

# El muralismo chileno

## *Comunicación y arte populares*

---

CARLOS H. LEON

La descripción de una obra pictórica presenta ciertas dificultades. Desde luego, la descripción lingüística no es sino una trasmutación o transformación de un conjunto visual a un conjunto lingüístico. Este discurso primero sobre la obra pictórica constituye la primera relación y también la primera impresión casi espontánea que la imagen provoca en el espectador. A menudo, cuando se interrogan más a fondo las imágenes, se descubre que aquello que Eliseo Verón llama "las condiciones de producción" del mundo que nos rodea, es decir, el conjunto de influencias de las cuales la descripción especifica las condiciones determinantes en las cuales un discurso, un producto, etc., es creado, distribuido y consumido, demuestran la existencia de una multiplicidad de inversiones de todo tipo que transforman, de cierta manera, esta primera percepción de la obra de arte<sup>1</sup>.

En el caso de la pintura mural chilena, dos factores pueden facilitarnos la tarea.

Primeramente, la mayoría de los murales estaban acompañados de un texto, lo que nos entrega el sentido particular y primario del conjunto pictórico.

El segundo factor refiere a las condiciones históricas y sociales que determinaron la aparición de este género de arte colectivo. En efecto, las transformaciones profundas de la sociedad chilena comenzadas por el gobierno de la Unidad Popular, la explosión cultural que se

<sup>1</sup> Véase Eliseo Veron, "Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir", en *Communications*, Seuil, N.º 28, 1978.

produjo paralelamente y la toma de conciencia política, generaron una dinámica social muy rica que agudizó la confrontación con la clase dominante. Sin embargo, en este contexto, las masas populares no disponían de medios de expresión propios. La pintura mural constituyó, pues, una forma de expresión popular gracias a la cual grupos anónimos participaron también en la creación artística, dando testimonio al mismo tiempo de su compromiso con el nuevo proceso social. Podemos concluir entonces que aquél que se expresa en la pintura mural es el pueblo y que el sujeto de la representación es Chile.

A diferencia de un cuadro, la pintura mural no constituye principalmente un objeto de placer sino un objeto de conocimiento, un mensaje, un medio de comunicación, soporte de la conceptualización de los problemas cotidianos. Esto no significa necesariamente que la lectura de un mural pueda determinarse fácilmente. Como toda obra de arte, admite varias lecturas conexas a partir del entrelazamiento de sentido que expresan su referente textual o social y la pintura misma, es decir, lo visible. Así, es posible considerar el conjunto de la pintura mural como productora de relatos diferentes y cuya raíz referencial sería la misma: el pueblo chileno. El es, en efecto, el sujeto explícito o implícito de todo el muralismo chileno, él es su *actuante* y aunque los actores o los temas pudieran cambiar según las necesidades de los sujetos abordados, jamás la pintura mural personificó en un individuo un tema o una característica importante. Ni los personajes más importantes de la vida política, cultural, artística o histórica, ni un grupo particular de individuos, fueron el objeto principal de una pintura mural. Los héroes individuales no existían. Como en el cine de Eisenstein, el héroe era la colectividad.

Estos factores tomados en consideración, nos parece de todas maneras, muy arriesgado el separar la descripción de la interpretación en una obra de arte, puesto que la descripción constituye desde ya una primera interpretación o una primera lectura, que abre a su vez, la posibilidad a una multiplicidad de lecturas diversas. La descripción no puede limitarse a establecer los límites empíricos y "objetivos" de la obra de arte a partir de los cuales podrían construirse las fases de análisis interpretativos.

Tratemos, por ejemplo, de describir desde un punto de vista lingüístico la obra que muestra la fig. N.º 1.

El mural nos muestra en primer plano una mujer con una rodilla en tierra abrazando un ramo vegetal. En segundo plano, los rostros estilizados de dos mineros y dos mujeres en una especie de entrelazamiento en el que las líneas superiores forman la bandera chilena. Estas líneas se convierten luego en la montaña. Los cabellos de la mujer se integran también al paisaje montañoso. La silueta de una fábrica completa el segundo plano. La mujer en primer plano aparece algo "despegada" del resto del conjunto (desde el punto de vista pictórico). Hay predominancia del rojo y de sus degradaciones. En la parte superior del mural, un texto: "... Y habrá trabajo para todos".

A la lectura de esta descripción lingüística, podemos constatar al menos tres cosas importantes: desde luego, existe una prioridad en el

# HABRA TRABAJO PARA TODOS.



Fig. N.º 1

orden del recorrido visual de la imagen, lo que constituye una primera lectura significativa. En seguida, la pintura admite un número ilimitado de descripciones lingüísticas diferentes. En fin, esta descripción lingüística puede aplicarse teóricamente a un número ilimitado de pinturas diferentes.

A propósito de la problemática presentada por el primer discurso referido a una obra de arte y su relación de aparente inocencia, Louis Marín se interroga acerca de la posibilidad de descubrir un sistema que constituiría la "estructura" del cuadro a partir del conjunto articulado de sus lecturas sucesivas<sup>2</sup>.

Hemos dicho que la pintura mural chilena muestra actores anónimos representando un sujeto principal: Chile, en tanto que entidad histórica y geográfica, pero sobre todo en tanto que entidad social. Es decir, que ella representa los personajes situados fuera de la pintura, quienes a su vez, se ven representados en el mural.

Un resumen esquemático de la representación pictórica descrita más arriba, podría articularse así:



<sup>2</sup> Véase Louis Marín, "La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin", en *Communications*, N.º 28.

Enseguida, el Orden de Representación sería el siguiente:

FIGURA = PREDICADO



Nosotros creemos que este Orden de Representación puede aplicarse al conjunto de la pintura mural chilena.

Tratemos entonces de reconstituir el principio organizador que guió la elección y la disposición de los elementos fundamentales de la pintura mural chilena.

— Una necesidad colectiva de expresarse, de representarse a sí mismo y a la colectividad al mismo tiempo, cosas indisociables en el momento histórico en el que estas manifestaciones se producían. En efecto, a través de un largo proceso socio-histórico, una parte importante de la sociedad chilena, formada mayoritariamente de trabajadores, estudiantes y artistas, había comprendido que su participación en el proceso social debía ser dinámica y activa y que los objetivos de sus acciones debían manifestarse y evolucionar con aquellos del conjunto de la colectividad. En este contexto, la pintura mural expresa la concepción de un arte masivo y combatiente, participante activo en la lucha por una sociedad nueva.

— Como contrapartida a los medios tradicionales de comunicación de masas que, controlados por los grupos económicos de la burguesía, vehiculaban las ideas reaccionarias ignorando o deformando las transformaciones profundas que se producían en el seno de la sociedad chilena. Por otra parte, hay que hacer notar que los medios de información controlados por el gobierno y por la izquierda en general, se quedaron sin evolucionar con la velocidad que el momento histórico exigía, encerrados en los cánones de los antiguos modelos impuestos por la estructura de comunicaciones burguesa, descuidando a menudo la participación de las masas.

### Perfil socio-semiótico

Hoy sabemos que el análisis de una imagen no puede hacerse partiendo de una práctica que intente representar la realidad reproduciendo las condiciones y el proceso sensorial de la visión. Así, toda imagen es pertinente en cuanto es comprendida en su fondo ideológico, es decir, en su relación institucional con las condiciones de producción que la generan.

La pintura mural chilena constituye la representación de un corpus en el que el problema de la superdeterminación significante-histórica se articula con las condiciones de producción de la sociedad y, en este contexto, no puede ser analizada en su especificidad figurativa sino en relación con su "economía semiótica significativa"<sup>3</sup>.

En el muralismo chileno no es posible definir un estilo propio. Si existe un estilo, podría definirse como un híbrido de una multiplicidad de influencias relativamente fáciles de reconocer: Picasso, el arte pop, los posters europeos y, sobre todo, Rivera y Siqueiros, y también el arte precolombiano. El muralismo chileno supo amalgamar, en una expresión pictórica simple y sin retórica, la fuerza compacta y granítica de Rivera, el dinamismo de Siqueiros, el surrealismo de Matta y la monumentalidad del arte precolombiano a través de las imágenes más simples y universales: flores, manos, rostros, hojas, piedras, estrellas, siluetas de fábricas. Imágenes que sugieren la paz, la solidaridad y el trabajo colectivo. Los rasgos estilísticos y los contenidos objetivados en la pintura mural dan testimonio de una misma experiencia humana, de un mismo espacio, de una misma concepción del tiempo.

El mundo de este arte colectivo es un mundo externo, abierto, en el cual la obra dialoga con el espectador sobre los temas más importantes de la realidad chilena de la época. Esta apertura se expresa también en el hecho que la pintura mural es limitada solamente por la superficie material que utiliza; no existe enmarcación. Podríamos afirmar que existe incluso una voluntad semántica de no establecer límites entre la pintura y lo que está fuera de ella, entre la obra de arte, el espectador y el medio ambiente, que constituyen finalmente el sujeto de la figuración. El mural se alza en un lugar abierto y público. El engloba a los pasantes en un espacio visual que se impone a la mirada representando una forma de la vida cotidiana de la ciudad o del campo. Su mundo se integra a la actividad humana de todos los días.

Hay que hacer notar que la pintura mural es figurativa y también textual. En este sentido, se acerca al afiche en tanto constituye un mecanismo de la cultura de masas que, con parecidos elementos, intenta persuadir secretamente al observador de lo bien fundado de sus juicios y de sus acciones. De esta manera, el mural nos propone una frase, un tema, una afirmación, una evocación, etc., que crea una especie de tejido de motivaciones en el subconsciente del espectador. La gran imagen fija del mural favorece un impacto y un estímulo en la memoria del observador. Esta imagen se presenta como un estímulo fuerte, acompañada habitualmente de un estímulo débil: el texto.

Es la imagen, entonces, la encargada de atraer la atención por el color y por el dinamismo de su composición. La estructura icónica<sup>4</sup> con su carácter discontinuo, no lineal, exige del individuo un compro-

<sup>3</sup> Véase J. L. Schefer, "L'image: le sens investi", en *Communications*, N.º 15.

<sup>4</sup> El conjunto gráfico figurativo que tiene relación de analogía con el referente. Es la unidad significativa del lenguaje-imagen. Prieto y Eco hablarían de "signos".

miso, una inmersión profunda que llama a participar activamente en la elaboración misma del mensaje. Por su parte, el texto tiene por función el focalizar el conjunto de los rasgos distintivos y de los valores inducidos por la imagen; en suma, podemos afirmar que el texto "amplifica" el mensaje principal.

La semántica pictórica del mural está centrada en la totalidad y no en el detalle. Esta característica traduce una voluntad de mostrar y de promover acciones y movimientos de masa, no individuales, de seres humanos de todas las condiciones.

Una serie de elementos nos informa acerca de la identidad de los actores. Es el *orden de los atributos*. Estos atributos (banderas, herramientas, sombreros, etc.), tienen por función el poner de relieve los diferentes cuerpos de la nación, reunidos para formar un todo que participe en una misma acción, en una misma voluntad. Bajo este aspecto, la pintura mural constituye una imagen unificada que condensa vastas regiones de la experiencia de la sociedad chilena y que expresa la voluntad de realizar una síntesis común y colectiva de esta experiencia. Es lo que nos sugiere, por ejemplo, la utilización constante de algunos procedimientos que conciernen a la *topología pictórica*, como el encadenamiento y la contigüidad de las figuras.

El juego de oposiciones frontalidad/lateralidad constituye otro elemento importante en la figuración del muralismo chileno. Se trata, ciertamente, de una característica tomada del arte precolombiano. La frontalidad marca una actitud de seguridad, de audacia, de franqueza, mientras que la lateralidad marca un movimiento de traslación: la marcha adelante<sup>5</sup>.

La otra característica fundamental y común al conjunto de la pintura mural chilena es su monumentalidad, que tiene sus raíces, seguramente, en la pintura mural mexicana y también en el arte incaico.

El lenguaje plástico de los murales es monumental si se consideran sus dimensiones espaciales reales y también la figuración metafórica de los elementos de la naturaleza y de lo humano que son representados en ellos. Es así como la figuración humana toma formas gigantes, duras, angulosas, masivas. El detalle es superado por el todo. Aquello que es mostrado y valorizado es lo esencial. Esta característica se encuentra acentuada por la utilización constante de ciertas formas o de ciertos elementos de la naturaleza, como las piedras, las rocas, las montañas, etc. Incluso, la figura humana nos recuerda a menudo las estatuas de piedra. Entonces, a la monumentalidad de origen mexicano e incaico, vendría a agregarse este otro elemento que llamaremos *telúrico*, propio a la naturaleza geográfica del país. La utilización del color contribuye también a subrayar este aspecto monumental y telúrico del muralismo chileno. En efecto, los colores son puros, raramente degradados y enmarcados por una línea negra. Este último procedimiento, que confiere al muralismo chileno una

<sup>5</sup> Habría que distinguir aquí este juego de oposiciones frontalidad/lateralidad, con aquél de la escultura y de la pintura arcaica de Egipto o Mesopotamia, en el que estos rasgos marcan una actitud de dominación.

parte importante de su fuerza, fue inspirado, probablemente, por el *Constructivismo* de la escuela soviética de los años veinte<sup>6</sup>.

## Las funciones de la pintura mural

En el Chile de la Unidad Popular, las funciones de la pintura mural eran mucho más complejas de lo que pudiera parecer a primera vista. Esta técnica particular de expresión artística y de estrategia informativa e ideológica se diferencia del afiche comercial tomando, sin embargo, algunas de sus características. Así, si el afiche promueve los objetos de consumo, el mural muestra un sujeto social. Es la diferencia ideológica fundamental, pues, como el afiche, la pintura mural nos propone, más que una descripción o una explicación de las características del sujeto, una fuerza destinada a alcanzar el imaginario inconsciente recurriendo a la imaginación creadora del observador, para hacerlo participar, de esta manera, a la evolución del proceso social propuesto por el mensaje de la figuración pictórica. En esta óptica, el mural se dirige a la sensibilidad completa del individuo, y por su carácter repetitivo en el espacio y en el tiempo, constituye un mensaje cultural e ideológico que busca transformar progresivamente la sensibilidad y la percepción del medio ambiente, y esto de manera imperceptible. Definamos entonces las tres funciones principales de la pintura mural chilena:

### Función artística

La pintura mural fue un medio de expresión plástico que constituyó también un elemento de decoración urbana. Ella dio acceso a la expresión artística a numerosos grupos de trabajadores, de artistas y de estudiantes en una época en la que, a pesar de una política mal planificada en el campo de las comunicaciones de masa, el potente movimiento socio-político que sacudía Chile incitaba a la creación artística, a la aparición de nuevas formas y al desarrollo y perfeccionamiento de las ya existentes.

### Función de creación y de participación

Una de las cualidades de la pintura mural reside en su capacidad para sugerir un cierto número de ideas que van más allá de la simple traducción pictórica del texto lingüístico, con la ayuda de una simbología más o menos rica. La imagen hace un llamado a la imaginación creadora del observador. Los *icones*<sup>7</sup> forman así *imágenes en profundidad* que buscan movilizar la psiquis del individuo a través de la traducción original de una experiencia humana colectiva.

La búsqueda de medios de expresión artística y de comunicación propios y originales que pudieran permitir el acceso de los grupos

<sup>6</sup> Doctrina estética formulada en Rusia en 1920. En oposición a la escultura tradicional de masa, una escultura de vacío, mantenida por una estructura de líneas y de planos.

<sup>7</sup> Signo en el cual existe una analogía formal con el referente (C. S. Peirce).

populares a la participación y a la creación de un arte exterior, abierto, visible a todos, se encuentra en la base del desarrollo del muralismo chileno del período de la Unidad Popular.

En este contexto, la pintura mural constituye un verdadero proceso de educación, de socialización y de integración, que invita a la participación intensa del observador para descifrar ese mosaico de elementos discontinuos, de formas potentes y de acción en la sustancia visual.

### **Función de información y de convicción ideológica**

Hemos dicho que el muralismo chileno representa un medio de comunicación de masas y, como tal, una especie de contrapartida popular a los medios tradicionales de información controlados por el poder económico de grupos minoritarios. Con este propósito, la figura mural busca el unir un emisor a un receptor para mostrarle una realidad y una ideología particulares, sirviéndose de una iconicidad muy rica y polisemiotica, completada generalmente por un texto que contribuye a descifrar el mensaje, creando así una redundancia que asegura una comprensión adecuada de la estructura semántica. La persuasión ideológica hace intervenir un vasto repertorio de significaciones emotivas y simbólicas al interior de una imagen cálida y unificada que pretende influenciar la psiquis del observador para producir un cierto número de sentimientos complejos, como el deseo de participar en el proceso al mismo tiempo de hacerse una imagen ideal de sí mismo a través de esta mutación emisor/receptor presente en la figuración de la pintura mural. En este mismo sentido, el texto viene a doblar el mensaje icónico y expresa, generalmente, una convicción:

*"... Y habrá trabajo para todos"*

*"... Y no habrá angustias para nacer"*

*"El pueblo construye su patria nueva"*

*"El pueblo unido jamás será vencido".*

Esta fórmula se opone a los procedimientos habituales de la propaganda comercial en la que el texto expresa una orden: "Beba Coca-Cola", una amenaza: "A cualquiera le puede suceder... Compre nuestro detector de incendios", un argumento técnico: "El jabón Copito contiene clorofila", etc.

La función de convicción ideológica puede ser comprendida y valorada por su rechazo a presentar un mundo utópico en el cual la publicidad comercial propone una definición mecanicista e individualista del bienestar, presentando como remedio a cada problema de la vida cotidiana un objeto de consumo.

La pintura mural presenta, al contrario, un mundo real, más duro pero más humano, que exalta los valores del trabajo colectivo, de la solidaridad, de la integración de lo humano y de la naturaleza; en suma, la construcción de un nuevo modo de vida sin fórmulas ni objetos mágicos, basada simple y hermosamente en una sociedad más justa.