

Mesa N°25: Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960 – 2010)

Coordinadoras: Burkart, Mara (CONICET/UNSAM) González, Alejandra Soledad (UNC-CONICET) Lucena, Daniela (UBA-CONICET)

**“Las paredes gritan rebeldía” arte mural y resistencia (o re-existencia) en las poblaciones de Santiago de Chile contra la dictadura militar de Augusto Pinochet. 1980-1990**

GARÍN ABARZÚA, EDUARDO  
Universidad de Santiago de Chile

**Resumen:** la presente ponencia hace alusión al arte mural como interlocutor crítico contra la dictadura de Pinochet y una forma de resistencia cultural. Aquí entenderemos resistencia desde la posición de Castell (2003) en tanto esta es constituida desde actores, como los pobladores, en posiciones devaluadas por las lógicas hegemónicas y por ende construyen trincheras culturales para resistir los embates represivos y los intentos de la dictadura por eliminar sus representaciones identitarias.

**Palabras clave:** pobladores-dictadura militar- arte mural- resistencia.

○ Introducción

El arte mural aparece masivamente en Chile a partir del arte mexicano de los años 30' y posteriormente, al calor de la coyuntura de movilización popular de fines de los años 60' y principios de 1970'. En ese escenario, la experiencia de la Unidad Popular fue neurálgica (en adelante UP) para dichos efectos dado que el arte mural aparece como un arte comprometido con las luchas de los sectores populares como así mismo, con el gobierno de Salvador Allende (1970-1973) Es así como en palabras del historiador norteamericano Peter Winn (2004) la experiencia de la UP significó una “revolución” por “arriba” dado el impacto de las políticas públicas de Allende como una “revolución desde abajo”.

Tras el golpe de estado de 1973 este tipo de manifestaciones artísticas sufre duros embates represivos que casi lo hacen desaparecer. Como bien lo ha retratado Karen Donoso (2014)

este fenómeno se expresa en el “apagón cultural” que significa la experiencia de la dictadura militar puesto que la persecución, censura, y exilio de un variopinto grupo de artistas y difusores culturales, -afines con la UP-, redundó en un retroceso de las prácticas culturales y artísticas, y un bajón productivo de la creación, fomento, y circulación de bienes culturales. Al fin y al cabo, los difusores culturales al servicio de la dictadura militar ofrecieron una estética cultural descomprometida, culturalmente elitista, y productos culturales –sobre todo televisivos- banales y superfluos.

A diez años del golpe militar ocurren varios acontecimientos de interés para esta ponencia. Se reactiva la oposición política y social en medio de las jornadas de protesta nacional contra la dictadura de Augusto Pinochet, la creación de la Alianza Democrática (AD) y Movimiento Democrático Popular (MDP) como referentes partidistas de oposición, y por último, el surgimiento en escena del brazo armado del Partido Comunista de Chile, (PCCh) el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) cuya opción se enfrasca en “todas las formas de lucha” incluyendo el componente político-militar. Todos estos referentes ya mencionados aparecen en 1983. Es en medio de este contexto es que vuelve a emanar el arte mural. De esto mismo, es posible afirmar dos elementos de cambio histórico respecto al arte mural antes y después de 1973. Primero durante la UP este arte se practicaba preferentemente en espacios de connotación pública –a modo de ejemplo, Sewell, Aeropuerto Arturo Benítez, Cerro Santa Lucía, Tajamares del Mapocho, Facultades de Universidades como Universidad de Chile- para evidenciar el compromiso de los artistas con el nuevo proceso político y social que se estaba desarrollando. A excepción de población La Legua y una que otra población, trabajo de las brigadas rara vez se concentraba en específico sobre poblaciones. Posteriormente, la censura represiva de la dictadura de Pinochet elimina sus dibujos públicos y persigue los principales cultivadores de este arte. En 1983 su trabajo se concentra en las poblaciones dado que ahí la necesidad de transformarse en una válvula de escape contra la dictadura de Pinochet era imperioso. Su trabajo clandestino en estos lugares es prueba de nuestra afirmación.

Un segundo elemento de cambio histórico son ¿quienes participan en estas actividades? Antes de 1973 eran brigadas vinculadas con partidos políticos de izquierda. Tal como los casos de Brigada Ramona Parra (BRP) (ligada al PCCh) Brigada Chacón y Brigada Elmo

Catalán (Partido Socialista, PS) cuya participación en voluntariados fue neurálgica para estas tareas. Además la mayoría eran jóvenes con conocimientos de arte y pintura y cuyas actividades nacen en el seno de conocimientos aprendidos en la academia universitaria. En 1983 esto es completamente distinto pues se integran pobladores autodidactas para este tipo de registros artísticos, que sin desdeñar el trabajo de las brigadas –incluso los pobladores mantienen buenas relaciones con los brigadistas- realizan trabajos de intervención callejera apoyadas en su motivación por pintar e informar la situación que viven ellos mismos.

Según Paula Alcatruz, la principal característica del arte mural contra la dictadura de Pinochet es su mensaje explícito, puesto que el denominado “Street art” buscan reafirmar una identidad ante los intentos de la dictadura por fragmentar culturalmente a los pobladores (2004) También es un arte inclusivo, ya que es practicado por niños, adultos, ancianos, cesantes, universitarios, mujeres, es decir permite generar un sentido de cohesión social. De esta misma, pensamos que las temáticas de inspiración precisamente adquieren un tinte de cohesión social, ya que exponen una historia común –apoyada en las experiencias históricas de las luchas de los sectores populares chilenos y latinoamericanos- como por sus adolescencias (en el sentido que adolecen un problema común) intestinas entre los pobladores: cesantía, marginalidad, represión, violaciones sistemáticas a sus derechos humanos DDHH, etcétera.

Por otra parte, el estilo estético del arte mural carece de las normas propias del arte profesional y monumentalizado, lo que frecuentemente es denominada “bellas artes”. El muralismo es un arte funcional para exponer sus hitos históricos ya que el muralismo es una vitrina pública que resiste los embates del olvido, -desmemoria útil con el proyecto dictatorial- Es un arte comprometido que reivindica las luchas y memorias de los sectores populares. Es un arte colorido que en palabras de Mijaíl Bajtin (1990) reivindica la búsqueda de la vida como un renacimiento, un regenerarse contra las heridas sangrantes propiciadas por el régimen militar. Busca la alegría de vivir ante, -como lo ha planteado Maximiliano Salinas y Jorge Rueda, (2015)- el “Hades” transmutado en los valores del fascismo dictatorial. Aquella deidad que produce dolor y oscurantismo. Esta alegría colorida se constituye en una forma de sostener y recuperar la vida ante la lacerante opresión impuesta verticalmente por el régimen necrótico y oscuro de Pinochet.

Ahora bien, una de las principales debilidades metodológicas en torno al arte mural de la década de 1980' en Chile, es la deficiencia de registros murales de la época ya que eran borrados rápidamente por edictos municipales o bien, grupos oficialistas (un ejemplo, Asociación Chilena Anticomunista, ACHA) destinados a blanquearlos. Su fugacidad es precisamente un aspecto no menor que nos permite sostener que los registros fotográficos no parecen ser tantos como se cree tener. Uno de los registros más interesantes es el de Ebe Bellange (1987) y otros facilitados de manera particular al autor, por ello la mayoría de las fuentes han sido “préstamos” particulares conseguidos por quien escribe. Nuestra ponencia se posiciona a nivel teórico, desde los lugares de la memoria (Nora, 2006) y su asociación con las identidades populares (Thompson, 2012) en la medida que el muralismo como interlocutor de los sin “voz” permite un refuerzo de la cultura popular y su sensibilidad artística. El arte como elemento de uso público permite crear un relato histórico de identificación, sino total al menos importante para un número significativo de pobladores que se interpretan e identifican ahí en dichos dibujos.

Como mencionábamos en un principio, el concepto de resistencia pretendemos ajustarlo desde la noción de identidad en resistencia propuesta por el sociólogo español Manuel Castell. Este mismo entiende la identidad como “sentidos de pertenencia” que permite la identificación de un grupo con una historia, talante, costumbre, tradiciones, y otros, en común. De este modo, Castell entiende tres maneras de entender las identidades al momento de entramarla con el concepto de resistencia. Primero, se encuentran las “identidades legitimadas”, cuando son representaciones culturales introducidas por las autoridades dominantes, segundo, las “identidades en resistencia” como aquellas “generadas por aquellos actores en posiciones, condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes y opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad”. Por último, se encuentra las “identidades proyecto” quien a partir de los materiales culturales de estos sectores, construye una nueva identidad que les permite la imaginación de un nuevo proyecto de sociedad. (2000, 30)

Ante todo, aquí reconocemos al muralismo como una forma de hacer memoria ante los intentos de la dictadura militar por matizar, ignorar, infantilizar y destruir cualquier aspecto

propriadamente popular de los pobladores. Es una resistencia contra el olvido. Precisamente en este tipo de operativas históricas es que los pobladores construyen una identidad propia y alternativa contra las lógicas dominantes que intentan introducir identidades culturales que no les genera un sentido de pertenencia y cohesión. Los pobladores al ser los sectores urbanos más vulnerables en el marco de la década de 1980' es que construyen todo tipo de trincheras para resistir las estrategias de dominación del régimen militar, incluyendo la vertiente cultural para dicha operativa. Estos principios culturales difieren de los acervos valóricos de la dictadura militar y su proyecto histórico.

Precisamente de esta misma, es que nuestro desafío es la superación de una simple tensión entre el pueblo chileno y la dictadura militar ya que si bien nuestro trabajo no niega la dictadura como expresión de la dominación de clases sociales, -cristalizada en el carácter capitalista y autoritario del régimen de Pinochet-, objeta una obviedad teórica y un aspecto que para algunos supondría ahorrar la historicidad de un fenómeno que en realidad es mucho más complejo que reducirlo a una mera tensión entre clases sociales. Nuestra apuesta, en este escenario no se centra en las relaciones de poder propios entre diversos grupos sociales en pugna, sino acercarnos hacia los modos de ser en la cultura; es decir, centrarnos en la cultura como una sensibilidad popular, un modo de ser y hacer, una manera de emocionar, y expresar desde las invenciones propiadamente populares de los pobladores chilenos una manera de pensar y mirar la cultura.

Otro aspecto interesante que pondremos a colación es la comprensión del arte mural como discursos que en el lenguaje del antropólogo norteamericano James Scott (2003) pueden ser entendidos como "ocultos" ya que son aquellos que se expresan "entre bambalinas". Dicho de otro modo, son discursos que no pueden ser dichos explícitamente contra el poder para evitar abusos o represalias de la dictadura hacia los pobladores. El arte mural en ese aspecto es un interlocutor crítico disidente al régimen y cuya "voz" es darle voz a los que no pueden expresarla. De este modo, su rol es constituirse en un canal de expresión hacia aquellas voces silenciadas por el régimen militar entre medio de los pobladores.

- Concepto de poblador y contexto inmediato

Aquí entenderemos “poblador” como un actor social allegado a la periferia urbana cuya situación migrante campo –ciudad o expulsado de los conventillos o arribado de la crisis del norte salitrero, hace explícita su pobreza por medio de la carencia o insuficiencia de vivienda. De tal manera que este mismo, ocupa terrenos baldíos para conquistar la casa propia. Desde la experiencia de La Victoria en 1957 que estos se visibilizan como un actor social capaz de influir movimentariamente hablando dado que el caso de La Victoria, si bien no fue la primera toma de América Latina, si fue la primera en cuanto a planificación, gestación, masividad –en términos demográficos- y politicidad. Se estima que abarcó casi 5500 familias aunque con el pasar de los días se fueron sumando más. Los sucesos de 1957 obligaron al estado burgués chileno a la adopción de medidas que mejoraran las políticas habitacionales para frenar la ocupación de tomas de terrenos, -como la influencia de colectividades marxistas entre los pobladores- situación que de alguna forma, deriva en la agudización del movimiento a tal punto que se calcula una toma de terrenos por día durante el periodo de la UP.

Dado el apoyo y asociación de diversos partidos y organizaciones de izquierda hacia los pobladores desde 1957 que fueron salvajemente reprimidos tras el golpe militar de 1973. Fueron juzgados de “comunistas” en genérico. La dictadura no discriminaba diferencias y se dedicaba a reprimir salvajemente las poblaciones, inclusive aquellas escasamente politizadas. Los pobladores fueron constantemente allanados, reprimidos, violentados. Muchos murieron, otros fueron exiliados. Otros sufrieron las penurias de la tortura y la cárcel.

También debemos considerar que la dictadura del general Pinochet no debe ser atenuada como un fenómeno aislado en el contexto latinoamericano sino como parte de un plan extenso que abarca un objetivo geopolítico de asegurar la fiabilidad y subordinación histórica de los países latinoamericanos hacia Estados Unidos. Parte de esta premisa es que aparecen diversas dictaduras fomentadas por la Central de Inteligencia Americana, CIA, y las oligarquías locales cuya preocupación por el avance del comunismo se hicieron notar desde la firma del Tratado Inter Americano de Reciprocidad en Río de Janeiro (TIAR, 1947) y la Organización de Estados Americanos en Bogotá (OEA, 1948) hasta mediados de la década de 1960’ con las primeras dictaduras afines con la doctrina de Seguridad

Nacional y el Plan Cóndor como correlato de esta misma. Esta oleada de dictaduras del Cono Sur de la segunda mitad del siglo XX, obedece a los planes de Estados Unidos para neutralizar la influencia del comunismo en América Latina en el marco de la Guerra Fría (de hecho, un contingente de distintos militares latinos fueron entrenados en la Escuela de las Américas de Panamá). Consecuente con este objetivo, el gigante del “norte” intenta asegurar que su influjo histórico y geopolítico sobre la región quede intacto ante la amenaza de la subversión y el comunismo en su versión “institucionalista” como la experiencia del gobierno de Salvador Allende y su alianza de partidos políticos UP (PCCh, PS, Partido Radical PR, Movimiento Acción Popular Unitaria MAPU)

El auge del neoliberalismo en Chile, dado la experimentación e implementación de estas ideas y cultivadas en la Facultad de Economía de Universidad Católica de Chile (UC) y la Universidad de Chicago, moldean el antiguo modo de producción económica por sustitución de importaciones por otra corte liberal ortodoxo. El “shock” económico, como lo ha retratado la periodista Naomi Klein, ha producido un desastre violento sobre los sectores populares chilenos. Según Patricio Meller (1996) la recesión internacional produce en Chile un aumento de la deuda externa, una rotura de la tasa cambiaria, fuga masiva de capitales foráneos, devaluación de la moneda nacional, disminución de los salarios reales y baja de las exportaciones e importaciones.

Complementando esta información, y siguiendo con Tomas Moulian (1997, 279) los niveles de cesantía en esta coyuntura fluctuaron en 1981 al 22, 1%, al 22, 2% en 1982, un 19,2% en 1983 y un 16,4% en 1984. En gran medida, las orientaciones neoliberales llevadas a cabo desde 1975 por el equipo tecnocrático conocido como “Chicago Boys” produjeron un estado de sensibilidad mayor de la economía nacional con respecto los vaivenes internacionales de la economía global que permitió agudizar los eventos económicos ya mencionados en Chile. La reacción del régimen militar frente a este escenario de crisis fue la creación del Programa de Empleo para Jefes de Hogar (POJH) en 1982, -iniciativa de connotación similar al Programa de Empleo Mínimo (PEM) creada en 1977-cuyas principales características son sus bajos sueldos (fluctuando entre 4000 a 5000 pesos mensuales, cuando el sueldo mínimo bordeaba los 11.000 pesos en 1987) los tratos humillantes de los supervisores hacia los trabajadores, la alta rotabilidad e inestabilidad de

la oferta laboral propuesta por el régimen y la negativa de empleo hacia personas con historial de dirigentes sociales o políticos.

Precisamente los trabajos sobre pobladores (Espinoza, 1987, Garcés, 2002) han enfatizado su carácter marginal y urbano, similar con las barriadas peruanas, las villas miserias de Argentina o las favelas de Brasil. Los pobladores como actores sociales se constituyeron en uno de los principales referentes contra la agresión dictatorial. Siguiendo esta afirmación es que de acuerdo con Garcés y De La Maza (1985) las causas del despertar de los pobladores radica precisamente del carácter autocrático de la dictadura militar chilena, cuyo proyecto autoritario contó con el aval de las Fuerzas Armadas, FFAA y una institucionalidad forjada sobre las bases de la Constitución ilegítima de 1980'. En segundo lugar, la crisis internacional de 1982 empeora las deplorables condiciones de vida material de los pobladores cuyo descontento hacia la dictadura militar tiende a agudizarse aún más. En este escenario económico y social se vieron desenvuelto los pobladores durante la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile el cual permite, dada la información expuesta en este apartado, comprender el aspecto cultural desde una mirada de resistencia entendiendo que los pobladores agotaron todos los recursos para hacer frente la agresión de la dictadura hacia el pueblo. De esta manera la vertiente cultural fue importante para este objetivo

- El muralismo: un arte de resistencia y un rescate de la sensibilidad histórica del mundo popular (1980-1990)

Para empezar, las fuentes de inspiración artística son diversas: como mencionábamos, la reivindicación de proyectos sociales y políticos con vocación popular, crítica a la represión, la cesantía, el exilio forzado, la violencia estatal, los caídos como arquetipo de dolor, los muertos como objetos de cohesión (en tanto se transforman en mártires, elementos que permiten una congruencia grupal tratándose de un hecho en el cual cualquiera es susceptible de morir en las condiciones del “caído”) los hitos históricos de la población, recuperación de saberes mapuches y campesinos, etcétera.

La imagen en este esquema, permite la restauración de una “hermenéutica” global, es decir, una matriz orgánica que abarca un conocimiento visual, color, observación de la forma, estética, símbolos, y otros, que de alguna forma, las fuentes escritas con sus lenguajes



escritos niegan. El mural número uno (fotografía N<sup>o</sup>1, Anexo) es de 1987. Proviene de población La Victoria recordando el aniversario de sus 30 años desde la toma. El mural expone una mezcla entre sentimientos de pena por el recuerdo del exilio, pero al mismo tiempo expresa una luz de esperanza en la leyenda “volveré”. Los colores son tonalidades simples –destacando negro, azul, plomo y naranja- con un lenguaje explícito a nivel visual. Aquí como puede observarse en la fotografía, los tres exiliados recuerdan los sacerdotes Pierre Dubois, Daniel Carruette y Jaime Lancerot, expulsados de Chile tras el atentado fallido contra Pinochet en 1986-. Como se observa, los tres hombres no tienen una cara nítidamente definida, este simbolismo es posible que trate de representar la idea que cualquier poblador es susceptible de ser exiliado.

El mural número dos (N<sup>o</sup>2, Anexo) abundan tonalidades azulosas –colores por lo general asociados con sentimientos depresivos y desolados-. Precisamente los militares son asociados como hombres indolentes y capaces de producir dolor. No tenemos claridad de la fecha de la fotografía pero dado el revelado es posible adecuarla temporalmente en los años 1980’. Tal como señalábamos en un principio, el arte mural es dibujado por cualquier individuo y en ese aspecto es que aparecen niños y niñas coloreando la imagen junto con otros sujetos que no se visualizan muy bien.

Llama la atención la parte superior del militar de la izquierda el cual es una botella de vino. Probablemente simbolizando los desajustes de la conducta moral de los militares durante los operativos desplegados por los funcionarios de la dictadura (como se sabe popularmente los militares reprimían en estado de ebriedad o derechamente drogados) también puede ser por la conocida afición a la bebida del general Merino, -auto-declarado comandante en jefe de la marina tras el golpe de 1973-. También hay billetes aludiendo al carácter capitalista del régimen. Divertido es, a su vez, la cabeza de cerdo con una esvástica en el militar de la derecha. Esto en Mijaíl Bajtin puede ser pensado desde la larga tradición antropológica que se ajusta con el insulto como aspecto comunicacional, en tanto el degradar “entra en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo renacimiento” (Bajtin, 24) Aquí aparece el

insulto, el sarcasmo público y la exposición de lo degradante como una manera de asociar las características de un animal porquerizo con el régimen militar. De esta manera se expresa una conducta frecuente de los militares que es evaluada como reprochable para los pobladores.

No podemos dejar pasar el rescate de los pueblos originarios, principalmente mapuche. En el mural número tres (Nº3, Anexo) se presentan dos guerreros mapuches. Posiblemente las tipologías usadas en dicha brigada de pobladores “Pu Huelquen” sea una recuperación de saberes vernáculos indígenas y campesinos como artilugio para salir de la colonialidad propiciada por la dictadura de Pinochet. Desde esta posición, precisamente podemos pensar que el juicio de los pobladores a este régimen es que es uno que refuerza los lazos coloniales más que desatarlos. Pu Huelquen significa del mapudungun “renacimiento”, lo cual podríamos resinificarla como un renacer ante el “oscurantismo” ofrecido por la dictadura militar. Claramente los pobladores asociaron la lucha anti colonial de los mapuches desplegada contra el conquistador hispano en el siglo XVI con la actual lucha anticolonial de los pobladores contra Pinochet. Este mural también es de población La Victoria.

El mensaje ofrecido es “nuestra sangre y nuestra raza permanecen, levantemos nuestra frente con orgullo” lo cual implica una actitud de vigor, fuerza, resistencia, fortaleza y otros aspectos conceptuales similares. El hecho claro es que de esta apreciación se puede reinterpretar la resistencia como una condición vital en cuanto puede ser entendido como “resiliencia” quien tal como los metales pueden resistir condiciones climáticas adversas, los pobladores pueden resistir embates represivos o contextos catastróficos como el de la dictadura de Pinochet.

El mural número cuatro (Nº4, Anexo) es una fusión de una tradición propia del mundo popular del Cono Sur latinoamericano como lo son las animitas con el muralismo. Este mural recuerda la muerte producidas en Villa Francia (Estación Central, Santiago) de los hermanos Eduardo y Rafael Vergara y Miguel Leal, pobladores de esta localidad, víctimas de la represión policial. Los hermanos Vergara fueron abatidos un 29 de marzo de 1985 por agentes de la dictadura (hasta hoy en Chile se celebra el día del “joven combatiente” cada 29 de marzo) tras una redada efectuada por funcionarios del ejército (los hermanos eran

militantes de la organización marxista leninista Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR) Miguel Leal muere en septiembre de 1986, tras una marcha, un grupo de pobladores entró a una panadería, para obtener alimentos, eso motiva la intervención de carabineros apoyados desde un helicóptero. Leal cae muerto tras los disparos efectuados por funcionarios represivos de la dictadura.

Los dibujos a pesar de estar en blanco y negro utilizan colores opacos, simbolizando el duelo colectivo ante la muerte. Ellos en su calidad de revolucionarios, se les considera hijos ilustres del pueblo cuya inmolación simboliza la causa llevada hasta las últimas consecuencia. La visibilidad de la altura nos permite comprender su funcionalidad: es decir, que sea visto por todo el mundo. Además aparece un guerrero indígena, por lo que es posible asociar el carácter “valiente” y “fuerte” de la resistencia indígena con la de los pobladores. Los hermanos Vergara y muchos otros más se constituyen en figuras de cohesión social en tanto la muerte, el duelo y la violencia son experiencias traumáticas asimiladas como comunes por los pobladores, en palabras de Judith Butler podríamos afirmar que el duelo se constituye en una sensibilidad que concierne a la comunidad, por su impacto, su capacidad de sensibilizar al grupo sufriente, en definitiva, el duelo es un vacío que todos guardamos en nuestra psique. (2003)

Otro arquetipo del dolor y mártir de la dictadura es el sacerdote André Jarlan. Sacerdote francés asesinado en 1984 por una bala efectuada por carabineros. Su rol fue importante en la medida que se encarga de los jóvenes de La Victoria fuertemente afectados por el flagelo de la droga. Su muerte en La Victoria hasta nuestros días es retratado como muralismo animita. Como se sabe el muere entre las calles Ranquil con 30 de octubre donde hasta hoy existe el mural del año 1984 en adelante restaurado de distintas formas. Las fotografías cinco y seis (5 y 6, Anexo) son reveladoras en ese sentido.

Este mural fue realizado en el año 1984 y restaurado de diversas maneras a la fecha en adelante. Tal cual ha señalado Daniel Santapau, el padre Jarlan se constituye en “símbolo” del caído –ya que es un icono, víctima del terrorismo militar- al mismo tiempo, que en

arquetipo de dolor y sufrimiento colectivo, en tanto el trágico desenlace del padre concierne la comunidad entera.<sup>1</sup>

Más explícito lo retrata en una entrevista la pobladora victoriana Guillermina Rojas:

“...me quedó súper claro con el asesinato con el Padre André Jarlan que era el cura de la comunidad, que era de aquí, que si al cura lo mataban podía ser cualquiera, la vida, en realidad, (se muestra afligida) ningún poblador tenía la vida asegurada por lo tanto el peligro que corríamos era para todos por igual, a mí me dejó muy marcada lo del Andrés, (solloza) porque tu estas expuesto, estas vulnerable, o sea rezando o haciendo cualquier cosa te podía pasar algo...”  
(Llora y no puede seguir hablando).<sup>2</sup>

Cuando planteamos el muralismo animista del Padre Jarlan como un *médium* religioso entre los pobladores con fuerzas sacrílegas lo realizamos pensando a partir de la dicotomía ofrecida por Mircea Eliade entre el hombre moderno/hombre religioso. Mientras que el primero visualiza el espacio como transparente y homogéneo, el segundo quiere vivir en la intimidad de los objetos y espacios sagrados, aferrándose lo más posible en este universo simbólico de veneración religiosa. El hecho “traumático” origina un quiebre de la homogeneidad del espacio tornándose sacrílego. Fenómeno que también genera una ruptura del tiempo “moderno” lineal cuyo devenir impetuoso no reactualiza los eventos puntuales que marcan la conciencia colectiva de los pobladores. Como bien lo ha planteado Mircea Eliade:

“El hombre religioso vive así en dos clases de tiempos, de las cuales la más importante es el tiempo sagrado. Esta se presenta bajo el aspecto de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de ritos”<sup>3</sup>

Como mencionamos en un principio, los registros muralistas de la década de 1980’ por lo general son bastante escasos y su existencia a menudo era fugaz, puesto que eran borrados por órdenes municipales o grupos oficialistas destinados para ese fin en particular.

---

<sup>1</sup> Santapau Daniel, el evangelio hecho acción, Op cit, pp. 103-104

<sup>2</sup> Entrevista a Guillermina Rojas

<sup>3</sup> Eliade, 1957, p.54

Corroborando esta idea, un edicto municipal de abril de 1985 ordena borrar todos los murales de La Victoria, incluyendo todos aquellos que pedían “justicia para el padre Andrés”<sup>4</sup>

## **Conclusiones**

Esta ponencia pretende ser un aporte hacia el estudio de lo cultural, dado que el énfasis historiográfico respecto la resistencia popular contra las dictaduras del Cono Sur de la segunda mitad del siglo XX, se han concentrado en la explotación material y económico, -y su correlato político como expresión de las relaciones antagónicas de poder-, antes que en la cultura como vehículo o vertiente de resistencia. Nuestra opción es la superación del carácter “politicista” de la resistencia a partir de la insurgencia armada de izquierda, la movilización de masas y los partidos de oposición hacia las dictaduras y adentrarnos hacia la vertiente cultural-popular como expresiones del sentir del pueblo en peligro ante programas neoliberales que buscan someterlos, humillarlos e invisibilizar sus hitos históricos y culturales.

Nuestra insistente propuesta se inserta desde un sentir de “larga duración” donde las formas de concebir el arte popular no puede ser entendido de manera inmanente sino como una construcción cuyos nudos convocantes asocian pasado, presente y futuro, junto con dimensiones que rebalsan el mero régimen de historicidad presentista.

De este modo el arte mural pinta su propia historia y memoria.

## **Bibliografía**

1. Alcatruz Paula “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto popular” en Anuario de Pregrado (Santiago: Universidad de Chile, 2004)
2. Alcatruz Paula Las paredes tienen historia: murales barriales contemporáneos en Buenos Aires (Argentina) y Santiago (Chile) Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos (Santiago: Universidad de Chile, 2011)

---

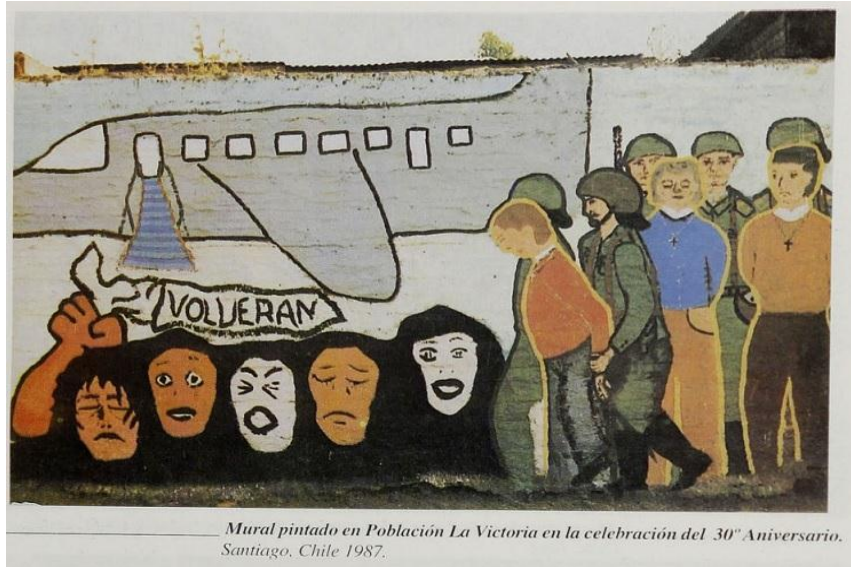
<sup>4</sup> *Apsi*, 4 de mayo, 1985, p.22

3. Bajtin Mijaíl (1990) la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Editorial Alianza, México D.F
4. Bellange Ebe (1987) El muralismo como reflejo de la realidad social, Santiago, LOM, USACH.
5. Castell Manuel (2003) La era de la información, Tomo I, Editorial Crítica, Madrid  
Nora Pierre (2006) Le lieux du memoire, Editorial LOM, Santiago
6. Cortés Alexis “El movimiento de pobladores chilenos y la población La Victoria: ejemplaridad, movimientos sociales y derecho a la ciudad” en Revista Eure N°40,
7. Donoso Karen (2013) El apagón cultural, censura y políticas culturales en Chile en Otros Tempos, Brasil
8. Espinoza Vicente Para una historia de los pobres de la ciudad (Santiago: Editorial Sur, 1987)
9. Farías Guillermina “Lucha, vida, muerte y esperanza Historia de la Población La Victoria” en Constructores de ciudad, nueve historias del primer concurso de Historia de poblaciones (Santiago, Editorial Sur, 1989) 49-63
10. Garcés Mario: “Tomando su sitio” el movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970 (Santiago: Lom, 2002)
11. Garcés Mario y de la Maza Gonzalo La explosión de las mayorías, protesta nacional 1983-1984 (Santiago: ECO, 1985)
12. Grupo de Trabajo La Victoria: La Victoria, rescatando su historia (Santiago: Ediciones UARCIS)
13. Meller Patricio, un siglo de economía política chilena (1890-1990) Andrés Bello, Santiago, 1996
14. Moulian, Tomas (1997) Chile; anatomía de un mito, Editorial LOM, Santiago
15. Morales Carlos La Victoria de Chile (Santiago: Editorial LLaima, 1987)
16. Paiva Manuel y Grupo de Salud Poblacional: Pasado, victoria del presente (Santiago, 1989)

17. Salinas Maximiliano y Rueda Jorge (2015) *el que se ríe se va al cuartel, risa y resistencia en las poblaciones de Santiago de Chile, 1973-1990*, Ediciones USACH, Santiago.
18. Santapau Cruz Daniel: *El evangelio hecho acción: sacerdotes franceses y pobladores de la Victoria (1983-1986)* tesis para postular al grado de Licenciado en Historia, (Santiago: Universidad Católica, 2006)
19. Schneider Cathy “La movilización de las bases, poblaciones marginales y resistencia en Chile autoritario” en *Proposiciones 19* (Santiago: Sur, 1990)
20. Scott James (2003) *Los dominados y el arte de la resistencia*, Editorial ERA, México D.F
21. Thompson E.P (2012) *la formación de la clase obrera en Inglaterra*, tomo I, Alianza, Madrid
22. Valenzuela Eduardo *La rebelión de los jóvenes. Un estudio de anomia social* (Santiago: Ediciones Sur, 1984)
23. Verdugo Patricia: *André de la Victoria* (Santiago: Ediciones Aconcagua, 1987)
24. Weinstein José: *Los jóvenes pobladores en las protestas nacionales (1983-1984) una visión socio-política* (Santiago: CIDE, 1989)
25. Winn Peter, *Tejedores de revolución*, Editorial LOM, 2004

### **Anexo**

Fotografía N°1: Mural de 1987 recordando el dolor del exilio.



Fuente: Bellange, 1987: 50

Fotografía N<sup>o</sup>2: mural de burla hacia Pinochet.



Fuente: entrega personal de Susana Ñancufil al autor, 2018

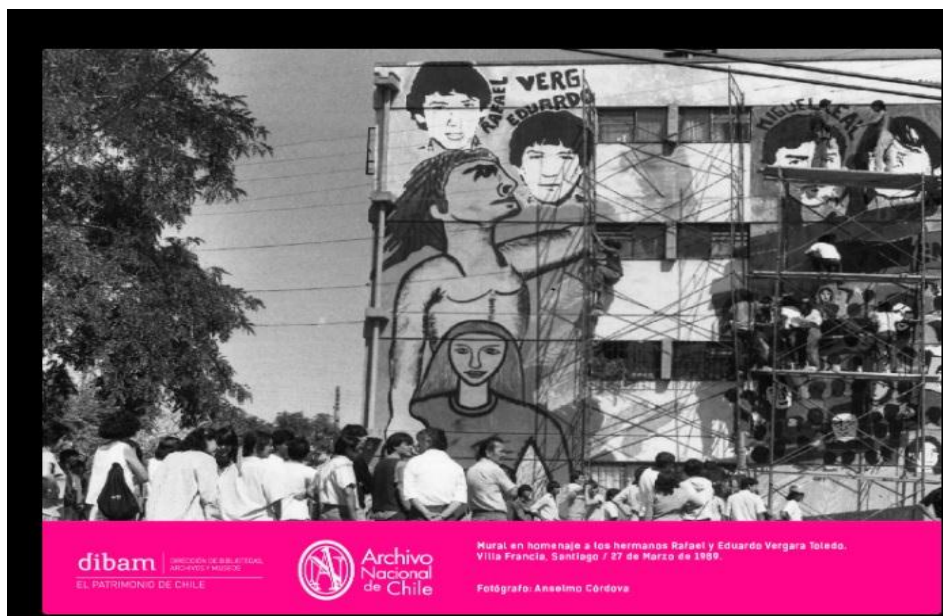
Fotografía N<sup>o</sup>3: Mural de mapuches, Pu Huelquen (El renacimiento en mapudungun)





Fuente: Bellange, 1987, 65

Fotografía N<sup>o</sup> 4



Fuente:

Archivo Nacional [www.archivonaciola.cl](http://www.archivonaciola.cl)

Fotografía N<sup>o</sup>5: Mural del 4<sup>o</sup> aniversario de la muerte del Padre André Jarlan, 1988



Fuente: Bellange, Op cit, 66

Fotografía N°6: Muralismo animita del Padre André Jarlan



Fuente: Bellange, 1987, 61