.

[En un libro sobre los murales del río Mapocho] Salía gente pintando murales en el río, y ese libro como que me abrió algo en la cabeza, lo encontré bonito ¿cómo será pintar murales? me preguntaba, o pintar murallas porque no sabía lo que eran los murales en ese tiempo, y a mí ya me gustaba pintar. Allí partió mi experiencia muralista (...) Bueno, comienzan las protestas, las barricadas, yo no militaba, pero si ayudaba. Mi papá militaba, y nos decía que fuéramos socialistas pero, por lo menos para mí, no iba por ahí el cuento, pero iba a la barricada, conocía a toda la gente, todos éramos vecinos, que crecimos juntos allí, y nos estaban golpeando y había que responder (Rolando Millante cit. en Morales 2011).

En el contexto de una nueva distribución orgánica, inédita para la pintura callejera chilena, durante esta primera época encontramos en el registro fotográfico la evidencia de un proceso de reaprendizaje de la práctica muralista (Imagen 38). Esto se expresó en varios aspectos, referidos tanto a aspectos técnicos como de contenido. Ante un escenario en que el proceso de acumulación de fuerzas no había alcanzado aún su expresión máxima, y por ende tanto la capacidad de obtención de recursos materiales, como la cantidad de participantes en este tipo de instancias eran limitados, encontramos mayoritariamente murales de tamaños restringidos y pequeños, que ocupaban paredes pequeñas o solo una parte de esta.

El tiempo de producción era una variable crítica, en circunstancias en que todavía no podían generarse espacios sociales de seguridad por tantas horas. Se ubicaban principalmente en calles de escaso tránsito, y existen pocos registros de murales en avenidas u otros espacios públicos de mayor visibilidad, lo cual sin duda expresa el carácter del contexto represivo de esa época.

En este período, en los murales registrados, existe una proporción similar de murales producidos por partidos políticos, brigadas muralistas populares y organizaciones de artistas. Encontramos, también, una cantidad importante de murales de autorías indeterminadas que podrían pensarse mayoritariamente como parte de iniciativas sin afiliaciones partidarias, o relacionadas generalmente



IMAGEN 38

Mural de autoría indeterminada en una calle de San Miguel, ca. 1985.



IMAGEN 39

Mural de la BRP, Santiago, 1985.

con la imposibilidad de “firmar” dado el contexto represivo. Una hipótesis a este respecto podría señalar que las orgánicas partidistas no dominaban la escena de la gráfica callejera como si lo habrían hecho durante el gobierno de la Unidad Popular. Sin duda hay una agencia significativa de los partidos y, en ese sentido, la acción política muralista en dictadura comenzó a recomponerse simultáneamente por “arriba” —es decir, a partir de las líneas estratégicas de los reemergentes partidos— y por “abajo” como una iniciativa autónoma de las bases territorializadas en las poblaciones periféricas.

Pese a que las BRP y BEC reactivaron su trabajo durante la primera mitad de los ochenta, el PC y el PS no eran legales, y tenían buena parte de su aparato en la clandestinidad o en el exilio. Aunque, para 1983 habían recuperado parte de su capacidad operativa —expresado, entre otras cosas, con la aparición del FPMR—, la eficacia de su red no alcanzaba a cubrir todos los espacios del campo popular (Imagen 39). Es claro que uno de los objetivos del mural es la demarcación territorial, de modo que la cantidad de murales que una organización podía desplegar, así como el territorio que podía cubrir, era conscientemente una medida de su presencia política en los distintos sectores de la capital.

Los partidos marcaban su territorio en los barrios pintando murales, sus poblaciones, sus comunas, donde ellos eran fuertes, con una marcada posición territorial, en los lugares donde rugían. Pintar un mural en un territorio significaba “nosotros tenemos presencia acá”, “somos fuertes acá”. En el periodo inicial, el de las protestas, te ayudaba mucho a abarcar: “Ya, en esta población “ruge” el PS”, “en esta otra el PC”. Los murales te ayudaban a eso, al posicionamiento estratégico vía murales (Luis Henríquez cit. en Morales, 2011).

Desde una perspectiva técnica, en este período domina totalmente el uso de la brocha y el rodillo, sin que aparecieran registros de murales hechos con aerosol o *spray*. A partir de los testimonios orales, surge la idea de que la pintura en aerosol era, en ese entonces, relativamente escasa y costosa en comparación con otro tipo de materiales, lo cual sin duda dificultaba el acceso en estos primeros años.

[Usábamos] todo tipo de pintura, lo que llegara, lo que llegara. No había una distinción. Básicamente la mayoría era látex, pero de repente nos llegaban spray, los partidos ayudaban. (...) Lo que pasa es que nosotros usábamos spray por el lado bonito. Entonces era traerse los spray casi al tiro, o lo que quedaba de alguna salida rayado, lo usábamos (Hombre, 50 años).

Habitualmente, se comenzaba con el tratamiento de la pared, aplicando primero un fondo blanco o de tonalidades claras sobre el cual pintar la composición de la obra (Imagen 40). En el registro fotográfico, la mayoría de los casos muestran fondos con colores diversos. Las entrevistas señalan que la práctica común era blanquear la pared con cal —o pintura blanca si se disponía de recursos—, por lo que seguramente, los fondos de colores eran pintados sobre esta primera capa.

Debido a esto, en este período se observa una diferenciación entre el muralismo partidista, que podía disponer de mayores recursos, y el autogestionado muralismo de bases; mientras en el primero existe una mayor variedad de colores y aparecen dichos fondos policromáticos, en el segundo predominan sobre todo, fondos blancos que señalan una menor capacidad material.

Los testimonios de los brigadistas apuntan al uso de dos tipos de pintura. La primera, cuando se contaba con mayor cantidad de recursos, existía alguna donación externa o un aporte del partido: era el látex, pintura de bajo costo y de secado rápido. En otras instancias era necesario recurrir a la producción artesanal de pigmentos, para lo que se utilizaba tierra de color —o cal, para hacer el blanco— mezclada con agua. El alquitrán se podía obtener también a bajo costo y utilizarse para pintar colores negros muy difíciles de borrar. Entre otras estrategias:

Nosotros cocíamos betarragas para hacer pintura, íbamos a la cancha los domingos para pedir la cal, etc. Por eso, nunca permití que el partido incidiera en el diseño y desarrollo de nuestro trabajo (Mauricio Muñoz cit. en Morales, 2011).

En el caso de las brigadas barriales, estos materiales podían alternativamente ser financiados del bolsillo de los brigadistas, ser fruto de actividades paralelas de captación de fondos (venta de rifas, solicitar cooperación a los vecinos), o proporcionados por otras organizaciones del territorio que tenían mayor acceso a recursos: la parroquia o el club deportivo. Las experiencias eran tan diversas como los territorios en que se desarrollaban:

Éramos autofinanciados en un principio, recibimos algunos aportes de personas específicas que les gustó nuestro trabajo, pero la mayoría de nuestros recursos eran autogenerados. A través de la iglesia, también conseguimos que nos financiara algún proyecto. Tenía que ser con otros materiales que no fueran pinturas (Luis Henríquez cit. en Morales, 2011).

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

Otro aspecto característico de este período y de la década en general es que, salvo excepciones, los murales tuvieron como elemento principal la representación de imágenes por sobre el texto. Esto marca una diferencia con otros tipos de muralismo político, como el que se puede observar hoy en las campañas electorales, o el propagandístico que se desarrolló durante la Unidad Popular y los años anteriores, que apuntaba a desplegar consignas en gran formato. Por el contrario, ya desde 1984, encontramos una producción centrada en la

representación de escenas, personajes o paisajes, privilegiando un estilo lineal figurativo (Imagen 41). Con esto nos referimos a motivos en dos dimensiones de colores planos, con siluetas y campos cromáticos bien delimitados, que representaban objetos, personajes y situaciones sin un afán naturalista. Así, podían ser dibujados por muralistas con menor experticia, al mismo tiempo que permitía un trabajo rápido: se definen los campos, se rellenan con los colores disponibles y se marcan los bordes con un color oscuro.

Un estilo específico de este tipo de expresión corresponde al introducido por el trabajo de Alejandro González y la BRP, desde la década de 1960 (Bellange, 1995; Castillo, 2006). El “estilo ramona” o “lineal compuesto” es una elaboración por encima de lo lineal figurativo, que descompone las figuras en campos de colores sólidos, construyendo composiciones que mezclan lo figurativo y lo abstracto, con delineados gruesos de color negro o “fileteados”. Junto a un set de motivos recurrentes: puños, brochas, palomas, rostros de perfil; configuraron una estética de la izquierda —y sobre todo de la izquierda comunista— desde los años de la Unidad Popular (Imagen 42). Desde los muros permeó a todas las demás formas de expresión gráfica política nacional: afiches, periódicos, carátulas de discos, entre otras, constituyéndose en un ícono del período. En términos técnicos, permitió a la BRP estructurar un trabajo compartimentado muy eficiente: se dividía cada equipo en trazadores —quienes hacían el dibujo—, “rellenadores” —que aplicaban los colores a cada campo—, y “fileteadores” —que marcaban los contornos de las figuras ya pintadas—.

Sin duda, el gran despliegue que tuvo la BRP en los años anteriores al golpe, marcó en alguna medida a la generación posterior de muralistas, no solo en términos de la práctica del muralismo político, sino del estilo: “En mi primer mural, yo hice un mono mío, pero después, no puedo negar que repliqué la mano con la espiga, la paloma, que son los íconos de la BRP”. (Eduardo Moya [Taller La Escala] en Morales, 2011).

Pero pese a esta influencia ‘fundante’, las brigadas de otras organizaciones y los muralistas de base de los ochenta, desarrollaron formas propias tanto en términos de la organización del trabajo, como de los diseños que proyectaron sobre las paredes. Desde principios de la década, vemos una diversidad de formas y estilos diferentes, muchas veces vinculados al mencionado “lineal figurativo”. Asimismo, si bien en la organización de la pintada mantenían los roles de trazador, rellenedor y fileteador, establecían quién se encargaba de cada tarea en forma contingente y más flexible, lo cual se relaciona con el carácter horizontal y democrático de las nuevas organizaciones de base:

...todos hacíamos todo, entonces, si se moría el trazador la brigada no moría, y eso era una mirada política. Eso nos hacía bruscamente separarnos de lo que era la construcción de la brigada del Partido Comunista, por ejemplo, que eran



IMAGEN 40  
Mural de las J.J.CC. con fondo blanqueado, Santiago, ca. 1985.



IMAGEN 41  
Mural autoría indeterminada de estilo lineal figurativo, Santiago, sin fecha.

las BRP[dónde] había un trazador, un rellenador, entonces no importaba quien trazaba, no importa quien rayaba, pero eran roles. El rol más importante era el trazador, pero eso es muy importante evaluarlo desde el sentido del poder, la idea era no tener poder, o trasladar el poder, o socializarlo (Hombre, 58 años).

Estas formas de trabajar se utilizaron para representar una gran diversidad de temas: la convocatoria a la protesta, la denuncia de la represión, las violaciones a los derechos humanos, la reivindicación de la lucha armada y de los mártires asesinados desde 1973, y la idea transversal de la libertad (Imagen 43; Imagen 44). El espíritu de un proceso de lucha en ascenso se ve bien reflejado en murales cuyo objetivo es explícito, en el sentido de funcionar como un estimulante a la lucha social, y que, a partir de una estrategia más representacional que discursiva, lo hacen apelando principalmente a la subjetividad de “lo popular” en el espacio público.

Comienza a configurarse así, durante los primeros años de la década de los ochenta, una escena muralista marcada por la diversidad, la autogestión, y el acompañamiento de la marcha ascendente del movimiento social en contra de la dictadura. Esto se expresó en las bases territoriales populares y periféricas alrededor de Santiago, a partir de la convergencia de organizaciones de bases populares, políticas y de artistas. Los jóvenes de la población organizaron sus propias brigadas, ante la necesidad de desplegar las herramientas políticas que las fuerzas revolucionarias chilenas habían elaborado durante su desarrollo anterior al golpe de Estado.

Los partidos políticos, ya en franca recuperación tras el impacto de la persecución militar durante los años setenta, reactivaron paulatinamente su trabajo brigadista frente al imperativo estratégico de realizar agitación y propaganda, acumulando fuerzas de cara a la lucha en curso. Estudiantes y artistas de izquierda, cuya vida estaba cruzada por la militancia, volcaron su conocimiento académico y técnico, tanto para la construcción como la transmisión de formas de hacer que le permitieran poner su arte al servicio de la resistencia creciente. Estas tres formas se encontraron, disputaron espacios y comenzaron a confluir e interactuar en la construcción de una cultura muralista que desarrolló códigos, formas organizacionales y técnicas propias, diversas y novedosas, que a lo largo de la década fue un ingrediente permanente de la actividad política urbana contra el régimen.



IMAGEN 42

Mural de autoría indeterminada de estilo lineal compuesto , Santiago, ca. 1985.



IMAGEN 43

Mural de autoría indeterminada denunciando la represión y convocando a la protesta, San Miguel, ca. 1985



IMAGEN 44

Mural con motivo insurreccional de la BCG (PS Allendista), Santiago, ca. 1985.



IMAGEN 45

Mural de la BLC (MIR), San Joaquín, ca. 1986.

## **1985-1986: el año decisivo**

### **El muralismo consolidado**

Para 1985, la protesta contra la dictadura era crecientemente masiva y radical. Durante las jornadas de movilización, en las poblaciones periféricas se generaban lapsos de control territorial efectivo por parte de los pobladores, y enfrentamientos agudos con las fuerzas represivas. La organización sindical mejoraba su salud, con la actividad permanente del CNT, y la articulación de diversas instancias gremiales a partir de la apertura democrática en los colegios profesionales. El Movimiento por la Emancipación de la Mujer Chilena, renacido en 1983, lograba consolidar un pliego de demandas específicas para el contexto de las mujeres en dictadura. En el mundo universitario se había refundado la FECH, y los estudiantes se incorporaban progresivamente al trabajo político, territorial y cultural, extendiendo lazos hacia diversos actores de la izquierda. Ad Mapu se erigía como referente orgánico de la lucha mapuche. Los partidos políticos se encontraban operativos, consolidándose de esta forma, los conglomerados opositores de la AD y el MDP.

En este nuevo escenario, cerca del 60% de los murales registrados pertenecen a partidos políticos. Pese a que el muralismo popular prosiguió su desarrollo, los grados de libertad ganados en la lucha de los años anteriores permitieron una mayor capacidad de movimiento a las orgánicas partidistas, que lograron consolidar una base militante más amplia. Nuevas brigadas partidistas se sumaron: el MIR creó la Brigada Luciano Cruz, y las facciones del PS desplegaron alternativas a la BEC (Imagen 45). También vemos aparecer murales del FPMR y de la IC, pese a que aún no formalizaban brigadas propiamente reconocibles.

Este nuevo escenario —más favorable en términos de capacidad de movilización— permitía que los partidos se desplegaran con mayor eficacia a lo largo de los territorios para, de esta forma, sumar y recuperar adherentes en sectores populares, tanto universitarios como sindicales. Sus brigadas muralistas crecieron, accedieron a mayores recursos, y pudieron articularse más fluidamente con las dirigencias que instruían las direcciones de los sistemas de propaganda. En paralelo, las brigadas locales se mantuvieron vigentes, realizando su trabajo autogestionado y territorial, construyendo una cultura muralista alternativa que, en muchos casos, se oponía abiertamente la forma de trabajo de los partidos:

Con ese grupo de propaganda nos fuimos dando cuenta de que dentro de la PROFESES no había discusión colectiva, porque venía gente militante y decía ‘estas son las tareas’, no se daba una participación real. Por ejemplo, para la directiva se hacían elecciones de forma clandestina en las que no se participaba, ‘ya, ganaron los comunistas’”, y listo, todas las líneas venían marcadas desde el PC. Entonces, cuestionábamos eso (Rolando Millante cit. en Morales, 2011).



IMAGEN 46

Mural de la BCL (P.S.), Pudahuel, ca. 1986.

La diferencia que se generó en la capacidad de acción es clara al observar la ubicación de los murales en este segundo período (Imagen 46). Si hasta 1984 o 1985, todos los tipos de brigadas pintaban principalmente en calles de menos tránsito o visibilidad, hacia el año decisivo encontramos que las brigadas locales mantuvieron su trabajo barrial, mientras aparecen murales de partidos políticos en grandes avenidas, parques y universidades. Su mayor capacidad de movilizar fuerza de trabajo, sumado a su carácter deslocalizado, implicaba que podía darse la orden “desde arriba” de participar en una actividad masiva, trasladando los recursos, la gente, y disponer de suficientes materiales y brigadistas para asegurar una pintada en una avenida de mayor visibilidad.

Pero, sobre todo, hubo un cambio en los objetivos. Las brigadas populares habitualmente encontraban el sentido de su práctica en la concientización e integración de los vecinos a las prácticas políticas, y la demarcación territorial como una forma de control del espacio público en el barrio. Los partidos, en cambio, comenzaron a desarrollar experiencias cada vez más extensivas, pues los objetivos de su propaganda eran de carácter más amplio: disputar hegemonías nacionales, posicionarse en el escenario de la oposición, romper la barrera comunicacional de la dictadura, aumentar su base de militantes y simpatizantes. En cierto sentido, quizás estos no diferían tanto respecto de las expresiones



IMAGEN 47  
Intervención con plantilla de la APJ, Parque O'Higgins, noviembre de 1985.



IMAGEN 48  
Intervención con plantilla de la APJ, Parque O'Higgins, noviembre de 1985.

locales en el contenido —concientizar, convocar, marcar presencia— como en su escala, por lo cual, las formas del muralismo no se distanciaban tanto como su espacialidad.

De hecho, en términos técnicos, no observamos transformaciones significativas para 1986, ni en los murales partidistas ni en los de base territorial. Se mantuvo la supremacía de la brocha y el rodillo, con casos puntuales de uso del spray. Sin duda, este recurso estaba cada vez más disponible, pero aparentemente se utilizaba más para la realización de rayados (consignas tipo *graffiti*), mientras que el gran formato aprovechaba alternativas económicas como el látex o la tierra de color.

Sin embargo, algunas entrevistas del espacio universitario —sin duda un lugar privilegiado en términos de seguridad y acceso a recursos—, apuntan a un uso precoz del spray y las técnicas de plantillas o estencil. Algo similar ocurrió con las organizaciones de artistas. La APJ, por ejemplo, realizaba buena parte de su trabajo gráfico a través del uso de plantillas, por lo que la pintura en aerosol alternaba permanentemente con la brocha. Esto queda claramente retratado en fotografías de la concentración masiva del 21 de noviembre de 1985, en el Parque O'Higgins (Imagen 47; Imagen 48).

[el Ozalid] es una película de alto contraste, entonces al revelarla sale inmediatamente en tonos blancos y negros. Lo que yo hice fue copiarla y ampliarla, y después nos conseguíamos placas de radiografía, también las pegábamos, y ahí dibujábamos y después recortábamos con tip-top las áreas oscuras, o las negras. Y después con spray pintábamos y quedaba como, ¿cómo se llama esto?, como un grabado (Hombre, 52 años).

La plantilla, esa técnica que enseñábamos, siempre tuvo mucha importancia. Yo creo que tuvo importancia, una, porque es una técnica muy básica, muy económica, pero que puede ofrecer grandes posibilidades. Entonces, la plantilla también, aparte de en sí misma como pa' hacer cosas de gráfica y todo eso; la plantilla también era usada en los murales, era una forma de armar el mural (Hombre, 65 años).

Las dimensiones de los murales también cambiaron. Surgieron pinturas de mayor escala, desapareciendo los murales de tamaño restringido que ocupaban solo una fracción del muro. Así, encontramos obras que en ocasiones ocupaban varios muros adyacentes, e incluso fachadas completas de blocks de departamentos. Esto refleja de manera importante el crecimiento de las brigadas barriales que, para 1985, se encontraban más establecidas en términos de su capacidad de acción dentro del territorio, su relación con vecinos y otras organizaciones de base, en el conocimiento y habilidad técnica (Imagen 56). Junto al movimiento, que progresivamente avanzaba hacia la consolidación



IMAGEN 49  
Mural del FPMR en fachada de Block, Villa Francia, ca. 1986.



IMAGEN 50  
Mural de la BRP, Santiago, ca. 1986.

de una fuerza social articulada en contra del régimen, el mural se convertía en parte del paisaje urbano en los barrios residenciales periféricos, las poblaciones de clase trabajadora, y el espacio universitario.

En términos de diseño, sigue privilegiándose el protagonismo de la imagen por sobre el texto escrito, pese a que este cobra mayor relevancia que en el período anterior (Imagen 50; Imagen 51). La consigna acompaña al mural con llamados a mantener el espíritu de lucha: “Por el socialismo, a combatir”, “Aquí nadie muere compañero, aquí cada día es continuar”, “No tengas miedo de decir la verdad”. Se vuelven más frecuentes también los motivos que hacen referencia a militantes muertos en manos de agentes del Estado (Imagen 58).

Conforme había avanzado el proceso de lucha, la dictadura había reaccionado reactivando la acción represiva. El 29 de marzo de 1985, fueron secuestrados y asesinados Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero, en un intento de castigo ejemplar. El mismo día, los hermanos Rafael y Eduardo Vergara —militantes del MIR—, fueron baleados en plena calle en la Villa Francia, y su compañera de militancia Paulina Aguirre, ejecutada en una casa de seguridad en el Arrayán. Un año antes, había caído en combate Mauricio Maigret.

Al multiplicarse los compañeros asesinados por la dictadura, la figura de los mártires pasó a ser uno de los motivos más relevantes en los mensajes que circulaban dentro de la escena social y política. Personajes como André Jarlan, Miguel Leal, Eduardo y Rafael Vergara, se sumaron a los murales de las antiguas figuras de Salvador Allende, Víctor Jara o Juan Alsina. Junto a ellos, se mantuvieron temas que congregaban los esfuerzos muralistas desde 1983: la recuperación de la democracia, la libertad, la denuncia de la represión a los derechos humanos y la convocatoria a la protesta.

La gran diversidad de organizaciones muralistas perpetuó la heterogeneidad de estilos gráficos que se observaba desde principios de la década. Si bien predominaba el estilo “lineal figurativo”, se puede observar la curva de aprendizaje de los brigadistas, manifiesta en la aparición de murales con técnicas de mayor complejidad (Imagen 59). Aparecen registros de murales con gradaciones de color, representaciones en tres dimensiones, juegos de perspectiva y composiciones elaboradas, que superan la tradicional escena en dos dimensiones que solía acompañar el mural más antiguo. Es un proceso paulatino, pero se puede seguir claramente la evolución de una práctica ya socialmente extendida. Por otro lado, la presencia de motivos más complejos sugiere que las acciones de movilización y seguridad propiciaban condiciones en las que había más tiempo para pintar.

Al mismo tiempo, comenzaba a consolidarse en esta etapa de convergencia entre las distintas esferas de militancia, una práctica colectiva que involucraba más



IMAGEN 51

Mural del Codem en honor a Paulina Aguirre, San Miguel, ca. 1986.



IMAGEN 52

Mural de autoría indeterminada, Pudahuel, ca. 1986

que a una brigada. En distintos espacios —la población, la organización social, la universidad, entre otros—, las pintadas “engancharon” como una práctica convocante que se insertaba en instancias sociales más amplias, como actos culturales o jornadas de protesta. En este marco, en simultáneo a otras prácticas como la proclamación de discursos, las ollas comunes y la instalación de barricadas, se desplegaban una o más brigadas que aprovechaban la seguridad de ese espacio momentáneo de control territorial. Ahí se fue transformando el muralismo en una actividad pública y abierta, donde convocaban a los demás a apoyar, ya fuera en un aporte monetario, o involucrándose directamente con una brocha y pintura:

Entonces, dentro de ese movimiento, yo diría que el principal punto de encuentro eran los actos, los actos musicales. Y, generalmente en esos actos musicales, se aprovechaba de hacer alguna intervención artística, por ejemplo, pintar un mural. Y en los momentos en que eso ocurría, era territorio libre, porque los guardias de la universidad, no sé si tenían algún tipo de indicación de que si había desmanes se controlaba y si no había desmanes no, porque, en un principio nosotros hacíamos, siguiendo el tema del muralismo (Hombre, 50 años).

...entre protesta y protesta, ocurren también actos, actividades propias de los territorios, de los vecinos, las vecinas, que no son de protesta, sino de resistencia. Entonces, el marco no era la barricada, sino la misma gente, actos culturales, hechos de manera totalmente abierta. Lo mismo que antes era en las peñas, cerradas, de noche, semiclandestinas, en las parroquias y en las capillas locales, ahora se hace en la calle, en las plazas. En el contexto de esa apropiación, se produce el fenómeno de que también se hacen murales. Y así como están las brigadas políticas, vinculadas a partidos políticos, (...) también surgen las brigadas locales. Ese fenómeno siempre fue muy interesante, que independiente de que fueran o no militantes, estos jóvenes optaban por una identidad propia, comunitaria, local, barrial: “somos de este barrio”. Fenómeno muy característico de Villa Francia, pero que también se replica en muchas otras poblaciones periféricas, que tienen sus propias brigadas, formadas por sus propios jóvenes y que pintan, apropiándose de su espacio local, territorial (Hombre, 53 años).

Yo tengo, tenía una hija, ahora es grande, era chiquitita, que me acompaña siempre a pintar murales. Y yo la llevaba a pintar murales, para que pintara murales, y cuando se acababa la pintura ella desaparecía, y andaba corriendo en la pobla con los cabros chicos, embarrada. Para mí era precioso, es como el recuerdo más gráfico de la pintura de mural, porque para mí la pintura de mural nunca significó hacer un buen mural, y desarrollar estéticamente lo que yo quería, socializar el uso de la brocha, del color, etcétera. Era fundamentalmente una relación humana, una relación política con lo humano (Hombre, 58 años).

En ese sentido, hacia 1986, eclosionó un proceso de años en que el muralismo supera la condición de técnica de agitación y propaganda, de mero instrumento

de comunicación gráfica política, para posicionarse como una práctica social, más allá del contenido mismo que implica como acto la pintura. Pintar un mural se transformaba en una parte más de un todo integrado, que avanzaba en la recomposición del tejido social en el territorio. Aparece entonces, la idea del mural colaborativo, siendo una de las mejores expresiones de ello el Taller de Pintura Popular de la Villa Francia, que convocaba a los vecinos de su población para pintar, con múltiples diseños, las fachadas de sus edificios.

Con esto no solo se integraba el mural y los brigadistas a la población, sino que se involucraba a un espectro más amplio de sujetos (niños, señoras, jóvenes, viejos), a una práctica política cultural concreta y alegre. Posiblemente funcionaba como una forma más de incorporación a la movilización —luego de acumulación de fuerzas—, pero también buscaba construir (o recuperar) un sentido común de colectivizar el espacio público y, por extensión, la sociedad.

### **Panfletos para sublevar**

En 1986, la mayoría de los panfletos estudiados nos remiten a las jornadas de paro nacional, y a una producción más simplificada y masiva. El registro se inaugura con la convocatoria de movilización de mujeres contra la dictadura, el 7 de marzo (Imagen 60), bajo el lema “No Más Porque Somos Más”. En ella, diversas organizaciones feministas, en forma unitaria, convocaron a celebrar el Día Internacional de la Mujer en el Parque Forestal (Vicaría de la Solidaridad, 2008).

A su vez, se registran una serie de panfletos del Partido Humanista, de manufactura estandarizada y fundada en uso de caricaturas realizadas por el mismo dibujante, cuyas temáticas se orientan a la denuncia de la represión vinculada con aspectos cotidianos, como la reconstrucción posterremoto o el paso del cometa Halley (Imagen 54). En el caso aludido, se trató de un llamado a la concentración realizada el 10 de abril de 1986, con varias entidades políticas agrupadas en la Mesa de la Concertación Juvenil (Vicaría de la Solidaridad, 2008).

En determinadas situaciones, se expresa el carácter de “urgencia” en la propia manufactura de los panfletos. Por ejemplo, en la falta de prolijidad respecto del recorte de los márgenes, como aquellos relativos a la conmemoración del 1° de mayo (Imagen 55).

Uno de los acontecimientos más relevantes del año 1986, será la jornada de paro nacional convocada por la Asamblea de la Civilidad. En estos panfletos la manufactura se hace más estándar, es decir, se reconocen esquemas generales,

anteriormente identificados: uso de papel tipo roneo, imprenta y escritura en estilos tipográficos determinados (Imagen 56). En tanto los mensajes aluden a las demandas contra la represión y falta de libertad: “Chile dice basta ya de represión, basta de cesantía, basta de dictadura” y “Chile para por: libertad, justicia, trabajo, democracia”.

En agosto, fueron diversos los llamados a paro. Se destacan los panfletos relativos a la “Jornada por la Justicia”, convocada por la Asamblea de la Civilidad bajo la consigna: “Por la Justicia y la Demanda de Chile”, donde se insta a la movilización pacífica, con caceroleos y concentraciones en distintos puntos de la capital (Imagen 57). Esto, a pesar de que sus dirigentes se encontraban encarcelados. Manuel Bustos, vicepresidente del CNT, la principal central sindical señalaba:

Tenemos que plantearnos la lucha contra la dictadura por los compañeros de la Asamblea de la Civilidad detenidos, por los dos muchachos quemados y el estudiante muerto. Si los partidos o la asamblea no lo hacen, los trabajadores retomaremos la vanguardia (*El País*, 17 de agosto de 1986).

Al mes siguiente, se realizó una jornada de movilización nacional con convocatorias similares a las de julio de la Asamblea de la Civilidad. En los panfletos existen algunas consignas que aluden a hechos recientes de asesinatos, y otras que enfatizan el derrocamiento de Pinochet: “Chile se para contra Pinochet”; así como el anhelo de libertad: “En esta primavera florecerá la libertad”. Para esta convocatoria los llamados son diversos y las técnicas de producción también, desde el uso de impresión a color hasta el hectógrafo, la escritura tipográfica y manual, con ejecuciones estandarizadas y de carácter artesanal.

Nuevos llamados a movilizaciones se efectuaron en octubre. Contamos con registros del MIR, que convoca a organizaciones sociales y populares para las jornadas del 11 al 13 de octubre de ese año (Imagen 59). Otros panfletos remiten a las JRME, y destacan por privilegiar diseños llamativos con el uso de fotomontaje y escritura manual, dejando un mensaje potente relativo a la denuncia de hechos de violencia política. En algunos panfletos se aprecia la colaboración y el uso de fotografías de Kena Lorenzini (2010) (Imagen 60).

Así también se encuentra el registro del movimiento Mujeres por la Vida, con una convocatoria para octubre de ese año (Imagen 61). Esta agrupación nace en noviembre de 1983, en respuesta a la muerte de Sebastián Acevedo, un padre que se inmoló en protesta contra la detención y desaparición de sus hijos. De acuerdo con esta inspiración, la retórica de Mujeres por la Vida frecuentemente caracterizó a la mujer desde la figura de la “madre” (Gross, 2015).

La respuesta a las movilizaciones no se hizo esperar y a fines de este año comienza la operación contrainsurgente más relevante de toda la década en cuanto a

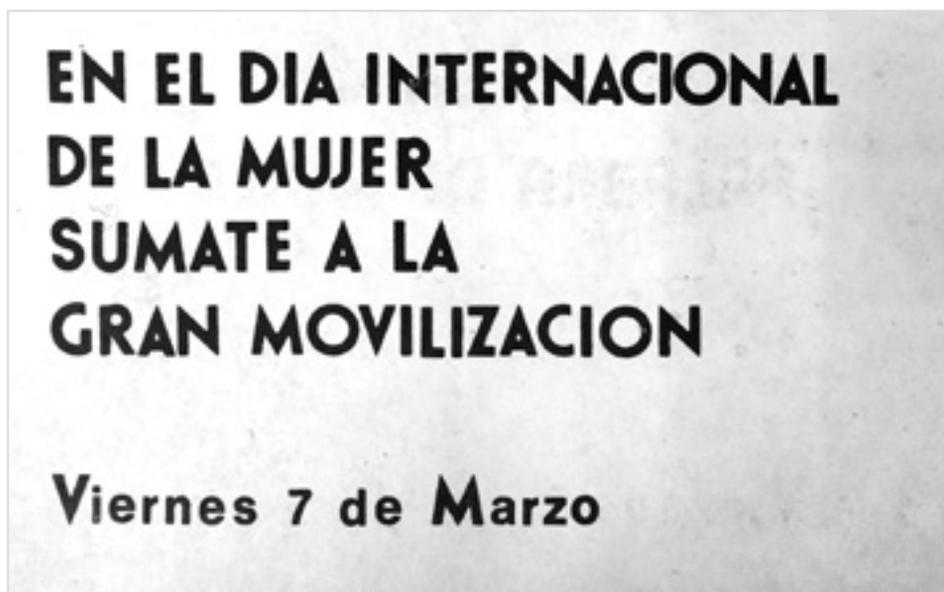


IMAGEN 53

Panfleto del Día Internacional de La Mujer, del 7 de marzo de 1986.



IMAGEN 54

Panfleto del PH con convocatoria a protesta para el 10 de abril de 1986.

recursos, medios, personal y extensión territorial (Rojas, 1999). A su vez, la situación política se trastocó bastante, en particular con las transformaciones evidentes de los partidos políticos y la llegada de los “socialistas renovados”, aspectos que fortalecen el proyecto de la concertación política.

### **1987-1990: La Campaña del NO y la transición**

#### **Panfletos para votar**

En el siguiente panfleto observamos la fecha del 25 de marzo, día en que se realizó una nueva jornada de protesta, convocada por el CNT. Fueron realizados en imprentas, pues señalan el uso de un estilo tipográfico definido con mensajes dirigidos a servir de instructivos para la movilización pacífica (Imagen 62).

En abril, con la visita del Papa, las protestas se sucedieron al paso de su caravana. A los ya clásicos panfletos: “Pan, justicia y libertad”, se sumaron las consignas “Juan Pablo hermano, llévate al tirano” o “Wojtyla, Wojtyla, ¡llévate al gorila!”, y “¡Juan Pablo, amigo, la guerra no es contigo!” (APSI, 6 al 19 de abril de 1987). Se trataba de la denuncia desarrollada en medio de balas y bastonazos, de la huelga de hambre de los presos políticos, cuando *El Mercurio*, preparó otro de sus montajes comunicacionales, culpando a dos estudiantes que militaban en las Juventudes Comunistas como responsables de los disturbios que se vivieron el 4 de abril en el parque (Vergara, 2013).

En este momento, existe un lapso temporal caracterizado por la ausencia de panfletos en el registro, hasta mediados de 1987. En esa fecha vuelven a aparecer en la denuncia de las acciones represivas de la CNI, particularmente del asesinato del dirigente estudiantil y escritor de la UTE, Julio Santibáñez Romero, en el contexto de falsos enfrentamientos y montajes (Imagen 63). Cabe decir que el método de los falsos enfrentamientos fue una práctica represiva habitual utilizada por la organización terrorista, constituyendo un sello de su actuación (Salazar, 2012).

El registro de panfletos del 6 y 7 de octubre resulta importante. En ellos se convoca a una huelga nacional a cargo del CNT, que buscaba incluir a todos los sectores del país bajo la consigna: “Por elecciones libres y democracia”. Este hito marca el cambio desde la movilización social amplia de protesta contra el derrocamiento a la dictadura, hacia la consideración del plebiscito eleccionario.

Casi por última vez, estos panfletos muestran diferencias en su manufactura, lo que podríamos establecer como el último registro de la “participación de distintas manos” en la producción. Observamos la impresión a mimeógrafo y hectógrafo, escrituras tipográficas determinadas y mensajes más o menos elaborados, que

incluyen la participación de organizaciones estudiantiles, confederaciones de trabajadores y partidos políticos, por ejemplo, el MIR (Imagen 64).

Hacia fines de 1987 y mediados de 1988, el grueso de los panfletos refiere a la propaganda plebiscitaria, establecida bajo las disposiciones transitorias de la Constitución de 1980. Para estos años, nuevas formas legales van a reglamentar la propaganda política, estableciendo límites respecto del uso de siglas, símbolos, lemas, personas, entre otros, contrarios al régimen (Valdebenito, 2010). En este contexto, en la producción de panfletos se registra el fotomontaje y la impresión a mayor escala, apreciándose básicamente dos posiciones en la oposición. Una primera, conformada por el Comando Nacional por el No y por la Concertación de Partidos por la Democracia, alianza de 14 colectividades políticas que nace el 2 de febrero de 1988, cuyo primer desafío fue convocar a las inscripciones en registros electorales (Imagen 65; Imagen 66). Y una segunda posición, comprendida por los movimientos y organizaciones que pensaban que el plebiscito era un fraude y que el proceso así estaba viciado (Imagen 67; Imagen 68).

Desde el registro panfletario, podemos decir que en la Concertación la campaña se enfocó en grupos y temas específicos, por ejemplo, con el llamado de participación hacia los jóvenes (Imagen 69) o desempleados (Imagen 70). En tanto, se buscaba gráficamente representar la idea de “elecciones libres” con el uso de colores patrios. Finalmente, consolidaron el uso de recursos discursivos que sintéticamente señalan la opción del NO como elemento central (Valdebenito, 2010). Más tarde la campaña: “Chile la alegría ya viene”, con el NO acompañado de un arco iris multicolor, será un ícono que traspasará los límites del plebiscito transformándose en la gráfica de la coalición que gobernará hasta marzo del 2010. Por su parte, el PC, como una estrategia de diferenciación de la Concertación, llamó a votar por el NO, usando la consigna: «NO hasta vencer» (Imagen 71).

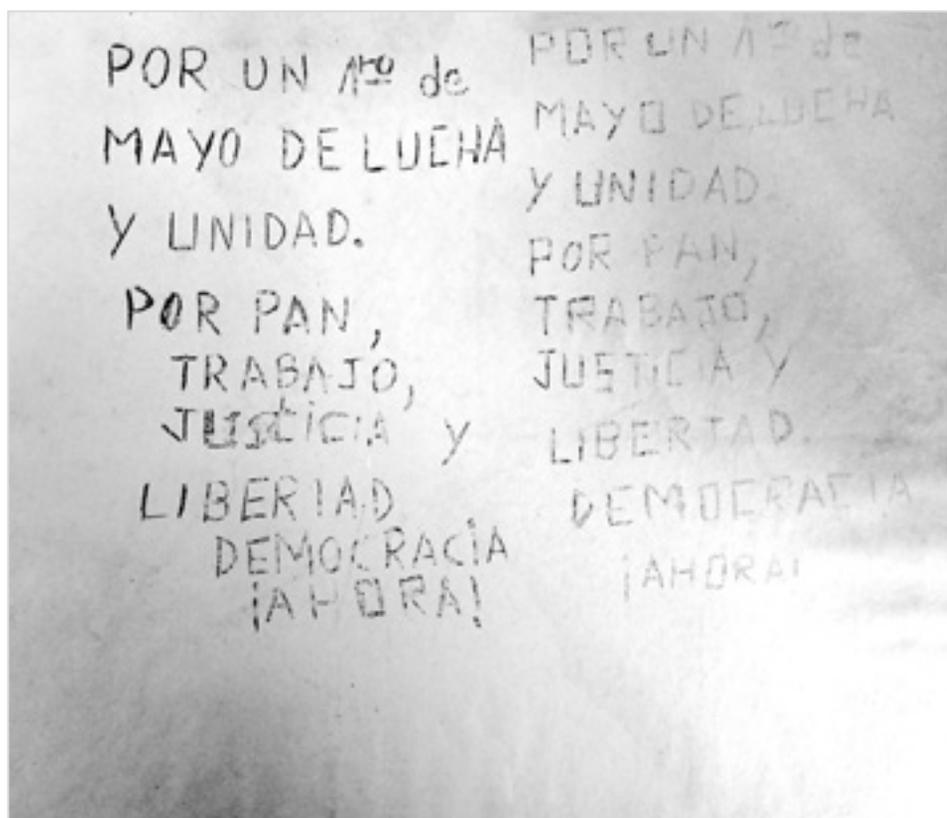


IMAGEN 55  
Panfleto de filiación indeterminada conmemorando el 1 de mayo.

**PARO NACIONAL DE ACTIVIDADES  
2 Y 3 DE JULIO**

**INSTRUCTIVO**

---

**30 de junio y 1<sup>o</sup> de julio**

Nos preparamos para el PARO:

- \* conseguimos los recursos económicos que necesitamos
- \* hacemos todas las compras
- \* adelantamos los trámites indispensables

**2 y 3 de julio**

Todos juntos; al mismo tiempo:

- \* no vamos a trabajar
- \* no mandamos a los niños al colegio
- \* no hacemos compras
- \* no hacemos trámites
- \* a las 12:00 hrs: acudimos a la Plaza de Armas de nuestra ciudad a cantar la Canción Nacional. No aceptamos provocaciones
- \* a las 14:00 hrs: nos retiramos a nuestro barrio
- \* a las 20:30 hrs: escuchamos el himno de la Demanda de Chile; apagamos la luz; encendemos velas; tocamos cacerolas, pitos, bocinas y campanas.

---

**¡TODOS JUNTOS, AL MISMO TIEMPO!  
¡CHILE POR LA DEMANDA DE CHILE!**

**ASAMBLEA DE LA CIVILIDAD**

IMAGEN 56  
Panfleto de la  
Asamblea de la  
Civilidad con  
la convocatoria  
a paro del 2 y 3  
de julio.



IMAGEN 57

Panfleto de la Asamblea de la Civilidad,  
convocando a una jornada por la justicia, del 20 de agosto de 1986.

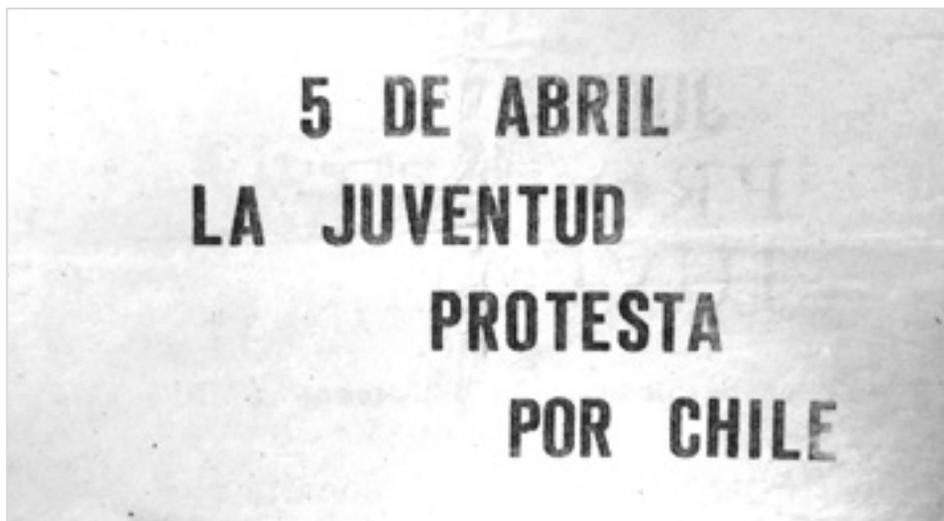


IMAGEN 58

Panfleto con la convocatoria a paro del 4 de septiembre de 1986.

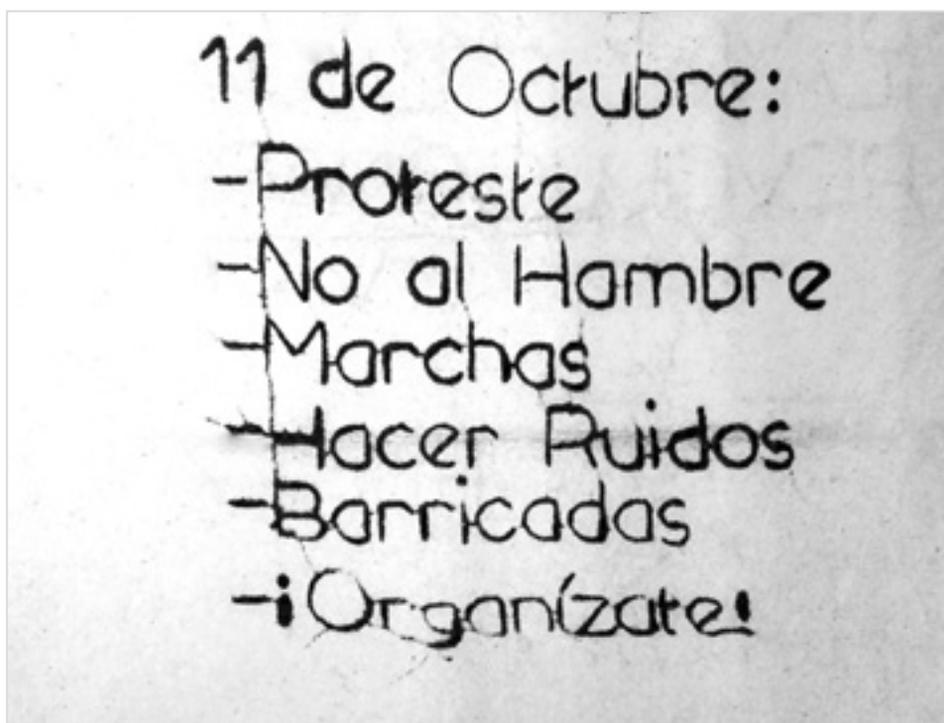


IMAGEN 59

Panfleto del MIR con convocatoria para jornadas de protesta del 11 de octubre de 1986.



IMAGEN 60

Panfleto de la JRME, convocando al paro nacional del 4 y 5 de septiembre de 1986.

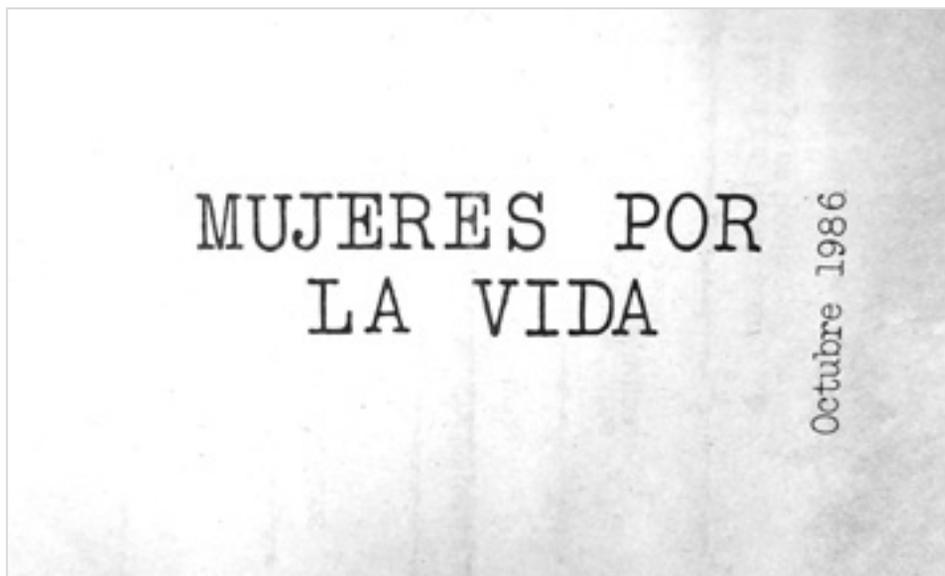


IMAGEN 61

Panfleto de Mujeres por la Vida para octubre de 1986.

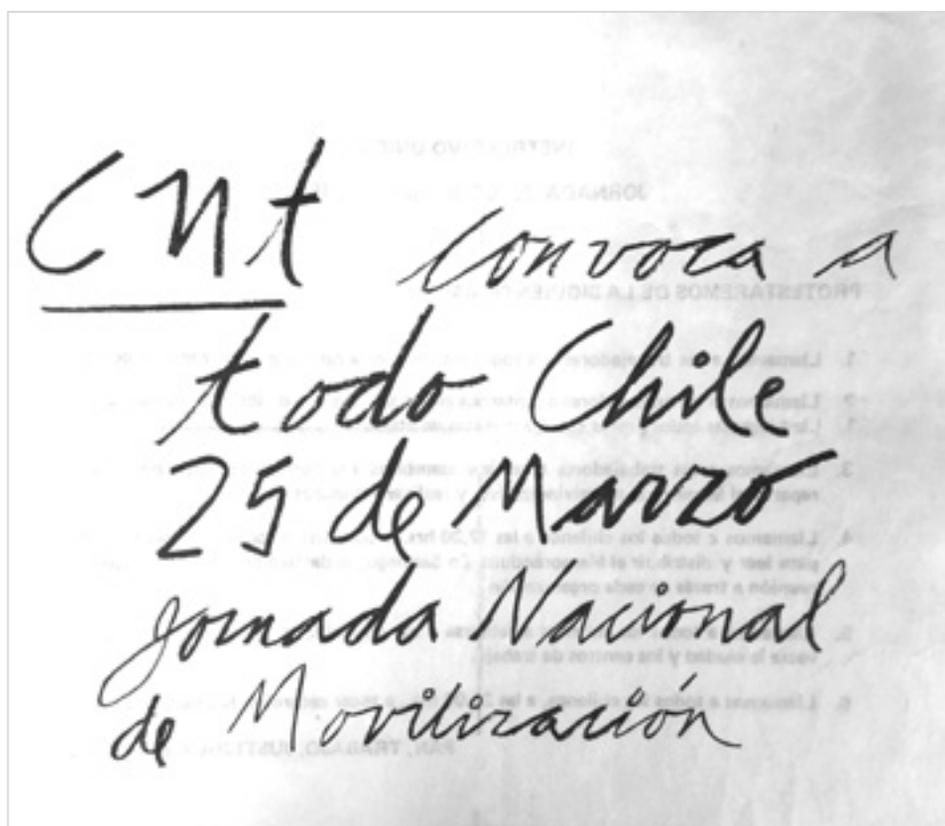


IMAGEN 62

Panfleto del CNT convocando a jornada nacional de movilización, para el 25 de marzo de 1987.

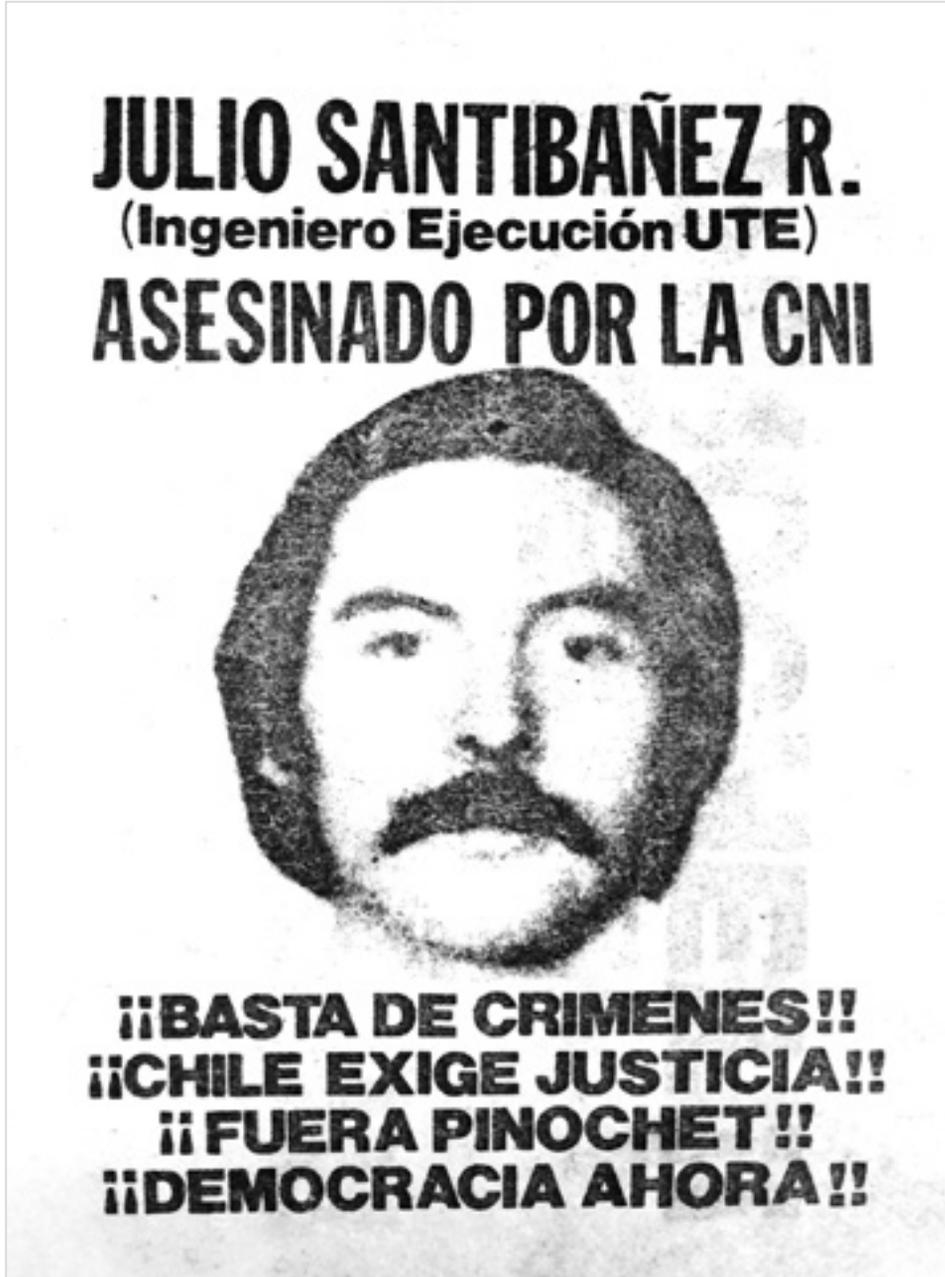


IMAGEN 63

Panfleto de filiación indeterminada que alude al asesinato del dirigente estudiantil de las JJCC Julio Carlos Santibañez Romero en septiembre de 1985.



IMAGEN 64

Panfleto del MIR convocando a la movilización del 07 de octubre de 1987.

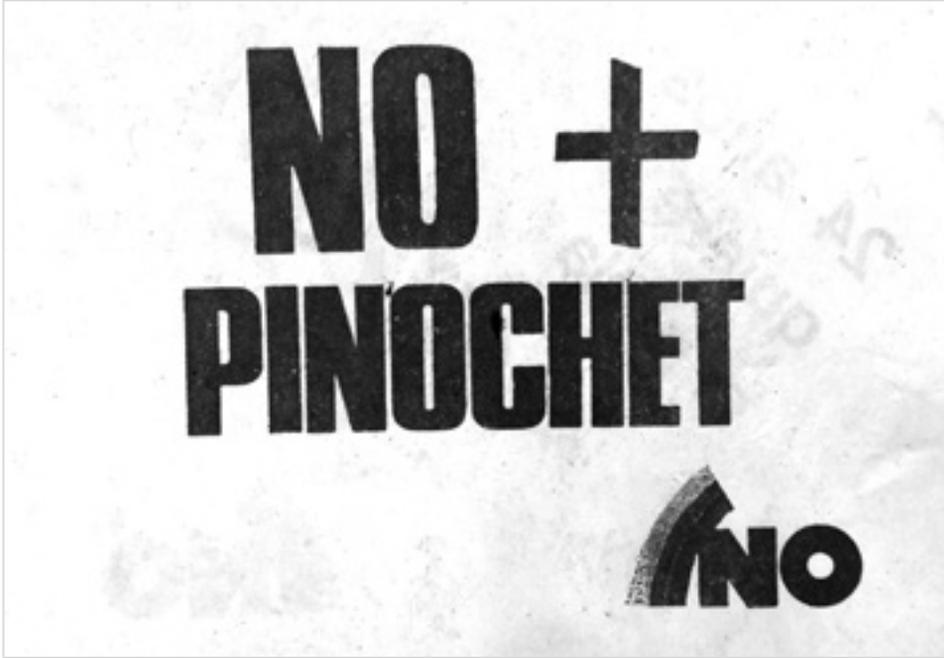


IMAGEN 65

Panfleto de la Concertación de Partidos por la Democracia.

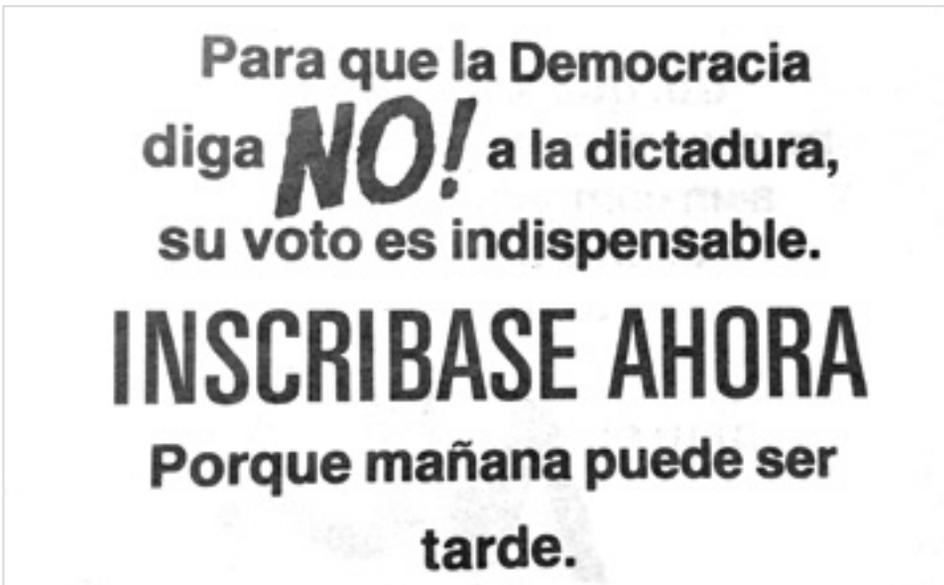


IMAGEN 66

Panfleto del Comando por el NO, llamando a las inscripciones electorales para el plebiscito.



IMAGEN 67

Panfleto de filiación indeterminada aludiendo a fraude del SI.

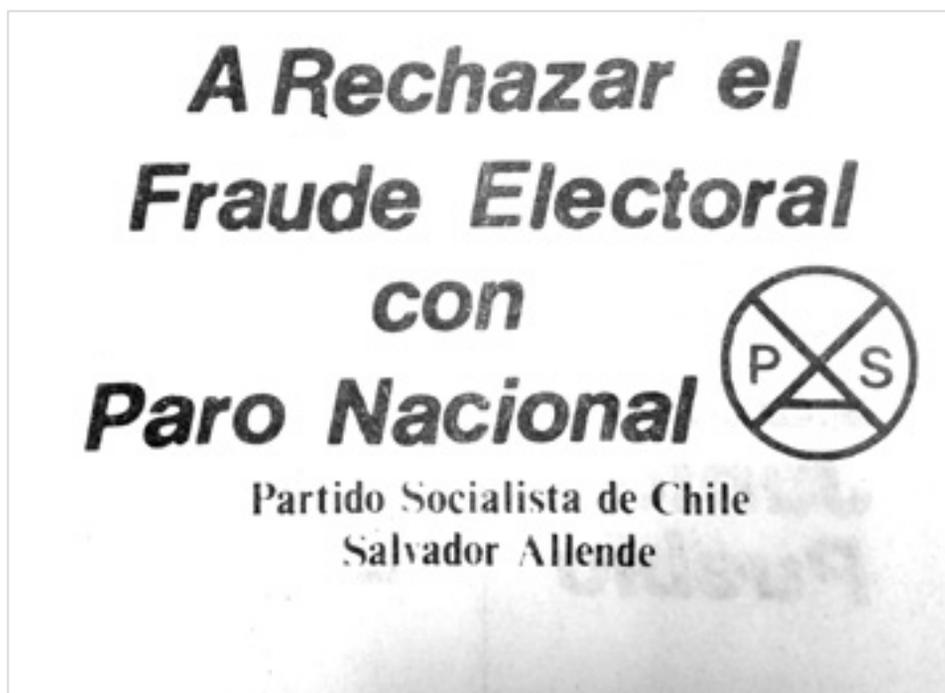


IMAGEN 68

Panfleto del PS llamando a rechazar el fraude electoral.



IMAGEN 69

Panfleto del Comando Nacional por el No, convocando a los jóvenes.



IMAGEN 70

Panfleto del Comando Nacional por el No, convocando a desempleados.



IMAGEN 71

Panfleto convocando a concentraciones con la consigna "No, hasta vencer".

## El muralismo en las avenidas

Con toda seguridad, tanto la avanzada represiva posterior al atentado contra Pinochet, como la instalación de un nuevo estado de sitio en la segunda mitad de 1986, tuvieron un efecto sobre la producción muralista. Sin embargo, desde la perspectiva que adoptamos en este trabajo, esto es algo difícil de rastrear, pues la resolución y sistematicidad del registro no es suficiente para distinguir variaciones en cuestión de meses. Sí sabemos, en todo caso, que ese momento de transición, entre el atentado y la promulgación de la Ley de Partidos Políticos en 1987, es también un punto de inflexión en el desarrollo del muralismo. En palabras de Luis “Mico” Henríquez, el período entre 1983 y 1986: “fue como la prehistoria de todas las brigadas, o la escuela” (Morales, 2011).

No obstante, es notorio que el cambio estuvo determinado por la apertura a la manifestación pública de las tendencias políticas contrarias al régimen. Esto se explica por la combinación de la recuperación del movimiento popular, que obligaba al gobierno a ceder espacios de expresión y reunión masiva, la presión de la comunidad internacional hacia la dictadura, y particularmente, el apoyo norteamericano a la salida democrática. Todavía los agentes del Estado perseguían constantemente a la oposición, y el problema de seguridad no dejó de ser una preocupación para los militantes en general, pero la posibilidad de establecer espacios colectivos y masivos autorizados permitió una convergencia de los esfuerzos muralistas. Esto determinaría un escenario completamente distinto al que se había vivido hasta 1986.

Las brigadas de partidos políticos continuaron siendo la fuerza dominante. Ante un escenario en que podían constituirse legalmente, nuevas brigadas vieron la luz. La IC recogió y potenció dos organizaciones que se habían forjado al alero de comunidades de base: la Brigada Pedro Mariqueo, nacida en la población de Lo Hermida en Peñalolén; y las Unidades Muralistas Camilo Torres, un grupo que surgió desde las comunidades cristianas en el poniente de la capital, retomando la denominación que había utilizado el partido durante la Unidad Popular para su Brigada Camilo Torres (Imagen 72).

Del PS, fraccionado en su proceso de renovación, en la dicotomía entre la vía electoral y la sublevación de masas, se habían desprendido una serie de brigadas alternativas a la BEC: la Brigada Salvador Allende, la Carlos Lorca, la Víctor Jara, y la Laura Allende, que tenía la particularidad de estar conformada por mujeres y adoptar una mirada feminista (Imagen 73). Hacia finales de la década, el FPMR autónomo registraba dos brigadas: los Muralistas Raúl Pellegrín, y la Brigada Cecilia Magni (Imagen 74; Imagen 75).



IMAGEN 72  
Mural de las UMCT, Pudahuel, ca. 1988.



IMAGEN 73  
Mural de las BSA, Estación Central, 1989.

Pese al contexto, entre los brigadistas populares se desarrollaba una escena viva que, ante las nuevas condiciones, pudo articularse y conocerse entre sí. Aparecieron nuevas organizaciones, como el Colectivo La Garrapata, que pronto alcanzó un protagonismo muy relevante en la escena (Imagen 76). Desde 1987, comenzaron a realizarse grandes encuentros muralistas, funcionaban convocando en una población a brigadas de diversos territorios para pintar muros en forma colectiva, compartir experiencias, técnicas y así, construir comunidad. En estas instancias también confluían organizaciones estudiantiles, talleres de artistas, y pobladores del lugar que se acercaban a participar del evento. En cierto sentido, el período de ascenso de las movilizaciones sociales de 1983 y 1986, era sustituido por espacios comunitarios de carácter artístico-cultural.

Aquí hubo una jornada muralista en algún minuto, entre medio. Año 86, 87, y ahí vinieron todas las brigadas muralistas, de todos lados, hicieron muchos murales. Vino la Ramona Parra, la Luciano Cruz...había una Rolando Alarcón, estuvo la BEC también, y una de la Izquierda Cristiana, no me acuerdo cómo se llamaban ellos, pero eran como característicos, los colores eran como celestes con azul, su fuerte, y rojo. Vino una facultad de artes de la Universidad de Chile con una brigada (Hombre, 50 años).

El año 89, para la conmemoración de los dos años del asesinato de 12 miembros del FPMR, en la “Operación Albania”, nosotros como brigada convocamos a nivel metropolitano a brigadistas organizados y no, a una jornada Muralista en la Villa Portales. Cuando elaboré la convocatoria, a modo de firma escribí “desde la trinchera del arte popular”, frase que se usó en diferentes jornadas culturales. A la primera reunión llegaron cerca de 20 organizaciones y colectivos, principalmente políticos, pero también grupos de arte propiamente tal como el Sindicato, que creo eran estudiantes de Arte de la Universidad de Chile. Esta convocatoria fue tan atractiva que la Agrupación de Pintores y Escultores de Chile, nos apoyó y facilitó espacio para la planificación de la jornada. Participaron entre otras la BRP, la Camilo Torres, la Elmo Catalán. Incluso algunas agrupaciones culturales crearon para esta jornada brigadas muralistas que después siguieron trabajando, como por ejemplo el Taller Muralista La Escala, de Recoleta creo, y que apropió de esa frase de la convocatoria (Hombre, 48 años).

Si mal no recuerdo, 88. Ahí se empieza a generar este embrión de organización que nos encuentra a todas estas brigadas distintas, con orígenes distintos, con estilos distintos, algunas más grandes, algunas más pequeñas, para empezar a actuar de manera organizada. El lugar lo recuerdo muy bien, la población Chacabuco, en la zona norte de Santiago, el Taller Cultural La Escala llamó a celebrar el primero de mayo, en la población. Ellos tenían como ocho muros, que pedimos prestados para los que llegaran a pintar, y llegaron quince grupos, casi se quedaron sin muralla, eso nos dio cuenta de la capacidad para copar un espacio en muy poco tiempo, y la necesidad de coordinarnos previamente, ahí empezó a surgir la idea de una coordinación metropolitana de brigadas muralistas (Hombre, 52 años).



IMAGEN 74  
Mural de los MRP, Santiago, ca. 1989.



IMAGEN 75  
Mural de la BCM, Santiago, 1989.

En cuanto a lo técnico, en términos generales la escena continuó dominada por brochas, rodillos, látex y tierra de color. Hacia 1987 o 1988 la pintura con aerosol se fue incorporando con mayor frecuencia (Imagen 77). Más espacio implicaba más oportunidades para pintar, mejor convocatoria de gente, y mayor acceso a recursos, por lo que, en general se observa una complejización del diseño mural en términos de mayor elaboración de la composición, ampliación del uso de colores, mejor manejo de la forma, entre otros. Como existió una convergencia de organizaciones, la diversidad de estilos que venía fraguándose permitió un intercambio de ideas que potenció los aspectos creativos del mural.

Incluso las organizaciones más tradicionales en términos estilísticos, como la BRP, comenzaron a experimentar con nuevos códigos visuales (Imagen 78). Esto, no solo rompía con una tradición estética de la izquierda que se mantenía relativamente idéntica desde antes de la Unidad Popular, sino que alteraba una forma de organización del trabajo que había sido forjada y estandarizada en los años fundacionales de la brigada y que, eventualmente, había sido traspasada a buena parte del muralismo chileno. Es decir que, al abandonar el estilo lineal compuesto, la estructuración de roles de “trazador, rellenador, fileteador” quedaba obsoleta al enfrentarse a diseños que no poseían ni colores sólidos, ni campos delimitados. Los nuevos materiales traían nuevas estéticas, que transformaron el modo de hacer de las brigadas.

Después de 1987, y sobre todo a partir de 1988-1989, vemos en los murales de todas las organizaciones una multiplicidad de colores. Se experimentó con la figura humana en códigos más propios del arte que del muralismo callejero tradicional, y se mezclan técnicas para construir composiciones. Parece desarrollarse una suerte de especialización del mural, en que ya no son simplemente sujetos que expresan espontánea o militantemente su voluntad de transformación política de la sociedad chilena, sino organizaciones de artistas construyendo códigos visuales nuevos, en un escenario urbano que cruza los distintos territorios de la capital.

Este flujo creativo iba en avanzada, mientras en la escena política se profundizaba la ruptura entre la oposición moderada, que había firmado el pacto de transición con la dictadura, y aquella radical que defendía la necesidad de una salida por la movilización de masas. Eventualmente, hacia 1988, la mayoría del trabajo muralista que se registra decanta hacia la campaña del NO. Algunas organizaciones, como el FPMR y lo que se conoció como el MIR militar<sup>13</sup>, se mantienen en su posición y expresan, a través de los muros, su descontento ante la vía electoral. Sin embargo, en los murales que hemos podido registrar,

13 En el año 1986, el MIR se dividió en dos facciones: el MIR político y el MIR militar. El primero al mando de Nelson Gutiérrez optó por la vía electoral para acabar con la dictadura; el segundo, dirigido por Andrés Pascal, defendió la vía insurreccional.

desaparece la lucha armada y los mártires como temas predominantes, dando paso a temáticas valóricas como la esperanza, la paz, la libertad y la construcción de un futuro mejor, así como un fuerte énfasis en las campañas del plebiscito y, posteriormente, de las elecciones generales de 1989 (Imagen 79).

En ese contexto, el mural se despliega con toda su fuerza en el espacio público. El escenario de las manifestaciones masivas por el NO, fueron el terreno ideal para que las brigadas pudiesen atacar los muros céntricos de la capital, como nunca en la década. Al mismo tiempo que convergían masivamente en los encuentros muralistas de los barrios populares, a las marchas acudían decenas de brigadas con sus materiales listos para marcar su presencia en el gran escenario urbano. Podemos encontrar entonces, murales yuxtapuestos de muchas brigadas bajo el puente de la autopista en el Parque O'Higgins, obras en la autopista de General Velásquez, entre otros (Imagen 80).

En 1989, este proceso se consolidó en la conformación de la Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas (CMTBM). Una organización horizontal, cuyo objetivo era ser un instrumento de gestión colectivo para la escena cultural que se estaba construyendo. Esto permitiría institucionalizar el muralismo como una práctica artística de apropiación del espacio público, y consolidarlo como un elemento relevante en el período por venir:

Cuando se elige el gobierno democrático de Aylwin, el 90, éramos una organización ya formada, no había personalidad jurídica, pero (era) una organización potente. Había más de 30 brigadas detrás de nosotros, más de 500 pintores coordinados a través de la coordinadora, y muchos más se sumaban. Esto nos dio mucha fuerza para exigir a la autoridad más espacios públicos, que fue otro salto, cuando llega la democracia. Entonces, hay autorización formal, autorización de la intendencia, con carabineros regulamos el tema del orden, ya no hay represión en las actividades muralistas y nos independizamos de las actividades políticas, campañas, y se generan nuestras propias actividades. O sea, hay jornadas muralistas, que su contexto es pintar murales, no estamos al alero de una marcha o de un acto o de una proclamación, y esto genera algo interesantísimo. En una población o en una villa, en un solo día, 20 murales, 25 murales, que transforman el espacio público completo de esa villa, de esa población (Hombre, 52 años).



IMAGEN 76  
Mural de la Garrapata, Villa Portales, 1989.



IMAGEN 77  
Mural de la BPM, Santiago, 1990.



IMAGEN 78  
Mural de la BRP, San Bernardo, 1988.



IMAGEN 79  
Mural de la BMAL, Villa Portales, 1988.



IMAGEN 80  
Mural de la BLC y el colectivo El Muro, metro Parque O'Higgins, Santiago, 1990.

## **Cambios y continuidades en la política gráfica de los ochenta**

### **Panfletos: un campo político contradictorio**

Desde una mirada general, a lo largo de la década de los ochenta, es posible apreciar características similares en la producción de panfletos, independiente de las autorías políticas o contingencias. Esto se traduce en la permanencia de un estándar de tamaño tipo volante (de proporcionalidad ancho y largo de 1:1 cm), en el uso constante de papel roneo, la progresión de una mayor diversidad de técnicas de impresión conforme avanza los años. Se observa también, el traspaso desde el mimeógrafo hacia la impresión a color tipo offset, así como una predilección por la escritura manual y tipografías como la Letraset. En tanto, el estallido de color de las impresiones, así como el uso de otros recursos de formato o literarios, se amplía para años posteriores a 1988.

Por otro lado, un aspecto territorial importante manifestado en el conjunto panfletario es la existencia de convocatorias permanentes en espacios como el centro histórico, particularmente, la Plaza de Armas y la calle Alameda, como ejes principales de estas actividades. En tanto, para el primer tercio entre 1983-1985, son relevantes además los espacios universitarios de la Universidad de Chile, Universidad Católica y la Universidad de Santiago ex UTE, así como lugares de convocatorias masivas como el Parque O'Higgins.

Sobre lo anterior, a pesar de que las capacidades técnicas fueron evolucionando en términos de un mayor acceso, versatilidad y disponibilidad de recursos en el tiempo, que se ilustra con la llegada de las máquinas offset o la fotocopidora, observamos que los modos de organización política en un ambiente de restricción de las libertades personales y sociales, son vectores relevantes que, de alguna manera, propiciaron la producción panfletaria. Esto es claro en la muestra analizada, donde el grueso del registro panfletario coincide con los años de movilización social, destacando como hito el año 1983, para luego decaer progresivamente hasta el año 1987, cuando comienza la campaña por el plebiscito.

Hace sentido entonces la tesis de Valdebenito (2010), respecto que la fragilidad material y composicional del panfleto es justamente su principal ventaja, pues permite abrir espacios de resistencia en entornos sociales híper controlados, con los medios más simples y económicos, es decir, con "tinta, papel e ingenio". Esta situación se apoya justamente en la manufactura eminentemente artesanal, en la diversidad de técnicas y materiales apreciados en los panfletos, en la complejidad de la organización de su ejecución, distribución y circulación representada en las memorias de sus productores, así como en la multiplicidad de organizaciones que se puede deducir funcionaron, entre los años 1983 a 1986.

Lo anterior cobra relevancia si entendemos que, desde 1973, se había prohibido toda actividad partidaria, y recién en 1987, con la Ley de Partidos Políticos se permitió su legalidad. De esta manera, más allá de decir que los panfletos en la década del ochenta jugaron un rol clave como gráfica comunicativa y de denuncia, estos podrían ser vistos como una forma de hacer acción política característica de la época. En consecuencia, y a diferencia de otros soportes gráficos, en los panfletos que analizamos se reflejan de manera más directa los rasgos característicos de la izquierda, centro y derecha de la época: sus expectativas, intenciones, contradicciones, racionalidades, entre otros.

En los panfletos de izquierda existe un núcleo de contenidos que desarrollaron independiente de la contingencia: convocatorias a la movilización social a través de protestas, paros o marchas, la denuncia por la violación a los derechos humanos y las consecuentes demandas de verdad y justicia, así como la alusión de carácter icónica-alegórica en figuras como Allende, o la personificación del horror, en figuras como Pinochet. Hasta 1986, observamos un ethos de izquierda fundado en el colectivo, con alta capacidad de organización, donde conviven expresiones pacíficas como el caceroleo y las concentraciones masivas, con un movimiento de partidos muy diverso, convergiendo en perspectivas insurreccionales y salidas pactadas transicionales.

En este sentido, destacan, por un lado, las agrupaciones como la AD o las más radicalizadas como el MDP y el Comité Nacional por la Protesta, que fueron espacios reconocidos por los medios oficiales a pesar del desarrollo de denuncias que les declararan en principio inconstitucionales. Desde 1984, ya se aprecia en estas agrupaciones la búsqueda, a través de la presión por la movilización social pacífica, de salidas democráticas con gobiernos provisionales. Esta opción se vería consagrada más tarde con la Asamblea de la Civilidad, como la máxima expresión de unidad de la oposición, en tanto logró hacer confluir, además de los partidos tradicionales, a organizaciones civiles diversas, que no estuvieron exentas de contradicciones y conflictos de liderazgo en su interior. De alguna manera, la afirmación de Bustos, hecha en 1986, pesará más tarde cuando expresaba: “Si los partidos o la asamblea no lo hacen, los trabajadores retomaremos la vanguardia” (Bustos cit. en Araya, 2014). Otras contradicciones percibidas señalan, por ejemplo, el quiebre en el PS entre “históricos” y “renovados” (Yoselevzky, 1986), o el protagonismo que alcanza en el movimiento de la AD, de la mano de Gabriel Valdés.

Respecto de las referencias de repudio a Pinochet se puede establecer que, desde 1983 en adelante, se termina por hacer confluir exclusivamente en su figura el terrorismo de Estado. Situación que se encuentra muy en relación con la relevancia que adquiere Pinochet para el propio proyecto dictatorial, desde donde se intentó trasladar el valor de la “lealtad a la patria” a la “lealtad a Pinochet”,

consagrando como observaremos, su figura dentro de la institucionalidad estatal hasta 1998.

De todos modos, el movimiento social que se aprecia entre 1983 a 1986, en la producción de panfletos como respuesta tanto a la crisis económica como a la violencia dictatorial inconmensurable,

era más que el producto de militantes aislados que operaban fuera de las poblaciones marginales. Más bien, la capacidad de estos barrios urbanos para movilizar una resistencia política masiva tras años de severa represión militar radicaba en la herencia política de décadas de trabajo en la cultura popular y en la formación de una generación de militantes de base hábiles. (Schneider, 1990:224-225)

En los panfletos registrados, es claro que el año 1986 marca un antes y un después. Se aprecia, por ejemplo, la disminución de la cantidad de organizaciones civiles representadas en la muestra de producción de panfletos, así como la exclusión de temáticas y consignas abiertas a la posibilidad de una vía armada. En 1987, tras un espacio de meses en los que no se registraron panfletos, las temáticas progresivamente desarrollaron la idea de una “analítica de la derrota”, cuya clave fue sentar las bases de un proceso consensual ausente de lo político (Follegati, 2011). Este proceso contempló la aceptación de las condiciones dadas por el régimen: respeto a la propiedad privada, valoración de los derechos individuales, participación política a partir exclusivamente del voto y el sistema de partidos, respeto a la institucionalidad y la Constitución, entre otros.

## **Los murales hacia la política cultural**

En cuanto al muralismo, el principal punto de interés es la comparación entre los distintos tipos de organizaciones que participaron en esta producción durante los años ochenta. A diferencia de los primeros años de trabajo brigadista durante los años sesenta, y el ascenso de la práctica hasta su punto cúlmine en la Unidad Popular, durante el período de resistencia el muralismo se reconfiguró a partir de nuevos espacios político-sociales, haciendo frente al contexto de desarticulación política del campo popular.

Los partidos políticos, sobre todo durante la primera parte de la década, no se encontraban en condiciones orgánicas ni de seguridad como para articular prácticas de propaganda a gran escala, como lo habían hecho en los años sesenta. Ante la ausencia de espacios políticos amplios y seguros, surgieron un sinnúmero de iniciativas de base territorial, que fueron constituyéndose como enclaves de producción cultural, social y política en diversas poblaciones

de Santiago. El muralismo, en particular, se expresó en las manos de jóvenes que —muchas veces carentes de medios técnicos y formación artística—, se volcaron hacia un proceso de autogestión y autoaprendizaje, recuperando la práctica de pintar los muros en sus espacios cotidianos.

En cambio, los partidos políticos debieron vivir un proceso de reconstrucción. Este, al menos en cuanto al muralismo, vería un crecimiento significativo recién hacia 1985 o 1986. Ciertamente, durante la segunda mitad de la década, la BRP del PC, la BEC del ps, las Camilo Torres de la IC, o la Luciano Cruz del MIR, jugaron un rol fundamental en la producción muralista asociada al proceso de la lucha contra la tiranía. Sin embargo, la conquista de estos espacios fue un fenómeno progresivo, que no logró totalizar la escena propagandística como en las décadas anteriores.

Hasta 1973, la BRP y la BEC habían hegemonizado el muralismo político popular, estableciendo estilos consolidados que se configuraron como “el muralismo” del período. Sin embargo, con la desagregación de la práctica durante los años ochenta, se produjo una diversificación de estilos y contenidos que transformó el escenario. Las brigadas de partidos, y particularmente la BRP, se caracterizaban por una producción que seguía los lineamientos centrales determinados por la organización superior. Los desarrollos territoriales, en cambio, adaptaron códigos locales, volcando su creatividad y subjetividad particular hacia los muros y la propaganda. Pese a esta diversidad, existió un lenguaje común que expresaba el sentimiento general del período: la referencia a elementos recurrentes como las banderas chilenas —expresan el carácter patriótico de la resistencia—, palomas de la paz, sujetos o masas protestando, y agentes represivos del Estado.

En términos técnicos, en cambio, no parece haber diferencias significativas entre los distintos tipos de organizaciones, al menos desde lo que puede apreciarse directamente en las fotografías y entrevistas. Hasta 1986, el uso predominante de la brocha, de estilos lineales figurativos con colores sólidos, y la preferencia por tipografías simples, apuntan al despliegue extendido de técnicas de escasa complejidad, como correspondería a sujetos y organizaciones autoformadas y de poca experiencia.

Por otro lado, en un contexto represivo como el de la dictadura, se ejecutaban los murales con plena consciencia de que su duración sería breve, por lo que invertir una gran cantidad de trabajo no era una idea muy seductora. Con el avance de los años, y particularmente con posterioridad a 1987, aparecerá con mayor frecuencia el aerosol o spray, que permitió crear formas más complejas de ejecutar, con un proceso intenso de convergencia, experimentación y diversificación de las propuestas estéticas. Esto se debe sin duda a dos factores: la acumulación de experiencia y saber-hacer en cuanto al muralismo, y la disminución de la

represión por parte del régimen en retirada; pues permitió a las organizaciones muralistas desplegar su práctica con mayor tranquilidad, e invertir trabajo en murales que perdurarían más tiempo.

Esta homogeneidad técnica ha sido una sorpresa, pues en un comienzo teníamos la expectativa de encontrar diferencias más significativas entre los murales de las brigadas partidistas, y aquellas de organizaciones de base, considerando que la estructura partidaria permitía un mayor acceso a medios técnicos o financiamiento. Quizás, dado el contexto represivo que vivían las organizaciones tradicionales, el apoyo logístico y material que podrían brindar era tan reducido que no marcó una diferencia significativa con los espacios autogestionados.

Las temáticas también verán un desarrollo que se condice con el contexto histórico de los años ochenta. Por una parte, a lo largo de todo el período, los temas más destacados serán la protesta, la represión y la denuncia de la violación a los derechos humanos, conceptos que marcarán a la izquierda chilena hasta el día de hoy. Aparte de esas líneas generales, es posible observar otras variaciones: durante los primeros años de la reactivación del movimiento popular, es decir hasta 1985, existen temáticas muy recurrentes, como la sublevación y la lucha armada, que verán una disminución progresiva en los años siguientes. Debido a los traspiés sufridos por las alternativas revolucionarias en 1985 y 1986, particularmente el FPMR, la consiguiente ofensiva represiva del régimen y consolidación de la alternativa de transición electoral.

Asimismo, en un segundo período aparecen bastantes murales con representaciones de mártires, lo cual se puede asociar a la multiplicación de nuevas víctimas con el ciclo represivo sucedido, entre 1984 y principios de 1987. En los años finales, los nuevos tópicos relevantes serán la democracia y los procesos electorales de 1988-89, que expresan el triunfo en el seno de la izquierda y el sentir popular de la transición pactada como alternativa de salida a la dictadura.

Por último, se observa que, en general, los murales a lo largo de todo el período y de todos los tipos de organizaciones, mostraron un contenido autorreferente desde la perspectiva del movimiento popular y de izquierda. Esto quiere decir que si bien hay una interpelación, está no se refiere al mensaje, sino a la capacidad de despliegue territorial, al performance, al acto de pintar, y marcar un determinado muro. Así más bien, apuntaron a construir una subjetividad de la protesta, que buscaba avanzar en la acumulación de fuerzas necesarias para la derrota de la dictadura. Dicho de otro modo, en un sentido amplio, la producción muralista de los años ochenta parece haber sido más un medio de expresión y construcción de condiciones subjetivas, que una forma de propaganda concreta referente a lo inmediato, como lo eran los panfletos.

En cada espacio y en la coyuntura de cada período, esto se expresó de formas diferentes. En un primer momento, vinculado sobre todo a las organizaciones locales, la integración de los sujetos populares a la protesta masiva y a las formas de resistencia parecen ser el objetivo fundamental, por lo que se resaltan las condiciones de represión y la apelación a la vida cotidiana y a la memoria de clase. Posteriormente, cobraron mayor relevancia las brigadas partidistas, cuyo objetivo orgánico era la promoción y captación de adherentes a las luchas particulares de cada partido. En ese sentido, se observa un abanico amplio, que va desde la promoción de la lucha armada y la vía revolucionaria, a la apelación por la libertad, la democracia y el proceso plebiscitario de 1988. Esto siempre se realizó desde formas simbólicas con una fuerte carga subjetiva, siendo menos prevalentes el uso de consignas. En los casos en que se encuentran frases, estas poseen una posición secundaria en términos de la relevancia de la composición.

Si bien extraemos conclusiones, pareciera que la evolución del muralismo que observamos a lo largo de la década, expresa cómo se transformaron las prácticas y también las expectativas políticas de los sujetos que participaron en la producción, conforme se desarrolló el proceso político de alzamiento, reflujo y derrota del movimiento popular, por una parte; y el retorno, consolidación y triunfo de la clase política, que negoció la continuidad y administración neoliberal a través de la salida democrática, por otra. En ese sentido, la muestra, pese a sus sesgos, refleja de buena manera las condiciones generales del período, y es en esto particularmente destacable, la importancia que jugaron las organizaciones locales en la construcción de una subjetividad política anclada en su base territorial.



## PALABRAS AL CIERRE

Nuestra intención final con este libro ha sido provocar un movimiento, abrir un espacio de discusión más que generar respuestas definitivas, y así volver una y otra vez, sobre nuestra propia historia-memoria. A partir de ahí, aparece también la pregunta por el lugar de enunciación de quiénes no estuvimos involucrados directamente en los hechos. ¿Con qué autoridad hemos de hablar de aquella historia cuyos protagonistas aún viven? Somos aquellos hijos que, como dice Zambra (2011), “no podíamos saber ni comprender” (p.43). Es la misma ausencia del ser testigo directo, la que permite dar cuenta de la catástrofe del ayer sobre nuestro hoy cotidiano.

Consideramos que traer al presente la materialidad de la lucha gráfica antidictatorial constituye un esfuerzo que vale la pena. Visitar de nuevo el papel roneo de los panfletos, darse a la tarea de recopilar y observar la fotografía de los murales producidos en los ochenta en Santiago, no desde la nostalgia estética, ni de la obsesión documentalista, sino desde la pregunta por las producciones y las memorias de actores concretos que dieron parte de su vida por derrocar a la tiranía; nos hace reflexionar sobre la generación de espacios alternativos de disidencia, especialmente sobre la “lucha desde abajo” (Imagen 81). Al mismo tiempo, nos permite rescatar para otros una historia que ha quedado cubierta por el oscuro manto de la noche concertacionista.

En particular, quisiéramos enfatizar el sobrecogimiento que nos produjo, tanto al escuchar a los entrevistados como al analizar los registros con los que contábamos, la profunda entrega de los jóvenes de la década a los proyectos políticos que defendieron, así como la espontaneidad y diversidad de las acciones, y la rebeldía intrínseca de la juventud en las burlas al sistema. Quizás, más que otros aspectos que podrían ser objeto de interés erudito por la expresión artística, nos impacta la importancia central que tuvo una noción de “lo colectivo” en las experiencias del período. Esto se visualiza en las estrategias de organización, aprendizajes técnicos, producciones y en autorías anónimas o, más bien grupales, que rebasaban los cálculos de militancias partidarias. No solo obedeció a razones prácticas, como la optimización del tiempo invertido en el trabajo —al

considerar las condiciones de ilegalidad y/o clandestinidad de la producción—, sino que surgió desde el carácter inherentemente político de la producción gráfica de la época. No era posible derrotar a la dictadura, ni conseguir cualquier otro objetivo significativo, sin que existieran grupos movilizados por un fin común, sin que hubiera frentes de resistencia organizada.

Al rescatar las ideas de lo colectivo, quisiéramos enfatizar que este trabajo solo fue posible gracias a actores sociales que sintieron el deber de documentar, de recoger los panfletos y fotografiar los murales, desafiando al Estado y a la historiografía oficial. La creación de una sistematización de estos soportes, su transformación en archivos o colecciones personales, institucionales y autónomas, no ha sido tratada en su complejidad. Asimismo, desde la perspectiva de la memoria, la disposición que tuvieron los entrevistados muestra que ellos aún creen que su experiencia posee algún valor en los tiempos que corren, su desinteresada colaboración es evidencia certera de que su militancia social y política fue sincera. Quisiéramos también que este trabajo se constituya como un aporte a la historia de la resistencia, pues una consideración política subyace al considerar su preservación y acceso público como documento histórico para futuras generaciones.

Queda como tarea pendiente, entre muchas otras, estudiar las producciones gráficas fuera del gran Santiago, para mostrar los alcances políticos y escalas que se desarrollaron en otros territorios. Las realidades de la dictadura y la lucha contra ella, son tan diversas como largo es Chile, seguramente, no les hacemos justicia con este trabajo centralista. Otro aspecto que resta por indagar es la dificultad que se nos presentó para acceder a contactos de militancias políticas que quisieran hablar sobre la producción de panfletos en los ochenta. Al respecto, nos asaltan dudas tanto metodológicas como de orden teórico: ¿a qué responde este silencio?, ¿la reticencia a testimoniar su experiencia política en la producción gráfica refiere a las condiciones del contexto?, ¿a temores arraigados por décadas en el seno de aquellos que vivieron el horror?, ¿a nuestra propia falta de insistencia para alcanzar los contactos? Quedan muchas preguntas sin respuesta, esperamos poder responderlas en el futuro.

Con este trabajo quisimos abrir una ventana para describir prácticas políticas alternativas que se desarrollaron en nuestro país. Creemos que rescatar la historia cotidiana de la resistencia es una reivindicación de una realidad social, cuyas prácticas diversas confluían permanentemente en búsqueda de lo que realmente importaba: derrotar a la tiranía. En la acumulación de fuerzas y el debilitamiento del dominio militar jugaron un papel significativo tanto los combatientes que en la clandestinidad hicieron frente al dictador, como la estudiante que en la oscuridad de su habitación reproducía los panfletos para



IMAGEN 81  
El equipo de investigación entrevistando en la Villa Portales,  
visitando los muros ya vacíos de murales.

la jornada siguiente. Los murales colorearon una década de lucha, sembrando la esperanza allí donde la muerte podía ser la única certeza.

El borrador de este libro fue escrito previo al 18 de octubre del 2019. En ese momento nos preguntamos acerca de por qué perdieron relevancia en el espacio público el panfleto y el mural como formas de expresión política, y se convirtieron más bien en soportes secundarios tras la revolución de la era digital. Sugeríamos que, conforme avanzaban los medios de comunicación de masas y las estrategias publicitarias, la despolitización y fragmentación social incidió en un rol disminuido de la propaganda política, tanto en la individualización de los espacios como en las estrategias de expresión, y en la ruptura histórica con la tradición política gráfica del siglo veinte. Por otra parte, aventuramos que lo más cercano a la inmediatez del soporte panfletario, eran los tweets o memes de las redes sociales, mientras que observábamos el reemplazo de los murales políticos por el elaborado y multicromático arte urbano que se despliega por los muros de la capital, despojado de carácter militante.

Nuestras anteriores conclusiones no son del todo erradas, pero a la luz de la revuelta social de octubre del 2019, deben ser repensadas. Es necesario reconocer que, a partir de esta fecha y de los acontecimientos que siguieron, no es posible hablar de un proceso de despolitización en la sociedad chilena tal y como lo hicimos en aquel entonces. Somos hoy testigos del resurgimiento de un movimiento social popular y amplio que, a diciembre del 2020, sigue vivo, a pesar de la contingencia sanitaria mundial, de las consecuentes medidas de confinamiento y del toque de queda forzado decretado por el gobierno en el país.

La ex Plaza Baquedano, ahora Plaza Dignidad, y todos los espacios públicos a lo largo de Chile, han sido tomados y vueltos protagonistas del ejercicio dinámico de protestas masivas, donde confluyeron estudiantes, profesionales, músicos, pensionados, trabajadores y un amplio espectro de organizaciones sociales para denunciar las injusticias, los abusos del modelo político y económico aplicado a sangre. A su vez, hemos sido testigos de la emergencia de nuevos espacios represivos, una constante criminalización de la protesta y masivas violaciones a los derechos humanos, signadas por la tortura, mutilaciones, violaciones y muerte.

Las expresiones gráficas, en este nuevo escenario, tienen mayor visibilidad que antes, seguramente por el mayor desarrollo, la masificación de los medios técnicos de impresión y registro, que permiten la reproducción rápida del material y su inmortalización digital inmediata. Hoy, siete millones de santiaguinos transitan con una cámara digital en su bolsillo, algo impensable treinta y cinco años atrás. Además, quizás en un reflejo de la sobreproducción que caracteriza la sociedad posindustrial, la intensidad de creación gráfica ha resultado inédita. En los primeros cinco meses de la revuelta, las expresiones artísticas, callejeras



IMAGEN 82  
Nuevos registros gráficos en Plaza Dignidad, 29 de noviembre del 2019.

y políticas, atiborraron muros y soportes muy diversos con rayados, grafitis, murales, afiches, panfletos, entre otras gráficas. Los distintos materiales y técnicas se entremezclaron generando nuevos medios, incorporando la performance, atendiendo a nuevas perspectivas espaciales —como la producción visual para su observación con cámaras aéreas— y nuevos públicos. Se renovaron los códigos visuales, los temas tratados, y la estructura orgánica. Las brigadas, que aún existen, se volvieron casi imperceptibles en una masa creadora anónima, y en palimpsestos sobre palimpsestos en los que ya no siempre se distinguen los ritmos de la creación.

A primera vista, en las recientes movilizaciones los soportes que estudiamos han tenido un papel secundario en comparación a los afiches. Estos logran condensar mensajes y menor inversión de tiempo en su elaboración que el mural, y son de fácil reproducibilidad, sobre todo con la popularización de las técnicas serigráficas que conquistaron buena parte de la hegemonía popular. Por otro lado, la función de los panfletos ha sido cumplida en parte por las redes sociales, por ejemplo, algunas convocatorias a marchas se han hecho a través de Facebook. Además, cabe considerar que los medios digitales tienen una mayor efectividad y menor costo para comunicar que los panfletos en el contexto actual.

El muralismo, por su parte, se transformó radicalmente en los últimos treinta años a partir de la influencia de la cultura urbana global y del grafiti. El desarrollo técnico y material es abrumador, señalando a Santiago como una de las capitales del arte urbano latinoamericano. La pintura es ya solo una de varias estrategias, que se combina con otros medios de arte mural como el paste-up o el mosaico, e incluso las proyecciones lumínicas. Todas estas manifestaciones se expresaron simultáneamente en la revuelta, sin embargo, parece haber una fisura con el muralismo colectivo y popular de los ochenta.

No obstante, hay rasgos de continuidad que resultan interesantes de puntualizar. Por ejemplo, para la producción muralista rastreamos la tendencia hacia finales de la década de los ochenta y desde las brigadas populares de una forma de desafectación progresiva de los jóvenes a la militancia partidista. La territorialidad local era una forma de manifestación de la desaparición de los horizontes políticos generales, pues trasladó la producción gráfica —que mantuvo su contenido crítico, usando códigos que rompían con la vieja izquierda— al espacio íntimo.

Esta sensación se rescata en las nuevas expresiones, que dan cuenta de una profunda deslegitimización del sistema de partidos y que rescatan las narrativas poblacionales. En esa clave, la práctica de demarcación territorial se mantuvo durante los años “despolitizados”, a través de manifestaciones como el grafiti



IMAGEN 83

Nuevos registros gráficos en Plaza Dignidad, sector Biblioteca, 29 de noviembre del 2019.

y el muralismo de las barras bravas, dos fenómenos que merecerían mayor atención por sí mismos. Finalmente, en el 2019, esta forma de expresión gráfica, plenamente incorporada en grupos populares de las poblaciones y periferias de Santiago, se trasladó a la “toma” central que constituye la protesta popular en Plaza Dignidad, al tiempo que siguió demarcando la intimidad de los territorios en resistencia, sobre todo con la disgregación espacial de la protesta tras la irrupción de la pandemia.

Existe un aprendizaje del movimiento social popular, que conlleva comprender que una protesta necesariamente se acompaña de su expresión gráfica, sea en el soporte que sea: murales, pintadas, grafitis, rayados, panfletos o performance, entre otras. Al mismo tiempo, vemos que la propia producción de política gráfica sigue la máxima: “todo se rayaba, todo se escribía” y tiene su historicidad, cambios y continuidades de sentido (Imagen 82 y 83). Hoy en día, el uso de pintura y aerosol, calcomanías, afiches, carteles, lienzos, entre otros, como la presencia de consignas como “venceremos”, “Pinochet narco”, “1973=2019”, la necesidad de denuncia y expresión de ira contra las fuerzas policiales del tipo “muerte a la yuta”, alusiones a valores, disputas por muros y superposiciones, entre otros, dan cuenta de aquello (Márquez *et al.* 2020).

Otro aspecto común en ambos movimientos, ha sido la participación relevante de los jóvenes. En los ochenta, la generación de recambio, que no sufrió directamente de la represión inmediata del golpe de Estado, fue un actor clave en las jornadas de protesta en general, y en la producción panfletaria y muralista en particular, como observamos en nuestro estudio. En el 2019, las movilizaciones comenzaron por las acciones de protesta de estudiantes secundarios ante el alza del pasaje del metro, quienes pertenecen a una generación posterior a la transición democrática. Así, podemos sugerir que en ambos casos fue necesaria cierta distancia temporal con los acontecimientos que marcaron las épocas, —el golpe de Estado y la transición—, para la reactivación del movimiento social.

Ambos períodos también comparten la respuesta negativa de las autoridades, gobiernos que desplegaron estrategias represivas de criminalización de la protesta, actuación en complicidad con los medios de comunicación, con el objetivo de deslegitimar las demandas y una respuesta profundamente violenta. Esta violencia a su vez, se vuelve a perpetuar en el ámbito simbólico en contraposición a la política gráfica, porque los agentes nuevamente recurren a acciones de borrado y pintado con gris, verde y blanco, esta vez en los muros y monumentos de la Plaza Dignidad.

Hoy, en el umbral de la revuelta, vemos que al igual que en los ochenta, el movimiento social enfrenta el riesgo del gatopardismo. Es decir, que los cambios políticos solo sean maniobras «cosméticas» que no alteren el *statu quo*, y mantengan

la estructura político-económica heredada de la dictadura. Queda aún por ver el desenlace, si acaso al calor del proceso constituyente y la emergencia de una constitución política incorpore las demandas sociales y a los actores populares, si los poderes fácticos y políticos darán cabida a las transformaciones sociales que se requieren para ello. Nuestra experiencia histórica nos muestra que este riesgo es real, y que no es fácil enfrentarlo ni superarlo. Es por ello que volver a lo colectivo resulta imperativo para resistir y pensar proyectos alternativos de transformación social. Como vimos, en ello la política gráfica tiene un papel que desempeñar, sino principal, al menos relevante.

En el futuro, muchas más páginas se escribirán sobre las distintas formas de protesta, entre ellas, la política gráfica, que marcaron la revuelta de este inicio de siglo, y sus articulaciones con las que vieron morir el anterior. Por lo pronto, la experiencia de la generación de los ochenta evoca un período en que, al igual que hoy, el pueblo actuó como pueblo y, a través de la práctica concreta, se volcó a las calles a construir las condiciones que reclamaba para sí. Los registros de panfletos y murales permanecerán, como un testimonio de las manos, de las voluntades colectivas que derramaron toda su experiencia histórica en la lucha contra la violencia y la explotación. Volverá a ocurrir, pues como decía una de las consignas de la Ramona Parra hacia 1987: “Contra la dictadura, pintaremos hasta el cielo”.



## REFERENCIAS CITADAS

APSI (1987). Informe Especial. Lo que la TV no mostró Visita de Juan Pablo Segundo: Entre dos Chiles. *Especial revista APSI*, 196, 6 al 19 de abril. Disponible en: [http://www.socialismo-chileno.org/PS/apsi/apsi2/Apsi\\_196.pdf](http://www.socialismo-chileno.org/PS/apsi/apsi2/Apsi_196.pdf) (acceso enero, 2019).

Araya, Rodrigo (2014). Cambios y continuidades en el movimiento sindical chileno en los años 80. El caso del Comando Nacional de Trabajadores. *Historia* 47 (1): 11-37.

Braghetto, Marco (2016). El movimiento universitario y las transformaciones de la educación superior en el Chile neoliberal. *Revista Izquierdas*, 16:55-74.

Bellange, Ebe (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago: Ediciones Usach. 127 p.

Castillo, E. y Vico, M. (2004). *El Cartel Chileno 1963-1973*. Santiago: Ediciones B.112 p.

Castillo, Eduardo (2006). *Puño y Letra*. Santiago: Ocho Libros Editores. 192 p.

Castillo, Simón (2002). El movimiento estudiantil en la Universidad Católica y los inicios de la democratización en Chile, 1983-1985. *Pensamiento Crítico*, 2: 1- 39.

Castro, P., Chapman, R., Gili, S., Lull, V., Micó, R., Rihuete, C., Risch, R., y Sanahuja, M. E. (1996). Teoría de las Prácticas Sociales. *Complutum Extra* 6(II): 35-48.

Castro, P., Gili, S., Lull, V., Micó, R., Rihuete, C., Risch, R., Sanahuja, M. E. (1998). Teoría de la producción de la vida social. Mecanismos de explotación en el sudeste ibérico. *Boletín de Antropología Americana*, 33: 25-78.

Cortés, Alexis (2014). El movimiento de pobladores chilenos y la población La Victoria: ejemplaridad, movimientos sociales y el derecho a la ciudad. *EURE*, 40 (119): 239-260.

Cristi, Nicole y Manzi, Javiera (2016). *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Taller Sol*. Santiago: LOM Ediciones. 284 p.

Cruz Coke, Ricardo (1984). *Historia Electoral de Chile: 1925-1973*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile.

Domínguez, Paula (2006). *De los Artistas al Pueblo: Esbozos para una Historia del Muralismo Social en Chile*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile. 91 pp.

El País, Diario (1984). Entrevista de Rafael Fraguas a Clodomiro Almeyda. *Las Fuerzas Armadas tienen un papel en la transición democrática de Chile*. Madrid, 3 de abril. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1984/04/03/internacional/449791207\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/04/03/internacional/449791207_850215.html) (acceso diciembre, del 2018).

El País, Diario (1984). Entrevista de Alejandro del Río a Rodolfo Seguel. *El Comando Nacional de Trabajadores intensificará las acciones contra el régimen militar chileno*. Madrid, 1 de noviembre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1984/11/01/internacional/468111607\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/11/01/internacional/468111607_850215.html) (acceso diciembre, del 2018).

El País, Diario (1986). Entrevista de Manuel Délano a Manuel Bustos. *La Asamblea de la Civilidad convoca para el miércoles una jornada de protesta en Chile*. Santiago, 17 de agosto. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1986/08/17/internacional/524613624\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1986/08/17/internacional/524613624_850215.html) (acceso diciembre, 2018).

Errázuriz, Luis (2009). Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research*, 44 (2): 136-157.

Escalante, J., Guzmán, N., Rebolledo, J. y Vega, P. (2013). Los crímenes que estremecieron a Chile. *Las memorias de la nación para no olvidar*. Santiago: Ceibo. 521p.

Fiore, Danae (2007). Arqueología con fotografías: el registro fotográfico en la investigación arqueológica y el caso de Tierra del Fuego. En *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos*. Editado por Flavia Morello, Mateo Martinic, Alfredo Prieto y Gonzalo Bahamonde. Punta Arenas, Ediciones CEQUA. 767-778 pp.

Flicke, Uwe (2004). La entrevista semiestructurada. En: *Introducción a la investigación cualitativa*. Editorial Morata, Fundación Paidea.

Follegati, Luna (2011). *La Ilusión Democrática: Perspectivas sobre la subjetividad política en la transición chilena*. Ponencia preparada para el X Congreso Nacional de Ciencia Política, organizado por la Sociedad Argentina de Análisis Político y la Universidad Católica de Córdoba. Córdoba, 27 al 30 de julio, 31 p.

Follegati, Luna (2003). De las prácticas de muerte a la sobrevivencia: apuntes para la comprensión biopolítica de la dictadura militar en Chile. *Sociedad Hoy* 25: 47-63.

Fuenzalida, Nicole (2017). Apuntes para una arqueología de la dictadura chilena. *Revista Chilena de Antropología* 35: 131-147.

Fuenzalida, Nicole (2014). *Los panfletos políticos como materialidad: Síntesis de las prácticas de resistencia a la Dictadura Chilena (1980-1988). Lineamientos de una Arqueología de la Historia Reciente*. Tesina para optar al Diplomado en Historia Teoría, Metodología y Enseñanza de la Historia Reciente. Universidad de Santiago de Chile. 48 p.

Gaviola, E., Largo, E. y Palestro, S. (1994). *Una historia necesaria. Mujeres en Chile, 1973-1990*. Santiago: Impresión Akí & Aora. 256 p.

Garcés, Antonia (2011). *Los rostros de la protesta. Actores sociales y políticos de las jornadas de protesta nacional contra la dictadura militar (1983-1986)*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Chile. 230 p.

Gell, Alfred (1994). The technology of enchantment and the enchantment of technology. Coote, Jeremy. *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.

Glaser, B. y Strauss, A. (1967). El muestreo teórico. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. New York: Aldine Publishing Company. pp. 45-77. Traducción original Floreal Forni. Edición, revisión y ampliación: Ma. José Llanos Pozzi. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/ginfestad/biblio/1.9.%20Glaser%20y%20Strauss.%20El%20muestreo....pdf> (acceso enero 2018).

Godoy, L. y Guerrero, E. (2001). *Trayectoria del movimiento feminista en Chile en la década de los noventa*. Prepared for delivery at the 2001 meeting of the Latin American Studies Association, Washington D.C., September 6-8, 34 p. Disponible en: [https://www.researchgate.net/profile/Lorena\\_Catalan/publication/268338903\\_TRAYECTORIA\\_DEL\\_MOVIMIENTO\\_FEMINISTA\\_EN\\_CHILE\\_EN\\_LA\\_DECADA\\_DE\\_LOS\\_NOVENTA/links/55a561ac08aef604aa043d54/TRAYECTORIA-DEL-MOVIMIENTO-FEMINISTA-EN-CHILE-EN-LA-DECADA-DE-LOS-NOVENTA.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Lorena_Catalan/publication/268338903_TRAYECTORIA_DEL_MOVIMIENTO_FEMINISTA_EN_CHILE_EN_LA_DECADA_DE_LOS_NOVENTA/links/55a561ac08aef604aa043d54/TRAYECTORIA-DEL-MOVIMIENTO-FEMINISTA-EN-CHILE-EN-LA-DECADA-DE-LOS-NOVENTA.pdf) (acceso diciembre 2018).

Goicovic, Igor (2006). La refundación del capitalismo y la transición democrática en Chile (1973-2004). *Historial Actual Online*, 10:7-16.

Gross, Isabel (2015). *Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena*. Informe de Seminario, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 55 p. Disponible en: [http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross\\_20151.pdf](http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross_20151.pdf) (acceso diciembre, 2018).

Guillaudat, P. y Mouterde, P. (1998). *Los movimientos sociales en Chile: 1973-1993*. Santiago: LOM Ediciones. 248 p.

Gutiérrez, Denisse (2013). *Hornos de Lonquén. El hallazgo que reveló la verdad sobre los detenidos desaparecidos en Chile. Reflexiones sobre el rol que cumplió la prensa escrita en la difusión del caso (1973 – 1979)*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Facultad de Humanidades y Artes. Universidad de Concepción. 116 p. Disponible en: [http://tesis.museodelamemoria.cl/Tesis\\_PDF/Tesis%20Gutierrez.pdf](http://tesis.museodelamemoria.cl/Tesis_PDF/Tesis%20Gutierrez.pdf) (acceso diciembre 2018).

Henríquez, M. y Zaldívar, P. (2012). *Entre la resistencia contra la dictadura y una propuesta alternativa: la experiencia de la juventud pincoyana en la dictadura militar: 1980-1990. Un rescate de la memoria rebelde desde nuestra trinchera actual*. Informe de seminario para optar al grado de Licenciatura en Historia. Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile. 354 p.

Illanes, María Angélica (2012). *Nuestra historia violeta. Feminismo social y vidas de mujeres en el siglo XX: una revolución permanente*. Santiago: LOM Ediciones. 163 p.

Ingold, Tim (2012). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*: 427-442.

Kirkwood, Julieta (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago de Chile:FLACSO. 224 p.

Kopythoff, Igor (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En: A. Appadurai, *La vida social de las cosas*, pp. 89-122. México DF: Grijalbo.

Lemouneau, Carine (2005). A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990. *Bifurcaciones* 20: 1-17.

Londres 38, espacio de memorias (2018). *Base Documental Informativa para Guión Museológico*. Textos usados en visitas dialogadas. Manuscrito en archivo.

Londres 38, espacio de memorias (2011). *Registro de Ficha N°0026. Entrevista con Mónica Pilquil*. Entrevistadora: Carmen Luz Parot.

López, Ana (2013). *Desarticulación y resistencia. Movimiento obrero y sindicalismo en dictadura. Chile y Argentina, 1973-1983*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. 218 p.

Lorenzini, Kena (2010). *Marcas Crónicas. Rayados y panfletos de los 80*. Santiago: Ocho Libros Editores. 204 p.

Manzano, Christopher (2014). *Asamblea de la Civilidad: la movilización social contra la dictadura en la década de los 80*. Colección Pasado Presente, Londres 38, espacio de memorias. 162 p.

Márquez, F., Colimil, M., Jara, D., Landeros, V. y Martínez, C. (2020). Cuando las paredes hablan. Rastros del estallido social en el metro Baquedano, Santiago de Chile. *Praxis Arqueológica*, 1(1): 98-118.

Marx, Karl (2006). *Introducción General a la Crítica de la Economía Política*. Siglo XXI, México D.F.

Mayring, Phillip (2000). Qualitative Content Analysis. Forum: *Qualitativa Social Research*. Volume 1, No. 2, Art. 20. 10 p. Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1089/2386> (acceso abril 2018). Moulian, Tomas (1997). *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago:LOM Ediciones. Serie Punto de Fuga, Colección Sin Norte, Universidad Arcis. 386 p.

Morales, P. (2011). *Todos los colores contra el gris. Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y el tránsito hacia el nuevo orden democrático. (1983-1992)*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia mención Estudios Culturales. Universidad de Humanismo Cristiano. 145 p.

Muñoz Tamayo, Víctor (2002). Movimiento social juvenil y eje cultural: Dos contextos de reconstrucción organizativa (1976-1982 / 1989-2002). *Última década*, 10(17): 41-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362002000200003>

One Touch Construcción (2013). *Cierres Perimetrales, Bulldog*. Disponible en: <http://www.emb.cl/construccion/articulo.mvc?xid=2829> (acceso diciembre, 2018).

Pacheco, Valentina (2016). Articulación de demandas a la democracia y producción intelectual en el movimiento de mujeres durante la década de 1980 en Chile. *Revista de Historia*, 23 (2): 145-166.

Páez-Sandoval, Claudia (2015). El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de arte político en Chile. Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo. *Contenido. Arte, Cultura y Ciencia Sociales*, 5: 1-15.

Pairicán, Fernando (2016). La gran crisis: las Juventudes Comunistas de Chile defendiendo su identidad en tiempos de transición y renovación democrática 1989-1992. *Revista Izquierdas*, 30: 124-160.

Quiroga, Patricio (1998). Las jornadas de protesta nacional. Historia, Estrategias y Resultado (1983-1986). *Encuentro XXI*, 11 (1): 42-60.

Reyes, Jaime (2016). La autodefensa de masas y las Milicias Rodriguistas: aprendizajes, experiencias y consolidación del trabajo militar de masas del Partido Comunista de Chile, 1982-1987. *Revista Izquierdas*, 26: 67-98.

Rodríguez Gómez, G., Gil, J. y García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe. 378 p.

Rojas, Luís (1999). *De la rebelión popular a la sublevación imaginada. Antecedentes de la historia política y militar del Partido Comunista de Chile y el FPMR 1973-1990*. Santiago: LOM Ediciones. 471 p.

Rojas, Juan Pablo (2003). *Panfletos: poniendo el grito en el suelo*. Santiago: Biblioteca Nacional. 43 p.

Rojas, C. y Santoni, A. (2013). Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad. *Perfiles Latinoamericanos*, 41: 123-142.

Ruiz Olabuenaga, José (1996). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Universidad de Deusto, Bilbao. 344 p.

Salazar, Gabriel (2012). *Los movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago: Uqbar Editores. 470 p.

Salazar, Manuel (2011). *Las letras del horror. Tomo I: La DINA*. Santiago: LOM Ediciones. 347 p.

Salazar, Manuel (2012). *Las letras del horror. Tomo II: La CNI*. Santiago: LOM Ediciones. 346 p.

Schneider, C. (1990). La movilización de las bases. Poblaciones marginales y resistencia en el Chile autoritario. *Proposiciones*, 19: 223-243.

Torres, Verónica (2011). Investigación. Proceso para rectificar identidad de víctimas de Patio 29: La doble tragedia de las familias obligadas a devolver sus muertos. *CIPER*. Disponible en: <https://ciperchile.cl/2011/08/03/patio-29-la-doble-tragedia-de-las-familias-obligadas-a-devolver-sus-muertos/> (acceso diciembre, 2018).

Valdés, Teresa (1987). Las mujeres y la dictadura militar en Chile. Santiago: *Material de Discusión, Programa FLACSO*, Núm. 94, 59 p.

Valenzuela, Eduardo (1984). *La rebelión de los jóvenes. Un estudio sobre anomia social*. Santiago, Ediciones Sur, Colección Estudios Sociales. 123 p.

Valenzuela, Arturo (1985). Orígenes y características del sistema de partidos en Chile: proposición para un gobierno parlamentario. *Estudios Públicos* 18: 1-69.

Valdebenito, Francisca (2010). Tinta, Papel, Ingenio. *Los panfletos políticos en Chile 1973-1990*. Santiago: Ocho Libros Editores. 155 p.

Vergara, Nicole (2013). *Operación Albania: crónica del gran montaje de la CNI*. Tesis para optar al título de periodista, Instituto de la Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile. 133 p.

Vicaría de la Solidaridad (2008). *Memorias para construir la paz (cronología). 1983-1986: El auge de la movilización social*. Santiago: Arzobispado de Santiago, Fundación Documentación y Archivo Vicaría de la Solidaridad. 71 p.

Vico, Mauricio (2013). *El afiche político en Chile. 1973-2013*. Santiago, Ocho Libros Editores. 186 p.

Vico, M. y Osses, M. (2009). *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago, Ocho Libros Editores. 215 pp.

Vidal, Hernán (2002). *El Movimiento Contra la Tortura "Sebastián Acevedo"*. Santiago, Mosquito Editores. 484 p.

Yoselevzky, Ricardo (1986). El Partido Socialista de Chile bajo la dictadura militar. *Foro Internacional*, 27 (1): 102-131.

Zambra, Alejandro (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama. 168 p.

# TODO SE RAYABA TODO SE ESCRIBÍA

**Panfletos y murales:**

*La política gráfica en la  
resistencia a la dictadura*

---

En este libro se utilizó la familia tipográfica *Urbani* para títulos y detalles, y la familia tipográfica *Hermann* para texto. Ambas de la fundidora tipográfica chilena *W Type Foundry*





