

Cuando los muros hablan. Una aproximación a la pintura mural en el espacio urbano durante la Transición

When the walls talk. An approach to mural painting in the public space during the Transition

MARÍA LUISA GRAU TELLO

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza
mlgrautello@gmail.com

Recibido: 10/02/2013

Aceptado: 22/03/2013

Resumen

Dentro del proceso de transición española hacia un régimen democrático, la pintura mural en el espacio urbano adquirió un papel de primera importancia al convertirse en un instrumento de expresión con el que partidos políticos y ciudadanos manifestaron sus deseos de cambio, así como un medio con el que acercar la creación artística al conjunto de la sociedad. Este artículo pretende exponer una visión general del desarrollo que vivió la pintura mural en el espacio urbano en España desde los años finales de la dictadura hasta el periodo de la Transición.

Palabras clave

Pintura mural; Transición; espacio urbano; "Arte para el pueblo".

Abstract

The spanish transition to democracy was connected with the appearance of mural painting in the urban space, that played a main role in the freedom of expression for political parties and citizens, as well as a means of bring closer artistic creation to whole society. This article try to expose a general approach to the development of mural painting in Spanish public space from the very last years of dictatorship to the Transition.

Keywords: Mural painting, Transition, public space, community arts.

Sumario: 1.- Introducción. 2.- De una gris dictadura, a una transición en color.

1. Introducción

Quienes mañana hayan de escribir la historia acudirán a las hemerotecas y a las bibliotecas para seguir el rastro de lo que está siendo la vida política en estos tiempos irrepetibles que estamos viviendo. Pero habrá toda una parcela de esa vida que no podrán encontrar allí: la expresión directa en la calle sobre esos acontecimientos (Equipo Diorama, 1977: s/p)

Por su condición de eterno observador de los aconteceres que se suceden en las calles, los muros, desde las tapias de ladrillos en los barrios hasta los gruesos paramentos de las instituciones públicas, fueron testigo inmediato y protagonista de primer orden dentro de los hechos ocurridos en el espacio urbano durante las décadas de los sesenta y setenta. Ellos se convirtieron en soporte de las manifestaciones nacidas de la ciudadanía, que con carga política y social empezaban a recorrer diferentes lugares del mundo y que comprendían tanto la “pintada” espontánea como creaciones pictóricas más elaboradas. No podemos pasar por alto las palabras que, en este sentido, pronunció Josep Renau, para quien el mural era *la forma más democrática de la pintura que [...] constituirá, por su carácter inmueble y comunal, la tendencia principal de la pintura socialista* (Renau, 2002: 42 y 47). El intenso pulso político que en esos años se estaba librando en distintos países resultaría clave para la difusión del fenómeno; de hecho, las expresiones murales en el espacio urbano van a estar estrechamente vinculadas a momentos de agitación al tratarse de

un canal de comunicación alternativo, accesible, improvisado y espontáneo (Sempere, 1977: 10) que permite a la sociedad manifestar su disconformidad con el orden establecido. Así lo demuestra el conjunto experiencias que, en este sentido, tuvo lugar a lo largo de los sesenta y setenta. Uno de los casos más paradigmáticos lo encontramos en Chile donde, desde 1963 (Castillo Espinoza, 2006: 64), se asistía a una de las iniciativas más tempranas y activas, impulsada por las brigadas muralistas, nacidas en el seno del Partido Comunista; el movimiento del Mayo del 68 resultaría ser, también, un foco propicio para el nacimiento y propagación de pintadas espontáneas, realizadas al calor de los intensos acontecimientos vividos y que actuaron como un potente medio de difusión de ideas (Besançon, 1968: 7-10). Ya adentrándonos en los setenta, otros países, sumidos en un estado dictatorial, se sumarían a esta corriente; Portugal lo hacía con motivo de la Revolución de los Claveles, que trajo consigo pinturas murales (Escaleira, 1999: 190-193) y multitud de grafitis relativos a la nueva situación que afrontaba el país (Sempere, 1977: 31-32). Poco tiempo después, y especialmente tras la muerte de Franco, le llegaba el turno a España. Las calles de las ciudades, que hasta entonces se habían mantenido «a salvo» de esta clase de manifestaciones comenzaron a verse invadidas por la presencia de pinturas murales, frases reivindicativas, de denuncia y de esperanza, en definitiva, expresiones de libertad que resultaban ser muy sintomáticas del proceso de cambio en que se encontraba inmerso el país.

2. De una gris dictadura, a una transición en color

No votes. Pinta (Equipo Diorama, 1977: s/p) rezaba una de las muchas pinturas murales que durante los setenta presidieron el espacio urbano de las ciudades españolas; un eslogan breve pero muy descriptivo, que ilustra a la perfección el impulso experimentado por la pintura mural y su relación con el momento de cambio que comenzaba a operarse en el país. Aunque sea una obviedad, aplicable a cualquier periodo histórico-artístico, no podemos comprender su aparición y desarrollo al margen de las particulares circunstancias políticas, culturales y sociales vividas en los setenta: la pintura mural en el espacio urbano pasaba de ser una manifestación inexistente e impensable durante la dictadura a erigirse en una de las imágenes características de la Transición, expresión íntimamente relacionada con la ciudadanía, realizada para el pueblo y, en no pocas ocasiones, por el mismo pueblo o en colaboración con

él; por tanto, si antes el régimen dictatorial había glosado su poder a través de murales que presidían edificios oficiales, ahora artistas y ciudadanos escogen el espacio urbano como el escenario en el que situar sus pinturas, por simbolizar el poder creciente que en ese momento está reconquistando la sociedad. La pintura mural en el espacio urbano se presentaba como una nueva expresión del arte público que, por las peculiaridades que reunía, entraba en conflicto con el concepto tradicional de estatuaría urbana; era una manifestación que emanaba de la ciudadanía, realizada con pocos y humildes medios materiales, localizada en lugares secundarios, y en ocasiones marginales, como eran las fábricas, tapias o edificios abandonados en los barrios de la ciudad, y que presentaba mensajes con carga crítica que venían a cuestionar el poder en lugar de glorificarlo, como solía ser el caso de los monumentos.

Este nuevo modo de entender la pintura mural era el fruto de un proceso de democratización que comprendía la democratización política del país, la democratización del arte y la cultura, postura procedente del contexto internacional que defendía la creación de un «arte para el pueblo», y la democratización del espacio urbano, que se convirtió en el lugar donde se llevaron a cabo las protestas ciudadanas y desde el que se intentó efectuar el acercamiento del arte y la cultura a la sociedad. En primer lugar, nos referimos al íntimo vínculo existente entre la pintura mural y lo que entonces comenzaron a representar las calles de la ciudad, no sólo porque éstas fueran el escenario en el que se desarrolló esta, hasta entonces insólita, expresión artística, sino porque una circunstancia esencial para su surgimiento fue, precisamente, la creciente convulsión social escenificada en un espacio urbano que entraba en un proceso de transformación ideológica. El ansia de cambio político que se vivía en los setenta hizo que la ciudadanía comenzara a manifestarse a través de huelgas y otro tipo de actos, pasando de calles férreamente controladas, con el objeto de contener protestas y crear una imagen de acatamiento de la ciudadanía ante la autoridad, a un espacio urbano como lugar en que se ejercen los derechos de expresión y reunión como formas de control sobre los poderes y el lugar desde el que esos poderes pueden ser cuestionados (Delgado, 2011: 27-28); esta utilización del espacio urbano, que hasta entonces había permanecido cerrado a la libre expresión ciudadana, favoreció la aparición de una pintura mural que insistía en el proceso de lucha que la sociedad estaba llevando a cabo en las calles a través de sus huelgas y demás manifes-

taciones, actuando como un medio más con el que ejercer el derecho de libre expresión del que todavía no gozaba la sociedad. Un segundo factor que influiría en el desarrollo de la pintura mural fue la difusión que desde los años setenta comenzó a adquirir la idea del «arte para el pueblo» y que se encuentra, del mismo modo, íntimamente relacionada con la «apertura» del espacio urbano al ser éste el mejor escenario desde el que acercar el arte a la sociedad. Entre sus principales aspiraciones se encontraba democratizar el acceso a la cultura, asegurar que todas las capas de la sociedad tuvieran acceso al arte, no sólo en lo referente a su exhibición, sino también en lo que correspondía a la creación y la compra-venta del objeto artístico.

Junto con el arte del cartel y los talleres de grabado popular, la pintura mural en el espacio urbano se presentó como un medio idóneo para ello; a su favor jugaban factores como el bajo coste económico que suponía realizar este tipo de obras, el hecho de que permitiera desarrollar un trabajo colectivo entre artistas y ciudadanos y, cómo no, su proximidad y presencia constante al situarse a pie de calle. Por otra parte, la pintura mural era también un óptimo vehículo de transmisión de ideas y de exhibición de reivindicaciones, lo que enlazaba con el otro matiz presente en esta corriente del «arte para el pueblo», que también buscaba el compromiso político y social del artista, propiciado, más si cabe, por la coyuntura que atravesaba el país. De este modo, la convulsión política y social, escenificada en el espacio urbano, y la voluntad de crear un arte comprometido que a su vez se presentara como un «arte para el pueblo», fueron los principales factores que alimentaron el caldo de cultivo del que surgió esta, por entonces, novedosa manifestación mural.

Si bien es cierto que la mayor parte de estas acciones, con una raigambre netamente política, se produjeron en la segunda mitad de los setenta, también debe advertirse que la aparición de la pintura mural en el espacio urbano tuvo lugar a comienzos de los setenta, con anterioridad a la muerte del dictador, a través de intervenciones en las que primaba la vocación artística y la intención llevar el arte a la calle para, de esta forma, acercarlo a los ciudadanos, todo ello entremezclado, en ocasiones, con cuestiones políticas. El caso más conocido corresponde a la intervención que en 1971 realizaron Arranz-Bravo y Bartolozzi en la fábrica de piel Tipel, en Parets del Vallès, por encargo del propietario Isidor Prenafeta. Siguiendo un diseño colorista a base de formas geométricas con ecos de la estética pop, los dos pintores cubrieron la fachada

de la nave¹ que daba a la autopista C-33, además de pintar las máquinas del interior o diseñar el papel de la empresa². Su actuación suponía un desafío a la atmósfera gris, anodina y anónima de los polígonos y autopistas, una localización insólita que, en cierta forma, anunciaba el devenir de la pintura mural en los setenta, ubicada en espacios secundarios y degradados, como entonces eran los barrios de la ciudad, y siguiendo una plástica cercana a la creación pop y al cómic; pero además, y sobre todo, esta intervención ironizaba sobre la concepción sacralizada del arte al elevar una nave industrial a la categoría de obra artística.

Quizá por lo novedoso de su propuesta, el mural suscitó la reacción de las autoridades que, a través del Ministerio de Obras Públicas, comunicaron la denuncia de Autopistas Concesionaria Española S.A. donde se alegaba que por ser tan luminoso y llamativo se cree que podría afectar a la seguridad de la circulación³; finalmente, todo quedó en una sonada polémica que no hizo sino aumentar la repercusión de esta obra que, en 1988, los pintores ampliaron a otras dos naves más. Lo que comenzó como una atrevida iniciativa de amigos, constituye hoy en día todo un símbolo para la localidad; así lo atestigua su inclusión en el catálogo de bienes inmuebles protegidos de Parets del Vallès, algo que, como nota anecdótica, ha terminado convirtiéndose en un lastre para los actuales propietarios del inmueble⁴, al tiempo que desvirtúa su intención original de desmontar los convencionalismos del mundo del arte.

¹ En este sentido, queremos señalar cómo la pintura mural fue utilizada como un medio con el que enmascarar el uso de aquellos edificios con una finalidad poco decorosa. Así aparece referido en Cooper & Sargent, 1979: 7, *Apart from camouflaging the dreary appearance of a building, a mural also can serve to obscure its actual purpose. Reputedly the first of the recent 'big art' murals in North America, painted by John St. John in 1954, was designed to conceal a sewage-works in Miami, Florida. The Hog Heaven painted by Les Grimes in 1957 on a building belonging to the Clougherty Meat Packing Company, Los Angeles, disguised the real purpose of this factory by showing pigs frolicking on a farm.*

² AROCA, Jaume V., "Arranz y Bartolozzi vuelven a pintar "La Fábrica" de Parets", en *La Vanguardia*, 25 de octubre de 1988, p. 6.

³ BASUALDO, Ana, "Una pintada histórica", en *El País*, 19 de noviembre de 1988, p. 36.

⁴ MONTAÑÉS, José Ángel, "Mucha pintura para una fábrica", en *El País* (edición Cataluña), 12 de febrero de 2012, p. 10.



Fig. 1. Vista actual de la intervención de Arranz Bravo y Bartolozzi en la Fábrica Tipel (Parets del Vallès) (Fotografía de Joaquim Sierra)

Menos conocida es la experiencia iniciada en febrero de 1971 en la villa de Altea, refugio de artistas plásticos y literatos, y que volvería a repetirse en 1972. Con motivo de las fiestas del Santísimo Cristo del Sagrario y San Blas, celebradas en el mes de febrero, el Ayuntamiento de la localidad convocaba el I Certamen de Pintura Mural de Altea, una iniciativa planteada por Alfons Saura y organizada junto con otros artistas, entre ellos Antoni Miró⁵, consistente en la realización de un conjunto de pinturas murales sobre las fachadas blancas de las casas del «pueblo antiguo». Además de enriquecer el patrimonio artístico local y favorecer la llegada del turismo a la localidad, el propósito del certamen era acercar el arte contemporáneo y la figura del artista al ciudadano; en consecuencia, se trataba de desmitificar el proceso de creación

⁵ Queremos agradecer a Antoni Miró toda la información aportada sobre la celebración de este certamen y que hemos presentado en estas breves líneas.

artística, al tiempo que humanizar la imagen del pintor, llevándolo a pie de calle y derribando el cliché del creador encerrado en su torre de marfil. Durante los días que duraba el certamen, los artistas participantes, invitados por el Ayuntamiento, realizaban el trabajo de manera desinteresada sobre una fachada que, previamente, había elegido el Ayuntamiento, que además se encargaba de preparar el andamiaje y proporcionar los materiales a los artistas. Este primer certamen se celebró los días 14, 15 y 16 de febrero de 1971 con la participación de Eyyind Pettersen, Bengt Ellis, Marc Abel, Alfons Saura, Roberto Donderis, Arturo G. Paladini, Antoni Miró, Antón Castelló y Paul Lau. La buena acogida de esta primera convocatoria favoreció la celebración de una segunda edición en 1972, en la que intervinieron los artistas Rafael Lloréns Ferri, Paco Monllor, Sento Masiá, Roc Candela, Manuel Ribera Girona, Antoni Miró, Manuel Manzanaro, Adriano Carrillo y Climent Mora. Este certamen terminó desapareciendo, pero su influencia queda patente en actividades como las «Balconadas», en la que se cuelgan lienzos de diversos artistas en los balcones del pueblo antiguo.

Estas realizaciones prepararon el terreno sobre el que, ya en la segunda mitad de la década, crecieron las pinturas de condición estrictamente política que, abonadas por el contexto nacional, venían a contribuir al proceso de transformación en que se hallaba inmerso el país, sin olvidar el interés por procurar un acercamiento entre arte y ciudadanos con vistas a crear un «arte para el pueblo». Las ciudades comenzaban así a presenciar el desarrollo de un tipo de mural reivindicativo surgido, por un lado, de la cooperación que jóvenes artistas, concienciados con la idea de un arte comprometido y con la delicada situación del país, establecieron con las Asociaciones de Cabezas de Familia⁶ y con las organizaciones políticas, especialmente a partir de 1975 y

⁶ Durante los años cincuenta y sesenta, se produjeron importantes flujos de población inmigrante procedente del ámbito rural, que se instaló en los barrios y alrededores de las ciudades. A causa de este fenómeno y de una administración municipal marcada por el centralismo, estas zonas comenzaron a crecer de una manera desordenada, carentes de los suficientes servicios básicos sanitarios, educativos o culturales, así como de un espacio urbano adecuado, con zonas verdes y calles asfaltadas. Hastiados de la situación, la población comenzó a asociarse en los años sesenta y setenta para reivindicar la intervención municipal en los graves problemas que acuciaban a los barrios, acogéndose al reglamento que la Secretaría General del Movimiento contemplaba para el caso de las Asociaciones de Cabezas de Familia, y a la Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1964, en el caso de las Asociaciones de Vecinos. Estas agrupaciones se

hasta finales de la década, aproximadamente. Por otro lado, el ejemplo cundió también entre muchas otras agrupaciones de vecinos y de la izquierda, que optaron por incorporar la pintura mural a sus estrategias de lucha, desarrollando estos trabajos sin recurrir a la intervención de artistas.



Fig. 2 Postal de Altea con mural de Adriano.



Fig. 3 Postal de Altea con mural de Antoni Miró Manzanaro

convirtieron en uno de los principales motores de dinamización del panorama político-social en las ciudades a través de su activismo en relación con la realidad de los propios barrios, pero también en asuntos de interés político y social general. A ello debemos sumar la vinculación existente entre estas asociaciones, las organizaciones políticas, que encauzaron una parte importante de su actividad a través de estos grupos, y la esfera artística, que se convirtió en un aliado fiel para los representantes de los barrios.

En el primer caso, la cooperación entre equipos de artistas y asociaciones vecinales estaba encaminada, sobre todo, a la realización de murales en los que exponer protestas, peticiones y proclamas a través de lemas e imágenes alusivos a la realidad del barrio. Normalmente, la elaboración de estas obras tenía lugar dentro del marco de grandes concentraciones, véase la celebración de las fiestas del barrio, de asambleas o manifestaciones, momentos con cierto aire festivo que solían incluir la preparación de los murales como una actividad conjunta entre artistas y vecinos, que por primera vez tomaban los pinceles; se acercaban, así, al objetivo de facilitar la aproximación entre arte y ciudadanos. Si sus reivindicaciones y su autoría tenían una raíz popular, lo mismo sucedía en el caso de la ubicación elegida para estos murales; como manifestación que emanaba del pueblo, de acuerdo con los mensajes expresados, siempre referentes a las necesidades del barrio, y atendiendo la necesidad de acercar el arte a los vecinos, estas obras fueron realizadas sobre las medianeras de inmuebles o de las tapias que recorrían las calles de los barrios, algo que, por otro lado, supuso la introducción de una nota de color dentro de sus grises parajes.

Una de las primeras experiencias la encontramos en el madrileño barrio de Portugalete (Muñoz Asensio, 1992: 106-121), donde, a finales del mes de junio de 1975 y con motivo de las fiestas del San Pedro y San Pablo, la Promotora Actividades Plásticas S.A. (A.P.S.A.)⁷ congregó a un grupo de cuarenta pintores y poetas, dispuestos a cubrir las paredes y medianeras con murales realizados en colaboración con las gentes del mismo. Arcadio Blasco, Lucio Muñoz, Juan Genovés, Salvador Victoria o Alfredo Alcaín, entre otros muchos, participaron en esta acción con la que pretendían denunciar, además de la situación de abandono que sufría Portugalete, la destrucción que ocasionaría en el barrio el plan parcial previsto para la zona⁸. La experiencia volvería a repetirse, una vez más, en las fiestas del año siguiente, con Ricardo y Eduardo

⁷ La A.P.S.A, germen de la futura Asociación Sindical de Artistas Plásticos (A.S.A.P.), fue creada en 1972 por Arcadio Blasco y Juan Genovés entre otros artistas, con la intención de asistir a sus afiliados en la representación, defensa y promoción de sus intereses económicos, sociales, profesionales y culturales. Recomendamos al lector la consulta de *Panorama 78. octubre-noviembre 1978, Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.

⁸ BALLESTER, José María, "Conciencia ciudadana del barrio de Portugalete", en *ABC*, 5 de julio de 1975, p. 89.

Barahona, Arcadio Blasco, Canogar, Juan Genovés, Purificación Lucena, Lucio Muñoz, José Vento, Wenceslao y Zamorano⁹, que realizaron con los jóvenes del barrio murales colectivos que convirtieron a Portugaleta en una sinfonía de colores¹⁰. Aunque el de Portugaleta fue el caso que alcanzó mayor repercusión, la A.P.S.A. seguiría poniendo en práctica acciones semejantes en otras zonas de Madrid, como fueron la Estación de Peñuelas, el barrio de San Nicolás, el barrio de Palomeras o el barrio del Pilar (Muñoz Asensio, 1992: 120).



Fig. 4 Mural de la Vocalía de Dones de Sant Andreu (Barcelona) (Fotografía de Pau Barceló tomada de *Murals per la Llibertat*)

En el mes de junio de 1975, y varias semanas antes de la experiencia llevada a cabo en Portugaleta, Zaragoza asistía a la celebración de una actividad similar en el barrio de Torrero donde, con motivo de sus fiestas, la Asociación de Cabezas de Familia de Venecia y Torrero planteaba a un numeroso grupo

⁹ ANÓNIMO, "Fiestas y cultura popular en Portugaleta", en *ABC*, 30 de junio de 1976, p. 50.

¹⁰ *Ibidem*.

de artistas de la ciudad la posibilidad de realizar, con la ayuda del vecindario, una gran pintura mural sobre las tapias del Cuartel de Castillejos. El objetivo de la actividad era crear una experiencia festiva y popular con la que acercar las expresiones artísticas al barrio y sus habitantes, sin olvidar la candente cuestión política, muy presente en la obra, además de por la localización elegida, a través de las imágenes representadas, alusivas a la falta de libertades y a la represión vivida en los últimos años del franquismo. De esta experiencia surgió el Colectivo Plástico de Zaragoza¹¹, integrado por los pintores Sergio Abraín, José Luis Cano, Rubén Enciso, Carmen Estella, Enrique Larroy, Concha Orduna, Eduardo Salavera, José Luis Tomas y Mariano Viejo, que nacía con la vocación de trasladar la experiencia a otros puntos de la ciudad y de la provincia de Zaragoza con objeto de actuar como un altavoz de sus reivindicaciones y, no menos importante, llevar la cultura a aquellas zonas a las que no llegaba la iniciativa pública.



Fig. 5. Detalle de la intervención en tapias del Cuartel de Castillejos de Zaragoza (Foto Manuel Roncero)

¹¹ Para conocer más a fondo el caso zaragozano, ver Grau Tello, M^a Luisa (2012).

Siguiendo con este concepto de mural protesta, aunque ya fuera del marco de las reivindicaciones vecinales, encontramos también otros ejemplos de pintura mural realizada entre artistas y ciudadanos dentro de un contexto de celebración y que tendría, además, como objetivo procurar el acceso de todos a la cultura. Nos referimos a la singular actuación que acogió la localidad alicantina de Orihuela con motivo del «Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández», celebrado del 17 al 27 de mayo de 1976 (Moreno Sáez, 2010: 32). Los organizadores habían programado que, entre el 14 y el 17 del mismo mes, un numeroso grupo de artistas¹² y vecinos pintaran, sobre las fachadas y las paredes de las casas del barrio de San Isidro, murales dedicados a la figura de Miguel Hernández, donde reproducirían algunos de sus versos, acompañados de la efigie del poeta o imágenes con fuerte carga simbólica, como una paloma de la paz atada, una reproducción del Guernica y puños en alto, entre otros motivos (Moreno Sáez, 2010: 32).

Aproximadamente, se realizaron entre treinta y cuarenta pinturas, algunas hechas mano a mano con las gentes de San Isidro, mientras que otros artistas optaron por realizarlas en solitario. Éste, al igual que el resto de actos, se vio empañado por la represión gubernamental, e incluso se llegó a plantear la posibilidad de que las obras fueran borradas y que los vecinos que habían cedido sus casas fueran amonestados, pero todo ello no pasó de ser un rumor fruto de la tensión vivida (Moreno Sáez, 2010: 32-33).

A pesar de las dificultades, los actos celebrados en el barrio de San Isidro fueron una experiencia fundamental para sus habitantes. Por un lado, a partir de las conversaciones mantenidas con los artistas, se plantearon la necesidad de crear una asociación vecinal desde la que demandar las mejoras que necesitaba el barrio (Moreno Sáez, 2010: 32); por otro lado, y en palabras de José Ramón Giner, permitió ponerles en contacto directo con la creación artística:

¹² MORENO SÁEZ recoge el nombre de los artistas participantes, entre los que estaban Arnedo, Alfonso Albacete, Antonio Ballester, Elisa Blanquer, Arcadio Blasco, José Luis Cacho, Mario Candela, Canet, Adriano Carrillo, Castejón, José Díaz Azorín, Díaz Padilla, Equipo El Cubri, Segundo García (acompañado por un grupo de alumnas del Instituto Femenino de Alicante), Garza, José Gutiérrez, Manuel Manzanaro, Sixto Marco, Toni Miró, Párraga, Carmen Perujo, Trenado y Vicedo; a todos ellos hay que sumar, además, los diseños que enviaron José Caballero, Amadeo Gabino y Genovés para reproducir en los murales.

Cientos de personas que nunca, por la estratificación de nuestro sistema social, habrían entrado a contemplar una exposición de arte, logran ver una serie de obras... El arte se convertía así en una fiesta, en vida... Y el artista lograba una gratificación inmediata (que nacía) de la comunicación lograda con el público. (Moreno Sáez, 2010: 34).

Junto con la pintura mural realizada en los barrios en colaboración con los vecinos, hay que hablar de aquellas otras impulsadas desde las organizaciones sindicales y políticas de izquierda y que eran, básicamente, obras de propaganda política en las que se exhibían los lemas y la simbología propia de cada partido.



Fig. 6. Mural de la Candidatura d'Unitat Popular pel Socialisme en Barcelona (Fotografía de Pau Barceló tomada de Murals per la Llibertat)

Estas pinturas comenzaron a tener una mayor presencia en las calles de la ciudad una vez muerto Franco e iniciado el proceso de Transición, vinculándose su realización a la convocatoria de referéndum, los primeros comicios o la declaración de los Estatutos de Autonomía, coyunturas especialmente pro-

picias para que los partidos políticos recién legalizados llenaran las ciudades con murales de propaganda electoral.

Al menos tres factores nos permiten explicar la utilización de la pintura mural por parte de estas organizaciones. En primer lugar, nos referimos a la influencia que ejerció la experiencia de las asociaciones de vecinos sobre los partidos políticos, y que estuvo ocasionada por la participación de militantes de estos partidos en el movimiento vecinal e, indudablemente, por los buenos resultados que había demostrado la pintura mural como estrategia de lucha por la causa de los barrios; en segundo lugar, hay que mencionar la habitual militancia de artistas dentro de los partidos de la izquierda, facilitándose así también, la incorporación de un medio artístico como el mural; por último, señalamos el peso del panorama internacional, concretamente el ejemplo de las brigadas chilenas y del vecino Portugal, donde estas manifestaciones habían alcanzado una especial profusión después del 25 de abril de 1975. A todo ello, hay que añadir un cuarto punto, referente a los fondos económicos de que disponían para acometer las campañas de propaganda, un aspecto algo más prosaico, pero esencial para que los partidos se inclinaran definitivamente por el uso de la pintura mural. La escasez de recursos para desarrollar estas campañas se suplía con su importante capital humano, que participó en la realización de estas pinturas a lo largo y ancho de la ciudad; junto con el cartel de pequeño tamaño, el mural se convertía para estos partidos en su otro medio publicitario, *molt més econòmics i de més impacte emocional*¹³ (Cirici, 1977: 9) que los empleados por las grandes organizaciones. Gracias a ello, la pintura mural de propaganda política alcanzó una difusión considerable que vino a acentuar, más si cabe, el ambiente de debate político que se vivía en las calles:

Esa expresión que, al no estar sujeta a las servidumbres y convencionalismos de otros medios, va a servir para revelar otros niveles de la opinión. Las pintadas, los panfletos, etc., actuando como una auténtica «guerrilla publicitaria», utili-

¹³ Reproducimos la cita completa, que aparece EN CIRICI, 1977: 9. *El fet és que els partits dels treballadors, que no podien desposar de tants millons però que, en canvi, podien comptar amb una base nodrida de gent desposada a treballar de nits, van utilitzar mitjans molt més econòmics i de més impacte emocional, com el petit cartell imprès, de paper, que permetia una gran varietat, una més gran implantació i més agilitat en el canvi que no pas les grans tanques comercials, i el mitjà dels murals pintats als murs que clonen solars per edificar o bé obres en construcció, seguint la idea ja iniciada, amb èxito de simpatia general, per les associacions de veïns.*

zando los mismos resortes que la «otra» publicidad —repetición, incidencia subconsciente, slogans fáciles, consignas, etc.— ha sido, tal vez, el «hecho urbano» más significativo de estos momentos. Esa publicidad económica -al nivel de la marginación de donde surge- nos ha bombardeado y nos ha acompañado cotidianamente diciéndonos, a veces, muchas más cosas que todos los discursos y los periódicos juntos. La pintada se ha convertido de hecho en una importante y, por ahora, insustituible herramienta de propaganda política que hay que tener en cuenta. (Equipo Diorama, 1977: s/p)

Este tipo de murales alcanzó una especial incidencia en Barcelona (Fishman, 1996: 154) donde, no en vano, residían antiguos miembros de las brigadas chilenas, como era el caso de la Pablo Neruda. Basándose, entre otros factores, en la considerable proliferación que tuvieron estas obras, se ha destacado la capacidad del movimiento sindical de Barcelona a la hora de hacer un uso imaginativo del espacio urbano en sus manifestaciones, sirviéndose de creaciones murales que han ayudado a establecer el tono de la vida pública en una serie de barrios de la clase obrera con sus coloristas mensajes, dramatizando los conflictos de los trabajadores y puede que incluso contribuyendo a un clima de opinión más favorable de las luchas militantes (Fishman, 1996: 154).

Esta afirmación es trasladable al caso de los partidos políticos, que con frecuencia escogieron la pintura mural para plasmar algunos de los principios que componían sus programas, por ejemplo, el uso de lenguas propias, la Autonomía, la libertad política o la Amnistía, entre otros (Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Rafael, 2011: 217). Por lo general, la mayoría de estos murales eran anónimos, aunque encontramos excepciones como los firmados por el Grup sense Nom o el Equip 14 d'abril, a los que cabría añadir los nombres de reconocidos pintores, como Guinovart o Ràfols Casamada (Cirici, 1977: 10), que de esta forma prestaban su nombre y su colaboración a la causa defendida por estos partidos.

El carácter novedoso y colorista que ofrecían estas manifestaciones murales, acentuado por la siempre atractiva participación de los artistas, favoreció la difusión de la labor desempeñada desde las asociaciones vecinales y políticas, sus principales usuarias, algo que viene a explicar que la pintura sobre tapias y paredes terminara convirtiéndose en una nueva herramienta para la lucha social y política que se estaba librando; lejos de extrañarnos,

esta incorporación se comprenderá mejor al saber que la creatividad¹⁴ fue un factor tenido en cuenta por los líderes sindicales y políticos a la hora de idear sus acciones ya que permitía conseguir una presencia pública del movimiento¹⁵ (Fishman, 1996: 150), una observación trasladable al caso del movimiento vecinal.



Fig. 7. Mural del Partit Socialista Unificat de Catalunya en Barcelona (Fotografía de Pau Barceló tomada de Murals per la Llibertat)

¹⁴ Manuel Delgado apunta como determinados movimientos sociales hacen uso del espacio urbano recurriendo a un énfasis especial en la dimensión performativa y con frecuencia meramente "artística" o incluso festiva de la acción pública (DELGADO, 2011: 22).

¹⁵ La reflexión sobre la importancia que tuvo la creatividad en la organización de acciones dentro del movimiento obrero continúa en FISHMAN (1996: 160): *muchos activistas y dirigentes sindicales son conscientes de la importancia de este elemento, y muestran una considerable creatividad en su búsqueda de formas para conseguir una presencia pública del movimiento*; FISHMAN, 1996: 158: *El tema de otros usos creativos del espacio público por parte de los trabajadores [...] usos más o menos rutinarios y observables, que el movimiento sindical puede hacer del espacio público: carteles, pintadas, etc. Todas estas muestras públicas del activismo sindical le permiten al movimiento llegar hasta aquellos trabajadores sin vínculos organizativos, e impulsan la creación de un clima de opinión.*

Así pues, además de ofrecer posibilidades estéticas, la pintura mural albergaba otras cualidades de estimable utilidad: no bastaba con clamar reivindicaciones por medio de la palabra hablada, sino que además era importante visualizar el mensaje, darle una presencia en las calles para que así, todos los que por allí pasaran, pudieran verlo; por tanto, la plasmación de sus lemas sobre las tapias que recorrían la ciudad permitía prolongar la pervivencia del mensaje más allá de la celebración de una huelga o de la duración de un discurso, aunque poco después pasaran las brigadas de limpieza para borrar todo rastro de las mismas. Este hecho nos advierte del carácter efímero que tuvo la mayor parte de estas realizaciones aunque, también es cierto, que no tenían por intención perdurar en el tiempo, sino denunciar aquí y ahora una problemática concreta. Dentro de este conjunto de obras, hay que indicar que las pinturas murales realizadas desde los barrios tuvieron una vida algo más larga que las hechas por los partidos políticos, que fueron las que sufrieron con mayor frecuencia los brochazos de cal; en este sentido, destaca el caso de Barcelona (Cirici, 1977: 9), donde los murales políticos disfrutaron de una mayor pervivencia con respecto al resto de ciudades (Fishman, 1996: 154). Aquellas pinturas que pudieron salvarse, vecinales y políticas, terminarían desapareciendo por la acción del paso del tiempo, aunque, afortunadamente, algunos, conscientes del valor que albergaban como testimonio del proceso de transición, las fotografiaron para posteriormente incluirlas en pequeños libros donde se analizaba el fenómeno:

Con éste libro hemos pretendido dejar constancia de este hecho. Preservar de la voracidad de los disolventes a estas pintadas de Madrid que han tenido como base el pasado Referéndum sobre la Ley para la Reforma Política. Guardarlas, mediante la fotografía, como testimonio y documento necesario de los avatares de todo un pueblo a la búsqueda de su futuro. (Equipo Diorama, 1977: s/p)

Observando las fotografías tomadas, encontraremos murales de notable calidad artística y fuerza expresiva junto a otros ejemplos menos afortunados; sin embargo, y al margen de ello, lo que nos interesa de estas experiencias, no son tanto aspectos estrictamente artísticos, sino la alianza que se estableció entre artistas y ciudadanos, o al menos parte de ellos, que se apropiaron de la pintura mural y recuperaron su lugar en las calles para convertir ambas dos en un canal de comunicación accesible a todos, donde proclamar a ojos de todos demandas sociales básicas y las múltiples opciones políticas que se

atisbaban en un cercano horizonte democrático. Es por ello que estas obras no deben ser consideradas como un objeto artístico en un sentido tradicional, algo que, por otro lado, combatían algunos de los artistas que promovieron este tipo de obras, sino como una manifestación artística que, además de comprometerse con las necesidades de la sociedad, contemplaba la participación de la misma en el proceso de realización. Como hemos señalado reiteradamente, era una expresión con un fuerte componente popular, nacida de una situación política y social muy concreta, gestada durante la dictadura y madurada en la Transición, razón por la cual ésta fue una experiencia única que prácticamente no se ha vuelto a repetir; tanto es así que, como apuntábamos al principio, este fenómeno mural se circunscribe, casi exactamente, a lo que algunos consideran que duró el periodo de Transición, es decir, desde la muerte de Franco, aproximadamente, hasta la convocatoria de elecciones generales y locales al finalizar la década. Con la llegada de la democracia se normalizaría la actividad de los partidos políticos y ascenderían al poder aquellos que habían luchado por la defensa de los intereses de los ciudadanos, provocando el consiguiente debilitamiento de las asociaciones de vecinos (Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Fernández Amador, 2011: 219-220). Es en ese momento, una vez que parecen aseguradas algunas de las causas a las que había servido, cuando podemos dar por finalizada la práctica reivindicativa de la pintura mural que hasta entonces habían cultivado artistas, barrios y partidos políticos.

Bibliografía

- BESANÇON, Julien (1968). *Les murs ont la parole. Journal mural mai 68. Sorbonne, Odéon, Nanterre etc...* Paris. Tchou Éditeur.
- CASTILLO ESPINOZA, Eduardo (2006). *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Chile. Ocho Libros Editores.
- CIRICI, Alexandre (1977). *Murals per la llibertat. Barcelona*. Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
- COOPER, Graham y SARGENT, Doug (1979). *Painting the town*. Oxford. Phaidon.
- DELGADO, Manuel (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid. Catarata.
- EQUIPO DIORAMA (1977). *Pintadas del referéndum*. Madrid. Equipo Diorama.

- ESCALEIRA, José, "Murais no pós-25 de abril, grafitos nos dias de hoje-expressões do social na paisagem urbana", en *Cadernos Vianenses*, nº 26, 1999, pp. 187-216.
- FISHMAN, Robert M. (1996). *Organización obrera y retorno a la democracia en España*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas. Siglo XXI.
- GRAU TELLO, M^a Luisa (2012). "La calle es nuestra: La pintura mural del colectivo plástico de Zaragoza durante la Transición" *On the w@terfront. The online magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, nº 22, April, 2012, pp. 7-24.
- MORENO SÁEZ, Francisco (2010). *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández 1976-2010*. Alicante. Museo de la Universidad de Alicante.
- MUÑOZ ASENSIO, Tomás (1992). *Arte mural urbano. Madrid 1981-1991*. Tesis Doctoral dirigida por el Dr. José María González Cuasante. Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.
- PANORAMA 78. octubre-noviembre 1978, Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. 1978.
- QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (2011). *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- RENAU, Josep (2002). *Arte contra las élites*. Madrid. Editorial Debate.
- SEMPERE, Pedro (1977). *Los muros del postfranquismo*. Madrid. Castellote Editor.