

EL PATRIMONIO MURAL EN CHILE Y LOS DESAFÍOS DE SU CONSERVACIÓN

MURAL HERITAGE IN CHILE AND THE CHALLENGES OF ITS CONSERVATION

O PATRIMÔNIO MURAL NO CHILE E OS DESAFIOS DA SUA CONSERVAÇÃO

Angela Benavente Covarrubias¹

ANTECEDENTES

Arte mural en Chile

El patrimonio mural en Chile cuenta con un extenso desarrollo. Si bien durante los últimos años la irrupción del arte mural urbano ha sido notoria, su aparición no obedece solo a fenómenos externos y actuales, como se podría pensar, sino que responde al proceso histórico que esta manifestación artística ha tenido en nuestro país, donde el uso de los muros callejeros fue un recurso más a utilizar desde los años 60 en adelante (Bellange, 1995; Cleary, 1988; Castillo, 2006).

Para establecer un rango de tiempo de esta trayectoria, se tomará la definición de José De Nordenflycht acerca del arte mural, descrito como aquella expresión artística en la que, al menos en sus inicios, “se integran dos lenguajes artísticos, el lenguaje de la pintura y el lenguaje de la arquitectura [...] por lo que no hay pintura mural sin arquitectura, y hay arquitectura en tanto se desarrolla el arte de la arquitectura y (en Chile) eso es desde el periodo colonial” (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2021). Por lo tanto, en esta breve reseña del mural se considerarán las obras producidas desde la Colonia en adelante, excluyendo aquellas denominadas como arte rupestre.

Durante este periodo, el arte mural ha desarrollado diversos contenidos, muchos de ellos tratados de manera contemporánea. Un ejemplo de esto es que en 1950, mientras Alejandro Rubio Dalmati

pintaba la obra *Historia de la Salvación* en la catedral de Concepción (Echeverría, 2002), José Venturelli pintaba *América, no invoco tu nombre en vano* en la Casa Central de la Universidad de Chile². Entre los primeros tópicos abordados se encuentran las temáticas religiosas, como se distingue en las pinturas de autores anónimos de las iglesias del norte como Sotoca, Pachama y Parinacota, entre otras, pintadas desde la segunda mitad del siglo XVIII. En el siglo XX, destacan obras como la de Pedro Lira para la capilla del Hospital Siquiátrico, *Curación del endemoniado o Cristo sanando a los enfermos* (1906), así como las obras de Fray Pedro Subercaseaux de principios hasta mediados del siglo XX. Artistas como Giulio Di Girolamo y su hijo Claudio, desde su llegada a Chile a mediados del siglo pasado, continuaron esta labor con la creación de importantes obras en varios recintos religiosos del país. Las temáticas históricas y alegóricas también forman parte del repertorio del arte mural, de forma especial, a inicios del siglo XX.

¹ Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile.
angela.benavente@patrimoniocultural.gob.cl

² Ver catálogo de la exposición José Venturelli, 30 años: humanista y viajero: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-96323_archivo_01.pdf

Precisamente, hacia mediados del siglo pasado emergen temas de contenido social, como en las obras de Laureano Guevara, para quien el muralismo era un arte que “debe ir a lo eterno. Nada de política. Arte, expresión, definición de color, agrupación y alma. Lo político pasa con los regímenes” (Castillo, 2006, p. 50). Guevara impartió la cátedra de pintura mural que instaló en 1934 en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Souza Rocha, 2020), instancia en la que formó a varias generaciones de artistas. Sus enseñanzas continuaron vigentes en algunos de sus discípulos, como Fernando Marcos, quien plantea que “lejos de constituir una expresión revolucionaria o política, el mural era entendido como una práctica social” (Castillo, 2006, p. 50). Obras como los murales de la Ciudad del Niño, creados por el mismo Guevara y sus discípulos, Fernando Marcos, Osvaldo Reyes y Orlando Silva, en la antigua escuela Rebeca Catalán Vargas en 1946, reflejan este sentimiento y concepto de la pintura mural. Sin embargo, para otros artistas el muro es considerado como el soporte más adecuado para la transmisión de un ideario político o sociopolítico, algo que se reconoce de manera patente en los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, en sus murales para la Escuela México de Chillán, creados tras su llegada a Chile en 1940.

Este hito marcó un momento relevante que significó un impulso para la pintura mural al integrar nuevas técnicas para su ejecución, no solo por medio de la práctica del fresco enseñada por Guevara, sino que también con la apertura a nuevas temáticas hasta ese momento no abordadas por los artistas locales. Más tarde, en los años sesenta, González Camarena, con el mural *Presencia de América Latina* creado en la Casa de Artes en Concepción, reafirmó esta opción. De este modo, para algunos creadores se abre una nueva posibilidad de expresión, y artistas como Julio Escámez y José Venturelli son reconocidos por un trabajo muralista que aborda temáticas que trascienden lo social.

En los años 60, con la aparición de las brigadas muralistas de los partidos Socialista y Comunista, el arte mural sale a la calle, y allí persiste hasta hoy. De este modo, el entorno urbano se transformó en un espacio de resistencia, en particular tras el

golpe de Estado de 1973, período en que el mural enfrentó una fuerte censura, con la consecuente eliminación y destrucción de numerosas obras. En palabras de Ebe Bellange (1995, p. 71), “el mural social se sumerge como expresión popular en Chile” y no resurgirá hasta principios de los años 80, esta vez, como medio de denuncia y como “una forma de expresar las inquietudes y protestas frente a la situación socio-económica y política que vive el país, en especial en los sectores más marginados” (Bellange, 1995, p. 71).

El mural también ha sido abordado desde diversas propuestas formales, por ejemplo, desde la figuración presente en las obras de Laureano Guevara y Arturo Gordon para el pabellón de Chile en la Exposición Universal de Sevilla de 1929; o en las obras iniciales de Gregorio de la Fuente en los años 40 y 50. Por lo demás, los artistas Julio Escámez y José Venturelli se valieron de la figuración para que su mensaje fuera comprendido con facilidad por quienes observaran sus obras. Sin embargo, desde fines de los años 50, la abstracción se plantea como un lenguaje posible también para el arte mural. Las propuestas de María Martner, Eugenio Brito y Carlos González para la Estación de Biología Marina Montemar (1958) lo demuestran, así como el mural de Mario Carreño para el colegio San Ignacio (1960), o los de Virginia Huneeus para la fábrica de Savory (1965) y para la Base Aérea El Bosque (1968). El mismo Gregorio de la Fuente transitó desde la figuración a la abstracción, proceso que acompañó su alumno y después yerno, Nelson Santander. Otro ejemplo del uso de este lenguaje en el muralismo chileno, es la gran obra del paso inferior Santa Lucía (1970) de Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati y Carlos Ortúzar.

Los artistas utilizaron una diversidad de medios para la ejecución de sus obras, desde los más tradicionales como la pintura sobre tela —en sus inicios, en algunos casos adherida al muro—, como en las obras de Gordon, Guevara y Subercaseaux. El fresco, técnica tradicional de la pintura mural que fue enseñada por Laureano Guevara y después transmitida por su discípulo Gregorio de la Fuente, fue utilizada por ambos para la ejecución de sus murales. Por lo demás, Julio Escámez, artista joven en ese tiempo, utilizó la técnica al fresco para el

mural *Historia de la Medicina y la farmacología en Chile* (1957) en la ex farmacia Maluje en Concepción. También se incorporó el uso de pinturas modernas como el acrílico, material que destaca en los murales de Nemesio Antúnez *Terremoto y Quinchamalí*, así como en los de José Venturelli pintados en Renca y Tomé.

A partir de los años 50, se observa una mayor experimentación en el uso de diversas materialidades para la ejecución de murales. Entre ellas, el mosaico elaborado con diferentes elementos se transformó en una técnica muy utilizada hasta la actualidad. Los murales de mosaico con piedras de María Martner; la pastilla vítreo utilizada por Fernando Marcos, Pablo Burchard Aguayo, Alejandro Rubio Dalmati; la cerámica esmaltada aplicada en el mural de Carlos González Yañez de la galería el Almendral (1957) en Valparaíso y, más tarde, en el paso inferior Santa Lucía, destacan en el uso de este recurso. La cerámica esmaltada —pero no como el mosaico— también fue un material muy utilizado que se puede apreciar en el mural de Fernando Daza, *Homenaje a Gabriela Mistral* (1970), en el mural de los Cónedores (1957) de Héctor y Samuel Román en el ex aeródromo Cerrillos, así como en el mural *Navegantes* (1953) de Pablo Burchard Aguayo y René Mesa Campbell en el ex cine Pacífico. Otro material que se incorpora en estos años es el fulget, usado en los revestimientos de edificios y que integra María Martner en el mural *Montemar*, y que también fue aplicado en el trabajo de Gregorio de la Fuente y Nelson Santander. Ambos muralistas desarrollan, a su vez, la técnica que denominaron *cloisonne*, debido a su similitud con la antigua técnica de orfebrería que le da nombre, y en la que se forman compartimentos (*cloisons*, en francés), de diferentes colores y materialidades, separados por elementos metálicos. Este es el caso del mural de Gregorio de la Fuente en la Plaza Juan XXIII titulado *El ayer y hoy del hombre* (1966), o del mural *Nave espacial* (1966) de Nelson Santander en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Otros elementos y técnicas como el uso de concreto, metal, fotoimpresión sobre metal y acrílico dan cuenta de una diversidad de materiales que renovaron la práctica muralista.

A partir de la década de los 40, emerge en Chile una intensa actividad creadora de murales realizados a

lo largo de todo el país. Según los levantamientos de información hasta ahora elaborados, entre los años 1940 y 1959 se pintaron alrededor de 51 murales, y entre 1960 y 1973, se identificaron otras 57 obras.

Este creciente interés por el arte mural se expande también en diversas iniciativas institucionales. Muestra de ello es el concurso que realizó la Asociación Chilena de Seguridad (ACHS) para la creación de un mural en el Hospital del Trabajador en Santiago en 1972 el que fue ganado en esa oportunidad por la Brigada Ramona Parra (Campaña y Mellado, 1996). Desde 1980 la incorporación de murales en instalaciones de la ACHS se hace de manera persistente con el programa *Cultura y Trabajo*, incorporando una obra de arte en cada inmueble nuevo, la que “es elegida mediante concurso dirigido a artistas emergentes del ámbito nacional”³, lo que ha permitido ejecutar murales en sus sedes ubicadas en diferentes ciudades del país. Por lo demás, en 1993, se formaliza el proyecto *MetroArte*, con instalaciones de arte público en estaciones del tren subterráneo. Con posterioridad, la Comisión Nemesio Antúnez, creada en 1994, ha impulsado la ejecución de obras en el espacio público, entre las que se cuentan 60 murales distribuidos en el territorio nacional.

El regreso a la democracia también potenció varias iniciativas para la realización de murales en espacios públicos. Entre las primeras, destaca el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, creado en 1993 por iniciativa del artista y profesor de la Universidad Católica de Valparaíso Francisco Méndez Labbé, quien convoca a artistas y estudiantes a pintar 20 murales en muros del cerro Bellavista (Benavente et al., 2011). Con posterioridad surge el museo a cielo abierto de San Miguel, propuesta ciudadana con la curatoría del artista y Premio Nacional de Artes Plásticas 2025, Alejandro “Mono” González, a las que se sumaron otras experiencias similares. En la actualidad, los festivales muralistas ocupan diversos espacios públicos con formas y colores, mientras el arte urbano se ha posicionado en el circuito artístico mundial con importantes referentes nacionales.

³ Ver Reporte de sostenibilidad de la Asociación Chilena de Seguridad 2008: <https://www.achs.cl/docs/librariesprovider2/default-document-library/reporte-2008.pdf>

RESULTADOS

Valorización del patrimonio mural

A pesar de la riqueza de este patrimonio, el arte mural no ha alcanzado un amplio reconocimiento por parte de la ciudadanía y de la institucionalidad cultural. En este último ámbito, el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), creado en 1982, ha desarrollado diversos proyectos de intervención de bienes culturales, por medio de los que investiga e interviene el patrimonio cultural chileno, además de asesorar y capacitar a profesionales y técnicos. Sin embargo, el abordaje del arte mural no ha sido un eje relevante en estas iniciativas, al menos hasta hace unos pocos años atrás.

Si bien se han ejecutado proyectos importantes —el primero de ellos entre 1988 y 1989, por medio del estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la *Serie de los Venerables Franciscanos* del siglo XIX de la Iglesia-convento de San Francisco en Santiago⁴—, su accionar en este ámbito ha sido esporádico, principalmente, debido a las escasas solicitudes ingresadas hasta 2010 en relación con este tipo de patrimonio. En este período —1982 a 2010—, la Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales (UPAV) desarrolló algunos proyectos de intervención de pintura mural, como los de la Ermita Nuestra Señora de Fátima en Paine (1997); la intervención, durante el mismo año, de las obras que forman el grupo *Alegoría a las Bellas Artes* de la Biblioteca Nacional de Chile del pintor Arturo Gordon; los murales que pertenecieron al Pabellón de Chile para la exposición de Sevilla de 1929: de Arturo Gordon, *Frutos de la Tierra* (2001-2003) (Benavente et al., 2003) y *La Vendimia* (2007); de Laureano Guevara *La Agricultura* (2007) (Benavente et al., 2018); y el proyecto de diagnóstico del mural *Latidos y rutas de Concepción* (1946), obra de Gregorio de la Fuente, trabajo realizado en 2010 (Figura 1).

Ese mismo año, con el terremoto del 27 febrero, se advierte un cambio en esta tendencia. Tristemente, el gran evento sísmico puso de manifiesto este patrimonio, al visibilizar los daños y pérdidas sufridas por muchos murales en la zona afectada. Durante ese año y el siguiente, las solicitudes en torno a murales aumentaron de manera drástica: de las 17 asesorías realizadas, siete trataron acerca de patrimonio mural. En ese entonces, se evaluó el estado de conservación de 18 murales en Chillán, Los Ángeles, Concepción y Talcahuano. En 2011, se ejecutaron ocho asesorías en torno a la conservación de murales, y en los años siguientes estas se han mantenido con una mediana de 4,5 asesorías al año en el ámbito del patrimonio mural.

Esto demuestra la valoración y la instalación de la preocupación por la preservación del patrimonio mural por parte de las instituciones y de la ciudadanía en general. Un ejemplo de esto último fue la asesoría realizada en 2021 al Liceo Polivalente A-28 Emilia Toro de Balmaceda (Benavente, 2021) para el rescate del mural *Rama Técnico Profesional*, (Figura 2) obra realizada por Viterbo Sepúlveda y Héctor Pino en 1956. La solicitud, impulsada por un grupo de docentes de la institución educativa, destaca el valor de este mural y da comienzo a un esfuerzo para su reconocimiento por parte de la institucionalidad cultural, mediante la postulación al Fondo del Patrimonio.

Otro ejemplo de esta valorización del patrimonio mural desde la institucionalidad patrimonial, es la declaratoria de varios murales como Monumento Nacional por parte del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN). Sin considerar a los inmuebles declarados que contienen murales, antes de 2000 sólo dos murales fueron declarados, y solo dos más lograron ese reconocimiento hasta 2010. Sin embargo, esta situación cambia de forma radical desde ese año en adelante con la declaratoria de 17 murales. Aunque representa un porcentaje muy pequeño en relación con el universo de obras murales existentes en Chile, este hecho marca un cambio en la mirada institucional, que empieza a reconocer estas expresiones artísticas con un valor patrimonial propio, más allá del inmueble que las contiene.

⁴ Fondecyt N° 1880868 “Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención de las pinturas murales de la iglesia-convento de San Francisco en Santiago”.



Figura 1. Parte del equipo profesional del proyecto “Diagnóstico del mural *Latido y rutas de Concepción*” (1946) de Gregorio de la Fuente (Fotografía: Archivo CNCR, 2010).

Members of the professional team involved in the project “Diagnosis of the mural Heartbeat and Routes of Concepción” (1946) by Gregorio de la Fuente (Photograph: CNCR Archive, 2010).

Parte da equipe profissional do projeto “Diagnóstico do mural Latido y rutas de Concepción” (1946) de Gregorio de la Fuente (Fotografia: Arquivo CNCR, 2010).



Figura 2. Vista general del mural del Liceo Polivalente A-28 Emilia Toro de Balmaceda en la comuna de Santiago. Obra realizada por Viterbo Sepúlveda y Héctor Pino en 1956 (Fotografía: Benavente, A. 2022. Archivo CNCR).

General view of the mural at Liceo Polivalente A-28 Emilia Toro de Balmaceda in the district of Santiago. Work by Viterbo Sepúlveda and Héctor Pino, 1956 (Photograph: Benavente, A. 2022. CNCR Archive).

Vista geral do mural do Liceu Polivalente A-28 Emilia Toro de Balmaceda, no município de Santiago. Obra realizada por Viterbo Sepúlveda e Héctor Pino em 1956 (Fotografia: Benavente, A. 2022. Arquivo CNCR).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Proyección a futuro

Esta demanda implicó que, en 2019, la UPAV definiera una línea de trabajo específica en torno al patrimonio mural, esfuerzo que ha permitido destinar tiempo y recursos para dar respuesta a los requerimientos que ingresan en relación con los problemas de conservación de los murales.

En este periodo, se han realizado asesorías para la conservación de los murales de José Venturelli en la sede de Renca de Inacap; del ya mencionado mural de Viterbo Sepúlveda y Héctor Pino en el Liceo A-28 Emilia Toro de Balmaceda de Santiago; de los murales del Teatro Grez, atribuidos a Pedro Lira, entre otros artistas, del Instituto Psiquiátrico Dr. José Horwitz Barak; del mural de la Estación

de Biología Marina de Montemar, obra de María Martner, Eugenio Brito y Carlos González; del mural del paso inferior Santa Lucía, obra de Vial, Ortúzar y Bonati (Figura 3); del mural de Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra de La Granja; y de los murales de Julio Escámez en Concepción y Chillán.

Junto con el CMN, la UPAV trabajó en la conservación de los murales de Nemesio Antúnez *Quinchamalí* y *Terremoto*. En 2019, se desarrolló un primer proyecto de diagnóstico de ambos murales, con el objetivo de ejecutar una futura restauración, y en 2021, se realizó una intervención de emergencia del mural *Quinchamalí* en el marco de trabajos realizados por el área de Patrimonio en Riesgo del CMN para detener las causas de su deterioro (Figura 4). Resulta lamentable constatar la pérdida total del mural

Terremoto, debido al incendio producido el 10 de julio del presente año. Si bien el mural fue declarado Monumento Nacional en 2011, este se encontraba en un espacio privado; en este caso, el CNCR —como entidad técnica especializada— no pudo más que entregar recomendaciones, sin facultades para exigir al propietario acciones de protección.

En el caso de los murales de Julio Escámez, las experiencias han sido dispares. El mural *Historia de la medicina y la farmacología en Chile* ubicado en la ex farmacia Maluje, ha sido objeto de varias asesorías solicitadas a la UPAV —la primera el 2019— para evaluar su estado de conservación por el desprendimiento de un fragmento debido a una construcción aledaña. En 2023, nuevamente

se solicitó un diagnóstico del mural, debido al desprendimiento y pérdida de un sector importante provocado por el ingreso de agua en uno de los muros. Este 2025, junto con el área de Patrimonio en Riesgo del CMN, también se llevó a cabo una intervención de emergencia, con el objetivo de reforzar las zonas del mural que presentan desprendimientos de estratos y, por lo tanto, un alto riesgo de caída (Figura 5). En la actualidad, el mural presenta un alto grado de deterioro producto de la humedad en sus muros, lo que ha generado la aparición de sales que provocaron la caída de la pintura y muchas zonas abrasionadas; además, la obra presenta sopladuras en grandes áreas del mural. Con frustración, durante estos años se ha constatado el avance de los deterioros del mural



Figura 3. Pruebas de limpieza del mural del paso inferior Santa Lucía (1970), obra de los artistas Iván Vial, Carlos Ortúzar y Eduardo Martínez Bonati (Fotografía: Benavente, A. 2024. Archivo CNCR).

Cleaning tests on the mural at the Santa Lucía underpass (1970), by artists Iván Vial, Carlos Ortúzar and Eduardo Martínez Bonati (Photograph: Benavente, A. 2024. CNCR Archive).

Testes de limpeza do mural da passagem subterrânea Santa Lucía (1970), obra dos artistas Iván Vial, Carlos Ortúzar e Eduardo Martínez Bonati (Fotografia: Benavente, A. 2024. Arquivo CNCR).



Figura 4. Intervención de emergencia en mural *Quinchamalí* de Nemesio Antúnez (1958) para la readhesión de los estratos pictóricos desprendidos (Fotografía: Adriazola, I. 2021. Archivo CNCR).

Emergency intervention on the mural Quinchamalí by Nemesio Antúnez (1958) for the re-adhesion of detached pictorial layers (Photograph: Adriazola, I. 2021. CNCR Archive).

Intervenção de emergência no mural Quinchamalí, de Nemesio Antúnez (1958), para a recolocação das camadas pictóricas desprendidas (Fotografia: Adriazola, I. 2021. Arquivo CNCR).

—declarado Monumento Nacional en 2015—, sin que hasta ahora se haya logrado una solución que asegure su conservación para el futuro.

La segunda experiencia se inició en 2022, con la solicitud por parte de la Municipalidad de Chillán para apoyar el procedimiento de destape del mural *Principio y fin*, obra realizada por Escámez entre 1971 y 1972, y que en 1973 fue cubierta, creyéndose hasta entonces que había sido destruida. Durante este periodo, se ha colaborado con la unidad de Patrimonio de la Municipalidad, no solo en el proceso de destape, sino que también apoyando la declaratoria de este mural⁵ —la que finalmente fue publicada en el Diario Oficial, el 5 de septiembre de 2025, que lo reconoce como Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico—, pero

que aún se encuentra cubierto casi en su totalidad por varias capas de pintura. Este ha sido un proceso virtuoso, en el que la entidad municipal mandante junto con el CNCR, han avanzado para cumplir el objetivo común de recuperar y conservar este significativo mural.

Sin embargo, esto resulta insuficiente para abordar de manera adecuada la conservación de este patrimonio. Hasta ahora, si bien se ha trabajado caso a caso, asesorando a múltiples instituciones, entregando recomendaciones, levantando diagnósticos o aplicando tratamientos de emergencia, resulta urgente implementar un trabajo sistemático que abarque no solo los aspectos técnicos de su conservación-restauración. Esta labor requiere, tal como lo define Guillermo Joiko (1997), primero “conocer las características de ese patrimonio y tener un diagnóstico del estado en que se encuentra, esto con el fin de definir los tipos de necesidades que lo aquejan y programar los

⁵ Ver: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1216393>



Figura 5. Intervención de emergencia en el mural *Historia de la medicina y farmacología en Chile* (1957) de Julio Escámez (Fotografía: Pérez, M. 2025. Archivo CNCR).

Emergency intervention on the mural History of Medicine and Pharmacology in Chile (1957) by Julio Escámez (Photograph: Pérez, M. 2025. CNCR Archive).

Intervenção de emergência no mural História da medicina e farmacologia no Chile (1957), de Julio Escámez (Fotografia: Pérez, M. 2025. Arquivo CNCR).

trabajos de recuperación y conservación de acuerdo con ciertos factores prioritarios". Por lo tanto, el levantamiento de información de base que permita identificar la magnitud de este patrimonio, quiénes son sus autores, cuáles son sus materialidades, dónde se encuentran ubicados y cómo se relacionan con su entorno físico y comunitario, es fundamental para abordar otros aspectos, como diagnosticar su estado y requerimientos de conservación.

Este es el objetivo del *Registro Georreferenciado de Patrimonio Mural* en el que la UPAV junto con la Unidad de Patrimonio y Territorio (UPT) se encuentran trabajando. Con esta finalidad, se está diseñando una ficha de registro sistematizada que presenta los campos de información normalizados y estandarizados específicos para obras murales. Se espera que este registro se integre a la IDE Patrimonio⁶ existente y que los datos que en él se carguen, si bien proceden del levantamiento de información de los murales realizado en la UPAV

en estos años, sean completados por diversas instituciones y personas, para lo que se contempla la elaboración de una guía metodológica orientada a apoyar los procesos de obtención y registro de la información.

Un segundo aspecto de este trabajo sistemático consiste en la elaboración del diagnóstico del estado de conservación en el que se encuentran los murales, para lo que resulta necesario realizar un levantamiento de información que registre las alteraciones que presentan y las amenazas a las que

⁶ La Infraestructura de Datos Espaciales de Patrimonio, es un sistema de gestión de información territorial, diseñado para apoyar la toma de decisiones en torno al patrimonio. Coordinada por la Subsecretaría del Patrimonio Cultural, esta plataforma permite descubrir y acceder a los registros de las diversas expresiones y manifestaciones del patrimonio en Chile desde sus fuentes de origen, ver <https://ide.patrimoniocultural.gob.cl/es>

están expuestos. Este antecedente posibilitará llevar a cabo un análisis de riesgo e identificar aquellos murales que evidencian un alto peligro de pérdida. Tras este análisis, será pertinente definir prioridades de intervención en coordinación con otras entidades públicas y privadas.

Por último, un aspecto muy relevante en la conservación de estas obras tiene relación con la formación de capacidades en intervención de patrimonio mural dirigida a conservadores-restauradores. El mural es una tipología de obra de arte y de bien patrimonial que tiene características específicas, lo que hace muy compleja su intervención. En la mayoría de los casos, las obras están unidas de forma inseparable a un muro o inmueble, el que muchas veces es a la vez un factor de protección o de deterioro de la obra. Por esta razón, su intervención requiere de conocimientos específicos y de equipos profesionales multidisciplinarios, ya que no solo se precisa aplicar tratamientos a la imagen —la “piel” del mural—, sino que también es necesario intervenir el soporte —el muro y el inmueble—, e incluso el entorno en el que se encuentra. Estos conocimientos técnicos no son impartidos en la actualidad, los programas de formación no han abordado esta temática y la restauración de murales muchas veces se ha realizado por medio de la adaptación de procedimientos y materiales utilizados en obras de pintura de caballete, o en forma exploratoria, mediante la revisión de bibliografía o con la asesoría de expertos extranjeros. La falta de formación ha redundado, en ocasiones, en intervenciones de restauración inadecuadas, producto del desconocimiento técnico o de una inapropiada preparación de quienes realizan intervenciones de restauración en murales y que han terminado en la pérdida total de ellos.

Seminarios y talleres en torno a la preservación de murales⁷, que cuenten con la participación de especialistas extranjeros; o la realización de pasantías de formación en instituciones con experiencia en la intervención de murales, son propuestas que podrían ayudar a paliar esta deficiencia en nuestro país, sin embargo, esto no parece ser suficiente. Resulta necesaria la creación de instancias formativas que aborden la complejidad de la intervención de este patrimonio caracterizado por su diversidad. Entendemos que la formulación de un programa específico en murales se considere poco realista, debido al contexto actual de la formación profesional en nuestro país. Sin embargo, esta alternativa podría abordarse en un esfuerzo colectivo mediante la formulación de un programa de especialización organizado junto con otros centros o instituciones de formación latinoamericanos, que cuenten con experiencia en patrimonio mural. Esta propuesta educativa interinstitucional podría ser el camino más rápido y adecuado para resolver el problema de la formación especializada para la conservación de obras murales.

El patrimonio mural en Chile requiere ser relevado y preservado. Si bien el CNCR ha hecho importantes esfuerzos por su conservación, esta tarea no puede ser sostenida por una sola institución, más bien, debe ser abordada por las diversas entidades públicas con injerencia en la conservación de este patrimonio, así como también desde el sector privado interesado en esta materia. Idealmente, los aspectos aquí planteados deberían conformar un Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Mural, que defina plazos y metas claras, que apoye la destinación de recursos y fomente la participación de las diversas actorías involucradas.

⁷ El CNCR ha realizado ciclos de conversatorios como los “Encuentros frente al mural”, donde especialistas de diversas áreas han abordado el valor de estas obras y los desafíos de su conservación. Estos diálogos han servido para compartir conocimientos y fortalecer el vínculo de la comunidad con este importante patrimonio. Hasta la fecha, se han realizado al menos tres de estos encuentros, los que han profundizado en distintas facetas del muralismo en Chile. Ver <https://www.cncr.gob.cl/noticias/visibilizando-el-patrimonio-mural-de-chile>

REFERENCIAS CITADAS

Bellange, E. (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. LOM Ediciones y Ediciones Chile América Cesoc.

Benavente, A. (2021). *Asesoría para la formulación de proyecto para el Fondo Regional del Patrimonio Cultural*. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Documento no publicado.

Benavente, A., Ossa, C. y Maturana, L. (2003). "Frutos de la Tierra": rescate y puesta en valor de una pintura mural sobre tela. *Conserva*, 7, 1-63. <https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/2023-01/5.%20Frutos%20de%20la%20Tierra.pdf>

Benavente, A., Pérez, M., Martínez, J. M. (2018). Murales sin muro: situación actual de los murales de Laureano Guevara y Arturo Gordon. *Conserva*, 23, 121-131. https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/images/articles-94236_archivo_11.pdf

Benavente, A., Prieto, R. y Ossa, C. (2011). *Informe de Asesoría. Museo a cielo abierto de Valparaíso*. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Documento no publicado.

Campaña, C. y Mellado, J. (1996). *Cultura y trabajo*. Santiago (Chile): Asociación Chilena de Seguridad.

Castillo, E. (2006). *Puño y Letra: Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Ocho libros.

Cleary, P. (1988). "Cómo nació la pintura mural política". *Araucaria de Chile*, 42: 193-195. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126080.html>

Echeverría, A. (2002). *Murales de la Octava Región*. Trama Impresores S.A.

Joiko H., G. (1997). Problemática del ejercicio de la restauración. Extracto de "Proposición de un proyecto de estudio y trabajo en apoyo a la formación de un Centro Nacional de Restauración en Chile". *Conserva*, 1, 3-6. https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/images/articles-4963_archivo_01.pdf

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. (Productor). (2021, 4 de noviembre). *Encuentros frente al mural: 1º Encuentro: Chile y sus murales. Memoria, presencia y olvido*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=TLNDfRQuHoM>

Souza Rocha, M. (2020). *Pintura mural y vanguardia: El recorrido europeo de Laureano Guevara durante la década de 1920* [Universidad de Playa Ancha]. <https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2021/01/26/pintura-mural-y-vanguardia-el-recorrido-europeo-de-laureano-guevara-durante-la-decada-de-1920/>