



Universidad de Sevilla
Escuela Superior de Arquitectura
Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas
Doctorado Arquitectura y Patrimonio Cultural – Ambiental

Tesis Doctoral

LA CIUDAD INVISIBLE.

Imaginario Urbano y Patrimonio en la Sociedad de la Información



Imagen de portada "Bororo" en Circo de Pulgas.

Directores: Dr. José Enrique López-Canti
Dr. José Ramón Moreno

Doctorando
Pablo Andrade Blanco
Sevilla, 2015.

Agradecimientos

Después de años elaborando esta investigación, llega el momento de cerrar un largo proceso de observación, análisis y reflexión, no han sido pocas las contradicciones que he debido sondear y no han sido pocas las personas que de alguna u otra forma, han colaborado para la realización de esta investigación.

En primer lugar quisiera agradecer a mis profesores directores por la comprensión en mis ausencias investigativas y por sus recomendaciones teóricas siempre atinentes, agradecer a investigadores que abrieron una mirada distinta a la hora de enfrentar fenómenos urbanos contemporáneos como Jesús Martín Barbero.

No puedo dejar de lado el agradecimiento incondicional de mi familia y amigos cercanos, que gracias a su constante pregunta ¿y cuándo terminamos? Me han llevado al cierre de esta investigación. No puedo dejar de nombrar a Cata, Mario, Paulina, Alejo, Daniel, Gustavo, Rafael, Gonzalo, Gemma, Marco, Andrea, Aquiles y tantos otros que insistentemente me hicieron retomar la investigación.

Quiero agradecer particularmente a mis alumnos que colaboraron con esta investigación en el levantamiento de datos Juan Pablo, María José, Pelussa y Francisca a Nicole por sus imágenes y a Sara por sus correcciones y por sobre todo agradecer a todas las personas que participaron a través de las distintas entrevistas que se aplicaron en el largo proceso de levantamiento de datos.

A todos ellos, mil gracias.

ÍNDICE

IMAGINARIOS Y PATRIMONIOS CONTEMPORÁNEOS	6
PRIMERA PARTE.....	7
DE MÉTODOS Y TEORÍA.....	7
CAPÍTULO I.....	8
DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	8
1.1.- <i>Identificación del problema</i>	8
1.2.- <i>Pregunta inicial</i>	18
1.3.- <i>Marco metodológico</i>	18
1.4.- <i>Objetivos generales</i>	20
1.4.1.- <i>Objetivos específicos</i>	20
1.5.- <i>Hipótesis</i>	21
1.6.- <i>Proceso de investigación</i>	21
1.7.- <i>Delimitación de casos de observación</i>	24
1.8.- <i>Instrumentos metodológicos</i>	24
1.8.1.- <i>DISEÑO MULTIMÉTODO</i>	24
1.9.- <i>Técnicas utilizadas</i>	26
1.9.1.- <i>Revisión bibliográfica</i>	26
1.9.2.- <i>Observación no participante, participante y estructurada</i>	26
1.9.3.- <i>La entrevista en profundidad</i>	27
1.9.4.- <i>Etnografía</i>	28
1.9.5.- <i>Dimensiones y criterios utilizados</i>	28
1.9.5.1.- <i>Pauta de entrevista semiestructurada</i>	29
1.9.6.- <i>Definición del muestreo</i>	29
1.9.7.- <i>Delimitación territorial</i>	32
CAPÍTULO II.....	33
MARCO TEÓRICO – DE LA GLOBALIZACIÓN Y LA CIUDAD	33
2.1.- <i>Globalización y sociedad de la información</i>	34
2.1.1.- <i>La sociedad de la información y la producción de sentidos</i>	41
2.2.- <i>Urbanismos y el imaginario urbano</i>	46
2.3.- <i>Ciudad, espacio público y paisaje</i>	51
2.4.- <i>Memoria e imaginarios en la construcción de la representación</i>	54
2.4.1.- <i>Memoria, espacio y representación</i>	60
2.4.1.1.- <i>Memoria</i>	60
2.4.1.3.- <i>Representación</i>	68
2.4.1.4.- <i>La producción de subjetividad</i>	69
2.4.1.5.- <i>Signos, lenguaje y representación</i>	71
2.4.1.6.- <i>Imaginario y arte urbano</i>	74
SEGUNDA PARTE	79
SANTIAGO. MARCAS EN UN TERRITORIO EN CONSTANTE EXPANSIÓN.	79
CAPÍTULO III	81
HISTORIA Y DESARROLLO DE LA CIUDAD DE SANTIAGO EN EL SIGLO XX	81
3.1.- <i>La planificación de la ciudad</i>	81
3.2.- <i>Las tomas de terreno y las ocupaciones informales</i>	95
3.3.- <i>Globalización: Expansión de la ciudad</i>	99
3.3.1.- <i>Chile y su afán posindustrial</i>	99
3.3.2.- <i>Santiago y su expansión en la globalización</i>	103
3.4.- <i>Desarrollo, globalización y territorio</i>	107
3.5.- <i>Conclusiones</i>	111
CAPÍTULO IV	113

MURALISMO, GRAFITI, ARTE URBANO.....	113
4.1.- <i>Arte y muralismo en la primera mitad del siglo XX</i>	113
4.2.- <i>Arte y muralismo en la segunda mitad siglo XX</i>	117
4.2.1.- <i>Muralismo y propaganda política</i>	118
4.2.1.- <i>La vinculación con el arte urbano</i>	123
4.3.- <i>Uso y significado de técnicas-estéticas del arte urbano</i>	126
4.3.1.- <i>Muralismo</i>	126
4.3.2.- <i>Arte urbano contemporáneo (grafiti y otros)</i>	129
4.4.- <i>Aproximación a casos</i>	135
4.4.1.- <i>Muralismo en la población La Victoria</i>	135
4.4.2.- <i>Papelógrafos políticos en Chile</i>	142
4.4.3.- <i>El grafiti en Malasaña, España</i>	145
4.4.4.- <i>Museo al aire libre</i>	150
4.5.- <i>Conclusiones</i>	155
TERCERA PARTE	157
TRES VECES TRES LA ETNOGRAFÍA URDIMOS.....	157
CAPÍTULO V	159
SANTIAGO SUBTERRÁNEO.....	159
5.1.- <i>Desde dónde miramos. La experiencia como usuario</i>	159
5.2.- <i>Haciendo un poco de historia</i>	161
5.3.- <i>Viaje subterráneo</i>	164
5.3.1.- <i>De sesgos y no lugares</i>	164
5.3.2.- <i>La experiencia y el lugar</i>	170
5.3.3.- <i>La conectividad y los espacios de tránsito</i>	173
5.4.- <i>MetroArte y la búsqueda de la creación de un espacio social</i>	176
5.4.1.- <i>Emergiendo a la superficie</i>	194
5.5.- <i>Conclusiones</i>	201
CAPÍTULO VI	203
SANTIAGO EN SUPERFICIE	203
6.1.- <i>Definición del campo de observación</i>	203
6.2.- <i>Barrio Yungay</i>	205
6.2.1.- <i>Tipologías</i>	218
6.3.- <i>Barrio San Eugenio</i>	218
6.3.1.- <i>Tipologías</i>	225
6.4.- <i>Barrio Matta Sur</i>	225
6.4.1.- <i>Tipologías</i>	232
6.5.- <i>Barrio Bellavista</i>	233
6.5.1.- <i>Tipologías</i>	242
6.6.- <i>Santiago residual o el reciclaje de significados</i>	243
6.7.- <i>Santiago contracultural</i>	245
6.8.- <i>Encrucijadas del habitar</i>	251
6.8.1.- <i>Mancha versus arte</i>	251
6.8.2.- <i>Imaginario e impacto</i>	256
6.9.- <i>Conclusiones</i>	260
CAPÍTULO VII	262
SANTIAGO VIRTUALIZADO	262
7.1.- <i>Desde donde miramos</i>	262
7.1.1.- <i>Definición de los objetos observados</i>	263
7.2.- <i>Santiago como recurso de referencia</i>	266
7.3.- <i>Lo colectivo</i>	271
7.4.- <i>Museos</i>	272
7.5.- <i>Artistas urbanos</i>	274
7.6.- <i>Glocal</i>	278

7.7.- <i>Los habitantes</i>	280
7.8.- <i>Análisis de redes</i>	288
7.8.1.- <i>Imagen e interacción</i>	294
7.9.- <i>Conclusiones</i>	300
CAPÍTULO VIII	301
INTERSECCIONES DISCURSIVAS DEL HABITAR	301
8.1.- <i>Imagen y discurso</i>	301
8.1.1.- <i>Arte urbano y soportes</i>	301
8.1.2.- <i>Arte urbano como comunicación</i>	302
8.1.3.- <i>Arte urbano como práctica y saberes</i>	303
8.1.4.- <i>Imagen y hermenéutica</i>	310
8.2.- <i>Habitantes, residentes y artistas urbanos</i>	316
8.2.1.- <i>Codificación</i>	317
8.2.2.- <i>Frecuencia</i>	320
8.2.3.- <i>Coocurrencia</i>	328
8.2.3.1.- <i>Identidad y visualidad – Impacto</i>	336
8.2.3.2.- <i>Saberes y práctica</i>	339
8.2.3.3.- <i>Imaginario y paisaje – Identidad y visualidad</i>	343
8.2.3.4.- <i>Imaginario y paisaje – Narrativas</i>	346
8.2.3.5.- <i>Impacto – Narrativas</i>	347
8.2.3.6.- <i>Espacio público – Arte público</i>	349
8.2.3.7.- <i>Construcción de ciudad – Identidad y visualidad</i>	350
8.2.3.8.- <i>Construcción de ciudad – Imaginario y paisaje</i>	352
8.3.- <i>Intersecciones</i>	353
8.3.1.- <i>Territorio y paisaje urbano</i>	353
8.3.2.- <i>La ciudad como impacto</i>	356
8.3.2.1.- <i>Liquidez y modernidad</i>	359
8.3.3.- <i>Creatividad narrativa y arte público</i>	361
8.3.4.- <i>Valoraciones</i>	362
8.3.5.- <i>Patrimonio</i>	365
8.3.- <i>Propuesta de gestión a partir del discurso</i>	367
8.3.1.- <i>Investigación</i>	371
8.3.2.- <i>Protección</i>	372
8.3.3.- <i>Conservación</i>	372
8.3.4.- <i>Educación</i>	374
8.3.5.- <i>Comunicación</i>	374
8.3.6.- <i>Estrategias</i>	374
8.3.7.- <i>La apropiación mediada</i>	374
CAPÍTULO IX	376
CONCLUSIONES	376
9.1.- <i>La ciudad como texto y contexto</i>	376
9.2.- <i>Territorio espacio y patrimonio practicado</i>	377
9.3.- <i>El patrimonio practicado y la creación de subjetividades</i>	380
BIBLIOGRAFÍA	383
ANEXO 1. PAUTAS DE ENTREVISTAS	395
ANEXO 2. GRUPOS DE ENTREVISTADOS	402
ANEXO 3. REFERENCIA DE IMÁGENES	404
ANEXO 4. REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS	407

Imaginarios y patrimonios contemporáneos

La investigación que a continuación se presenta es producto de un ejercicio teórico metodológico, que busca abrir la problemática de patrimonios ausentes en la sociedad de la información. Para ello se ha desarrollado una discusión teórica que busca situar la problemática en contextos de los imaginarios urbanos.

De esta manera, se ha definido una investigación compuesta de ocho capítulos, el primer capítulo define la problemática a abordar y la metodología seleccionada para estos efectos. Así mismo en el capítulo siguiente se lleva a cabo la elaboración de un contexto teórico que nos permite abordar dicha problemática desde distintas ópticas, siendo una primera aproximación al fenómeno analizado.

Los siguientes dos capítulos abordan la ciudad y su relación con el arte urbano, desde una perspectiva urbana y estética, dando a conocer los contextos que se dieron en Chile, tanto políticos, como sociales, para un desarrollo urbano suigeneris y un arte urbano que mezcla arte y propaganda política.

Los siguientes cuatro capítulos desarrollan el ejercicio etnográfico que busca dar cuenta del arte urbano hoy, en cuatro barrios de Santiago, asociados al cinturón de hierro propuesto por Vicuña Mackenna. El límite que quiso amurallar la ciudad simbólicamente entre una ciudad ilustrada y una ciudad caótica y bárbara.

Estos ejercicios etnográficos han sido acompañados por entrevistas a los habitantes de la ciudad, pudiendo dimensionar las valoraciones que ellos hacen del arte urbano, de los espacios públicos y del casco histórico. Esto ha permitido construir a través de un análisis de discurso, categorías de valor y definir los imaginarios que los habitantes construyen en su tránsito.

De esta manera, esta investigación busca responder la hipótesis asociadas a prácticas contemporáneas como patrimonios inmateriales que contribuyen a la construcción de identidad y paisajes urbanos.

PRIMERA PARTE

De métodos y teoría

Este apartado aborda la discusión teórica y metodológica que dirigen esta investigación, en el se plantea la problemática a la que alude el corpus teórico y el modelo metodológico definido para el levantamiento de información.

Desde esta perspectiva, se dan a conocer los aspectos epistemológicos que regiran la investigación, el tipo de técnicas utilizadas, así como también la tipología de análisis que se sugieren.

El método y técnicas seleccionadas, buscan poder definir cuáles y cómo se configuran los espacios públicos en la actualidad, tomando en cuenta los espacios sociales ciudadanos, las valoraciones históricas que se hacen del patrimonio y los contextos de globalización de la sociedad contemporánea.

Por lo tanto, este apartado se estructura en torno a la problematización de la investigación, la que busca definir las continuidades del uso del espacio público en la sociedad contemporánea, continuidad en usos del arte mural y el arte urbano.

CAPÍTULO I

Diseño de investigación

1.1.- Identificación del problema

“La promiscuidad y la ubicuidad de las imágenes, la contaminación viral de las cosas por las imágenes, son las características de nuestra cultura”.

(“El otro por sí mismo”. Jean Baudrillard, 1997)

¿Cómo se expresa una ciudad? ¿Cómo nos habla? ¿Cómo la escuchamos? Estas son preguntas que cotidianamente nos deberíamos hacer al recorrer la ciudad, para ir a nuestros lugares de trabajo, de estudio, de esparcimiento, etcétera¹.

Santiago de Chile es una ciudad que se configura en su lenguaje, en su planificación, en los espacios públicos, en las vías de acceso, en el casco histórico, en la escala urbana en que es construida, un lenguaje vertical y tridimensional concebido por urbanistas y arquitectos. Es también una ciudad que para muchos ha sido impuesta, que se expresa con buena letra, clara y monumental, pero no por eso menos torpe, ya que es una urbe que se interrumpe, que se atropella, que tartamudea en su lenguaje, en su historia. Santiago se escribe en distintos estilos arquitectónicos, ya que conjuga el modernismo y el neoclasicismo a solo metros de distancia.

Una ciudad que se reescribe constantemente, superpone sus formas, sus ideas y sus políticas, configura los espacios públicos en parques, museos, bibliotecas, vías de acceso y transporte a través de autopistas y metros, desarrollando hitos urbanos en letreros luminosos y publicitarios, que probablemente generan rasgos identitarios en sus habitantes.

¹ Parte de este texto ha sido publicado en la revista Patrimonio Cultural N° 52 año XIV, diciembre 2009.

Esta es una ciudad híbrida que combina tiempos, texturas y experiencias y que se plasma en el paisaje urbano como un gran palimpsesto que no solo deja la huella del tiempo en sus calles, sino que también retrata las múltiples culturas que lo habitan.

Sin duda los urbanistas y arquitectos generaron una serie de hitos y estructuras que se volvieron verdaderos “símbolos envolventes”² para los habitantes de Santiago, generando constricciones en su forma de recorrer los espacios, de usarlos, de vivirlos. Por lo tanto, cabe preguntarse ¿qué jerarquías se desarrollan en la relación de estos símbolos urbanos con los sujetos que los habitan?

Estos símbolos siguen estando en sus mismos lugares, algunos siguen activos y otros han cesado las actividades para las que fueron creados, generándose un sinnúmero de espacios residuales, que a pesar de ello se convierten en nuevos espacios sociales, resignificados a través de sus nuevos usos, reescribiendo su historia y agregando nuevos símbolos que se superponen a los ya descritos, escribiendo así la historia de Santiago sobre ellos como un palimpsesto urbano que a veces deja ver las huellas del pasado, y otras simplemente las aísla y oculta, creando una “ciudad invisible”.

En este sentido, la ciudad no solo es escrita por quienes tienen buena letra y diseñan la urbe, sino también por quienes la habitan. Habitar la ciudad nos da una lectura horizontal de la misma, una lectura de recorrido, una lectura que decodifica estos símbolos envolventes, para ser resignificados. Por lo tanto, tenemos una ciudad que se representa a sí misma, que se habita, que se construye en su propio camino, expresándose, creando imaginarios y sentidos. Sin embargo, debemos preguntarnos: ¿conocemos esos tránsitos?, ¿conocemos esos significados que reescriben la ciudad?

De esta manera, los grandes hitos urbanos, estos “símbolos envolventes”, son leídos, aseverados o ignorados, generando narrativas propias de los habitantes que se remiten a sus propias matrices culturales, dándoles nuevos sentidos a esos símbolos, sobrepasando las significaciones para las cuales fueron diseñados y generando nuevos espacios sociales, nuevas formas de representarse en la ciudad (Andrade, 2009: 32).

² Por “símbolo envolvente” debemos entender aquellos componentes de la ciudad que generan sentidos en sus habitantes, símbolos que son interpretados y referenciados por quienes habitan la ciudad. Entender los distintos componentes en su relación en la trama urbana y tejido social es parte del ejercicio que pretende abordar esta investigación.

Al recorrer Santiago a distintas horas y por distintos barrios, la urbe se nos presenta de múltiples formas, con múltiples dimensiones. Esta es una ciudad que susurra, que grita y que habla, ahora desde sus habitantes, no como una masa homogénea, sino todo lo contrario, como una diversidad de grupos capaces de generar sus propios lenguajes y sus propias historias.

Los habitantes de Santiago comenzaron hace mucho tiempo a contar su propia historia, a narrarla a través de múltiples formatos, a plasmarse en la ciudad. Una de esas formas ha sido a través de sus paredes, mediante distintos tipos de iconografías, colores y técnicas, desarrollando un lenguaje que habla de la ciudad, pero sobre todo habla de quienes residen en ella, generándose un lenguaje contracultural que se expande y revela ante los símbolos envolventes, ocupándolos y reescribiéndolos.

Podemos identificar diversas formas de escribir la ciudad, que van desde murales multicolores que narran en símbolos de fácil lectura historias de lucha y de reivindicaciones, que nos hablan del origen del barrio, de las primeras familias que lo habitaron, siendo narraciones fundacionales que lubrican la memoria de quienes residen en él.

Sin embargo, estas formas de expresión y de habitar Santiago no son las únicas, existe el *arte urbano*³ que narra historias de grupos urbanos emergentes, verdaderos símbolos de contracultura, que establecen vínculos de identidad con la urbe y con otros sujetos que son capaces de interpretarlos, que son parte de esa ciudad fragmentada que se une en la hibridación.

³ Arte urbano o arte callejero: el arte urbano engloba al arte mural y al grafiti. Este último tiene una acepción amplia. Emparentado etimológicamente con el vocablo latino *graphicus*, hace referencia tanto al dibujo como a la escritura. En la actualidad se utiliza para referirse a una variedad de inscripciones – textos, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase– sobre muros u otras superficies resistentes. El grafiti es una escritura propia del espacio público, un canal de expresión popular, y sus recursos expresivos sobrepasan lo estrictamente textual: trazos, superficies, colores, imágenes, pinturas, aerosoles, frases, consignas, chistes. Todas estas expresiones caben dentro de la categoría de grafiti mientras constituyan intervenciones gráficas en el espacio público (Sandoval, 2001: 17).

En este sentido, el lenguaje urbano que se desarrolla reproduce nuestra cosmogonía, permitiéndonos generar nuevos tipos de conocimiento, conocimiento sobre sí mismo y sobre los otros.

Desde este punto de vista, estamos frente a la creación de una narrativa que es objeto del pensamiento, como una actividad íntima de los sujetos. Esta capacidad haría del lenguaje urbano un elemento fundamental de los sujetos en sociedad.

Las narrativas urbanas plasmadas a través del arte urbano delimitan la ciudad, la territorializan en una política de los nombres, en que el uso de la palabra, el ícono y los colores marcan las fronteras de lo propio y de lo ajeno, de identidades por oposición, pero que se interconectan con otros barrios y con otros sujetos que comparten esa cosmogonía, que hacen suya esa construcción de la ciudad. Así, el territorio habitado es el nombrado, y el rayado o el pintado es aquel que contiene los nombres del grupo y sus integrantes, donde se recrean también escenas de lo cotidiano a través del *arte urbano*.

Debemos entender el *arte urbano* como íconos representacionales. Bajo este horizonte representacional no son pocos los que han caído en el equívoco de sostener que las imágenes representan “de forma directa”, pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y funcionan los discursos visuales.

Lo anterior nos permite afirmar que el arte urbano posee una competencia que le hace posible una lectura común, ya que cada uno contiene una estrategia discursiva –dependiente de una lógica cultural y social– que se constituye como una estrategia de producción de sentidos.

Podemos ver en Santiago que la narrativa grafitera crea un nuevo palimpsesto que recorre la ciudad, una reescritura en sí misma, que combina en una pared firmas (individuales y colectivas) en una abstracción de la representación que mezcla lenguaje, formas, colores, volúmenes y sentidos.

No obstante, el *arte callejero* y los murales no son las únicas formas en que se plasma “el habitar la ciudad”, no son las únicas representaciones que construyen

subjetividad y crean un imaginario urbano común. También existe el *stencil*, que a través de otra técnica narra un discurso político y estético que habla de otros sujetos que habitan la ciudad. Esta forma de expresión plantea en imagen y texto un discurso entorno a la propia ciudad, a veces sarcástico, a veces reflexivo, que es un reflejo de sí misma, de sus problemáticas, de sus incongruencias, de sus imposiciones y de sus fragilidades.

En el *stencil* podemos distinguir un discurso político que denuncia, que expresa su oposición, que ejerce a sus anchas el discurso de contracultura. El sentido de la síntesis se forma a partir de una sola imagen, pero transmite la complejidad de una narrativa completa, que no se encuentra encriptada y que, por lo tanto, puede ser leída por cualquiera que se reconoce en la ciudad, que la habita.

Así, la ciudad se narra desde símbolos envolventes provenientes de la articulación de la ciudad a gran escala, la ciudad genérica para algunos, mientras desde el habitar emergen símbolos que se constituyen muchas veces en una contracultura que la sobrepasa y la redonda, una ciudad híbrida y particular que articula fragmentos, memorias e identidades sin ocultar a ninguna.

De esta manera, el paisaje urbano se lee desde la intersección de ambas narrativas, que nos hablan de un palimpsesto que se ejerce sobre sí mismas, cuando se construye una nueva autopista sobre los barrios históricos, o cuando se retocan y superponen formas de *arte callejero* en una misma pared. Sin embargo, también es una reescritura en su conjunto, escribiendo las historias de Santiago al unísono (Andrade, Op. Cit.).

Precisamente, Santiago nos habla desde su casco histórico, desde los grandes hitos urbanos, vías de acceso, autopistas, metro, y nos habla desde sus paredes, su música, sus historias. Su narrativa se ve, se escucha, se palpa, se siente y se vive.

Sin embargo, surgen nuevas capas del imaginario que restan por analizar, las que se construyen en un espacio desterritorializado y atemporal, pero que hacen referencia a la ciudad. Sin duda, una nueva reescritura de la ciudad que comienza a plasmarse en el ciberespacio y que debemos comenzar a leer.

El ciberespacio pasa a constituirse en un nuevo espacio público, ya no solo residual, sino también primordial en la era de la información, ya que existe un énfasis desde las políticas públicas para reafirmar su existencia. Este pasa a ser el escenario idóneo donde la ciudad se muestra sin censura, donde la ciudad es capaz de narrar al mundo todas sus historias, todas sus expresiones. Sin embargo, cómo podemos saber qué es realmente propio de la ciudad en un escenario que parece no tener territorio, un escenario que se vuelve obsoleto a cada instante.

De esta manera, la relación de todo grupo humano con su patrimonio cultural no está ajena a la evolución de las maneras en que ese grupo interactúa en y con las otras esferas de su quehacer. Así como la actividad económica se ve impactada por la adopción de tecnologías, la manera en que ese grupo vive sus manifestaciones culturales también se ve afectada. Por lo tanto, la tecnología genera nuevos espacios de participación y expresión social y política, abriendo nuevas oportunidades para la creación e interacción con la cultura (Andrade et al., 2007: 5)⁴.

La primera aproximación, y sin duda reacción natural al emergente tema del patrimonio digital, se ha traducido en un creciente interés e inversión de recursos en utilizar la tecnología para preservar y difundir elementos patrimoniales que se encontraban en otros soportes. En el caso chileno, diversas instituciones públicas – entre ellas la Biblioteca Nacional, el Archivo Nacional y diversos museos– y privadas –como la Corporación del Patrimonio Cultural– han incorporado tecnología de manera permanente desde la década pasada a la gestión y administración de sus colecciones de valor patrimonial. Con ello han logrado una mayor visibilidad y utilización de recursos cuyo acceso en su formato original era y es complejo por razones de conservación. No cabe duda que la experiencia de sitios como memoriachilena.cl o nuestro.cl demuestran que la tecnología es un nuevo medio para perfeccionar el quehacer de las instituciones ligadas al patrimonio cultural (Andrade; et. al., 2007: 6).

Sin embargo, la evolución de Internet en la última década ha provocado el surgimiento de escenarios que, pese a ser parte de las promesas implícitas de la red,

⁴ Parte de este texto fue publicado en conjunto con Enzo Abbagliati, en la revista Patrimonio Cultural N° 43 Año XII, Otoño 2007.

promueven cambios tan radicales en las formas y en las posibilidades de interacción entre las personas y las sociedades que ya es casi lugar común afirmar que el mundo está enfrentando una revolución. En este sentido, la revista Time en su edición del 2006, señaló lo siguiente: “*Estamos observando una explosión de productividad e innovación, y recién está comenzando, cuando millones de mentes –que de otra manera se hubieran ahogado en la oscuridad– son empujadas a la economía global de las ideas*” (Time Magazine, 2006: 1)⁵.

Esta revolución se basa en procesos de comunicación y expresión que nos llevan, entre otros caminos, a nuevas formas de representar la cultura. Esto está generando dos fenómenos simultáneos: por un lado se está desarrollando un proceso de diversificación y heterogeneidad cultural, siendo posible observar la multiplicación de expresiones multiculturales por todo el mundo y, por otro lado, se ha generado un proceso de democratización bidireccional, en que el público destinatario puede establecer canales de respuestas, convirtiéndose en sujetos activos de la expresión y representación.

Pensar en formas de expresión, representación e identidad en soportes digitales ha llevado a algunos a hablar de este fenómeno como cultura digital, siendo una de las características de esta facilitar la propagación e intercambio de información y conocimiento y la participación de personas y colectivos. En este sentido, nos enfrentamos a un proceso con dos caras, ya que mientras diversifica a los distintos sujetos también homogeniza los soportes de su expresión y representación.

De esta forma, nos enfrentamos a un proceso de expresión de diversos individuos y colectividades, que a través de herramientas Web plasman su historia, su memoria e identidad. Estos generan nuevas formas de comunicación y nuevas formas de expresión, es decir, nuevas formas de representarse, comunicándonos y

⁵ Time Magazine, 25 de diciembre de 2006. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1569514,00.html>, consultado el 14 de marzo de 2007. (N. de los A.: La traducción es nuestra). El año 2006, la revista Time escogió a los usuarios de Internet como “el personaje del año”, graficando de esa manera la irrupción durante 2006 de una serie de fenómenos en la Web cuyo elemento común era que se basaban y promovían la participación de las personas, ya fuera para publicar o compartir una galería de fotos, subir videos, comentar reflexiones de otras personas.

expresándonos, mostrando cómo se ven así mismos y cómo se ven con respecto a otros sujetos u otras colectividades.

Característico de este proceso es la constitución de espacios alternativos, desde los cuales se crean, *suben a la red* y comparten expresiones culturales con valor patrimonial, complejizando la cartografía de nuestra cultura contemporánea. Es posible referirse a estas nuevas formas como un proceso de democratización del patrimonio, en que las propias colectividades determinan su patrimonio, no en base a criterios científicos o metodológicos, sino en función de lo que la propia experiencia determina como patrimonio.

Este escenario es el correlato patrimonial de fenómenos que están ocurriendo prácticamente en todas las esferas del quehacer de la humanidad, desde la manera de hacer periodismo hasta el avance en la medicina, pasando por cierto por el pastel de choclo⁶ y la conquista del espacio. Todos estos procesos en curso están atravesados por una serie de características comunes, destacando el desarrollo de una cultura de redes colaborativas, la constitución de los cibernautas en actores protagónicos en la publicación, edición y valoración de los contenidos disponibles en Internet y la creciente adhesión a comunidades virtuales que impactan en el mundo real.

Esta discusión recién se está iniciando, y para muchas personas e instituciones vinculadas al patrimonio cultural lo digital solo es un soporte que potencia la gestión y difusión de sus colecciones, no pudiendo nunca reemplazar la experiencia directa en el mundo real, mientras que para otros el contacto con este mundo virtual constituye en sí una experiencia que transforma, enriquece y proyecta el patrimonio cultural sobre la base de una mayor y horizontal participación social.

Este escenario social, denominado la sociedad de la información, nos sitúa en un contexto que pone en tensión las concepciones clásicas de patrimonio, por lo tanto enfrentar el patrimonio en este nuevo contexto nos lleva al ejercicio de deconstrucción del marco conceptual implícito en el ejercicio patrimonial y sus consecuentes aplicaciones.

⁶ El pastel de choclo es una torta de maíz y carne.

En este sentido, existen dos definiciones desarrolladas por la UNESCO que nos permiten abordar la problemática aquí propuesta. Estas definiciones son las siguientes:

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (UNESCO, 2003:13).

“El patrimonio digital consiste en recursos únicos que son fruto del saber o la expresión de los seres humanos. Comprende recursos de carácter cultural, educativo, científico o administrativo e información técnica, jurídica, médica y de otras clases, que se generan directamente en formato digital o se convierten a éste a partir de material analógico ya existente. Los productos “de origen digital” no existen en otro formato que el electrónico” (UNESCO, 2003: 1)⁷.

Ambas definiciones nos sitúan en conceptos sociales asociados a las manifestaciones culturales o expresiones sociales, que provienen o son parte de los saberes del ser humano, ambos contemplan prácticas sociales y culturales particulares. Sin embargo, unos suceden en un territorio determinado y los otros son expresamente digitales o electrónicos.

Ahora bien, en la sociedad de la información ambas formas de expresión se relacionan y constituyen en nuevos imaginarios urbanos, es decir, nuevas formas en que los habitantes de Santiago se representan y reconocen en la ciudad, nuevas maneras de identificarse, por lo tanto nuevas formas de habitar la ciudad. ¿Cómo podemos caracterizar la ciudad hoy? ¿Qué parámetros nos permiten poder analizarla? ¿Cómo se constituyen los espacios públicos hoy? ¿Qué lectura le podemos dar al patrimonio en la convergencia de estos contextos? ¿Cuál es la ciudad invisible de Santiago? Para esto debemos comprender el paisaje urbano de una ciudad en el siglo XXI. Este paisaje nos lleva a mirar el palimpsesto urbano desde una perspectiva de capas horizontales y verticales que se superponen en la ciudad de Santiago de Chile en

⁷ UNESCO, 2003. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultado el 14 de marzo de 2007.

la primera década del siglo XXI. Es decir, podemos realizar el ejercicio de identificar espacios públicos y sus usos, estableciendo continuidades y resignificaciones del mismo. Por ejemplo, a partir de 1967 en la era postindustrial, o sea en una protosociedad de la información, ocurrió el desarrollo de los primeros tramos de la línea del tren subterráneo, una de las obras de conectividad más destacable en la actualidad en Santiago. A partir del uso y recreación de los espacios públicos en el tren subterráneo, el subsuelo ha comenzado a ser un nuevo espacio para habitar, donde se dan nuevas prácticas sociales y culturales, nuevas formas de relacionarse y nuevas formas de constituir espacios públicos.

El subsuelo es un espacio de uso fragmentado y social y que pone en tensión lo público y lo privado. El subsuelo pasa de ser un lugar netamente funcional, en palabras de Augé “Un no lugar” a “Un lugar”, es decir, un espacio relacional capaz de generar identidad y en el cual se incorporan nuevas prácticas sociales y urbanas.

Por otro lado, el suelo desde su conformación urbana, posee la capacidad de ser habitado por la población, produciéndose nuevos enfoques de uso y nuevas narraciones. Entonces debemos preguntarnos: ¿cuáles son las prácticas inmateriales que suceden en la ciudad, cómo se recrea, representa y habita? En este sentido nos enfrentamos a nuevos desafíos metodológicos y teóricos, asociados a patrimonio y globalización.

Los nuevos paisajes urbanos están asociados a nuevas constituciones de espacios públicos, muchas veces espacios residuales, espacios de conectividad, donde los imaginarios plasman la conexión de la urbe. Por otro lado, todo el patrimonio inmaterial en los procesos de habitar la ciudad, de vivirla y practicarla, la comunicación y la contracultura son parte de este patrimonio inmaterial que surge en respuesta a los otros patrones culturales, hegemónicos y dominantes. Surgen nuevas voces, voces fantasmas, voces invisibles. Esos son los patrimonios en la globalización, nuevos soportes, nuevas representaciones, nuevas expresiones, llevándonos a vivir actualmente en una ciudad invisible, una ciudad cotidiana que permanece en un constante anonimato a pesar de expresarse continuamente a través de diversos soportes.

Es por todo esto que se define el problema central de esta investigación como: “El desconocimiento de las formas de expresión cultural y social de procedencia inmaterial o digital que en su relación dan origen a nuevos paisajes urbanos que pueden ser constitutivos de patrimonio en la sociedad de la información en la ciudad de Santiago de Chile”.

Este problema central surge de la relación causal con el desconocimiento de las prácticas sociales y culturales que provocan estas manifestaciones y expresiones en la sociedad de la información. Por lo tanto, existe una falta de comprensión con respecto a los nuevos espacios públicos, entendiendo sus usos, fragmentaciones y continuidades, identificando sus prácticas y desarrollando modelos de análisis que permitan dimensionar la complejidad estudiada.

1.2.- Pregunta inicial

- ¿Cuáles son los posibles patrimonios que se están generando en la sociedad de la información, en la ciudad de Santiago?, siendo esta una sociedad posindustrial y altamente tecnificada en la que existen constantes procesos de transformación, mucha movilidad y constante reestructuración del tejido urbano.

1.3.-Marco metodológico

Cuando se inicia una investigación, comienza una búsqueda por insertarse o extender un lazo con algún tipo de paradigma de las ciencias sociales, un lazo que genere cierta empatía, una identificación en la forma de acceder y relacionarse con otros, con la información buscada, con el conocimiento. Esta búsqueda me condujo primero a revisar varios documentos acerca del rol del antropólogo en el proceso investigativo y luego a preguntarme qué pretendía realmente yo con esta investigación. De esta manera y coincidiendo con Geertz, esta investigación no se asocia a una ciencia experimental en busca de leyes universales, sino más bien se liga a una ciencia interpretativa en busca de significaciones, es decir, la interpretación se realiza a las expresiones sociales del hombre (Geertz, 1996: 20).

Esta investigación de carácter exploratorio pretende dar cuenta de una situación de la ciudad de Santiago en la actualidad, conocer los procesos mediante los cuales la ciudad construye su presente, articulando su pasado y futuro, a través de la formación de un imaginario urbano proveniente de formas de expresión y representación que se plasman en distintos niveles, utilizando sus espacios públicos para narrar en ellos su historia.

Uno de los primeros paradigmas que enfrenta este trabajo es la de la metáfora del viaje en función del otro. Augé en su libro “La Guerra de los Sueños” nos indica que la antropología, en sus inicios, como exploradores o descubridores, nunca se planteó la interrogante de sus propias alteridades, de las alteridades internas de Occidente. Los otros eran los descubiertos, colonizados y observados (Augé, 1997: 25). Esta idea de buscar al otro a la distancia generó que los antropólogos tuvieran que viajar grandes trayectos en busca de lo distinto, de lo extraño y de lo exótico.

Sin embargo, resulta trascendente realizar las observaciones desde lo cotidiano, desde lo que sucede en nuestro propio horizonte, desde nuestras formas de habitar la ciudad. Es crucial detenerse a mirar la ciudad en los itinerarios que se realizan cotidianamente y desarrollar un ejercicio de extrañamiento que nos permita identificarnos en esos recorridos. No obstante, es importante también abstraernos, para poder comprender lo que observamos día a día.

La primera etapa de esta investigación (2007-2009) ha consistido en un ejercicio de observación constante y sistemático que ha permitido identificar usos del espacio, narraciones urbanas y conformación de memorias colectivas que se plasman en imaginarios de pequeña y gran escala en la ciudad. Estas observaciones han sido acompañadas del acervo teórico necesario para comprender los fenómenos observados, para desarrollar su contexto y para poder describir la complejidad de la realidad, estableciendo distintas capas de observación y desarrollándose variadas lecturas de la narrativa urbana.

En una segunda etapa de investigación (tesis doctoral), se pretende abordar casos específicos de investigación para poder someter a prueba el modelo de análisis

desarrollado en esta investigación, el cual permitirá identificar componentes patrimoniales que se presentan en la ciudad en la sociedad de la información.

Ahora bien, el trabajo desarrollado en esta investigación comienza con la delimitación del problema que se abordará. Luego se realizará una construcción teórica que permita comprender las dimensiones que contempla este análisis de investigación, así como también el contexto social que se abordará, elaborando una etnografía de la ciudad en la primera década del siglo XXI, entendiendo a esta etnografía como una descripción densa (Geertz, Op. Cit.) que permite establecer tanto unidades de análisis y medición como su conceptualización e interpretación.

Es así que el diseño metodológico busca desarrollar herramientas teórico-metodológicas que permitan identificar, describir y analizar componentes patrimoniales en una ciudad de Santiago que forma parte de la sociedad de la información.

1.4.- Objetivos generales

- Conocer las prácticas culturales y sociales, inmaterial o digitales que dan origen a paisajes urbanos que pueden ser constituyentes de patrimonio en la sociedad de la información en la ciudad de Santiago.

1.4.1.- Objetivos específicos

- Identificar las formas de expresión social y cultural que se desarrollan en la ciudad de Santiago.
- Describir los nuevos espacios públicos donde suceden estas formas de expresión.
- Comprender los usos, fragmentaciones y continuidades de los nuevos espacios públicos donde suceden estas formas de expresión.

- Desarrollar un modelo de análisis que permita dimensionar la complejidad estudiada para establecer componentes de gestión.

1.5.- Hipótesis

- Existen continuidades en los usos de espacios públicos en la ciudad de Santiago que nos permiten identificar prácticas sociales y culturales fuertemente arraigadas en sus habitantes.
- El patrimonio cultural en la sociedad de la información debe ser considerado desde la perspectiva de la creación de subjetividades colectivas e individuales, que permiten narrar la ciudad desde distintas formas de expresión.

1.6.- Proceso de investigación

La etnografía es una metodología de investigación caracterizada por la inmersión del investigador en el mundo que estudia y que ahonda en las relaciones, actividades y significaciones que se forjan entre quienes participan en los procesos sociales de ese mundo. Su objetivo “es hacer explícitas ciertas formas de construir sentido de las personas, que suelen ser tácitas o que se dan por supuestas. El etnógrafo habita una suerte de mundo intermedio, siendo simultáneamente un extraño y un nativo” (Hine, 2000:13). Se destaca como requerimiento la distancia que posea el investigador con su objeto o sujeto de estudio, de modo que debe estar lo suficientemente cerca de la cultura que estudia para poder entender su funcionamiento, así como debe mantener la distancia necesaria para dar cuenta de ella.

Una vez iniciado el proceso de investigación, se desarrolló un proceso etnográfico y de observación de la ciudad. Luego, a partir de estas observaciones se realizaron observaciones participantes y reuniones con diversos actores que habitan y recorren la ciudad continuamente.

La observación de la ciudad partió en el casco histórico, observando su conformación, sus formas de construcción y los usos que tienen o le dan sus

habitantes. La observación era acompañada de continuas consultas bibliográficas que permitían profundizar y sistematizar las observaciones realizadas, incorporando conceptualizaciones provenientes de distintas disciplinas, como lo son espacios residuales, espacios basura, tercer paisaje, subjetivización, etnicidad virtual, símbolos envolventes, etc.

Durante el trabajo de observación no participante en el casco histórico, este se amplió siguiendo las huellas que barrios y *arte callejero* iban dejando en la ciudad. En un proceso de rastreo etnográfico el campo de observación fue creciendo, de la misma forma en que la ciudad había crecido, muy a pesar de las distintas intenciones de planificación y ordenamiento que ha tenido. Es así como los horizontes del casco histórico crecen principalmente hacia el poniente y el sur, estableciendo patrones de ciudad que a primera vista nos harían pensar en ciudades genéricas, sin reparar en las particularidades de la realidad observada.

La segunda etapa de observación que se efectuó casi paralelamente e incluyó los medios de conectividad y transporte público. Esto debido a que en ellos se observó que, a partir de su construcción, se generó la conformación de espacios residuales, muchos de los cuales son en el contexto urbano actual verdaderos espacios de uso público, espacios de reunión, de significación y, por supuesto, de narraciones urbanas.

De esta manera, se observaron las grandes inversiones viales que ha tenido la ciudad en la construcción de nuevas autopistas, asegurando o tratando de hacer una mejor conectividad entre distintos subcentros urbanos, entre residencia y lugar de trabajo, entre lugar de trabajo y comercio y otros.

Estas observaciones incluyeron el tren subterráneo y la intencionalidad que se le ha dado para que este se constituya en espacio público, es decir, de qué manera el subsuelo de la ciudad ha sido intervenido para convertir un lugar de tránsito en espacio público.

Finalmente, las observaciones se realizaron en el ciberespacio, en torno a la construcción de imaginarios y de sentidos que generan los habitantes de la ciudad, de que manera en este espacio se desarrollan nuevas narraciones de la ciudad que aportan

una gran cantidad de información, como también complejizan los preceptos de análisis.

A partir de las observaciones, se indagó en material gráfico que da cuenta de la ciudad en la ciudad, insumos para los propios habitantes o insumos de los propios habitantes, es decir, se buscó conocer la expresión material de la producción de sentidos que los santiaguinos realizan de su ciudad. La producción de sentidos fue acompañada de la indagación en las conversaciones que se hacen de la ciudad a través de comentarios existentes en blogs, páginas Web, calles y bares, estableciendo los componentes de creatividad existentes en el lenguaje de la conversación y apoyándose en hipervínculos a otros textos, galerías de imágenes y videos en Youtube.

El proceso de entrevistas se ha dado presencialmente en algunas ocasiones, pero mayoritariamente ha sido a través de la Web, participando en grupos de interés, comunidades virtuales.

Dentro de este proceso participativo, la participación presencial ha sido principalmente con sujetos que habitan la ciudad, que provienen desde distintos segmentos socioeconómicos, que proceden de otras ciudades de origen, otros países, de sectores rurales y claramente de sujetos que son de la ciudad, cuyas familias y ellos mismos ha nacido en Santiago. Lo que nos lleva a agudizar la observación de la ciudad como una amalgama híbrida de culturas, corrientes migratorias, fenómenos mediáticos y otros.

1.7.- Delimitación de casos de observación

Para delimitar territorialmente las observaciones realizadas en Santiago, se tomaron en cuenta criterios de intensidad de uso, de espacios residuales, de conectividad e historicidad, siendo las unidades de observación las siguientes:

- 1) Casco histórico de Santiago.
- 2) Redes del tren subterráneo.
- 3) Principales itinerarios urbanos de la red vial.
- 4) Resignificación de espacios residuales industriales.

1.8.- Instrumentos metodológicos

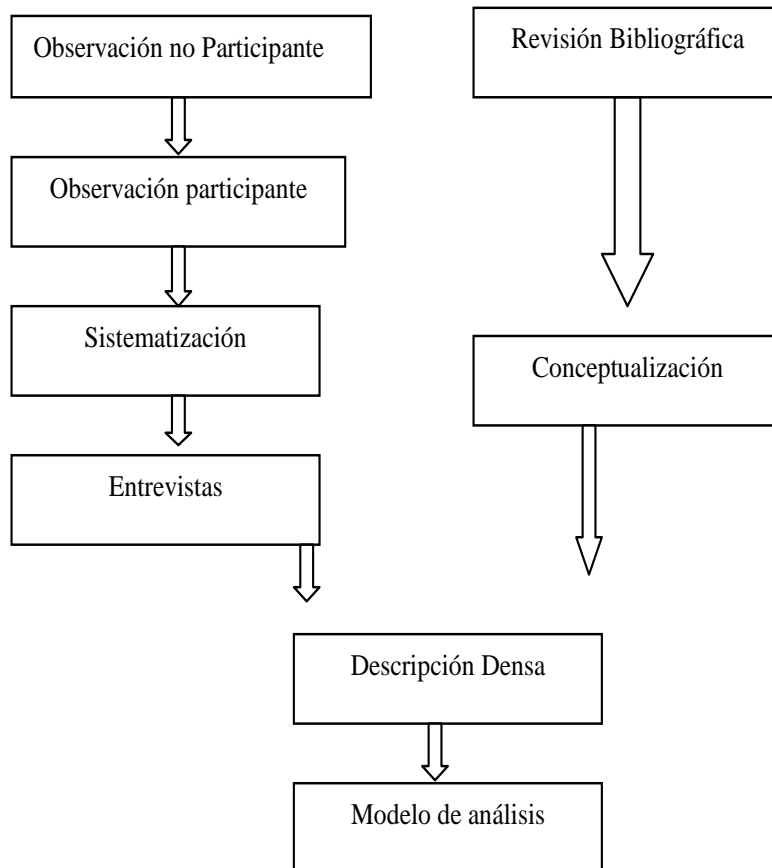
1.8.1.- Diseño multimétodo

Se define esta investigación como inductiva, flexible y participativa, y contará con un diseño multimétodo asociado a:

- Diferentes técnicas de recolección de datos.
- Datos numéricos y datos textuales.
- Diferentes estrategias de análisis.
- Métodos cualitativos (análisis temático y construcción de tipologías).
- Recolección de datos.

El desarrollo de esta estrategia secuencial implica en primer lugar una estrategia cualitativa en la etapa de recolección de datos, para finalizar con una encuesta que tome los indicadores surgidos de la primera etapa.

Figura 1. Esquema de recolección de datos.



Para hacer operativo este problema central y sus relaciones causales, se establecieron las siguientes dimensiones de análisis:

- Dimensiones estratégicas de la vida social cotidiana:
 - Creatividad cultural.
 - Nuevos espacios públicos.
 - Prácticas sociales y culturales.
 - Expresión, representación e imaginarios.
 - Paisajes urbanos.

- Dimensiones contextuales de la sociedad de la información:
 - Sociedad posindustrial.
 - Patrimonio y globalización.

- Urbanismo y sociedad de la información.
- Sociedad líquida.

1.9.- Técnicas utilizadas

Al tener esta investigación un diseño multimétodo, se han utilizado las siguientes técnicas cualitativas y cuantitativas:

1.9.1.- Revisión bibliográfica

Revisión teórica con respecto a urbanismo, espacio público, globalización, sociedad de la información, representaciones, patrimonio cultural, subjetivismo, prácticas sociales, expresiones sociales, sociedad posindustrial, comunicación, identidad, metodología, paisajes culturales, desterritorialización, identidad, ciudad.

La revisión bibliográfica se realizó como un ejercicio constante desde el principio hasta el final de la investigación. Se comenzó en un proceso de revisión y observación abierta que fue delimitando el espectro de la investigación actual, permitiendo definir las observaciones realizadas, su sistematización e interpretación.

Cada nueva observación genera una nueva discusión y pone en tensión los elementos teóricos y metodológicos que soportan la investigación. Su finalidad metodológica ha sido esta, pudiendo precisar en el lenguaje y análisis que se realiza a través de los datos recolectados.

1.9.2.- Observación no participante, participante y estructurada

La observación no participante, participante y estructurada, utilizada para recolectar los datos necesarios para la descripción de un fenómeno social determinado, es un método clásico de investigación científica, siendo la manera básica por medio de la cual obtenemos información acerca del mundo que nos rodea.

Este tipo de observación está determinada por el hecho que el observador no participa de la realidad observada, permaneciendo distanciado de ella; a diferencia de la observación participativa en que este participa de manera activa dentro del grupo que se está estudiando y se identifica con él, de tal manera que el grupo lo considera

uno más de sus miembros, es decir, el observador tiene una participación tanto externa, en cuanto a actividades, como interna, en cuanto a sentimientos e inquietudes (Briones, 1993: 27).

La observación estructurada es aquella que se lleva a cabo cuando se pretende probar una hipótesis, o cuando se quiere hacer una descripción sistemática de algún fenómeno, es decir, cuando estamos realizando un estudio o investigación en el que sabemos exactamente lo que vamos a investigar y tenemos un diseño de investigación. Se diferencia de la observación no estructurada en que en esta última solo poseemos una idea vaga acerca de lo que vamos a observar, mientras que en la estructurada ya tenemos más claramente definidos los objetivos que nos ayudarán a clasificar y concretar el fenómeno en cuestión (Op. Cit: 30).

La observación estructurada presenta menos problemas prácticos en cuanto a la forma de registro. Al utilizar formas estandarizadas existen menos probabilidades de que los observadores sean subjetivos.

1.9.3.- La entrevista en profundidad

La entrevista en profundidad es una técnica para obtener información, mediante una conversación profesional con una o varias personas, para un estudio analítico de investigación o para contribuir en los diagnósticos o tratamientos sociales. Por lo tanto, la entrevista consiste fundamentalmente en una conversación intensa que exige el mismo interés y concentración tanto por parte del entrevistador como del entrevistado (Taylor et al, 1984: 144). Así, se privilegia un diálogo abierto y se da al entrevistado la posibilidad de explayarse en temas que él considera de importancia. De esta manera, el entrevistado significa los temas propuestos por el entrevistador en un orden particular. En este sentido, la entrevista concibe al hombre –al actor social– como una persona que construye sentidos y significados de la realidad ambiental, siendo esta, cultural, social o natural (Op. Cit.: 128).

1.9.4.- Etnografía

La etnografía se ha planteado en un contexto de descripción densa que busca no solo la descripción de la realidad observada, sino además su interpretación, lo cual permite establecer una aproximación conceptual a los procesos de sonsacamiento de información a través de la aplicación de entrevistas en profundidad.

El relato etnográfico no solo nos permite interpretar la realidad observada, sino también relacionar las unidades de observación, es decir, a partir de las observaciones realizadas y posterior sistematización, se desarrollan unidades de observación que nos permiten ordenar y relacionar la realidad observada.

La etnografía en cuestión busca delimitar las relaciones a través de lo que M. Mauss denominaba un hecho social total, esto es, a partir de una manifestación sociocultural es capaz de dar cuenta de la complejidad de toda una sociedad.

1.9.5.- Dimensiones y criterios utilizados

Para operacionalizar la investigación se definió las siguientes dimensiones a observar:

1.9.5.1.- Pauta de entrevista semiestructurada

Tabla 1. Dimensiones y criterios

Dimensiones	Criterios
<p>Dimensiones estratégicas de la vida social cotidiana:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creatividad cultural. • Nuevos espacios públicos. • Prácticas sociales y culturales. • Expresión, representación e imaginarios. • Paisajes urbanos. <p>Dimensiones contextuales de la sociedad de la información:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sociedad posindustrial. • Patrimonio y globalización. • Urbanismo y sociedad de la información. • Sociedad líquida. 	<ul style="list-style-type: none"> • Observación del casco histórico. • Observación de la diversidad de actores sociales, territorios y culturas en la ciudad. • Observación del imaginario de la ciudad. • Observación de soportes de las creatividades, discursos como el escrito, músicas, fotografías, etc. • Identificación de los espacios relacionales, entre sociedad industrial y sociedad de la información.

Estas dimensiones y criterios han sido desagregadas en tres pautas de entrevistas asociadas a una focalización de la muestra cualitativa de investigación (ver anexo 1).

1.9.6.- Definición del muestreo

Para desarrollar la muestra cualitativa, se han tomado criterios asociados a la población de la comuna de Santiago. En este sentido, se abordaron los siguientes aspectos:

Tabla 2. Población regional de acuerdo al CENSO 2012

	Total	Hombre	Mujer
Población urbana	6.434.576	3.107.123	3.327.453
Población rural	251.109	127.928	123.181
Región Metropolitana	6.685.685	3.235.051	3.450.634
%	100	48,4%	52%

Tabla 3. Población para la comuna de Santiago

Santiago	Total	Hombre	Mujer
	311.415	158533	152.882
%	100	50,91%	49,09%

Si bien esta investigación es de carácter cualitativo, es importante no perder de vista los datos demográficos de referencia, sobre todo en lo referente a género y rangos etarios para la distribución de la muestra cualitativa.

Desde la perspectiva de género, podemos observar que la comuna de Santiago, a diferencia de la distribución regional, presenta una distribución marginalmente mayor en hombres.

Por otro lado, la población de la comuna de Santiago equivale al 4,6% del total de la población de la Región Metropolitana.

De esta manera, se han generado cuatro grupos muestrales para la operacionalización de la toma de datos en el territorio definido para esta tesis.

Tabla 4. Distribución para la muestra cualitativa según sexo

Población		
Habitantes⁸ barrios seleccionados	Hombre	Mujer
15 a 29	5	5
30 a 60	4	5
61 a 90	1	1
Residentes⁹ barrios seleccionados		
15 a 29	2	2
30 a 60	4	5
61 a 90	1	2
Total	17	20

Tabla 5. Artistas urbanos

Artistas urbanos	
Muralista	3
Grafitero	3
Street art	3
Total	9

Tabla 6. Académicos

Académicos	
Urbanismo	1
Historiador	2
Semiótica e imagen	1
Total	4

Estos grupos han sido diferenciados por habitantes, residentes, artistas urbanos y académicos. Los últimos grupos son los que poseen menos casos, en tanto son entrevistas focalizadas a especialistas, y el sentido de esta investigación es conocer la perspectiva de la población.

Por otro lado, las entrevistas en profundidad fueron complementadas preliminarmente con entrevistas etnográficas aplicadas principalmente a artistas urbanos y habitantes.

⁸ Para esta investigación, se define como habitantes a las personas que usan frecuentemente los barrios seleccionados. Desde esta perspectiva, habitantes son aquellas personas que trabajan y/o estudian en la comuna de Santiago, pero que no necesariamente viven en ella.

⁹ Se define como residentes a las personas que poseen su vivienda en la comuna de Santiago.

Tabla 7. Entrevistas etnográficas

Artista urbano	7
Habitantes	13

Finalmente el análisis que se desarrollará de las entrevistas aplicadas es un análisis de discurso, tomando en cuenta construcciones semánticas de los discursos desarrollados, frecuencia de categorías y coocurrencia de categorías. Esto estará asociado a las entrevistas e imágenes tomadas del territorio delimitado.

1.9.7.- Delimitación territorial

El territorio definido para esta investigación se asocia al proyecto de modernización y urbanización proyectado por Benjamín Vicuña Mackena, a fines del siglo XIX, cuya finalidad era civilizar la ciudad, poniendo zonas residenciales e industriales, generando de esta manera una ciudad intra y extramuro.

Este proyecto de ciudad letrada fue conocido como el “cinturón de hierro”, en tanto sus límites circundaban la ciudad a partir de la línea férrea.

Imagen 1. Cinturón de hierro.



CAPÍTULO II

Marco teórico – De la globalización y la ciudad

“A este emperador melancólico que ha comprendido que su ilimitado poder poco cuenta en un mundo que marcha hacia la ruina, un viajero imaginario le habla de ciudades imposibles, por ejemplo una ciudad microscópica que va ensanchándose y termina formada por muchas ciudades concéntricas en expansión, una ciudad telaraña suspendida sobre un abismo o una ciudad bidimensional como Moriana.”
(“Las Ciudades Invisibles”, Italo Calvino, 1972).

Si se parte de la base que el patrimonio es un acto multidisciplinario, se subentiende que es un trabajo que se construye a partir de diversas miradas, que convergen discursivamente en la valorización. En ese contexto, no puedo abandonar mi propio enfoque, y mi mirada del patrimonio desde la antropología. En este sentido y disciplinariamente, creo que la búsqueda de conocer y comprender las construcciones que los sujetos hacen de sí mismos y a través de su historia, de su memoria, en sus relaciones con otros, definiendo su identidad o mediante sus formas de representarse como sujetos y como colectivo, son determinantes a la hora de construir un discurso patrimonial vivo y latente, y no solo un patrimonio coleccionable y transable.

Por esto, es importante abordar las formas de habitar sus ciudades y sus territorios.

2.1.- Globalización y sociedad de la información

“Esta es la base de la ciudad: una red que sirve de pasaje y de sostén. Todo lo demás, en vez de elevarse encima, cuelga hacia abajo; escalas de cuerda, hamacas, picos de gasa, asadores, cestos suspendidos de cordeles, montacargas, duchas, trapecios y anillas para juegos, teleféricos, lámparas, macetas con plantas de follaje colgante. Suspendida en el abismo, la vida de los habitantes de Ottavia es menos incierta que en otras ciudades. Sabes que la red no sostiene más que eso”.

(“La ciudad invisible”, Italo Calvino, 1972)

¿Cómo dar inicio con una perspectiva teórica de los enunciados en este subtítulo? Para ello, comenzaré por las perspectivas entregadas por Wallerstein y Huntington. Una vez hecho esto, mi intención es destacar los elementos comunes a través de un paralelo entre ambos. Sin embargo, la unión de un análisis económico-social, de la economía mundo y un análisis cultural-social de la universalización de Occidente, nos lleva a oposiciones teórico-epistemológicas entre ambas que no serán tomadas en cuenta en esta ocasión, ya que me detendré especialmente en el tema de expansión industrial (modernidad y tecnificación), identidades transnacionales, cultura universal, hibridación cultural y reconstrucción de las identidades.

Por lo anterior, el problema conductor de este acápite es cómo los devastadores efectos de la modernidad son reciclados por algunos grupos particulares, generando grupos desencantados del sistema que se organizan para llevar a cabo el cumplimiento de sus necesidades económicas, políticas y sociales. Estos son uno de los principales detractores de la economía mundo y de una civilización universal. Su condición de autonomía en aspecto organizacional los lleva a ser centro de atención por parte de los sectores que gobiernan los estados nacionales, debido a que atentan a su estructura de poder.

De esta manera, la finalidad y la directriz serán abordar la forma en que se estructuran las identidades de los individuos, y cómo estas son la piedra angular de la crisis del capitalismo, y por lo cual también son los elementos en los que se construye un discurso de contracultura y de cierta manera se relativiza la universalización de Occidente.

Debemos entender que los procesos de homogenización cultural no son nuevos y se vienen desarrollando a partir del siglo XVI en Europa y sus colonias, en que una de sus principales características es la división social del trabajo. Esta se ha ido expandiendo paulatinamente por el mundo hasta formar un mapa geográfico que muestra los centros, las periferias y las zonas intermedias, dado que este factor de expansión del capitalismo puede ser considerado como el punto determinante de su historia que llega a consolidarse en el siglo XIX, cuando este alcanza el cuasi total control de los recursos disponibles en ese momento. Esto nos lleva a señalar que en el siglo XIX, producto de estos cambios políticos y económicos surge una nueva forma de explotación asalariada, que se da en torno a las urbes principalmente.

En un enfoque a los sistemas mundiales, Wallerstein señala que las sociedades son concretas y que estas representan una polaridad con el Estado, como también entre cambio social y estasis social, elementos que surgen a partir de la Revolución francesa, ya que se suponía que sociedad significaba aquel tejido de usos y costumbres que mantenían unido a un grupo de gente, sin importar las normas formales, por lo que la sociedad representaba algo más duradero y menos manipulable que el Estado (Wallerstein, 2006: 406).

De esta manera, tenemos que han sido dispuestos la Revolución francesa e industrial como elementos centrales para la teoría de la ciencia social. En este sentido, también tenemos la existencia de un índice teórico medible de grado capitalista que supone una discordancia entre el predominio económico y el poder de la sociedad y el Estado. Los procesos de cambio que se han mencionado superan esta discordancia, es decir, en el caso de la Revolución francesa vemos que se trata de un aspecto político en el cual se pasa de una sociedad precapitalista a una capitalista. En vista de esto, Wallerstein plantea que el capitalismo es parte de un fenómeno global y que, por lo tanto, incluye elementos económicos, políticos, sociales y culturales en general.

La conjugación de estos elementos trajo consigo el fortalecimiento de una identidad nacional y transnacional. Estas formas fueron adoptadas en primera instancia por los estados centrales de Occidente y el Primer Mundo, siendo proyectada a través de los estados benefactores en el Tercer Mundo. Uno de los elementos centrales que sustentan su dominio en la actualidad es la tendencia al monopolio, ya que este es propio del capitalismo, y no así el mercado, como muchos piensan, debido a que para hacer mejores y mayores ganancias los capitalistas necesitan monopolios, los que son posibles de obtener mediante negociaciones con los gobiernos. Es decir, estos legislan o decretan e impiden que otros lo hagan, lo que implica crear redes culturales que faciliten el monopolio, y los que mejor las proporcionan y mantienen son los estados nacionales, los que además entregan una mano de obra barata y en muchos casos la infraestructura necesaria para su establecimiento, facilitando la inversión.

Así, las empresas que poseen la hegemonía ponen tecnología de punta en áreas de baja producción. Este traslado está determinado muchas veces por la pérdida de monopolios, llevando a los empresarios a adoptar la estrategia del cambio de zonas geográficas, cambios de producto y de poder, mostrándonos lo dinámico que puede llegar a ser el capitalismo. Este tipo de cosas son las que llevan a plantear a Wallerstein que la economía del mundo capitalista es un sistema de carácter global y se encuentra presente en diversas áreas de la vida cotidiana del hombre, llevándolo a manifestarse en una tendencia de maximizar y economizar costos, lo que produce la continua búsqueda de toma de decisiones que impliquen el mayor beneficio para la acumulación de capital.

Por otra parte, las masas populares se han ido organizando a través del tiempo, a causa de una fuerte desesperanza y falta de confianza hacia los gobiernos estatales. Al derrumbarse la esperanza y la confianza en estos, se perdió la justificación existente que dejaba realizar las cosas a un lento ritmo reformista. Todo esto consigue un estatismo radical en las personas, ya que no pueden ser conmovidos por nada y dejan de creer en líderes, burócratas, políticos y religiosos, manifestándose luego en entes que se proveen su propia seguridad, es decir, el hombre se vuelve multifuncional, llevándolo a ejercer roles de policía, recaudador y maestro.

De esta forma, todo lo que hemos señalado hasta ahora se refiere a la economía mundo capitalista. Wallerstein lo explica diciéndonos que, desde hace quinientos años hasta el presente, los capitalistas reubican sus centros de producción del centro a la periferia, y esto ocurriría cada veinticinco años aproximadamente. De acuerdo a los ciclos establecidos por Kondratieff, estos son el elemento principal que lo diferencia con lo postulado por Marx, ya que el diagrama de las fases del capital empleado por Wallerstein considera dos fases, la A y la B. En la primera priman los costes de transacción y centralización, y en la segunda los costes de fuerza de trabajo, produciendo una fuga de fábricas.

En otras palabras, lo que tenemos aquí son curvas de expansión correspondiendo a la fase A, y de contracción, correspondiendo a la fase B. En esta última etapa es donde se encuentra la diferencia con Marx, ya que este considera que la contracción se debe a un momento de crisis, y para Wallerstein es parte natural del sistema capitalista, y a eso se debe el diagrama cíclico ocupado para su análisis de la economía del mundo capitalista.

Para Wallerstein, existen dos elementos fundamentales que acentuarán la próxima crisis a la que se enfrentará el capitalismo. Esto tiene que ver con la estrecha industrialización a la que nos enfrentamos, la que exige una urbanización progresiva, esto debido a lo señalado con anterioridad acerca de que cada vez que hay un estancamiento cíclico en la economía mundo, una de las consecuencias es la movilización de los proletarios urbanos contra el poder de compra, lo que lleva a que la organización obrera se vuelva numerosa y signifique un peligro para los capitalistas. Es así que para compensar la caída de la plusvalía relativa, existe la posibilidad de transferir algunos sectores de actividad económica que son muy rentables hacia zonas donde hay una población rural importante. De esta forma una parte podría ser atraída a nuevas localidades urbanas de producción en busca de ingresos que signifiquen un aumento en las entradas familiares.

Efectivamente, cada vez que la economía mundo sufre un estancamiento cíclico, los capitalistas acrecientan una desruralización parcial del mundo, lo que ha llevado a que cada vez exista una menor presencia de población rural, acarreando al capitalismo a no tener poblaciones de bajo pago para compensar los salarios más

elevados de los sectores proletarizados. Es decir, el coste del trabajo aumentará en todo el mundo sin que los capitalistas puedan evitarlo. Es así que el trabajador en busca de poder cubrir sus necesidades se ve obligado a incrementar su autoexplotación, favoreciendo al capitalista en los costes de trabajo.

El otro problema al que se enfrenta la economía mundo tiene relación con los costes ecológicos, ya que estos no se preocupan por ejemplo de reemplazar los bosques talados o pagar por la limpieza de desperdicios tóxicos. Estos efectos negativos implican impactos serios y múltiples, que llevan al surgimiento de grupos verdes que ven solo dos soluciones: o se aumentan los impuestos, lo que es casi imposible debido a la tendencia de reducir los roles del Estado, o hacer pagar costes a los capitalistas, lo que significaría para estos una reducción en sus ganancias.

Es así como nos enfrentamos al decaimiento de la hegemonía. Sobre esto entendemos que existe un poder en el sistema mundial que impone una encadenación en la distribución social del poder, por lo tanto, la caída de esta está representada por la crisis en la economía del Estado, decaimiento en la voluntad de invertir vidas para mantener la hegemonía del poder, inestabilidad en la moneda corriente, etcétera.

Sin embargo, el análisis ofrecido por Huntington, en tanto choque de civilizaciones y homogenización occidental, plantea cuestionamientos cuando observamos el proceso dinámico de naciones, estados, ciudades y poblados respecto de esto. Por lo general, podemos observar un discurso híbrido que se compone de elementos globalizantes, pero también de características propias, sobre todo en lo que refiere a la producción de sentido que se genera al respecto. Este tema se abordará más adelante en el desarrollo teórico que rige a esta investigación.

Es importante señalar también que, respecto a la economía mundo, existen otros elementos que no considera Wallerstein en su análisis, asociados a una sociedad industrial clásica. Sin embargo, debemos considerar que la construcción socioeconómica en la que nos desenvolvemos en la actualidad se relaciona con la sociedad de la información, en donde los componentes industriales se ven relativizados en algunos de sus aspectos.

Al respecto nos menciona Castells que la nueva economía “está centrada en el conocimiento y en la información como bases de producción, como bases de la productividad y bases de la competitividad, tanto para empresas como para regiones, ciudades o países” (Castells, 2000:1). Ahora bien, Castells coincide con Wallerstein en el entendido que ambos hacen un análisis de una economía global, por lo tanto las actividades económicas dominantes están articuladas globalmente, funcionando como una unidad en tiempo real, a través de la conexión de los mercados globales y de la organización a nivel planetario de bienes y servicios.

En este aspecto, Internet forma un eslabón crucial en la comprensión, ya que de acuerdo a Castells no se trata de una tecnología más, sino más bien de una forma de organización, cuyo equivalente en la sociedad industrial era la fábrica.

Si tomamos en cuenta que la fábrica o el ingenio industrial a fines del siglo XIX y durante gran parte del siglo XX era el componente que determinaba la expansión urbana, relacionada a directrices económicas, políticas y sociales, tenemos que Internet es el contexto de la sociedad de la información al finalizar el siglo XX y comenzar el XXI.

Esto nos lleva a pensar en cómo era la estructura que tomaba la ciudad a partir de la industrialización del Estado y sus servicios. Por lo tanto, debemos plantear la misma pregunta: ¿cómo se plasman en la ciudad los contextos de una economía global basada en la información y el conocimiento?

Cabe preguntarse si la ciudad del siglo XXI es una ciudad que se acondiciona a las nuevas necesidades, es una ciudad que va más allá de las relaciones centro y periferia, plasmando nuevos centros, nuevos componentes de una misma ciudad, o si solo es una ciudad que se funde en un único horizonte homogéneo.

“La creciente globalización económica despertó fuerzas y formas de identidad cada vez más profundas, menos sociales y más culturales, que atañen a la lengua, a las relaciones con el cuerpo, a la memoria. Hay un cambio total de perspectiva: se consideraba que el mundo moderno estaba unificado mientras que la sociedad tradicional estaba fragmentada; hoy por el contrario, la modernización parece

llevarnos de lo homogéneo a lo heterogéneo en el pensamiento y en el culto, en la vida familiar y sexual, en la alimentación o el vestido” (Touraine, 2006: 249).

De esta manera, tenemos a diferencia de lo planteado por Wallerstein acerca de la globalización como un acto de expansión del capitalismo europeo, lo propuesto por Giddens, en que la primicia es que para que los cambios técnicos y económicos se volvieran globales necesitaron de un mercado mundial de comunicación, como ocurre a mediados del siglo XX.

Así nos enfrentamos a un concepto de globalización, que no habla únicamente de homogenización, y que no solo se asocia a una expansión de una economía mundo, sino que también nos habla de identidades locales, de heterogeneidad cultural y, por supuesto, de contexto comunicacional interconectado, que estructura los mercados y los espacios de interacción de nuevas formas. Al respecto Sassen, agrega:

“La red de ciudades globales constituye un espacio de poder que contiene las infraestructuras y las capacidades necesarias de gestión de la operaciones internacionales de la empresa y de los mercados globales. Este fenómeno quiebra en parte la antigua división entre norte y sur, en tanto construye una geografía de la centralidad que incluye importantes ciudades del sur, aunque su ubicación en la jerarquía global sea modesta” (Sassen, 2007: 34).

Hablar de globalización nos sitúa en una serie de fenómenos sociales vinculados a migración, desplazamientos urbanos, nuevos espacios de participación, nuevas movilizaciones sociales y nuevas formas de construcción de micropolítica y acción social.

Estas nuevas orientaciones hacen de la ciudad y sus espacios públicos, escenarios propicios para observar el desenvolvimiento de la diversidad de actores, demandas y proyecciones que componen el tejido urbano a principios del siglo XXI, y que se plasman a través de un proceso constante de “glocalización”, asunto que se deriva de la constante interacción entre fenómenos globales y locales, dejando de lado la dicha tensión y antagonismo.

2.1.1.- La sociedad de la información y la producción de sentidos

Al hablar de globalización en el siglo XXI, hablamos de una globalización situada y soportada en la sociedad de la información, en tanto contextos, formas de producción y sentidos. Es por esto que las ciencias sociales no pueden ignorar los nuevos modos de simbolización y ritualización que se encuentran en las redes de comunicación y en los flujos de información.

Es cierto que la explosión que ha significado la sociedad de la información relativiza las fronteras espaciales y temporales que conocemos hasta ahora, por lo tanto, nos introduce en un campo de deslocalización de saberes y deslegitimación de sus fronteras, llevándonos a cuestionar aspectos que van entre razón e imaginación, entre saber e información, ciencia y arte (Martín-Barbero, 2004: 257).

“Lo que ha sido traducido por Habermas al lenguaje sociológico afirmando: - Si la técnica se convierte en la forma global de producción, define entonces a toda una cultura, y proyecta una totalidad histórica, un mundo. Estamos ante un universo tecnológico que alumbra un nuevo universal no centrado, o cuyo centro se halla en cualquier lugar –“universo de la pantopia”– (Martín-Barbero, 2004: 258).

Así, las redes ponen en circulación flujos de información y movimientos de integración a la globalización, donde se crean nuevos espacios que debilitan las fronteras de lo nacional y lo local, al mismo tiempo que convierte esos territorios en puntos de acceso y transmisión, de activación y transformación del sentido, del comunicar, del poder: tanto de aquel que según Foucault se ejerce desde lo cotidiano y no solo de lo hegemónico, donde se ajustan los deseos, las expectativas y demandas de los ciudadanos, intensificando la velocidad de circulación del capital, tanto del financiero como del productivo, de las informaciones, de las mercancías y los valores (Martín-Barbero, 2004: 259).

Estas redes virtuales son un tejido que da forma al ciberespacio, un entramado que da sentido ontológico a las redes, que se vuelven reales cuando son activadas, usadas para negociar o gestionar, para navegar o conversar. De esta manera, la singularidad del mundo en que estamos habitando pasa por los espacios virtuales, espacios donde en otros tiempos se tejían sueños y representaciones, hoy se tejen redes de comunicación e información. Redes que no son solo técnicas, sino además sociales (Martín-Barbero, 2004: 260).

De esta manera, la técnica se vuelve una piedra angular en la discusión, y pasamos de una diversidad de técnicas a una mundialización de la tecnología. Ahora bien, la rapidez de su difusión es la particularidad que tiene este nuevo sistema, que se caracteriza porque funciona como un dispositivo de producción a nivel mundial, generando una fuerte incidencia en la división internacional del trabajo. Profundizando en el sentido de la técnica Martín-Barbero añade:

“Trastornando a la vez las condiciones de producción y las relaciones centro/periferia al efectuar una rearticulación de las relaciones entre países mediante una descentralización que concentra el poder económico y una deslocalización que híbrida las culturas. Estamos ante un nuevo tipo de técnica: aquel que tiene la capacidad de transformar al mundo en tecnósfera” (Martín-Barbero, 2004: 261).

Por otra parte, el desarrollo del consumo en las sociedades contemporáneas volvió evidentes estos residuos o excedentes en la vida social, debido a que más allá de los valores asociados a un producto, valor de uso y de cambio, se incorporaron nuevos valores, como el valor de significado. De acuerdo a esto, los valores de significado en una sociedad global y de consumo contribuyen a generar nuevos valores a un producto, no haciéndolo mejor en su funcionamiento, sino transformando el sentido que estos tienen en su desenvolvimiento cotidiano. Desde el sentido de construcción de subjetividades García Canclini agrega:

“Todos esos elementos significantes no contribuyen a que enfríe más o preserve mejor los alimentos, no tiene que ver con el de uso; si con el valor de cambio, porque agregan otros valores que no son los de uso. Remiten a los valores signos asociados a este objeto. Esto es algo familiar para los que estamos habituados

a ver mensajes publicitarios que trabajan precisamente sobre ese nivel de la connotación, que nos cuentan historias sobre los objetos poco relacionadas con sus usos prácticos” (García Canclini, 2004: 33).

Asimismo, García Canclini, a partir de las inferencias desarrolladas por Bordieu, sostiene que es posible la definición operativa de cultura, compartida por varias disciplinas, donde podemos afirmar “que la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (Op. Cit.: 34).

Aquí radica la importancia de los estudios de apropiación cultural, que “muestran como un mismo objeto puede transformarse a través de los usos y reapropiaciones sociales. Y también cómo, al relacionarnos unos con otros, aprendemos a ser interculturales” (Ibíd.).

Esto nos da a entender que “en esta época nuestro barrio, nuestra ciudad, nuestra nación son escenarios de identificación, de producción y reproducción cultural. Desde ellos, sin embargo, nos apropiamos de otros repertorios culturales disponibles en el mundo, que nos llegan cuando compramos productos importados en el supermercado, cuando encendemos el televisor, el pasar de un país a otro como turistas o migrantes” (Op. Cit.: 36).

En este sentido, nos enfrentamos a un contexto social donde se desarrollan múltiples procesos de hibridación cultural e identitaria, entendiendo esto como una construcción social y cultural que no presenta características estáticas, sino que, por el contrario, son completamente adaptables y permeables, están en constante movimiento, generando sentidos propios, y a su vez, apropiándose de otros sentidos. Poder comprender dichas narrativas que determinan la hibridación de la ciudad contemporánea es un ejercicio que nos permitirá situarnos en el lugar desde donde podemos realizar un ejercicio patrimonial en la actualidad.

Es por esto que García Canclini menciona que las culturas populares emergentes en las décadas de 1960 a 1980 no han desaparecido, sino más bien se han transformado, por lo que debemos buscarlas en otros lugares. El autor plantea: “las

culturas populares no se extinguieron, pero hay que buscarlas en otros lugares o no lugares. La puesta en escena de lo popular sigue haciéndose en museos y exposiciones folclóricas, en escenarios políticos y comunicacionales... Aunque la recomposición revalorización y desvalorización de culturas locales en la globalización se acentúa y a veces cambia algunos procesos de globalización” (García Canclini, 2008: 28).

El sentido de movilidad, de vida líquida, ciudad flotante e invisible, ha sido desarrollado y discutido por diversos autores de diversas disciplinas. Hay autores provenientes de la antropología, como Marc Augé, quien habla de una antropología de la movilidad, en que relata la dificultad de abordar la problemática de la identidad y la cultura en tiempos contemporáneos y globalizados, ya que se está constantemente en movimiento. Estos movimientos en algunas ocasiones son forzados y asociados a migraciones, donde están los desplazados por factores económicos, políticos o culturales; otros de un carácter privilegiado, donde se encuentran los viajeros, sean producto de investigaciones o turismo. Estas constantes movilizaciones generan, a juicio de Augé, una incertidumbre y desterritorialización constante, una especie de nómades globalizados que circulan por el mundo física o virtualmente. Este constante movimiento ha trastocado desde su perspectiva lo público y lo privado, como también los soportes y membresías identitarias. Desde esta perspectiva, Augé agrega:

“Aunque, desde un punto de vista histórico, ambos movimientos se superpongan, se puede decir que la migración mundial sustituye el éxodo rural hacia las ciudades y que la oposición Norte/sur ha ocupado el lugar de la oposición Ciudad/campo. Sin embargo, el resultado de este nuevo tipo de migración es la megalópolis de carácter global, que aspira a representar la utopía de la economía liberal, incluso en el caso de un régimen político que no sea liberal. La megalópolis donde reina la gran arquitectura de las empresas y de los monumentos resume la cultura histórica, geográfica y cultural del mundo. Sin embargo, la paradoja de la época actual es que la ciudad, al desarrollarse, parece desaparecer: sentimos que hemos perdido la ciudad, cuando es ella la que sigue estando (...)” (Augé, 2007:80).

Esta movilidad la menciona el arquitecto japonés Toyo Ito, quien en su texto acerca de la arquitectura de límites difusos, plantea que el ser humano vive cada vez más apartado de su experiencia corporal, ya que se relaciona a través de un

computador con el mundo. Esto lo lleva a postular que el ser humano vive en dos ciudades, una moderna, edificada y mecanicista, en búsqueda de la transparencia de la vida social, y otra invisible, interconectada, que sucede en las posibilidades de comunicación de los sujetos. Para resolver la distancia entre estas dos ciudades es que Toyo Ito habla del concepto de “flotar”, en que: “el cuerpo que hasta ahora se percibía como experiencia vivida y el cuerpo de la sociedad interconectada se enfrentan al mundo exterior de la misma manera” (Toyo Ito, 2007: 23).

En este sentido, la arquitectura de límites difusos debería buscar una fusión que permita un carácter transparente, homogéneo y flotante. Así quedarían ligadas ambas ciudades, la moderna mecanicista y la invisible interconectada.

Finalmente, y como hemos podido observar en este apartado de la influencia de la globalización en la producción de sentidos desde lo económico, comunicacional, popular, híbrido y arquitectónico, tenemos que las formas de habitar la ciudad crean y recrean subjetividades capaces de dar cuenta de la ciudad actual. A partir de estas subjetividades se desarrollan expresiones, que dan cuenta de estas particularidades y generalidades de una cultura “glocal”, teniendo como contexto, en palabras de Bauman, una “vida líquida”.

Para Bauman “la vida líquida y la modernidad líquida están estrechamente ligadas. La primera es la clase de vida que tendemos a vivir en una sociedad moderna líquida. La sociedad moderna líquida es aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en una rutina determinada. La liquidez de la vida y la de la sociedad se alimentan y se refuerzan mutuamente. La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo” (Bauman, 2009: 9).

2.2.- Urbanismos y el imaginario urbano

La difusión del sistema de valores, actitudes y comportamientos que se resume bajo la denominación de cultura urbana (Catells, 2001:40), la determinación recíproca entre forma espacial y contenido cultural, es en todo caso una hipótesis de investigación, pero que en ningún modo constituye un elemento de definición de la urbanización.

De esta manera, la distinción dicotómica entre rural y urbano pierde toda significación, pues con igual criterio podría oponerse urbano a metropolitano, y sobre todo, dejar de pensar en términos de paso continuo de un polo a otro para establecer un sistema de relaciones entre las diferentes formas espaciales históricamente dadas (Castell, Op Cit: 42).

Las ciudades son la forma de residencia adoptada por aquellos miembros de la sociedad cuya permanencia directa sobre el lugar del cultivo no era necesaria. Es decir, estas ciudades no podrían existir más que sobre la base del excedente producido por el trabajo de la tierra. Son los centros a la vez religiosos, administrativos y políticos los que representan la complejidad espacial y social, determinada por el proceso de apropiación y reinversión del excedente de trabajo.

Es por esto que tenemos claro que la ciudad es el lugar donde se instala la superestructura político-administrativa de una sociedad que ha llegado a un grado de desarrollo técnico y social (natural y cultural) que ha hecho posible la diferenciación del producto entre reproducción de repartición, que supone la existencia de: 1) un sistema de clases sociales; 2) un sistema político que asegure a la vez el funcionamiento del conjunto social y la dominación de clase; 3) un sistema institucional de inversión, en particular en lo referente a la cultura y a la técnica; 4) un sistema de intercambio exterior.

La ciudad medieval renace a partir de una nueva dinámica social incluida todavía en la estructura social que la precedía. Es decir, concretamente, la ciudad medieval nace de la unión de una fortaleza preexistente, en torno a la cual se había organizado un núcleo de habitación y servicio y de un mercado, a partir de nuevas rutas comerciales abiertas por Las Cruzadas.

Sobre estas bases se organizan instituciones político-administrativas que le dan consistencia interna y autonomía con relación al exterior. La idea de pertenencia a la ciudad, prolongada hasta la sociedad industrial, se fundamenta históricamente en este tipo de situación (Castells, Op Cit.: 44).

Las ciudades atraen a la industria justamente por estos factores esenciales (mano de obra y mercado) y a su vez la industria atrae nueva mano de obra y servicios. Pero el proceso inverso también es importante: allí donde hay facilidades de funcionamiento y en particular de materias primas y medios de transporte, la industria coloniza y suscita la urbanización.

De esta manera, el elemento dominante es la industria, que organiza el paisaje urbano. Ahora bien, la industrialización no es un fenómeno meramente tecnológico, sino que se produce en un modo de producción determinado. El desorden urbano no es tal, sino que representa la organización espacial suscitada por el mercado y derivada por la ausencia del control social de la actividad industrial.

Por consiguiente, y en espera de una discusión propiamente teórica, más que hablar de urbanización, hablaremos de la producción social de formas espaciales. En el seno de esta problemática, la noción ideológica de urbanización se refiere al proceso a través del cual una proporción significativamente importante de la población de una sociedad se concentra en un cierto espacio, en el cual se constituyen aglomeraciones funcional y socialmente interdependientes, desde el punto de vista interno y en una relación de articulación jerarquizada.

Cuando se habla de sociedad urbana, no se trata nunca de la simple constatación de una forma espacial. La sociedad urbana es definida ante todo como una cierta cultura, la cultura urbana, en el sentido antropológico del término, es decir, un cierto sistema de valores, normas y relaciones sociales que poseen una especificidad histórica y una lógica propia de organización y de transformación. Dicho esto, el calificativo urbano, adherido a la forma cultural así definida, no es inocente. Se trata claramente, como hemos ya señalado, de hacer que la hipótesis de la producción de la cultura connote la idea de naturaleza o, si se prefiere, de la de un sistema específico de relaciones sociales (Castell, Op. Cit.:59).

¿Cuáles son las nuevas formas de vida social producidas por estas tres características esenciales de dimensión, densidad y heterogeneidad de las aglomeraciones humanas? La segmentación de las relaciones sociales suscita el carácter esquizoide de la personalidad urbana. Los rasgos distintivos de un sistema de comportamiento son, por consiguiente: el anonimato, la superficialidad, el carácter transitorio de las relaciones sociales urbanas, la anomia, la falta de participación. Esta situación tiene consecuencias sobre el proceso económico y sobre el sistema político: de una parte, la segmentación y el utilitarismo de las relaciones urbanas acarrearán la especialización funcional de la actividad, la división del trabajo y la economía de mercado; de otra, ya que no es posible la comunicación directa, los intereses de los individuos no son definidos más que por representación (Ibíd.).

¿Cuáles son el lugar y las leyes de articulación de este marco, es decir, de las formas espaciales, en el conjunto de la estructura social? Para poder tratar esta cuestión, es necesario primero romper la globalidad de esta sociedad urbana entendida como un verdadero desembocar de la historia en la modernidad. Si es verdad que para identificarlo hemos designado los nuevos fenómenos por su lugar de origen, no es menos cierto que la cultura urbana, tal como es presentada, no es ni un concepto ni una teoría. Propiamente hablando es un mito, ya que cuenta ideológicamente la historia de la especie humana. Por consiguiente, los temas sobre la sociedad urbana que se fundan directamente sobre este mito constituyen las palabras clave de una ideología de la modernidad, asimilada, de forma etnocéntrica, a las formas sociales del capitalismo liberal (Castell, Op. Cit.: 65).

Partiendo de la afirmación “toda ciudad es el lugar de una cultura”, el documento intenta establecer las condiciones de realización de los modelos ideales, de las concepciones de la ciudad-sociedad, teniendo en cuenta las exigencias de la economía. He aquí lo que caracteriza a un cierto humanismo tecnocrático: la ciudad (que no es sino la sociedad) se hace a partir de las iniciativas libres de los individuos, de los grupos que se encuentran limitados, pero no determinados por un problema de medios. El urbanismo se convierte entonces en la racionalidad de lo posible, intentando ligar los medios de que dispone y los grandes objetivos que se plantea. En palabras de Castell: *“la ideología urbana tiene profundas raíces sociales. No se limita a la tradición académica a los medios del urbanismo oficial. Está, ante todo, en la*

cabeza de la gente, llega incluso a penetrar en el pensamiento de quienes parten de una reflexión crítica de las formas sociales de la urbanización. Y es ahí donde hace mayores estragos, porque abandona su tono integrador, comunitario, para transformarse en discurso sobre las contradictorias” (Castell, Op. Cit.: 67).

De esta manera, se designa como sociedad urbana a la tendencia, la orientación, la virtualidad, que más que un hecho consumado, es el resultado de la urbanización completa de la sociedad y de la realización de la industrialización, a la cual se le podría también denominar sociedad posindustrial. Del mismo modo, Castell señala:

“Pero lo que es significativo es que estos campos o etapas en la historia humana (lo que los marxistas llaman modos de producción), no son definidos como formas (espaciales), o técnicas (agricultura, industria), son ante todo, modos de pensamiento, de acción, de vida. La evolución resulta así más clara si se le asocia a cada era un contenido propiamente social” (Ibíd.).

En este sentido, García Canclini plantea que “la ciudad es un lugar para habitar y para ser imaginado”, es decir, al hablar de urbanismo y de ciudad no podemos dejar de lado la capacidad de producir sentidos en ellas, de inventarla y narrarla. La ciudad no solo se habita, dice García Canclini, sino que también se viaja, esto tomando en cuenta la expansión territorial de las ciudades contemporáneas como la Ciudad de México, donde los tiempos de traslado superan las tres horas diarias, cosa que sucede también en Santiago. Haber creado subcentros urbanos con características comerciales, residenciales y productivas obliga a los habitantes de la ciudad a viajar en ella. Agregando a esto, lo siguiente:

“Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas” (García Canclini, 2007: 107).

Son estos dos planos los que construyen y desarrollan los imaginarios urbanos, es decir, la capacidad que tenemos de representar conceptualmente a través de relatos, o a través de narrativas e imagerías a la ciudad, a superponer en ella nuestras relaciones con ella y con otras ciudades, por momentos pareciera que la ciudad tuviera vida propia y fuera el lugar donde el ser humano está condenado a vivir. Sin embargo, son los cuerpos sociales, individuales y colectivos los que dan sentido a la ciudad a partir del diseño vivencial que en ella se plasma.

Según García Canclini, “mientras el anárquico crecimiento urbano desarticulaba las partes de la ciudad y dificultaba las travesías, la radio y la televisión fueron enlazando a los habitantes con informaciones y programas de participación que hacen posible viajes audiovisuales por lo que ocurre cada día en la megalópolis” (García Canclini, Op. Cit.: 120). Es así que ir en la búsqueda de estos imaginarios, mapas mentales y conceptuales o sencillamente recorridos de significación de la ciudad es parte del ejercicio investigativo que se aborda. Para este autor, esto trae consigo problemas de aproximación metodológica, debido a la extensión de la ciudad, agregando lo siguiente:

“(...) se refería a la obra clásica del Kevin Lynch, La imagen de la Ciudad, donde este autor se preocupaba de que en las grandes urbes los habitantes se alienen al ser incapaces de representarse (mentalmente) su propia posición dentro de la totalidad en que viven. Carentes de las señales tradicionales, como monumentos y límites naturales, se sienten desconcertados cuando deben abracar zonas muy heterogéneas o demasiado parecidas, tréboles de viaductos y autopistas. La desalienación requeriría según Lynch, reconquistar el sentido de los lugares y construir o reconstruir conjuntos de interrelaciones susceptibles de ser retenidos en la memoria” (García Canclini, Op. Cit.: 130).

2.3.- Ciudad, espacio público y paisaje

La investigadora chilena Adriana Araneda (León, 1998: 3), de acuerdo al Ministerio de Protección de la Naturaleza y el Medio Ambiente de Francia, definió las zonas abiertas o espacio público de la siguiente manera:

- 1) Espacios no construidos, no afectados por grandes infraestructuras y ubicados en el interior o próximos a sectores reservados para construcciones.
- 2) Los territorios rurales y urbanos no construidos: parques, jardines y terrenos deportivos al aire libre.
- 3) Curiosa definición es que en ese momento el espacio construido es definido como un espacio cerrado, por oposición (Ibíd.).

Por otro lado, en Inglaterra, la acepción espacio abierto se utiliza desde tiempos de la Reina Victoria, y se refiere casi exclusivamente a espacios verdes: parques de alcance en barrio, comuna, intercomunal y de ciudad, y parques lineales (vinculados a los ejes viales), los que se orientan a actividades recreativas, principalmente. En dicho país, la discusión sobre una mayor amplitud en las funciones del espacio público ha sido reciente y más precisamente parece remontarse a principios de la década de 1990 (Ibíd.).

El caso colombiano es el siguiente:

“Entiéndase por espacio público el conjunto de inmuebles públicos y los elementos arquitectónicos y naturales de los inmuebles privados, destinados por su naturaleza, por su uso o afectación, a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden, por lo tanto, los límites de los intereses individuales de los habitantes: así constituyen el espacio público de la ciudad las áreas requeridas para la circulación, tanto peatonal como vehicular, las áreas para la recreación pública, activa o pasiva, para seguridad y tranquilidad ciudadana... zonas existentes o debidamente proyectadas en las que el interés colectivo sea manifiesto y conveniente y que constituyan por consiguiente zonas para el uso y disfrute colectivo” (Ibíd.).

Por los conceptos precedentes, en particular el último, se sugiere la utilización del término “espacios urbanos de uso público” para independizar la propiedad del bien mueble o inmueble de su función de usufructo público, y ampliar las posibilidades de acción a los espacios y estructuras predominante verdes y no verdes, tanto de dominio público como privado, que en conjunto confieren un mayor provecho potencial de los espacios urbanos (León, Op. Cit.: 4).

Espacios públicos en la legislación chilena:

“Ley General de Urbanismo y Construcciones (LGUC):

- 1) *Los sitios o lotes resultantes de una subdivisión, loteo o urbanización, estén edificados o no, deberán tener acceso a un espacio de uso público y cumplir con las disposiciones de la presente ley, su ordenanza y el plan regulador correspondiente.*
- 2) *Para satisfacer las necesidades de áreas verdes, equipamiento y circulación que se generen por el crecimiento urbano, sea por extensión y/o por densificación, se cederán gratuitamente las superficies de terreno que resulten de la aplicación del presente artículo.*
- 3) *En resumen, se concluye que en Chile la Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones no esclarece lo que son áreas verdes o circulaciones. Dicho instrumento contiene definiciones de parques, plazas e incluso de ciclovías, pero no cuenta aún con un muy necesario capítulo sobre los espacios urbanos de uso público, sus elementos constitutivos, la regulación de su uso y una normativa general para dirimir conflictos sobre ello.*
- 4) *Más aún, en Chile las ordenanzas municipales tienden a tratar las áreas verdes como jardín ornamental decimonónico, más que como un elemento esencial en la estructuración de barrios y la ciudad en general, llegando a establecerse en varias de ellas, como es el caso de la ciudad de Talca, o la comuna de Ñuñoa, donde las plazas son espacios de circulación, donde la ciudadanía no debe jugar o detenerse, concepto que resulta francamente restrictivo ante las diversas demandas recreativas y deportivas de los habitantes urbanos en la alborada del siglo XXI.*

- 5) *Algunos conciben el espacio público como las vías públicas y otras cosas, siendo que estas otras cosas guardan relación con largo listado de áreas que, como se dijo anteriormente, constituyen lugares para la recreación activa y pasiva, el disfrute y desarrollo social o colectivo, además de constituir elementos estructurados de la forma y la funcionalidad urbana, a saber: las franjas de retiro de las edificaciones, los parques, plazas y espacios verdes en general, los espacios necesarios para la mantención y funcionamiento de los servicios públicos, los espacios de preservación de la naturaleza, y las franjas de preservación de playas, las zonas de protección de quebradas y ríos, para mencionar solo algunos ejemplos” (León, Op. Cit.: 5).*

En este sentido, el espacio urbano de uso público o espacio abierto urbano puede definirse como: *“el espacio de propiedad pública o privada, que es de libre, aunque no necesariamente de gratuito acceso de la población de una ciudad, comuna o vecindario, para que esta pueda desarrollar actividades sociales, culturales, educacionales, de contemplación y recreación”.* (Ibíd.)

Por otra parte, el paisaje urbano se origina como consecuencia de la relación del hombre con su cultura, y es percibido como la manifestación de valores comunes a un grupo humano dentro de una concepción temporal y espacial que involucra forma y función.

El paisaje urbano es parte visible de un sistema territorial que se encuentra en evolución permanente, es cultural por ser parte de la producción del ser humano. Todo individuo es afectado por el espacio que lo envuelve, lo que permite deducir que el paisaje tiene en sí un valor subjetivo que influye en la calidad de vida, pero adicionalmente presenta un valor objetivo de tipo económico-productivo creciente.

Más allá de la aparente contraposición entre lo público y privado, se establecen una serie de relaciones, de composiciones, de complementariedades y de subdivisiones entre el uno y el otro, que es necesario entender con el fin de percibir la relación sistémica de lo que realmente es la especialidad urbana.

“Como toda porción de territorio tiene valor ecológico, económico, paisajístico, en este prevalece su valor histórico y cultural, que por estar lleno de memorias, significados y actividades que trascienden el espacio interior y que lejos de ser entendido como un plano sobre el cual el Estado ejerce su propiedad, debe entenderse como una complejidad de acciones antro-po-urbanas que se desarrollan en él” (Ibíd.)

De esta manera, tenemos la existencia del **“espacio privado-colectivo”**, que son todo tipo de establecimientos abiertos al público, llámese lugares de disfrute colectivo, lugares de ferias, exposiciones y, en general, aquellos espacios destinados a lo lúdico o a mercadear objetos y actividades de la sociedad de consumo (Ibíd.).

2.4- Memoria e imaginarios en la construcción de la representación

“En la disposición del territorio, el tiempo cuenta más que el espacio, pero ya no se trata del tiempo local y cronológico, sino de un tiempo mundial que se opone tanto al espacio local como al mundial del planeta. El espacio mundo de la geopolítica cede progresivamente su prioridad estratégica al “tiempo-mundo” de una proximidad cronoestratégica son intervalos ni antípodas” (Paul Virilio)

La edad mítica final es muy a menudo la repetición de la edad inicial. Es, en particular, el caso de las religiones del eterno retorno, que hacen pasar al mundo y a la humanidad a través de una serie de ciclos que se repiten a lo largo de la eternidad. Esta teoría de los ciclos y de las edades a menudo ha llevado, sobre todo en la tradición judeocristiana, a cálculos más o menos simbólicos, que han hecho nacer calendarios míticos y fechas proféticas, cuyo uso con fines políticos e ideológicos ha tenido a veces un rol importante en la historia. Sin embargo, la especulación sobre los orígenes, la creencia en una edad de oro primitiva y las esperanzas de un retorno a ese paraíso originario han estado vivas.

La palabra destrucción significa solamente cambio, y todas las edades que habían existido habrían retornado con las mismas cosas y los mismos nombres, pero

con la idea de un retorno inminente de la edad de oro considerada como edad del fin, como fin de la historia (Le Goff, 1991: 26).

De esta manera, nos dirigimos hacia el término escatología, que designa la doctrina de los fines últimos, es decir, el cuerpo de las creencias relativas al destino último del hombre y del universo. La escatología concierne al destino último del individuo, y al de la colectividad, entendida como humanidad y universo. De esta manera tenemos la escatología individual, la que asume real importancia solo en la perspectiva de la salvación, la cual tiene un puesto de primer plano en las especulaciones escatológicas, pero no es seguro que ella sea fundamental ni original en las concepciones escatológicas. Así, los problemas ligados a la escatología individual son esencialmente los de un juicio después de la muerte, de la resurrección y de la vida eterna, de la inmortalidad.

Según Le Goff, “el milenio ha dado su nombre a una serie de creencias, de teorías, de movimientos orientados hacia el deseo, la espera, la realización de esta era: se trata de milenarismo (o, según la derivación Griega quiliasmo). A menudo la llegada de esta era está ligada a la venida de un salvador, de un guía consagrado a la preparación del fin de los tiempos, dios u hombre, u hombre-dios, llamado por la tradición judeocristiana Mesías, de donde el nombre de mesianismo dado al milenarismo o movimientos similares concentrados en torno a un personaje” (Le Goff, 1991: 49).

El Apocalipsis es un género literario característico de la escatología, y generalmente proceden bajo formas de visiones, pero el tiempo del fin es a menudo bajo forma profética. Hay allí dos momentos en los que escatología y profetismo se entrecruzan. Finalmente, puesto que la escatología toma forma a menudo a través de la referencia, explícita o implícita, a los orígenes¹⁰, ella mantiene estrechos lazos con el mito (Le Goff, 1991: 51).

Por esto, los individuos al volver a interrogarse sobre de la historia, en los países primero colonizados y luego descolonizados, se ha dado origen a un extraordinario florecimiento milenarista y mesiánico, ya que las ideologías

¹⁰ En efecto, el fin de los tiempos aparece con frecuencia más o menos como un retorno al origen de los tiempos, y el fin del mundo está puesto en relación con su misma creación

revolucionarias, comprendidas en aquellas que se declaran fundadas sobre bases más científicas, insertan más o menos conscientemente elementos escatológicos, es decir, apocalípticos en el sentido común del término, con un significado catastrófico.

En tales concepciones revolucionarias, se debe subrayar un vuelco de perspectivas, teniendo tres series de fenómenos que están en conflicto, por lo que puede el análisis de estos textos y de estos motivos ser a menudo extraños a los ojos de la ciencia racionalista actual.

Es de suma importancia señalar algunos aspectos del estudio de la memoria, dentro de una u otra de esas ciencias, debido a que pueden denunciar, ya de modo metafórico o de modo concreto, aspectos y problemas de la memoria histórica y de la memoria social. El estudio de la memoria social es uno de los modos fundamentales para afrontar los problemas de tiempo e historia, en relación con lo cual la memoria se encuentra hacia atrás y adelante. En cambio, el estudio de la memoria histórica, se caracteriza por atribuir una importancia particular a las diferencias entre sociedades de memoria esencialmente oral y sociedades con memoria esencialmente escrita.

Se cree preferible, a fin de poner en relieve los lazos entre historia y memoria, que constituyen el horizonte principal de este trabajo, mencionar aparte la memoria de las sociedades sin escritura, antiguas o modernas, distinguiendo en la historia de la memoria a aquellas sociedades que disponen al mismo tiempo de la memoria oral y escrita, ya que en la fase antigua tenía predominio la memoria oral, y la memoria escrita tenía funciones particulares. Por otra parte, la fase medieval da equilibrio entre las dos memorias en las que se verifican transformaciones importantes. Por último, la fase moderna da progresos decisivos en la memoria escrita ligada a la impresión y a la alfabetización, reagrupando en compensaciones las mutaciones acaecidas en el último siglo.

Esta distinción entre memorias se da también en culturas orales y en culturas escritas. En relación con las incumbencias confiadas a la memoria, estas parecen fundarse sobre el hecho de que las relaciones entre estas culturas se colocan a mitad de

camino entre dos corrientes que se equivocan ambas radicalmente, una al afirmar que todos los hombres tienen las mismas posibilidades, y la otra al establecer, implícita o explícitamente, una mayor distinción entre ellos y nosotros (Le Goff, 1991: 135).

Otro tipo de memoria ligada a la escritura es el documento escrito sobre un soporte específicamente destinado a la escritura (intentos sobre hueso, estofa, piel, cilindro, arcilla, corteza, hojas de palmera, caparzones de tortuga, papiros, pergaminos y papel).

Un elemento importante es el escenario mítico-ritual de la renovación periódica del mundo, el cual es susceptible de revelarnos una de las funciones principales del mito, tanto en las culturas arcaicas como en las primeras civilizaciones del Oriente (Eliade, 1978: 43).

El puñado de ejemplos citados permite captar mejor las relaciones entre el mito cosmogónico y los mitos de origen. Está, ante todo, el hecho de que el mito de origen comienza, en numerosos casos, por un bosquejo cosmogónico: el mito rememora brevemente los momentos esenciales de la creación del mundo, para pasar a narrar a continuación la genealogía de la familia real, o la historia tribal, la historia del origen de las enfermedades y de sus remedios. En todos estos casos, los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico. Sin embargo, la inmersión total de la tierra en las aguas, o su destrucción por el fuego, seguida por la emergencia de una tierra virgen, simbolizan la regresión al caos y la cosmogonía. Es así como en un gran número de mitos, el diluvio está unido a una falta ritual, que provocó la cólera del ser supremo; a veces resulta simplemente del deseo de un ser divino de poner fin a la humanidad.

Lo anterior se explica con facilidad si se tiene en cuenta que las fiestas periódicas de regeneración reactualizan simbólicamente la cosmogonía, la obra creadora de los dioses, y no la destrucción del viejo mundo: este desaparecería de un modo natural por el simple hecho de que la distancia que le separaba de los comienzos había alcanzado el límite extremo.

De estos mitos de una catástrofe final, que será al mismo tiempo el signo anunciador de la inminente recreación del mundo, es de donde han salido y se han desarrollado en nuestros días los movimientos proféticos y milenaristas de las sociedades primitivas. Sin embargo, es especialmente fuera del mundo occidental donde el mito del fin del mundo conoce un desarrollo extraordinario. Sobre esto, Eliade plantea:

“La morfología de los milenarismos primitivos es sumamente rica y compleja. Para nuestro propósito nos interesa poner de relieve algunos hechos: 1º, los movimientos milenaristas pueden considerarse como un desarrollo del escenario mítico-ritual de la periódica renovación del mundo; 2º, la influencia, directa o indirecta, de la escatología cristiana parece estar siempre fuera de duda; 3º, a pesar de estar atraídos por los valores occidentales y desear apropiarse tanto la religión y la educación de los blancos como sus riquezas y sus armas, los adictos a estos movimientos milenaristas son antioccidentales; 4º, tales movimientos están siempre promovidos por fuertes personalidades religiosas de tipo profético y organizados o amplificados por políticos o con fines políticos; 5º, para todos estos movimientos el milenio está inminente pero no se instaurará sin cataclismos cósmicos o catástrofes históricas” (Eliade, 1978:76).

El retorno progresivo al origen, remontando el tiempo a partir del instante presente hasta el comienzo absoluto, se trata de una abolición vertiginosa, es decir casi instantánea del Cosmos (o del ser humano en cuanto resultado de una cierta duración temporal), y de la restauración de la situación original.

El conocimiento del origen y la historia ejemplar de las cosas confiere una especie de dominio mágico sobre ellas. Entre tanto, tenemos que precisar desde ahora que la memoria se considera como el conocimiento por excelencia. El que sea capaz de recordarse dispone de una fuerza mágico-religiosa más preciosa aún que la del que conoce el origen de las cosas (Eliade, 1978: 95).

Este tipo de elementos es posible verlos involucrados en la concepción del tiempo en la cultura mapuche, ya que su flujo puede ser medido mediante instrumentos específicos creados por el hombre, tales como relojes o calendarios. Esta diferencia en el sentido de la continuidad, en el caso de una división cuantitativa del tiempo, implican una percepción culturalmente específica del paso abstracto del tiempo medido en unidades siempre iguales y constantes. Así, en el transcurso de la existencia urbana, se presentan moldes que coordinan las vidas a fin de maximizar el rendimiento y lograr las propuestas.

Esto se diferencia en gran medida con la concepción del tiempo en el mundo mapuche, en el cual el tiempo forma parte de un proceso cognitivo complejo de percepción, conceptualización y simbolización, que incluye tanto la clasificación y demarcación como la representación de los fenómenos temporales. Esto se diferencia de la concepción occidental del tiempo regular y continuo, homogéneo y uniforme, que utiliza mediciones basadas en operaciones cuantitativas e instrumentales. La concepción mapuche del tiempo se centra en cambio en un dominio perceptivo en el cual predomina un reconocimiento intuitivo de la duración y sucesión de fenómenos mediante operaciones predominantemente cualitativas (Grebe, 1990: 60).

Es posible distinguir la concepción occidental del tiempo en sociedades modernas, que se registran prevalentemente en el mundo urbano. La concepción mapuche se da también en sociedades campesinas tradicionales, de esta manera la migración rural-urbana implicaría una coexistencia de ambos modelos temporales, expresada ya sea en el uso simultáneo de estos, o bien en un proceso de cambio transicional y adaptativo. El pasado se vincula al tiempo remoto de los mitos de origen, de dioses y demonios, como asimismo al tiempo antiguo de antepasados, héroes y chamanes fallecidos.

Los fenómenos sociales proporcionan otros puntos de referencia relevantes, al enmarcar el fenómeno temporal en un dominio semántico cargado de significados y símbolos. Dichos fenómenos sociales aparecen íntimamente vinculados a los cambios naturales del medioambiente físico.

2.4.1.- Memoria, espacio y representación

2.4.1.1.- Memoria

La teoría de las representaciones sociales considera a las realidades como algo producido y constituido durante la interacción de los individuos, donde se señala que la vida de las representaciones es una vida de “memoria”, ya que las experiencias, las palabras y las imágenes del pasado no son experiencias de las imágenes y de las palabras muertas, sino que continúan actuando y envolviendo a las experiencias, las palabras e ideas presentes (Moscovici, 1986: 709).

De esta manera, la memoria tiene por finalidad triunfar sobre la ausencia, haciendo que lo proveniente del pasado sea más poderoso que lo proveniente del presente, por lo tanto la fuerza de las representaciones reside en el dominio del mundo actual a través del mundo de ayer, de la percepción de lo que existe por medio de la continuidad de un recuerdo de lo que ha existido.

Tratamos de decir que la representación social tiene cabida en un tiempo y en un espacio determinado, y esta cabida genera lazos que nos hablan de continuidad acerca de nuestro pasado. Así, el ejercicio de la memoria a través de la oralidad, de la palabra escrita, de símbolos, de recreación del pasado y de la semantización de los espacios tiene como una de sus finalidades traspasar su cuerpo de conocimiento heredado, siendo este modificado por los hombres del presente, quienes a su vez tomarán este cúmulo de conocimiento resignificándolo.

Es de suma importancia señalar algunos aspectos del estudio de la memoria, dentro de una u otra de estas ciencias, debido a que pueden denunciar, ya sea de modo metafórico o de modo concreto, aspectos y problemas de la memoria histórica y de la memoria social. El estudio de la memoria social es uno de los modos fundamentales para afrontar los problemas de tiempo e historia, en relación con lo cual la memoria se encuentra hacia atrás y adelante. En cambio, el estudio de la memoria histórica se caracteriza por atribuir una importancia particular a las diferencias entre sociedades de memoria esencialmente oral y sociedades con memoria esencialmente escrita (Le Goff, 1992:22).

Por lo tanto, lo que vemos aquí es una relación entre los objetos que nos rodean y *el hombre en sí*, es decir, su cuerpo ocupando un lugar en el espacio y manteniendo contacto con los otros cuerpos y objetos que lo rodean, que oscilan en este espacio de forma autónoma, conectados por la memoria que a su vez es un cuerpo de significados, es la cosmogonía del hombre.

Tenemos entonces que una representación social no es el objeto en sí, ni tampoco es una idea fortuita de algo que surgió atemporalmente, sino que es el desprendimiento de un accionar social e individual del hombre con el mundo que lo rodea. Es la acción de significar al mundo, ordenándolo y dándole un sentido, siendo capaz de diferenciar entre el caos, idea de inframundo en algunas sociedades, y el cosmos, idea de un mundo organizado (Eliade, 1990: 32).

Esto nos lleva a pensar en la importancia que el hombre atribuye al espacio, a sus significados, y por ende, a la representación que tiene y que hace de este. Así comenzaremos esta discusión, adentrándonos en la construcción de los espacios del hombre, donde este deposita un cúmulo de conocimientos heredados en su memoria, convirtiéndolos en un lugar de representación social.

Tenemos innumerables mitos de origen que nos hablan de la formación del mundo y de los hombres. En ellos se relata un mundo de desorden, donde las criaturas que habitan este mundo no tienen un sentido en sus modos de vida, es un mundo de caos, en el cual no se distinguen los dioses o el dios que los ha creado, es un mundo que el hombre no puede habitar.

El conjunto de símbolos que le otorgan orden a su mundo nos hablan del hombre como restaurador de un orden divino que no había sido respetado, ese orden además establece su cultura. Este conjunto de símbolos, creados en el principio del tiempo, se constituye en un cuerpo de significados que estarían presentes en el desarrollo ritual y cotidiano de un pueblo, siendo recreados en diversas ceremonias y festividades. Ellas lubrican la memoria de los sujetos en torno a estos sucesos –en donde por ejemplo se convierten a los niños en hombres–, por lo tanto, estos símbolos

se convierten en una representación viva de su historia y creencias, en una representación social del mundo, de *su mundo* (Eliade, 1990: 33).

Dentro de la representación simbólica de este espacio organizado en el principio del tiempo, tenemos una serie de elementos que reflejan la historia de un pueblo, es decir, distintos sucesos por los que han atravesado, que han ido sumándose a este relato, incorporándose con nuevas formas, en nuevos espacios que en un principio no habían sido significados. Es aquí donde el cuerpo se vuelve una hoja en blanco dispuesta para ser empleada en un lugar donde se escribe una nueva historia. Nos encontramos también con diversos materiales de uso cotidiano que se impregnan de igual forma: ropas, mantos, herramientas, que se vuelven el objeto simbólico de su uso.

Sin embargo, ninguno de estos objetos podría representar algo por sí solo si no fuese por un conjunto de experiencias sociales que le atribuyen importancia. Es decir, estos significados no se desprenden únicamente de los individuos, sino más bien son la articulación de su interacción, que va dotando de sentido, de orden, significado, símbolos, nombres, ideas, de una memoria colectiva a todo lo que nos rodea y a todo lo que creemos que nos pertenece o que le pertenecemos.

En fin, con respecto a esto podemos distinguir entre espacios, microespacios y espacios de artificio. Aquello que queda fuera de nuestro mundo, o mejor dicho fuera de nuestro alcance simbólico, también es significado de alguna manera, y es significado como un lugar profano que se aleja del orden que se le ha dado, es visto como un lugar por significar, por ejercer sobre él la política de los nombres y del orden. La representación colectiva no es otra cosa que un conjunto de instrumentos coercitivos ocupados al interior de un grupo, como también pueden ser instrumentos de dominación de un grupo hacia otro, formas de explotación y apropiación. Son una serie de “artilugios” que han sido creados por nosotros y para nosotros, no solo son elementos mágicos reflejos de una identidad milenaria, o parte del sentido común contemporáneo, ya que son elementos que han sido creados a través de las creencias, de la memoria y de la importancia que le otorgamos a nuestro medio y a nuestros pares.

2.4.1.2.- Espacio

El tema del significado de los espacios no es un tema menor, sobre todo si lo vemos inserto en un mundo contemporáneo, que se articula híbridamente a través de pugnas y contradicciones constantes, como lo son la globalización *versus* la memoria. De esta manera los espacios, en un mundo que habita en la sobremodernidad, adquieren un sentido de ausencia y de anonimato.

Dentro de este conglomerado de conjeturas tenemos las relacionadas con el espacio, entendido este como un lugar dotado de sentidos y significados. Por ejemplo, en la observación en terreno, el espacio es percibido de dos formas: en primer lugar, como desplazamiento del viaje, y en segundo lugar, como paisajes donde apreciamos solo vistas parciales, imágenes instantáneas sumadas y mezcladas en la memoria y que han sido recompuestas en el relato descriptivo encadenándolas obligadamente con su entorno (Augé, 1992:91).

Por otro lado, el viaje construye un artificio entre lo observado y el paisaje, a lo cual denominamos espacio, un espacio fotográfico que nos sitúa como espectadores pasivos y activos, ya que cuando nos involucramos con ese espacio de forma activa estamos constituyendo dicho espacio en un lugar. Cuando solo contemplamos dicho espacio desde el asiento de un espectador, estamos construyendo un no lugar, es decir, un espacio con un sentido y un significado predeterminados (Ibíd.).

En este sentido, podemos definir a un *lugar* como espacio de identidad, espacio relacional e histórico. Por lo tanto, un *no lugar* definiría un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni relacional ni histórico. La hipótesis que Augé defiende es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios sin memoria. En un mundo donde se nace en una clínica, se muere en un hospital, donde se multiplican modalidades lujosas e inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales nos conducen a la construcción de no lugares y, es más, nos conducen a habitar dichos no lugares convirtiéndolos en nuestra realidad más cercana, ya que gracias a la sobreproducción de no lugares hemos desechado o simplemente nos hemos distanciado de los *lugares*, de esos espacios de memoria que nos vinculan con nuestra identidad, con esa imagen dinámica que se rearticula con el

tiempo, ya que no es la imagen fotográfica detenida, estática, que produce un *no lugar*. Por otro lado, el *lugar* y el *no lugar* son más bien polaridades falsas, en que el *no lugar* constituye la medida de la época y puede ser perfectamente cuantificable (Augé, Op. Cit; 84).

Todo esto nos ha llevado a concebir al espacio de representación como un *lugar* donde convergen los distintos factores que componen su cultura, por lo tanto, estos *lugares* debieran convertirse en una representación social de esta cultura (Moscovici, 1986: 710). De esta manera, los contenidos y las reglas de este pensamiento representativo terminan por constituir a nuestro alrededor un entorno donde se funde lo físico y lo social, siendo un emisor de estímulos, compuesto por palabras e imágenes, llevándolas a ser espejo de su propia cultura y más allá, convirtiéndose en un canal por el cual ingresa un sinnúmero de información externa a los actores y por donde estos proyectan su propia información hacia el exterior.

Los actores sociales deberían estar en condiciones de captar el capital social de su entorno, entendiendo al capital social no solo como recursos económicos, sino también como un conglomerado de recursos, sean estos económicos, culturales, sociales o políticos. Esto generaría que sus *lugares* fuesen una representación de los intereses de sus propios actores, más allá de las influencias que intervengan en ella, ya que de todas formas actores sociales y *lugares* no se ven ajenos a las contradicciones que genera la sobremodernidad. Sin embargo, el hecho de poder ser una imagen dinámica les permitiría resignificar su entorno continuamente, sin dejar atrás ni la memoria ni la identidad relacional que la deberían componer.

De esta manera, tenemos que los canales de la sobremodernidad se articulan a través de la globalización, donde encontramos un conjunto de procesos de homogeneización junto con un fraccionamiento articulado del mundo que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas. Identificamos así una doble agenda de la globalización: por una parte, integra y comunica; por otra, segrega y dispersa.

Esta modernidad, no solo se configura por la inercia y renovación de tradiciones aisladas, sino también por su interrelación con nuevos procesos de industrialización de la cultura, interacción masificada con otras sociedades y

reformulación de las identidades *propias* en medio de la globalización (García Canclini, 2007:6).

Todos estos procesos de sobremodernidad, y su impacto sobre la cultura, han generado, entre otras cosas, procesos de identificación híbridos. Desde hace unos años se ha vuelto claro que no hay identidades caracterizables por esencias autocontenidas y ahistóricas, por lo cual se trata de entender las maneras como las comunidades se imaginan y construyen autorrelatos sobre su origen y desarrollo. A medida que el mundo se interconecta con más fluidez, las sedimentaciones identitarias, organizadas en conjuntos históricos más o menos durables (etnias, naciones, clases), van reestructurándose en conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales. Las maneras diversas en que los consumidores y ciudadanos se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales producen nuevas formas de segmentación. Estudiar procesos de representación cultural es, entonces, más que afirmar una identidad autosuficiente, conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones, cómo se remodelan una y otra vez en los circuitos con fronteras inestables (Ibíd.).

Al haber situado el problema de la representación espacial en un contexto contemporáneo, se observa que no es posible dar un carácter determinante a la configuración de los significados, ya que no se puede decir que la significación espacial ocurre solamente en los *lugares*, básicamente debido a que los *no lugares* o *lugares* sin sentido adquieren un significado implícito desde el momento en que los nombramos como sin sentido. Por lo tanto, cuando hablamos de *no lugares*, estamos hablando de un espacio con un sinnúmero de significados, distintos a los que hay en los *lugares*, tal vez con otras motivaciones, pero no por eso dejan de ser significados, representaciones o simplemente recreaciones espaciales.

Por esto, el tema del espacio en el contexto actual se forma por la alteridad entre los *lugares* y los *no lugares*. Ambos son capaces de generar vínculos identitarios, de generar un capital social, de convertirse en una representación social. Así, hablar de cual de los dos es más o menos artificial, es una tarea difícil de llevar a cabo, ya que ambos se relacionan con distintos horizontes, que definen también a distintos sujetos y

a distintos actores sociales. De estos, tenemos a los que se definen por su vínculo con la memoria y a los que se definen por su capacidad de consumo.

Hemos hablado de representaciones espaciales, como estas se construyen y articulan, pero dichas representaciones están asociadas, además, a sistemas de creencias que definen el uso del cuerpo de significado.

En este sentido, para Durkheim “las creencias y prácticas religiosas todavía se nos presentan como productos de sentimientos que se originan y desarrollan en la conciencia de los individuos que sólo toman forma social en su expresión, porque es externa, las impresiones que deja en la mente, el espectáculo de las grandes fuerzas cósmicas, la experiencia del sueño o de la muerte, forman así la sustancia principal de la religión” (Durkheim, 1993:89).

Entendemos la religión como un sistema que proporciona a los hombres representaciones simbólicas colectivizadas, signos consensuados y ciertas ideas compartidas acerca de la naturaleza de las deidades o fuerzas inmanentes que rigen el mundo de la naturaleza y el devenir humano, las cuales están sustentadas en un mito o mitos de origen. Los hombres exteriorizan el mito en el rito, dando a este “significación y trascendencia”. El rito será entendido como una representación o recreación del universo y del rol que juega el ser humano en él, entonces el rito ayuda en la configuración del mundo. Se asume que el rito y el mito dan a estos hombres un sentido y una identidad de cultura. Cabe recordar que el rito es una exteriorización de lo sagrado (Cuminao, 1998:27).

Los cultos divinos están asociados a las diferencias de economía, de cultura y organización social. Por lo tanto, la hierofanía¹¹ revela un punto fijo absoluto, un centro. Esta razón lleva al hombre a establecerse en el centro del mundo. Para vivir en el mundo hay que fundarlo, ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano (Eliade, 1991: 42).

¹¹ Cuando Mircea Eliade nos habla de hierofanía, se refiere específicamente a la sacralización de un espacio, por lo tanto, a una ruptura del espacio cotidiano, la que es manifestada como una hierofanía.

Es interesante señalar que lo importante de este estudio es adentrarse en la experiencia del espacio como lo vive el hombre no religioso, el hombre que rechaza la sacralidad del mundo. Sin embargo, la existencia profana con tal grado de pureza no se encuentra. Para el hombre no religioso, el punto fijo aparece y desaparece según sus necesidades cotidianas, así subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud, es decir, son lugares santos de su universo privado, tal como si este ser no religioso hubiera tenido otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana (Ibíd.).

El umbral que separa los dos espacios indica el propio tiempo, la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado, que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y de hacerlo cualitativamente diferente. Se pide un signo para poner fin a la tensión provocada por la relatividad y a la ansiedad que alimenta la desorientación, en una palabra: para encontrar un punto de apoyo absoluto. Según hemos visto, lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y fecundidad.

El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente, y no en una ilusión. En realidad, el ritual por el cual se construye un espacio sagrado es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses (Ibíd.).

La consagración de un lugar, instalarse en un territorio, viene a ser, en última instancia, consagrarlo. Cuando la instalación ya no es provisional, como entre los nómadas, sino permanente, como entre los sedentarios, implica una decisión vital que compromete la existencia de la comunidad por entero. Situarse en un lugar, organizarlo, habitarlo, son acciones que presuponen una elección existencial: la elección de universo que se está dispuesto a asumir al crearlo. Ahora bien, este universo es siempre una réplica del universo ejemplar, creado y habitado por los dioses, comparte según eso la santidad de la obra de los dioses.

2.4.1.3.- Representación

Los significados solo pueden ser almacenados en símbolos: una cruz, un creciente o una serpiente con plumas. Tales símbolos religiosos, bien dramatizados en rituales o mencionados en mitos, son sentidos por aquellos para quienes son resonantes como una forma de resumen de lo que es conocido respecto a la manera en que el mundo es, la calidad de la vida emocional que propugna y la manera como uno debe comportarse mientras se está en él.

El número de estos símbolos sintetizantes es limitado en cualquiera cultura, aunque en teoría podríamos pensar que algún pueblo podría construir un sistema de valores completamente autónomo, independiente de cualquier referencia metafísica, una ética sin ontología. Por lo tanto, un sistema religioso se conforma por un conjunto de símbolos sagrados, entrelazados en un todo ordenado. Para sus creyentes, tal sistema religioso parece proporcionar un conocimiento genuino, un conocimiento de los términos en los que la vida tiene, necesariamente, que ser vivida.

Lo que todos los símbolos sagrados establecen es que lo bueno para el hombre es vivir realísticamente. En lo que difieren es en la visión de la realidad que construyen, por lo tanto, no solo se dramatizan los valores positivos, sino también los negativos (Geertz, 1973:25).

Todo esto puede ser mirado bajo el prisma de la unidad del mito, la cual no es sino de tendencia proyectiva, jamás refleja un estado o un momento del mito. La divergencia de las sucesiones y de los temas es un atributo fundamental del pensamiento mítico, ya que se manifiesta bajo aspectos de una irradiación para la cual nada más la medida de las direcciones y de sus ángulos incita a postular un origen común (Levi-Strauss, 1980:32). Este puede ser la creación del mundo o cosmogonía, el inicio de los tiempos, que son dispuestos en los llamados mitos de origen y que son representados con posterioridad dentro de una hierofanía del espacio, por ende en un tiempo y espacio sagrado.

Como vemos, la construcción del espacio y la representación del mito dan origen a una nueva concepción de representación, a una visión integral de

manifestaciones, de poesía, danza, canto, estética, arquitectura, sistemas de creencias, estructuras económicas y políticas. Estas son manifestaciones integrales que se desenvuelven en un espacio definido; hablamos de una puesta en escena que posee soportes múltiples, como el canto, la danza y la pintura, así como también múltiples significados.

2.4.1.4.- La producción de subjetividad

Aquí tenemos otra mirada sobre la representación, la interpretación, etc. Esta es una mirada que pretende penetrar de manera más profunda en el universo de la representación-interpretación, o viceversa, una mirada que desea contemplar nuevas dimensiones en los lazos mentales que articulan una representación. Se trata de una perspectiva que pretende alejarse de la visión estructuralista que propone modelos dicotómicos que nos hablan de la sociedad y de los cuales ya hemos hablado.

De esta manera, tenemos que los diferentes registros semióticos que concurren a engendrar subjetividad no mantienen relaciones jerárquicas obligadas, establecidas de una vez para siempre, ya que son capaces de territorializarse, desterritorializarse y reterritorializarse continuamente, así el territorio es apropiado produciendo una subjetividad cerrada en sí misma. Es más, podemos decir también que la subjetividad es plural y polifónica, no reconoce ninguna instancia dominante de determinación que gobierne a las demás instancias como respuesta a una causalidad unívoca (Guattari, 1999: 19)¹².

Por otro lado, la irrupción de los factores subjetivos en el primer plano de la actualidad, el desarrollo masivo de las relaciones maquínicas de subjetividad y la reciente acentuación de aspectos ecológicos relativos a la subjetividad humana nos llevan a pensar en dimensiones sociales que están más allá de la estructura, ya que se relacionan con diversidad de componentes, sean de orden biológico, social, imaginario, etcétera.

Esto ha llevado a plantear que la historia contemporánea está siendo dominada por un incremento de reivindicaciones de singularidad subjetiva: contiendas

¹² Guattari, F. *Caosmosis. Acerca de la producción de subjetividad*. Ed. Manantial 1992. pp. 19.

lingüísticas y cuestiones nacionalistas, que por un lado representan una aspiración a la liberación nacional, y por el otro, lo que llaman reterritorialización conservadora de la subjetividad, ya que hoy en día las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de las memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes.

Sin embargo, en discrepancia con Guattari, debo aclarar que su concepción de memoria parece ser bastante limitada o tal vez bastante funcional, puesto que si nos volcamos al universo multidimensional que nos ofrece la memoria, no como un lazo con el pasado, sino más bien como un accionar atemporal que se desenvuelve en el tiempo en una infinidad de direcciones que juegan entre el futuro, pasado y el presente, nos damos cuenta que existen aún un sinnúmero de componentes del accionar de la memoria que no conocemos. Es más, podemos darnos cuenta que la memoria nos ofrece ese vínculo afectivo y espectral que Guattari parece negarle.

Para este autor, la consideración de esta dimensión maquínica de subjetivación nos lleva a insistir en nuestra tentativa de redefinición, sobre la heterogeneidad de los componentes que agencian la producción de subjetividad. De este modo, encontramos componentes semiológicos significantes manifestados a través de la familia, el arte la educación, la religión y el deporte, así como también elementos fabricados por la industria de comunicación.

En este sentido, se refiere a dimensiones semiológicas *a-significantes* que ponen en juego máquinas informacionales de signos, funcionando paralelamente o con independencia del hecho de que producen y vehiculizan significaciones y denotaciones, escapando, a las axiomáticas propiamente lingüísticas (Guattari, Op. Cit.: 22). Es decir, nos encontramos uno de los fenómenos ya mencionados, que nos habla sobre la modernidad y la incorporación de nuevos sistemas lingüísticos, de significación, etc., a pesar de que para el autor estamos hablando de agenciamientos y no de sistemas, ya que estos presuponen una concepción limitada y muchas veces dicotómica acerca de la realidad, ya que al parecer el análisis de la producción de subjetividad parece ser un problema posmoderno o mejor dicho sobremoderno, intentando captar el contexto globalizante, posindustrial que nos rodea. Para él, las

transformaciones tecnológicas nos obligan a tomar en cuenta, a la vez, una tendencia a la homogeneización universalizante y reduccionista de la subjetividad y una tendencia heterogénica, es decir, al reforzamiento de la heterogeneidad y de la singularización de sus componentes. En otras palabras y en relación con la identidad, podemos hablar que la homogeneización producida por la globalización ha engendrado en su accionar el surgimiento, o mejor, la emergencia de microidentidades que se veían ocultas tras la idea de nación, pero una vez incorporadas las políticas expansionistas de transnacionalización, dichas fronteras identitarias desaparecen, generándose una desterritorialización y una reterritorialización asociada a universos más íntimos.

De una manera más general –nos dice Guattari–, deberá admitirse que cada individuo, cada grupo social, vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos, pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias, e intenta administrar sus inhibiciones y pulsaciones. Es decir, objetivamos, cientifizamos la subjetividad, o bien, por el contrario, intentamos captarla en su dimensión de creatividad procesal (Ibíd.).

Sin embargo, debemos preguntarnos qué sucede cuando el conjunto de estas subjetividades se conforman en cuerpo colectivo, cuando los propios sujetos reconocen la similitud de subjetividad e intentan ordenar dichas similitudes en un afán de generar tal vez vínculos con la memoria futura, es decir, con su descendencia, qué sucede en cuanto a su forma de ordenar, de darle sentido, o mejor, de darle significado. ¿Es acaso un modo cultural heredado a través de la memoria el hecho de que generemos nuevas estructuras sociales, que reproduzcamos dichos sistemas con nueva información?

2.4.1.5.- Signos, lenguaje y representación

El uso discriminador del lenguaje, en tanto establece diferencias entre una cosa y otra, y en tanto establece propiedades de alteridad entre un grupo y otro, se potencializa con la capacidad que tenga de nombrar. En este sentido, estamos en presencia de la capacidad de acercarse a la realidad mediante el lenguaje. Por ende, el

nombre con que se denomina a algo está relacionado con la posibilidad que tenga este nombre de encerrar en sí todo lo que significa el objeto nombrado, es decir, en una síntesis nominal se establecen claramente las propiedades del objeto invocado.

Cuando hablamos de objeto invocado, refiriéndonos al objeto nombrado, estamos en presencia de la eficacia del lenguaje en su aspecto simbólico y generativo, ya que al invocar un objeto con la pronunciación de su nombre, estamos construyendo al objeto en sí, estamos haciendo una reproducción mental de él y de todo lo que este implica, sean lugares, formas, colores, olores, etc. Por lo tanto, el lenguaje se vincula a la capacidad que tiene el hombre de reproducir su medio y de significarlo de acuerdo a sus necesidades.

En este sentido, el lenguaje reproduce nuestro universo, acercándonos a él y acercándose él a nosotros. Esto permite al hombre generar nuevos tipos de conocimiento, conocimiento sobre sí mismo y sobre lo otro, sean cosas u otros seres similares a nosotros. Desde este punto de vista, estamos frente a la creación de un lenguaje que es objeto del pensamiento, como una actividad íntima del hombre, pero a la vez es parte de lo externo y de la capacidad que este tenga de comunicar y ser comunicado. Esta capacidad haría del lenguaje un elemento fundamental del hombre en sociedad, ya que a través de aquel ha sido posible crear y formar un orden que permite establecer ciertas regularidades entre los seres humanos.

De esta manera, el hombre dispone y redispone del lenguaje para descubrir los sentidos de las cosas. Este sentido, sin embargo, se encuentra prisionero de los acontecimientos y de las experiencias, que son propiciadas para satisfacer diversas necesidades. Finalmente, tenemos que el lenguaje parece ser un elemento articulador y lubricador del pensamiento, puesto que parece ser su principal *nexus* con lo exterior, por este motivo es determinante en la percepción que se tiene de la realidad. Sin embargo, parece ser que el pensamiento es lo que le otorga vida al lenguaje, siendo este último lo que permite desarrollar de determinada forma a aquel, generándose una dependencia que los lleva a coexistir.

Todo esto, la política del cuerpo, las fronteras del espacio y la etnicidad, nos lleva a pensar en el lenguaje como una estructura que está fuera del control y en la

conciencia de los hablantes individuales, quienes, sin embargo, hacen uso de esta estructura presente en cada una de sus mentes. Los signos dividen y clasifican el mundo y lo vuelven inteligible para quienes comparten el mismo código. No hay una relación natural entre los signos y el mundo, cada lengua articula y organiza el mundo de diferentes maneras a partir de las relaciones específicas de los significados y significantes de sus signos. Así como cada lengua nombra, cada cultura realiza su propia simbolización de la diferencia entre los sexos, que engendra múltiples versiones de una misma oposición: hombre / mujer, masculino / femenino (Levi-Strauss, 1980: 24).

Vemos, entonces, que el lenguaje es un elemento fundante de la matriz cultural, es decir, de la estructura madre de significaciones en virtud de la cual nuestras experiencias se vuelven inteligibles. Con una estructura psíquica universal, y mediante el lenguaje, también universal aunque tome formas diferentes, los seres humanos simbolizamos un material básico: la diferencia sexual constante en todas las sociedades.

Así nos adentramos en una nueva interrogante: ¿cómo funciona el pensamiento simbólico? La función simbólica implica al órgano, o sea, a la parte del cerebro productora de lenguaje y de las representaciones. Supuestamente, lo característico de los seres humanos es el lenguaje, que implica una función simbolizadora. El lenguaje es un medio fundamental para estructurarnos psíquica y culturalmente, para volvernos sujetos y seres sociales.

Sin embargo, al hablar del lenguaje como símbolo, nos adentramos a un sinnúmero de elementos que se disponen en el mismo orden del lenguaje, es decir, entramos a una dimensión en que los objetos hablan y no son inertes, sino que por el contrario, estos son acompañados por un contexto histórico que les da vida en el mundo de los significados.

Por otro lado, el uso sistemático de la memoria como invocadora de un pasado histórico y de un conglomerado de conocimientos desemboca en el *saber común*. Este se caracteriza por ser un cuerpo de conocimientos basados en tradiciones compartidas y enriquecido por miles de observaciones, de experiencias sancionadas por la práctica,

en que las cosas reciben nombres y se hacen conjeturas de forma espontánea durante la acción o comunicación cotidiana.

2.4.1.6.- Imaginario y arte urbano

Al referirnos a arte urbano, hemos indagado distintas aproximaciones a estos fenómenos, por un lado como fenómenos sociolingüísticos, por otro como fenómenos comunicacionales o como acciones estéticas en el entramado urbano.

Comenzaremos este apartado refiriéndonos al arte urbano como fenómeno comunicacional, tratando de definir las intenciones comunicativas que éste posee (Muñoz-Basols, 2010: 3). En este sentido, Muñoz-Basols, nos dice que el arte urbano de acuerdo a Blume, se manifiesta en diferentes espacios como por ejemplo: Baños públicos, estaciones de servicio, estaciones de trenes, salas de espera, buses, trenes, parques, banquetas, muros, monumentos, edificios, puentes señales de tránsito y muchos otros, agregando:

“Dado el carácter efímero que puede poseer este tipo de literatura y la inagotable variedad de lugares donde se puede encontrar, existen algunas variantes que –si bien necesarias y valiosas desde el punto de vista antropológico, sociolingüístico o interpretativo- no han sido objeto de un profundo estudio por parte de la crítica” (Muñoz-Basols, Op. Cit.: 8).

Es en este sentido, en que podemos establecer una doble vinculación del arte urbano y el imaginario urbano, en tanto capacidad comunicativa y narrativa de la ciudad, dicho de otro modo podemos definir al imaginario social como una manera de representar el espacio y el tiempo.

Por lo tanto como dice Francisca Marques,

“Los imaginarios, como matrices de sentidos, se sitúan en la difusa frontera de lo real y lo imaginado: lo deseado, lo perdido, lo que no se tiene. Pero justamente, porque hablan de lo perdido y lo deseado, los imaginarios –expresiones simbólicas– siempre suponen un ánimo de visualizar lo invisible. El ejercicio de imaginar es, entonces, una intención dirigida a un objeto ausente. En el acto de imaginar, ejercicio de la conciencia por definición”. (Márquez, 2007: 80).

De esta manera, se han desarrollado relatos de lo real y lo imaginado, relatos que se manifiestan en contextos sociales en que se reproducen las historias del territorio habitado, estos relatos son ecosistemas comunicativos que se expresan a través de distintos soportes y a través de diversas intenciones comunicativas. Así, el arte urbano es una de estas formas expresivas. Francisca Márquez, agrega:

“Nostalgia casi mítica de una ciudad imaginada que más asemeja a una aldea que a la urbe moderna; a la comunidad que a la sociedad, pero que se constituye como el hilo de la trama del que escribía armando de ramón. Imaginarios que conviven y se superponen, contradicción entre modernización y formas comunitarias entre modernización y formas comunitarias, que en Santiago toman la forma de una ciudad privada, moderna, anónima y avasalladora frente a la localidad o el barrio como espacio del encierro, el encuentro y a veces la actoría local. Imaginarios que se anuncian en la tendencia creciente al abandono de la metrópoli como modo de vida urbano, ya sea por la recreación de nuevas formas de vida en los bordes de la ciudad” (Márquez, Op. Cit.: 85).

Este territorio, se vincula a la imaginación simbólica, entendida como una cosa a la que no podemos otorgarle un solo significado, por lo tanto no podemos otorgarle una palabra exacta, por lo tanto más que una cosa es un sentido o muchos sentidos en una misma expresión simbólica (Silva, 2006: 17).

Desde este punto de vista, Silva agrega:

“¿Desde cuál lógica emplazar los imaginarios en su condición de invención y de inscripción psíquica de la ciudad? En la percepción de la ciudad hay un proceso de selección y reconocimiento que va construyendo ese objeto simbólico y colectivo llamado ciudad, además de que en todo símbolo o simbolismo subsiste un componente imaginario” (Silva, 2006: 19).

Ahora bien estas percepciones de la ciudad nos llevan a definir desde dónde interpretaremos estas expresiones simbólicas. Para ello Rodríguez-Plaza, señala que podemos diferenciar entre culturas gramaticalizadas y textualizadas. Para el primer caso podemos definir que son expresiones donde operan estructuras definidas previamente, mientras que para el segundo caso la propia expresión es definida por la ciudadanía, creando sus propias formas de ser leída.

Al respecto Rodríguez-Plaza, agrega:

“Una teorización crítico-estética latinoamericana significa, en mi opinión, asumir las expresiones y experiencias culturales mayoritarias desplegadas y dispuestas en el ámbito abierto, anónimo y público de la ciudad en tanto cultura ambiente. Ámbito construido desde las teatralidades, las iconocidades, las sonoridades y las narrativas de la vida cotidiana, las que desde la formalización de las sensibilidades, producen hechos estéticos totales; esto es, redes estructurantes de percepciones y operaciones significativas; resemantizaciones sobre la materialidad, los signos y las signaturas y donde se entrecruzan, muchas veces, lo popular y lo masivo. Ello porque es allí en donde se construyen, gozan y sufren los grandes grupos humanos, sustrato extendido y extensivo de la cultura urbana latinoamericana, cuyas apariciones más notables son, entre otras, los graffiti, las liras populares, los afiches, las marchas políticas o religiosas, el vitrineo, las fiestas, los circos, las telenovelas o simplemente los mapas nocturnos que dibujan instrumentalmente los habitantes de la ciudad. Una ciudad en donde modernidad y tradición dinamizan destiempos, simultáneamente, conflictuales y creativos” (Rodríguez-Plaza, 2005 b: 4)

Por lo tanto, señala la existencia de hechos estéticos totales, en tanto son constituídos como hechos sociales que conglomeran elementos políticos, sociales, económicos y religiosos.

“En esta línea, la estética puede y debe involucrarse críticamente aceptando las delimitaciones y entretejidos nocionales y fácticos a los que da cabida, tanto en términos sincrónicos, como diacrónicos. En efecto, la estética se propone y es propuesta desde el principio como una disciplina simultáneamente abierta y cerrada, producto de la fuerza expansiva de la modernidad. Es ésta la que, en definitiva hace que la cultura toda aparezca correlativamente separándose de un centro teológico” (Rodríguez-Plaza, 2005 b: 17).

Por lo tanto la estética es un saber que vincula la percepción de la experiencia con los modos de producir cultura. En ese sentido, lo estético pasa a ser entonces un fenómeno social que no necesariamente construye belleza, sino la apreciación de la misma subjetividad en tanto praxis de sí misma (Rodríguez-Plaza, 2005 b: 18).

Finalmente Hernández añade, una conceptualización asociada a la estética social, que es definida como aquella que es producida por la gente de manera cotidiana, La estética social es la misma que trabajos de Katya Mandoki y Patricio Rodríguez-Plaza argumentan y defienden (Hernández, 2007: 18).

“Los factores de tipo socioculturales que expresan ese vínculo afectivo, se manifiestan a través de ritos, cultos, prácticas y tradiciones, y a medida que estas manifestaciones se desarrollan se empiezan a generar relaciones entre los habitantes y su medio social” (Hernández, 2007: 19).

Por otro lado, estas estéticas sociales, practicadas en un hecho estético total, son relacionadas con el valor patrimonial de un bien, en tanto este valor es asignado desde lo social y lo cultural, por lo tanto es mutable y de lecturas múltiples. De esta manera, los valores que son representados hoy, pueden cambiar en el tiempo así como las lecturas oficiales asignadas al mismo (Caraballo, 2008: 42).

“En este contexto el tema de la apropiación social del bien patrimonial juega un rol cada vez más significativo en el manejo del mismo, y este concepto sobrepasa el marginal y controlado espacio otorgado hasta ahora a los temas concientización y educación patrimonial en las políticas públicas de conservación de la herencia colectiva. Identificar los complejos valores patrimoniales y su referente material o inmaterial pasa por aceptar la presencia de imaginarios colectivos, los cuales pesan en la apreciación del bien tanto o más que las apreciaciones objetivas con las cuales muchas veces se identifica el patrimonio. La lectura urbana a través de los imaginarios colectivos ha tenido un fuerte impulso a través de los estudios que sobre ciudades hispanoamericanas ha coordinado Armando Silva.” (Caraballo, 2008: 43).

SEGUNDA PARTE

Santiago. Marcas en un territorio en constante expansión.

El siglo XX, generó en la ciudad de Santiago un crecimiento poblacional desproporcionado, esto generó una expansión territorial de la ciudad, ocupando principalmente agrícolas y convirtiéndolos en habitacionales e industriales.

La densidad poblacional en la primera Mitad del Siglo XX, tuvo una tasa de crecimiento de un 260%. Esto generó problemáticas viales, sanitarias, y ciudadanas, por el derecho a vivienda, las soluciones de la política pública, no dieron abasto a la magnitud de las demandas, generándose movimientos sociales que organizadamente, se constituyeron en comités de viviendas, comenzando a un camino paralelo de la urbanización de la ciudad.

De esta nacen, nuevas formas de uso del suelo y organizaciones políticas que reivindican el derecho a una vivienda digna, estas van dejando huellas en la trama urbana y en los muros de sus barrios, lugar donde es expuesta públicamente su historia.

Santiago, es una ciudad que se mueve constantemente entre proyectos urbanísticos, tomas de terreno ilegales, y construcciones identitarias locales. Esto ha generado mecanismos comunicacionales y estéticos propios, reflejados principalmente en arte urbano.

De la misma forma, en que existían proyectos habitacionales para los sectores de trabajadores a través de viviendas económicas y sociales, estos grupos desarrollaron su propio trazado urbano, generaron sus propias vías de reivindicación histórica, tomaron las bellas artes y generaron nuevos lenguajes narrativos que van desde el mural al grafiti.

Santiago, es una ciudad que va dibujando su urdimbre a partir de estos diálogos, muchas veces antagónicos que van marcando la ciudad.

CAPÍTULO III

Historia y desarrollo de la ciudad de Santiago en el siglo XX

El resultado es este: que cuantas más cosas expelle Leonia, más acumula; las escamas de su pasado se sueldan en una coraza que no se puede quitar; renovándose cada día la ciudad se conserva toda a sí misma en la única forma definitiva: la de los desperdicios de ayer que se amontonan sobre los desperdicios de anteayer y de todos sus días y años y lustros.

(“La ciudad invisible”, Italo Calvino, 1972)

3.1.- La planificación de la ciudad

El 20 de febrero de 1906, se dictó la Ley 1.838 sobre habitaciones obreras, transformándose en la primera ley chilena sobre esa materia, y pareció en su tiempo recoger diversas experiencias, lo que hizo que se la considerara muy completa. Sin embargo, “sus buenos propósitos, durante los veinte años de vigencia de esta ley (1906-1925) el estado no pudo levantar más de dos poblaciones con un total de 396 casas. Por su parte, la iniciativa privada, acogándose a los beneficios y garantías tributarias que dicha ley impuso, construyó otras 3.246 viviendas durante el mismo lapso, en especial conventillos y cités en diversas poblaciones creadas en la ciudad” (Ibíd.).

Este es el inicio de un largo camino que ha desarrollado el Estado chileno para aproximarse a la solución del problema de la vivienda popular. Dicha iniciativa legal fue pionera en el ámbito latinoamericano. Cabe destacar que, para el caso de algunos países europeos, estas legislaciones fueron relativamente contemporáneas a las de naciones latinoamericanas. Por ejemplo, en España la Ley de Casas Baratas data del año 1911.

Específicamente, la Ley de 1906 creó el Consejo Superior de Habitaciones Obreras, entre cuyas atribuciones se contaban las siguientes: favorecer la construcción de viviendas higiénicas y baratas destinadas a ser arrendadas o vendidas, tomar medidas orientadas al saneamiento de las habitaciones obreras existentes, fijar las condiciones de las nuevas viviendas destinadas a los grupos proletarios y fomentar la creación de sociedades de construcción. El Consejo tuvo una función higienizadora importante, que estuvo representada por la rehabilitación de aquellas viviendas que no cumplían con los mínimos vigentes en materia de higiene, o por su demolición en caso de inhabilitación (Hidalgo, 2000).

En los aproximadamente diecinueve años de jurisdicción de la Ley de Habitaciones Obreras, resalta el significativo empuje que se le dio a aquellos aspectos vinculados a la labor higiénica que tuvo el Consejo de la Habitación. En efecto, un informe efectuado por el gobierno chileno en 1926 a través del Ministerio de Higiene, Asistencia, Previsión Social y Trabajo, cuyo objetivo era ser enviado a la Oficina Internacional de Trabajo, permite conocer la acción higienizadora que cumplieron estas entidades públicas entre los años 1906 y 1924 (Córdova, 1926). Dichas intervenciones estuvieron centradas en la demolición de los conventillos insalubres en la ciudad de Santiago, llegándose a derribar 1.626 unidades con cerca de 16.713 piezas, que afectaron a un total de 46.794 personas.

“Uno de los objetivos principales que se planteó el Consejo Superior de Habitaciones Obreras, con sede en Santiago, fue la realización de un catastro, a partir del cual se declararon las habitaciones encuestadas como insalubres o inhabitables, según los preceptos determinados para ello por la Ley de 1906. Para el período en cuestión, se declararon en dicha ciudad 2.216 propiedades como inhabitables y 1.720 como insalubres. Las primeras eran las que presentaban las peores condiciones para seguir siendo habitadas, y la mayor probabilidad de ser demolidas, debido –según la ley– a la existencia de “focos permanentes de infección capaces de dañar a las casas vecinas”. En general, estas residencias precarias estaban asociadas a los diferentes conventillos que existieron en Santiago en las primeras décadas del siglo XX” (Ibíd.).

La realización de las labores de higiene y la puesta en marcha del catastro de las habitaciones “malsanas” por parte de los Consejos de Habitaciones Obreras tuvo dificultades en sus comienzos, debido principalmente a la falta de personal técnico.

Para cumplir sus funciones, el Consejo Superior de Habitaciones Obreras contaba, según el cuerpo legal que le dio forma, con una plantilla compuesta de dos personas, un secretario y un inspector de habitaciones. Con tan menguado personal, difícilmente se pudo hacer frente a las ingentes tareas que demandaba cumplir con las funciones impuestas por la ley, las que iban desde gestionar la acción de los privados, pasando por la supervisión de las viviendas de construcción directa, hasta recolectar la información de la realidad de la habitación popular, para tomar las medidas correspondientes al mejoramiento o demolición de las mismas.

La magnitud del problema que representaban los conventillos hacia esa época solo en Santiago era bastante significativa. Algunas cifras señalan que existían en esa ciudad 1.574 agrupaciones de viviendas en esa categoría, compuestas por 26.272 piezas y habitadas por cerca de 75.000 personas, lo que da un número de cerca de tres personas por habitación. Cabe destacar que, en un contexto general, hacia 1909 la tasa de mortalidad en Chile alcanzaba las 32,2 personas por cada mil habitantes, y las defunciones de menores de cinco años, más aquellas causadas por la tuberculosis, la tifoidea y la viruela, representaban el 69,6% de ese total (concretamente, 72.916 de 104.707). Ante tal panorama era necesario intervenir decididamente en las deficitarias condiciones de la vivienda popular, como un medio para elevar las condiciones de vida de la población pobre. Estas acciones eran la base, según el discurso de la época, para la protección de la moral y las virtudes del pueblo (De Ramón, Op. Cit.: 280).

Otra de las funciones que le otorgó la Ley de 1906 a los Consejos fue la de favorecer la construcción de habitaciones higiénicas y baratas, ya sea mediante la construcción directa o el fomento a las sociedades y empresas. En el período comprendido entre 1906 y 1924, dicha labor llevó a la edificación en Santiago de 193 *cités*, que involucraban 4.128 casas, es decir, cerca de diez mil piezas o habitaciones.

Sobre la base de estos antecedentes, podemos afirmar que las demoliciones superaron a las nuevas edificaciones, con lo que, como hemos esbozado anteriormente, se generaron efectos que incidieron en el ámbito social y espacial. Alrededor de 5.369 cuartos o piezas no fueron repuestos, con lo que cerca de veinte mil personas se vieron obligadas a abandonar los “conventillos” declarados inhabitables. Esto llevó a aumentar la densidad en los que quedaron en pie, mientras que, por otro lado, los propios afectados buscaron otras alternativas, como el “arrendamiento a piso” en la

periferia de la ciudad. Además, se realizaron cada vez más ocupaciones ilegales de terrenos, que comenzaron a cobrar cierta fuerza en las décadas siguientes a la aplicación de la Ley de 1906.

Dentro de las edificaciones levantadas, tanto por la acción directa como por medio de las franquicias otorgadas por la Ley de 1906, observamos algunos ejemplos de las obras que se efectuaron en Santiago. La primera de las poblaciones que se acogió a los beneficios mencionados fue el conjunto residencial “Huemul”, construida por la Caja de Crédito Hipotecario en 1911. El *Boletín de la Oficina del Trabajo* del segundo semestre de 1911 publicó en detalle el discurso que pronunció el director de la Caja de Crédito Hipotecario, Luis Barros Borgoño, al momento de entregar las obras a la comunidad. En torno a la localización del proyecto en cuestión, y respecto del proceso de adquisición de los terrenos, el director de la Caja de Crédito señalaba que “aquí, en medio de las fábricas y talleres, en las grandes calles y avenidas, al lado de magníficas construcciones de la ciudad, podrá hallar el obrero el hogar apacible, abrigado y luminoso que asegura la vida y la felicidad de las familias. La compra de los solares destinados a la edificación es una negociación provechosa en todas las ciudades que, como nuestra capital, atraviesan una época de verdadera transformación” (Barros Borgoño, 1911).

El conjunto residencial Huemul fue un verdadero ejemplo de las promociones que impulsaba por esos años la Caja de Crédito Hipotecario, destinadas a la población obrera con capacidad de ahorro. Su diseño corrió por cuenta del arquitecto Ricardo Larraín Bravo, profesional que presentó interés en lo referente a la vivienda obrera. Este hecho lo llevó a publicar en 1911 una obra titulada *Apuntes sobre las casas para obreros en Europa y América*. Además, dos años antes había editado en Santiago su libro *La higiene aplicada en las construcciones*. El mencionado conjunto supuso la edificación de 166 casas y se construyó en una superficie de 25.434 m². El diseño contempló áreas de servicios con escuela, capilla, Caja de Ahorros y plazas (Prieto, 1911). Desde el punto de vista arquitectónico, el conjunto tiene una gran unidad formal en sus fachadas, que conforman diversas calles corredor, las que desembocan en una plaza donde se destacan sus edificios de equipamiento. Las casas corresponden a una tipología con patios centrales y corredores exteriores, con los servicios ubicados

al fondo del terreno y sus habitaciones abiertas a los corredores y a la calle (San Martín, 1992).

Fotografía 1. Población Huemul¹³.



¹³ Las fotografías e imágenes han sido referenciadas al final de esta investigación en un índice.

Fotografía 2. Población Huemul.



Fotografía 3. Población Huemul.



Fotografía 4. Población Huelmul.



Para referirnos a lo que ocurre desde 1925 en adelante, nos basaremos en el artículo publicado por Patricio Gross en “Santiago en Eure”. En este artículo podemos observar una construcción histórica con respecto a los intentos de planificación urbana y ordenamiento territorial de la ciudad de Santiago. Para Gross, entre 1925 y 1973, el Estado contó con limitados recursos económicos, con presiones de grupos de poder y con una falta de modelo de ciudad, lo que obligaría a tomar solo decisiones técnicas (Gross, S/I: 130)¹⁴.

De acuerdo a Gross, la Constitución de 1925 fue fundamental en este proceso debido a que “introduce declaraciones sobre los derechos de las personas, estableciendo como deber del Estado, velar por el trabajo, la salud y una habitación sana para los obreros, concepciones que manifestaban una sensibilidad distinta hacia las necesidades sociales” (Ibíd.).

¹⁴ Publicado en Santiago en Eure. Huellas de una metamorfosis metropolitana 1970/2000. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales / Pontificia Universidad Católica de Chile.

En este sentido, se considera a la Constitución como un intento por superar el liberalismo del siglo anterior. En esos años destacan los problemas sanitarios, producto del crecimiento de la ciudad, por lo tanto, dotar a los barrios periféricos de Santiago de agua potable y alcantarillado aparece como fundamental (Gross, Op. Cit.: 131).

En 1930 se plantea la posibilidad de crear un barrio cívico para Santiago, “encerrado en el polígono formado por las calles Agustinas, Teatinos, un conjunto de edificios públicos, instalando al presidente en un nuevo palacio al sur de la Alameda que rompía la continuidad de sus edificios. La Moneda a su vez se aislaba creando la plaza de la Constitución como un espacio abierto que realza su fachada norte” (Ibíd.).

Este tipo de proyectos significaba, para los habitantes de Santiago, apreciar la apertura de calles, el nacimiento de parques, la construcción de grandes edificios, los que van siendo considerados como una señal de progreso, una mirada desarrollista que hacía mirar a Santiago como una ciudad emergente en Latinoamérica, una imagen que por cierto era utilizada políticamente para apalear la crisis económica. Esto se debía a la escala de la intervención en el llamado Barrio Cívico, pero también a que estas remodelaciones urbanas generaban fuentes de trabajo junto con la seguridad de estar saliendo de un esquema provinciano (Gross, Op. Cit.: 134). Así, “en febrero de 1931 por medio de la ley 4.931, se reemplaza el anterior consejo por la junta de habitación popular, cuyo objetivo era encarar el problema de los loteos irregulares y poblaciones callampas que venían incrementándose año a año” (Ibíd.).

Sin embargo, entre 1925 y 1933, se desarrolla una de las más grandes y masivas migraciones a la ciudad de Santiago, esto debido principalmente al cierre de las salitreras, lo que agudizaba la miseria de las clases obreras desempleadas, invadiendo la ciudad en busca de subsistencia, generando un aumento de la mano de obra disponible, más allá de la posibilidad de absorción de la ciudad.

Otro de los intentos por ordenar la ciudad ocurrió a partir de la Ley 4.563 de 1929, creada luego del terremoto de Talca del mismo año, que “señala el primer atisbo de ordenación urbanística de las ciudades al disponer que aquellas que tuviesen más de 20.000 habitantes deberían elaborar un plano general de transformación” (Ibíd.).

Por otro lado, la Ley general de Construcción y Urbanización de 1931 estaba destinada a asegurar el adecuado desarrollo de una ciudad o población, teniendo en vista el saneamiento y el ornato de la misma, la higiene y estética de sus edificios, las facilidades del tránsito en sus calles y avenidas y, en general, la mayor comodidad de sus habitantes (Gross, Op. Cit.: 137).

En 1939, el profesor Brünner propuso desarrollar diagonales, abrir los centros de manzana y crear parques a partir del uso más racional del suelo urbano, intensificando la utilización de los sitios disponibles en el centro, evitando recurrir al crecimiento en la periferia (Gross, Op. Cit.: 138). En este sentido, Brünner destaca que la planificación de una ciudad “no debe guiarse solo por consideraciones topográficas ni tan solo por factores económicos y de vialidad. El urbanismo debe hacer de cada pueblo o ciudad exponente de la cultura y civilización de sus moradores, una verdadera obra de arte, dándole una estructura arquitectónica. Todos los factores son los elementos de base de los cuales el artista crea la planificación del nuevo conjunto urbano por formas” (*Ibíd.*).

Brünner proponía la creación de barrios obreros, los que concebía con edificaciones continuas y con jardines cada cinco u ocho cuadras. Sin embargo, advertía que debía controlarse la densidad, ya que en caso contrario esta nueva edificación, junto a los conventillos existentes, produciría una situación grave desde el punto de vista de la higiene social (Gross, Op. Cit.: 140). De este modo, “a partir de un enfoque funcional se racionalizan las actividades del habitar, cobrando gran relevancia el acondicionamiento ambiental (iluminación, aireamiento, vistas, asoleamiento, orientación), la incorporación de tecnologías contemporáneas, la esquematización morfológica y la eficiencia en la distribución” (Gross, Op. Cit.: 142).

A partir del terremoto de 1939, el Presidente Pedro Aguirre Cerda crea la Corporación de Fomento Productivo (CORFO), cuya la idea era estimular productiva e industrialmente desde el Estado chileno, esto asociado a los conceptos keynesianos de un Estado interventor que consigue incrementar su desarrollo productivo a través de la industrialización. Por lo tanto, al Estado le corresponde estructurar planificadamente el desarrollo económico, especialmente estimulando la actividad industrial, lo que significó la actuación de la migración rural urbana y una acelerada urbanización (Gross, Op. Cit.: 144).

Los gobiernos posteriores a los catorce años de los radicales, Aguirre Cerda, Juan Antonio Ríos y Videla, fueron gobiernos independientes, liderados por Ibáñez y Alessandri entre 1952-1964. En estos gobiernos independientes se crea la CORVI, en 1952. Esta se utilizó como instrumento para llevar adelante los planes de construcción popular, iniciándose el estudio del plan intercomunal de Santiago e introduciéndose modificaciones a la Ley general de construcciones y urbanización en 1953, en la que aparecen los conceptos de metrópoli, intercomuna, microregión y región.

Sin embargo, el explosivo crecimiento demográfico generó diversos grupos urbanos, que apoyados por la izquierda chilena ejercieron constante presión por un techo propio, lo que producto de la imposibilidad de soluciones llevan en 1957 a la primera toma de terrenos ilegales como único medio de acceder a un sitio y poner a la vivienda en el ámbito de los problemas prioritarios. Esta toma de terreno fue la más grande ocurrida en Latinoamérica en los años 50. Tal como lo plantea Groos, “este hecho, inédito en la historia del país, y que más tarde será reivindicado como un derecho adquirido, tendrá importantes connotaciones. La toma no es desalojada y a partir de ella se construirá la población de la Victoria, nombre que se convertirá en un símbolo para el futuro. Desde ahí todas las tendencias políticas tienen propuestas para las viviendas populares” (Gross, Op. Cit.: 145).

En esta misma década, las clases altas que antes habitaban los sectores del casco histórico de Santiago, en los barrios República y aledaños migran hacia otras zonas. De esta manera, muchas de estas propiedades quedan en arriendo de personas de bajos ingresos que los rentan por piezas, fragmentando las propiedades y acelerando su deterioro. Alfonso Calderón describió este proceso de la siguiente forma: “lo extraño es la voluntad de desplazarse del personaje de alcurnia. Descubre que es preciso ir hallando, cada cierto tiempo, un nuevo espacio social, un *ghetto* positivo donde se rodee de gente como él. El caballero chileno refunda su Santiago cada cierto tiempo, evitando las nostalgias y anticipándose a la planificación urbana (habría que decir que más bien la provoca). Esto abrirá la ciudad hacia el oriente, donde se asentarán casas aisladas con jardín haciendo crecer desmesuradamente la ciudad, y obligando a invertir los fondos fiscales que son para toda la ciudad” (Gross, Op. Cit.: 146).

Imagen 2. Expansión de la ciudad de Santiago en rojo en el año 1800.



Imagen 3. Expansión de la ciudad de Santiago a mediados del siglo XX.



Imagen 4. Expansión de la ciudad de Santiago desde de 1800 a 1970.



En este sentido, la Caja de Empleados Particulares en el gobierno de Alessandri, permitió desarrollar proyectos integrales de vivienda, como la Villa Portales y Carlos Antúnez (Gross, Op. Cit.: 147).

“Santiago se había desarrollado hasta la época en forma agregada, lo que significaba en términos de vialidad que las principales vías de la comunicación de las comunas con el centro de la ciudad eran los antiguos caminos de acceso. Así la estructura vial era eminentemente radial, lo que dificultaba las comunicaciones intercomunales, provocando una alta congestión en la zona céntrica” (Gross, Op. Cit.: 149).

Esto queda graficado en la imagen 4, en la que se puede observar una expansión tipo mancha de aceite, en la que se han generado anillos concéntricos, que

buscan un ordenamiento territorial a partir de vías transversales, antiguas vías de acceso.

3.2.- Las tomas de terreno y las ocupaciones informales

Tabla 8. Crecimiento demográfico de Santiago

Número de habitantes, Santiago 1909-1970 (285)						
	1909		1952		1970	
	Nº de Hab.	%	Nº de Hab.	%	Nº de Hab.	%
Conventillos y asimilados	72.076	21,66	350.000	29,2	64.660	2,5
“Callampas”¹⁵ y campamentos	30.000	9	75.000	6,3	346.380	13,4
Poblaciones estables			150.000	12,5	332.040	12,83
Población total de Santiago	332.724	100	1.200.000	100	2.587.700	100

Como podemos observar en la tabla 8 que la población perteneciente a campamentos comienza un aumento a partir de la década de 1950, incrementándose al doble en 1970 en relación con el total de la población en Santiago. Por otra parte, los conventillos tienen su mayor crecimiento en 1952, decreciendo al 2,5% en el 1970, lo que nos habla de la sustitución como alternativa “del techo propio” la toma de terreno y la formación de una población. Finalmente, podemos destacar que las poblaciones estables y de campamentos presentan una distribución normal para el año 1970, teniendo prácticamente solo un punto porcentual de diferencia.

Las distribuciones que observamos en esta tabla son explicadas por Armando De Ramón, de modo que en la habitación popular, a través de formas legales, predominaba el inquilinato o contrato de arrendamiento. Esto se debía principalmente a que no tenían posibilidad de ocupar ilegalmente terrenos urbanos por el férreo control que ejercía el gobierno central para defender el derecho de propiedad privada.

Por lo tanto, solo eran toleradas las ocupaciones ilegales de terrenos cuya propiedad no era clara o que correspondía a bienes nacionales de uso público, como las riberas de los ríos o de los canales de desagüe. Es por esto que surgieron rancherías a la vera del Zanjón de la Aguada y del río Mapocho.

¹⁵ La poblaciones “callampas” o villas miserias, son aquellos asentamientos informales y precarios que se desarrollaron en forma explosiva a mediados del Siglo XX en Chile.

De acuerdo a De Ramón, “El Mercurio de Santiago el 9 de junio de 1910 opinaba que la llamada habitación obrera no era otra cosa que un hacinamiento de seres humanos y animales domésticos en las peores condiciones morando entre tinieblas. Por su parte la revista Zig-Zag de 22 de agosto de 1914 agregaba que en los arrabales de la ciudad hoy lodo y lágrimas. Se deslizan las gentes como espectros. Salen de la oscuridad y entran en la oscuridad sin ruido, lentamente” (De Ramón, S/I: 286).

Las tomas de terreno ilegales de predios privados comenzaron durante la década de 1950. Los distintos autores que han escrito acerca de este tema señalan que una de sus principales características es que estaban dirigidas por un partido político y que eran realizadas en un acto único, repentino y a veces violento, el cual tomaba por sorpresa a las autoridades y al propietario, aunque este solía ser generalmente el Fisco.

Existe una toma de terreno que marca un hito histórico en la ciudad de Santiago por su envergadura y organización. Esta toma fue en los terrenos de la chacra La Feria en la actual comuna de Pedro Aguirre Cerda, en la cual participaron más de 15.000 personas y en la que se indicó la intervención del Partido Comunista. Este hecho fue el origen de la población La Victoria y ocurrió el 30 de octubre de 1957, fecha conmemorada por sus habitantes hasta hoy (De Ramón, Op. Cit.: 292).

Imagen 5. Población La Victoria.



Diez años después, el 16 de marzo de 1967 se produce otra toma en los terrenos de la ex chacra Santa Corina (comuna de Barrancas, actual Cerro Navia). La toma fue llevada a cabo por 360 familias, las que componían un grupo de más de 4.000 personas. En los primeros momentos, hubo una fuerte lucha entre los pobladores y la fuerza policial. El fallecimiento de una menor durante la toma le dio el nombre actual a la población “Herminda de la Victoria”.

Imagen 6. Población La Victoria.



A principios de 1972, se estimaba que existían unas 800.000 familias, o 4.000.000 de habitantes, que estaban adscritas o seguían a organizaciones sociales cuya naturaleza y motivación se encuentran en el problema de la vivienda. Estas organizaciones son típicamente territoriales y funcionales (De Ramón, Op. Cit.: 294).

Por otra parte, para el sociólogo Manuel Castell, en Chile a partir de las tomas de terreno ilegales viene a añadirse un nuevo componente necesario del movimiento revolucionario, que se fundamenta en el desarrollo y expresión política de un movimiento organizado sobre las bases de la reivindicación urbana: el movimiento de pobladores, movimiento dentro del cual no solo se entiende a los que ocupan un habitáculo sin consentimiento de la propiedad. En el seno de este movimiento coexisten varias tendencias, a imagen de las grandes corrientes políticas chilenas, desde la democracia cristiana a la izquierda revolucionaria, pasando por la unidad popular (Castell, 1974: 87).

En este sentido, las condiciones en que se forman los campamentos, los posicionan desde un comienzo en una contradicción objetiva con el orden social. Por

lo tanto, se convierten en lo que hoy conocemos como una expresión política de contracultura. En tanto que son expresión de una reivindicación relativa a la vivienda y a los servicios colectivos, evolucionan hacia una normalización social a medida que la demanda social obtiene una verdadera respuesta por parte del gobierno (Castell, Op. Cit.: 93).

Según Castell, los cambios más significativos en relación con la organización social general conciernen cuestiones de seguridad, disciplina y justicia, ya que la situación de ilegalidad de los campamentos tuvo por consecuencia, sobre todo en una primera fase, la implantación de un aparato de defensa contra la represión policial (Castell, Op. Cit.: 94). Para este autor, “esta justicia popular es una experiencia que presenta niveles de organización y de estabilidad muy diferentes, desde el arbitraje ejercido por la autoridad moral del campamento hasta los tribunales de vecindad, constituidos en algunos casos por la propia población. Lo que parece determinante para la existencia de un sistema eficaz de justicia popular es el nivel de movilización y de organización política, más allá de las orientaciones políticas particulares” (Castell, Op. Cit.: 95).

En un promedio de ocho años, las tomas de terrenos levantaron 4.000 casas, mientras que el Servicio de Vivienda y Urbanismo (Serviu) solo levanto 700 (Sandoval, 2004: 10).

3.3.- Globalización: Expansión de la ciudad

3.3.1.- Chile y su afán posindustrial

Para hablar de una sociedad globalizada, debemos entender primero la interfase entre la sociedad industrial y la sociedad globalizada. Esta interfase ha sido mencionada por diversos autores como la sociedad posindustrial, concepto que se presentó por primera vez en una reunión sobre tecnología y cambio social en Boston el año 1962, donde se tomaban en cuenta los cambios en las valoraciones, el surgimiento de nuevos procedimientos sociales.

De acuerdo a Bell, “el concepto de sociedad posindustrial remite en primer lugar a cambios en la estructura social, a la manera como está siendo transformada la economía y remodelado el sistema de empleo, y, a las nuevas relaciones entre la teoría y la actividad empírica, en particular entre ciencia y tecnología” (Bell, 1976: 28).

En este sentido, Daniel Bell establece dos problemáticas procedentes de la estructura social de la sociedad posindustrial:

“Primero la estructura social, es una estructura de roles establecida para coordinar las actuaciones de los individuos para conseguir fines específicos. Un aspecto de la sociedad post-industrial, por ejemplo, es la burocratización creciente de la ciencia y la especialización creciente del trabajo intelectual.

En segundo lugar, los cambios en la estructura social plantearán problemas gerenciales al sistema político. En una sociedad cada vez más conciente de su destino, que busca controlar su propia suerte, el orden político necesariamente lo abarca todo. Como la sociedad posindustrial aumenta la importancia del componente técnico del conocimiento, obliga a los hierofantes de la nueva sociedad a competir con los políticos o a convertirse en sus aliados” (Bell, Op. Cit.: 29).

Por lo tanto, el concepto de sociedad posindustrial posee cinco dimensiones según Bell. Estas son las siguientes:

- 1) *“Sector económico: el cambio de una economía productora de mercancías a otra productora de servicios.*
- 2) *Distribución ocupacional: preeminencia de las clases profesionales y técnicas.*
- 3) *Principio axial: la centralidad del crecimiento teórico como fuente de innovación y formulación política de la sociedad.*
- 4) *Orientación futura: el control de la tecnología y de las contribuciones tecnológicas.*
- 5) *Tomas de decisión: la creación de una nueva tecnología intelectual”* (Bell, Op. Cit.: 30).

Si pensamos en la propuesta conceptual de Bell, tal vez una de las experiencias más significativas de una sociedad posindustrial comenzó en Chile en 1971, cuando se desarrolló un proyecto que buscaba crear un sistema cibernético de gestión y

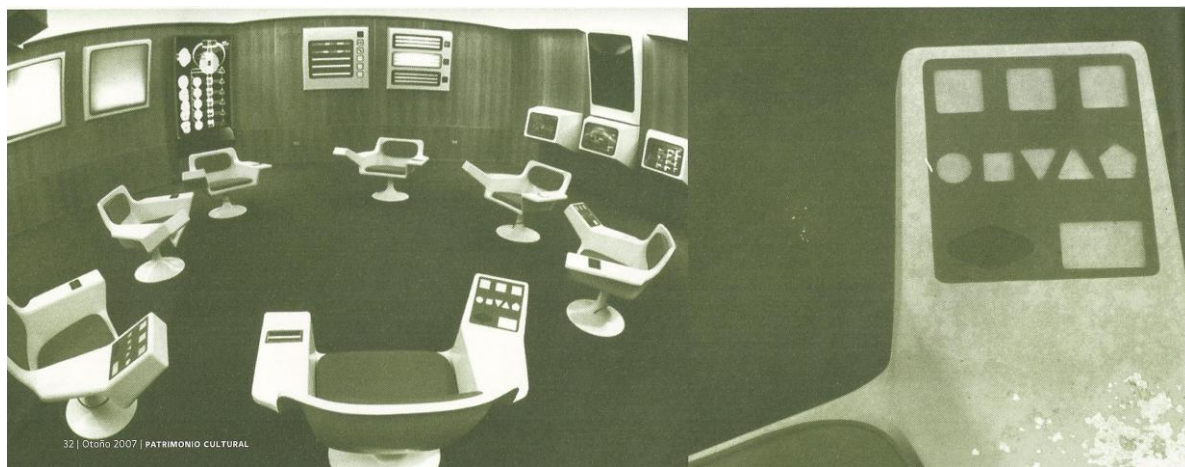
transferencia de información. Este fue el proyecto *Cybersyn*, sinergia cibernética o *Synco*, sistema de información y control.

Este proyecto se desarrolló en el gobierno del Presidente Salvador Allende, y fue producto de la necesidad de generar un sistema de control de las empresas de propiedad social del Estado que fueron nacionalizadas o anexadas en este período. Por lo tanto, el sistema económico se enfrentó a la necesidad de coordinar toda la información de las empresas estatales y las recientemente nacionalizadas. Para lograrlo, se necesitó crear un sistema de transferencia de información dinámico y flexible.

Según Ossa, “para llevar a cabo este proyecto, los profesionales a cargo invitaron a participar a Stafford Beer con el propósito de desarrollar el VSM (modelo de sistema viable), que describía en su libro “The Brain of the Firm” publicado en 1967. De esta manera, el proyecto comenzó su desarrollo en 1971” (Ossa et al. 2007: 32)¹⁶.

La idea era instalar el centro de control en el Palacio de la Moneda y desde allí controlar la información de producción de las empresas estatales, empresas sin gerentes, directamente conectadas a la Presidencia. Lamentablemente con el Golpe de Estado de 1973 el proyecto fue abortado y nunca pudo ser aplicado.

Imagen 7. Proyecto SYNCO



¹⁶ Publicado en Revista Patrimonio Cultural. De la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. N° 43. Año XII, Otoño 2007.

En estos años predomina un estilo estético que fusiona el modernismo arquitectónico con la psicodelia y el arte mural. La línea del Metro (Tren Subterráneo), fue parte de los proyectos urbanísticos que se proyectaron en esos años, con estaciones de Metro llamadas Violeta Parra, Pablo Neruda, Gabriela Mistral. El artista visual Leonardo Portus desarrolló una propuesta sobre cómo habrían sido estas estaciones si el gobierno de Salvador Allende no hubiese terminado con el Golpe de Estado (imágenes 8 y 9).

Imagen 8. Imaginario Estación Pablo Neruda.



Imagen 9. Imaginario Estación Pablo Neruda.



3.3.2.- Santiago y su expansión en la globalización

Carlos de Mattos establece el siguiente esquema conceptual para comprender la expansión de la ciudad de Santiago en la globalización y la sociedad de la información.

De Mattos señala que al existir un nuevo escenario económico y social, este genera sectores empresariales y de servicios asociados a una modalidad de gestión urbana que tiende a estar desregularizada. Esto trae como consecuencia la construcción de una metrópoli-región más suburbanizada y policéntrica, una mayor polarización social, asociada a la segregación urbana y nuevos artefactos, producto de la globalización, que generan nuevos espacios urbanos (ver mapa conceptual 1).

Mapa conceptual 1



Por lo tanto, lo que se plantea es la discusión sobre si lo que se está produciendo es la transición hacia un tipo diferente de configuración urbana o si se trata de la profundización y/o comunicación de tendencias que ya se habían esbozado en el período de apogeo de la industrialización sustitutiva, es decir, si existe una continuidad en la estructura desarrollista del período anterior.

Así lo entiende De Mattos, quien plantea que “con este propósito se observarán las transformaciones que han afectado a la ciudad de Santiago y a su entorno durante

el período de sostenido y elevado crecimiento económico vivido entre los años 1985 y 1998 bajo los efectos de los procesos de reestructuración y globalización. En lo fundamental, luego de esbozar como telón de fondo algunos aspectos de las transformaciones experimentadas por la economía chilena” (De Mattos, S/I: 509).

Una de las características de la transformación de la estructura económica se reflejó en la caída de la contribución de los sectores agrícolas e industriales en la generación de empleos. Entre 1986 y 1996 el empleo agrícola descendió desde el 20,6% al 15,4%. Asimismo, se generan importantes cambios en el sector de servicios, desarrollándose un crecimiento en la empleabilidad en los sectores de transporte y comunicaciones, comercio y servicios financieros (De Mattos, Op. Cit.: 510).

De acuerdo a De Mattos, “en lo fundamental, parece importante destacar ciertos rasgos que si bien no pueden considerarse como estrictamente novedosos, pues algunos de ellos ya habían comenzado a manifestarse en el período precedente, su intensificación y generalización es lo que podría considerarse como lo nuevo de la actual fase de metropolización:

- Acentuación incontrolable de la tendencia a la suburbanización, con la formación de un periurbano difuso, de baja densidad, que prolonga la metrópoli en todas las direcciones.
- Afirmación de una estructura metropolitana polarizada y segregada, donde la estratificación social tiene una perfecta lectura territorial.
- Irrupción de un conjunto de nuevos artefactos urbanos, con capacidad de reestructurar el espacio metropolitano” (De Mattos, Op. Cit.: 522).

Efectivamente, Chile formó parte de los países latinoamericanos que realizaron los primeros esfuerzos por adoptar estrategias de corte keynesiano para promover la industrialización orientada a sustituir importaciones. El avance de estos esfuerzos redundaron en una intensificación de la urbanización y de la metropolización.

Tabla 9. Crecimiento y Expansión del Gran Santiago Elaboración Propia. (Fuente: Instituto Nacional de Estadísticas y Santiago en Eure)

	1940	1952	1960	1970	1982	1992	2002
Población total	5.023.529	5.932.995	7374115	8.884.768	11.329.736	13.348.401	15.116.435
Población urbana	2.639.311	3.573.122	5.028.060	6.675.137	9.316.127	11.140.405	13.000.131
% población urbana	52,5	60,2	68,2	75,1	82,2	83,5	86,6
Población Gran Santiago	952.075	1.376.584	1.907.378	2.820.936	3.902.356	4.754.901	5.428.590
% población Gran Santiago respecto al total	19	23,20	25,9	31,80	34,40	35,60	35,9
Superficie Gran Santiago (km²)	110,17	153,51	211,65	318,41	420,80	492,70	641,40

Como podemos observar en la Tabla 9, la población urbana de 1940 era del 52,5% del total de la población del país, pasando al 86,6% el año 2002. Por lo tanto, en un período de sesenta años tuvo un crecimiento del 32%.

Por otra parte, la población urbana de Santiago pasó del 19% en 1940 a más de un 90% en el año 2002, creciendo en más del 60%. Este fenómeno de desruralización ya es mencionado por Wallerstein como un fenómeno de la globalización. Sin embargo, lo que nos dice De Mattos es que es un fenómeno que se produce antes en las políticas keynesianas adoptadas para la disminución de las importaciones, estas políticas son las que llevan a una metropolización de la ciudad de Santiago.

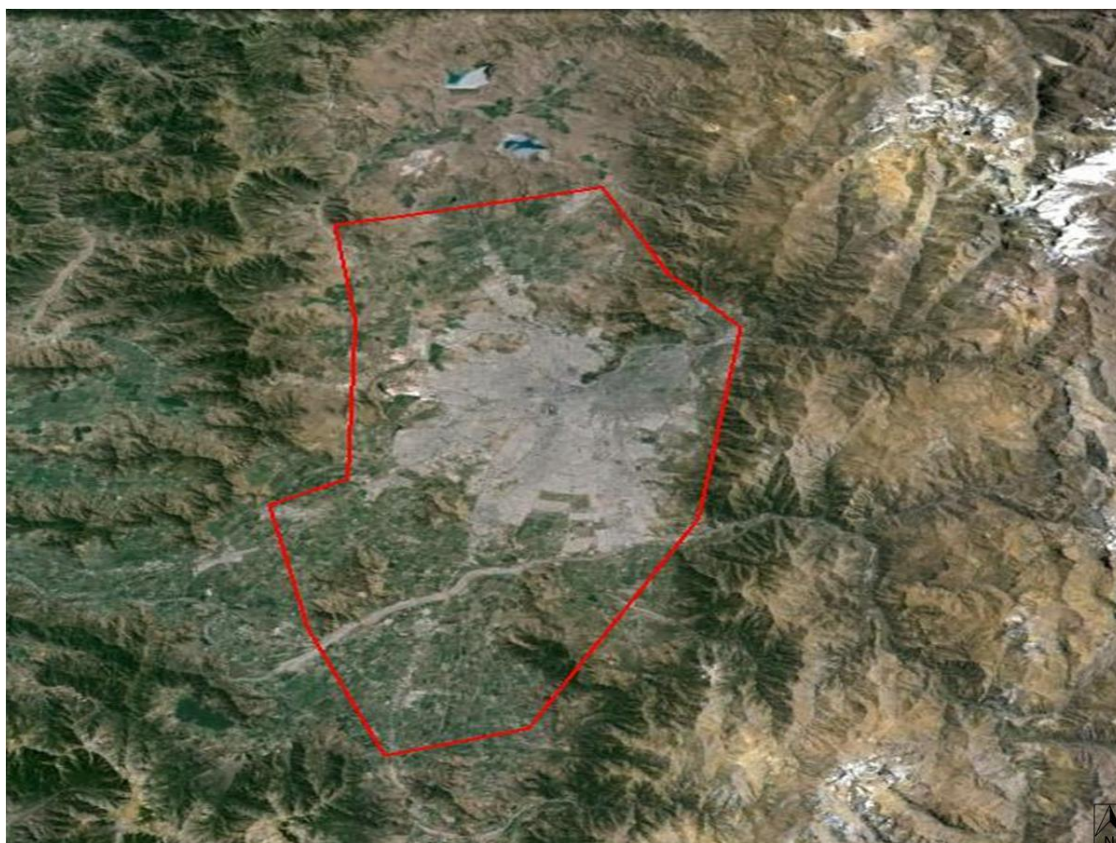
En este sentido, esta transformación es bastante explícita en tanto nos muestra un crecimiento constante hasta 1970, teniendo un estancamiento a partir de 1982.

De esta manera, el área urbana heredada del período anterior, cuyos límites aparecían dibujados en forma más precisa y nítida, ha dado paso a una metrópoli-región, de estructura policéntrica y fronteras difusas, en persistente expansión, que adquiere una configuración tipo archipiélago.

Esto permite afirmar que se está en presencia de un proceso de redistribución de la población metropolitana en el que parte de la misma desplaza su lugar de residencia hacia el periurbano, donde una parte de la superficie ocupada adquiere carácter semiurbano (nuevos asentamientos residenciales bajo la forma de “parcelas de agrado”), por lo que la expansión de la superficie ocupada por la mancha urbana ya no

es tan nítida y las mediciones sobre su superficie no alcanzan a establecer su verdadera magnitud (Ibíd.).

Imagen 10. Expansión de la ciudad de Santiago en la actualidad, a partir de la incorporación de parcelas de agrado y el desarrollo de límites difusos de la ciudad.



Para De Mattos, “complementariamente, como consecuencia del progresivo aumento de los ingresos medios de las familias, se incrementó significativamente la utilización del transporte automotor –en especial, del automóvil– para la movilización en el espacio metropolitano, y por otra parte, de las tecnologías de la información, que otorgan mayor fluidez a las comunicaciones en ese ámbito” (De Mattos, Op. Cit.: 526).

De esta manera, Chile, como parte de la sociedad de la información, debería ser un componente fundamental de la nueva fase del modelo democrático de desarrollo,

en la medida en que el desarrollo chileno tiene que definir sus estrategias para ser competitivo en el nuevo contexto de la economía informacional global.

Sin embargo, el desarrollo informacional es social por definición, porque es desarrollo de las mentes, de las relaciones sociales y de las instituciones de aprendizaje, creación e innovación (Castell, 2006:143). Según Castell, “así, tal vez la movilización colectiva de Chile en función de una identidad-proyecto podría construirse en torno al desarrollo de una sociedad de la información con características propias. Pero no como proyecto tecnológico, sino como articulación entre modernidad tecnológica, prosperidad material, creatividad cultural, programa educativo, pluralismo identitario y superación del aislamiento social y cultural” (Castell, 2006:143).

3.4.- Desarrollo, globalización y territorio

De acuerdo a Morandé, tras la Segunda Guerra Mundial en los países de América Latina, surge una generación que piensa en términos absolutamente diferentes el problema de la modernización respecto a como había sido planteado anteriormente, así: “(...) *con este nuevo enfoque, la modernización deja de ser vista como el resultado de un proceso histórico que, originado en Europa en directa relación con un ethos cultural particular, se expande a todos los rincones del mundo afectando de manera diferencial a los distintos pueblos y culturas. Antes bien, se la percibe como una opción tecnológica a disposición de todos los pueblos de la tierra, siempre que ellos mismos tengan la voluntad de desarrollarse y de superar los obstáculos que se antepongan a esta opción. La modernización no es más, entonces, un ajuste con el pasado, sino un dilema de la construcción de futuro*” (Morandé, 1986: 19).

Se puede señalar, por consiguiente, que la identidad antes buscada en el entroncamiento con la historia y la tradición cultural se revela ahora como la de un *transeúnte* hacia la modernidad. El sentido universalista del desarrollismo impide pensar lo particular, lo cultural.

Por ejemplo, en América Latina las significaciones de comunidad y sociedad no son entendidas del mismo modo, la comunidad no es entendida como una formación social primaria a partir de filiaciones, y la segunda tampoco se comprende

como resultado de complejos procesos sociales producto de relaciones contractuales, un ejemplo rousseano de sociedad moderna. Más bien son comprendidas de otra manera, y el concepto de comunidad es identificado con el de sociedad tradicional, mientras el de sociedad se entendió como sociedad moderna. Según Morandé, “la contraposición entre ambos se transforma, entonces, en el enfrentamiento de lo nuevo y lo viejo, de aquello que se debe cambiar con lo que es la meta o finalidad del cambio. Luego, la propuesta del desarrollo es concebida como la transformación de la sociedad tradicional en una sociedad moderna. El desarrollo tiene, entonces, una finalidad predeterminada: el modelo deseable de la sociedad moderna” (Ibíd.)

El desarrollo, entonces, “(...) es concebido como un avance objetivo, esto es, un crecimiento que tendría a su exponente cuantificable en el crecimiento económico y su consecuencia ‘natural’ en la democracia política” (Martín Barbero, 1986: 193).

También existe diferencia en la manera de interpretar los conceptos de modernidad y modernización, que hacen referencia a los mismos problemas. Por ejemplo, la modernidad es entendida como un proceso que asienta sus productos en bases culturales propias de la sociedad europea, enraizándose en el iluminismo, mientras que la modernización se vincula a una lógica instrumental que busca aumentar la calidad de vida de las personas mediante el mejoramiento de infraestructura, servicios y transferencia tecnológica, “(...) ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos; sino como un proceso en que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos clases subalternas” (Martín Barbero, Op. Cit.: 85).

Para De Mattos, existe un tercer discurso, que es el que considera la descentralización como medio para el desarrollo endógeno. Este ha sido sustentado por los llamados regionalistas o localistas, entre los cuales destaca Boisier, cuyo planteamiento central es que la descentralización constituye la alternativa más plausible para la democratización de la sociedad, así como para lograr una transparencia de las decisiones regionales o locales y una alta participación social (Haefner, Op. Cit.: 4).

Según Boisier, el criterio relevante hoy, al analizar el concepto de región, es el de complejidad estructural de un territorio organizado (Haefner, Op. Cit.: 10). Este territorio se visualiza como una estructura sistémica, siendo sus características más importantes su complejidad y su estado final. La complejidad indica la variedad de estructuras internas que es posible identificar en el sistema: urbanas, productivas, sociales, políticas, los diferentes niveles de jerarquía a través de los cuales se establecen los mecanismos de retroalimentación y control del sistema, y las articulaciones no lineales presentes en el sistema, que generan estructuras disipativas.

Tal idea de región, entonces, remite a una idea de desarrollo regional “que alude a un proceso constante de cambio social, que está al servicio del progreso permanente de la comunidad regional, de todos y cada uno de los habitantes de la región” (Ibíd.). La descentralización actúa aquí como una precondition para el cumplimiento de los objetivos del desarrollo regional, objetivos que son los siguientes:

- Crecimiento económico, que implica el aumento sostenido en la producción de bienes y servicios regionales.
- Sustentabilidad, permanencia y continuidad del incremento de la capacidad productiva regional.
- Inclusión social, entendida como equidad en la distribución de los frutos del desarrollo y participación económica, social y política regional, en todas las divisiones territoriales de la región.
- Satisfacción de las necesidades básicas, entendida como la provisión de servicios de infraestructura para el mejor desarrollo de las personas en sus respectivas regiones.
- Calidad de vida, referida restrictivamente al mejoramiento de los asentamientos humanos, hábitat urbano y rural en términos de servicios prestados a la población, funcionalidad del sistema de centros urbanos y accesibilidad regional, y red de atracción del sistema de centros poblados.
- Autonomía regional, definida como la creciente capacidad de autodeterminación política regional, identificación de la población con su región y capacidad de apropiación del excedente económico generado en ella.

- Protección del medioambiente, preservando el natural y el construido, en particular cuidando la explotación de los recursos renovables y los impactos ambientales de la actividad productiva.

En este mundo globalizado, las duras condiciones de la competencia internacional “obligan a modernizar la gestión de los territorios organizado (regiones), entendiendo por “modernización” la transformación de la región en una región inteligente, capaz de entender su propio entorno, capaz de acumular un conocimiento científico sobre ella misma (interno), capaz de interactuar con el entorno, capaz de anticipar el futuro mediante la construcción misma de él. Capaz de aprender, capaz, en resumidas cuentas, de actuar en forma consonante y no disonante con la forma en que actúa el entorno regional (nacional e internacional)” (Haefner, Op. Cit.: 766).

En este marco de la globalización, los dos aspectos que dificultan más un buen posicionamiento de las regiones chilenas son la falta de maleabilidad en relación con la estructura orgánica de los gobiernos regionales.

Si se considera el medio como un resultado de un sistema de actores, de estructuras y de instituciones en interacción, la noción de territorio emerge como un factor fundamental del desarrollo. Esto se debe a que si los actores se vinculan entre sí, ello es básicamente porque comparten el mismo territorio, lo que genera un sentimiento común de identidad, provocando un “proceso cognitivo colectivo que engendra dinamismos sociales, políticos, culturales, tecnológicos, administrativos y económicos. El territorio es a la vez el resultado y el marco de la reproducción de las relaciones entre los actores, las instituciones y las estructuras” (Klein et al., 1998: 646).

La relación identidad-territorio también es analizada por Rozas (1997), quien señala la existencia de una asociación del desarrollo y crecimiento de la comunidad al tema del espacio geográfico. La comunidad al enfrentarse al territorio se ve limitada o potenciada según la presencia o déficit de recursos, y esta a su vez desarrolla estrategias, técnicas, conocimientos y, en último término, experiencias que definen su propia historia. A partir de esta relación, se genera la identidad comunitaria o identificación con un espacio determinado.

3.5.- Conclusiones

A modo de conclusión de este capítulo, hemos podido observar que la ciudad de Santiago durante el siglo XX sufre una serie de expansiones territoriales, debido principalmente a fenómenos de migraciones rural-urbano. Estas migraciones fueron generando diversos asentamientos y ocupaciones en la ciudad que obligaron a la generación de políticas reguladoras al respecto.

Sin embargo, la capacidad reguladora y de ordenamiento de la ciudad siempre se ha visto sobrepasada por el crecimiento constante de la población. Esto asociado a fenómenos internacionales de tipo económico, como la crisis de 1930 y la implementación de políticas keynesianas y la búsqueda de una modernización fordista por parte del Estado chileno.

Esto llevó al desarrollo y ordenamiento de sectores de la ciudad, mientras otros continuaban viviendo en condiciones de autoplanificación, segregación y condiciones sanitarias deplorables.

Esta situación trajo consigo durante todo el siglo una serie de medidas urbanas y político-sociales que buscaban disminuir las problemáticas que surgían con el crecimiento de la ciudad.

Asimismo, y en forma paralela, el Estado buscaba soluciones, que muchas veces generaban más segregación de la ciudad, mientras que los sujetos sociales, los habitantes de Santiago, desarrollaban sus propias estrategias de habitar la ciudad, organizando comités sin vivienda y transformando las ocupaciones ilegales en una bandera de lucha, reivindicativa y de contracultura.

A partir de estas manifestaciones surge una identidad urbana, con sus propias formas de expresión. Esta es una identidad que se contrapone muchas veces a la estatal, y que durante todo el siglo XX fue capaz de utilizar los espacios residuales y espacios basura para una emergencia urbana, una emergencia cultural, con su propio discurso y su propio sentido de desarrollo y modernidad.

Estos discursos han ido movilizándose de formas distintas a lo largo de la última parte del siglo XX, coexistiendo con la planificación urbana, buscando nuevas formas de expresión, conformando y aportando nuevos componentes del imaginario urbano, un imaginario invisible, o mejor dicho, invisibilizado por el Estado. Esta es una ciudad que está en constante movimiento, con una cultura urbana bien definida y que susurra en los oídos de los santiaguinos constantemente.

CAPÍTULO IV

Muralismo, Grafiti, Arte Urbano

Durante la primera mitad del siglo XX, la ciudad de Santiago comienza a vivir un proceso de planificación asociado a las constantes migraciones rural-urbanas. Esto genera un aumento exponencial de la población y un sinnúmero de problemas urbanos asociados a la carencia de servicios, de infraestructura sanitaria, vivienda, entre otros.

Como se pudo observar en el capítulo anterior, las ocupaciones territoriales eran en conventillos o cuartos redondos. Estas ocupaciones generaron impactos en los aspectos sanitario debido al hacinamiento y la escasez de servicios existentes.

De la misma forma en la década de 1940, comienza un proceso de ocupación ilegal del territorio, que implican un proceso de organización social y urbana por parte de la población, y no del Estado. En esta primera mitad del siglo XX, existen esfuerzos urbanísticos desde el Estado y desde la población por planificar ciudad y solucionar los problemas de los “sin techo”.

Todo esto surge en un contexto de industrialización y crisis económicas, por lo tanto existen elementos políticos, sociales, económicos y culturales que comienzan a plasmarse en la ciudad desde distintos prismas.

4.1.- Arte y muralismo en la primera mitad del siglo XX

Una de las influencias en el arte en la primera mitad del siglo XX en Chile es el arte mural post Revolución mexicana. Es en este contexto que José Vasconcelos propone y materializa el programa gubernamental a través de murales públicos, ya que:

“La Revolución nos reveló a México o mejor dicho, nos dio ojos para verlo. Y se los dio a los pintores. La imagen visual se convierte en el agente mediático entre el pueblo y la contingencia. De esta manera, se crea una conexión vital entre arte y

sociedad: el renacimiento de la pintura pública por un lado, y por otro, la cotidianidad del nuevo México posrevolucionario” (Domínguez, 2006: 10).

Algunos de los pintores destacados en este proceso fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, cada uno con focalizaciones distintas. Rivera apuntaba a un arte popular con algunas alusiones a la tradición mexicana, con una impronta asociada al cubismo que había aprendido en Europa (Domínguez, 2006: 9). Por otro lado, Orozco también trabajó alegorías similares, pero su obra era más ambigua, debido a que siempre evitó que su obra destacara una ideología política en particular. Finalmente Siqueiros no establecía separación alguna entre arte y sociedad, adhirió a diferentes causas abiertamente y lo expuso en sus murales, buscando consolidar la creación del nuevo arte americano (Domínguez, 2006: 13).

Paralelamente, lo sucedido en México comienza a influenciar a Latinoamérica. En el caso chileno, a fines de la década de 1930 Laureano Guevara creó un departamento de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. (Palmer, 2011: 7).

De esta manera, la primera mitad del siglo XX en manos del arte mural, trasciende la tela, la obra del caballete, y se integra y manifiesta a través de edificios públicos, lo que podemos observar en el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores, redactado por Siqueiros en 1922. En él se establecía la necesidad de trabajar en forma propositiva para socializar el arte, destruir el individualismo y repudiar la pintura de caballete, produciendo obras monumentales que sean de dominio público, con el objetivo de producir belleza y declarar la lucha, un arte de protesta y compromiso (Bragassi, 2010: 4).

Quizá uno de los autores con mayor impacto es Siqueiros, debido a la cantidad de obras realizadas en diversos países y la experimentación de técnicas, materiales y herramientas que utilizó (pistola de aire, cámara fotográfica, retroproyectora, pinturas a base de piroxilina.). En este sentido, Siqueiros plasma los recursos de reivindicación indígena como una bandera de lucha latinoamericana, marcando una clara diferencia discursiva entre el indianismo y el indigenismo (Bragassi, Op. Cit.: 5).

En 1940, Siqueiros y Guerrero comienzan el mural “Muerte al Invasor” (imagen 11), apoyados por los artistas chilenos Camilo Mori, Gregorio de la Fuente y Fernando Marcos. Este mural fue realizado en la Escuela México de Chillán (Palmer, Op. Cit.: 8), después del terremoto de 1939 y fue entregado a la comunidad de Chillán el 25 de marzo de 1942 (Domínguez, Op. Cit.: 30). Esto se manifiesta en la declaración dada en Chillán en 1942.

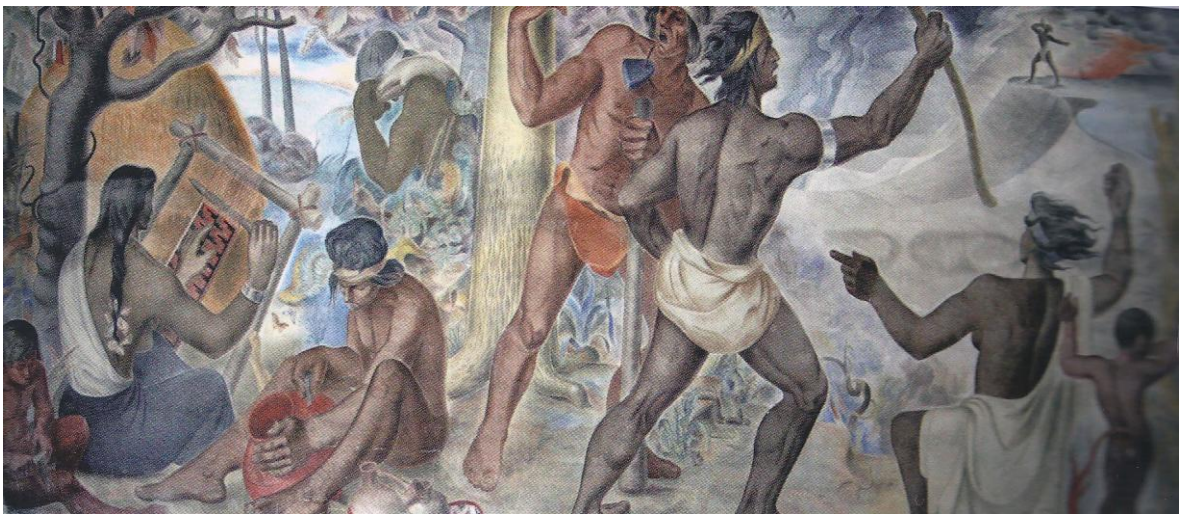
“El arte mural significa un retorno a las culturas del pasado. Estamos luchando por hacer comprender esta modalidad del arte y nuestro esfuerzo está siendo compensado al constatar la admiración que estas pinturas murales despiertan en la imaginación de todos” (Diario La Discusión de Chillán, 26 de marzo 1942, en Domínguez, 2006: 30).

Imagen 11. Muerte al invasor.



Posterior a la inauguración de la Escuela México en Chillán, la empresa de Ferrocarriles del Estado encargó a Gregorio de la Fuente, en 1943, un mural para la Estación de Concepción (imagen 12). Las dos secciones paradigmáticas del mural serían la escena indígena del comienzo y la de los mineros trabajando (Palmer, Op. Cit.: 8).

Imagen 12. Latidos y ruta de concepción.



En 1945, Fernando Marcos, Carmen Cereceda y Osvaldo Reyes, de la Escuela de Bellas Artes, formaron el grupo de Pinturas Muralistas del Ministerio de Educación. En el año 1952, se escribió el manifiesto de integración plástica, que buscaba poner el arte al alcance de todos (Ibid.).

En este contexto, para Juan Bragassi el arte mural presenta características que integran la arquitectura, la escultura y la pintura. El resultado de esta integración es lo que se denomina en la actualidad como “plástica unitaria”, que “parte básicamente de una concepción funcional e igualitariamente integral con el medio, lugar y sus características en que se desarrolla, la técnica de los materiales, las herramientas históricamente correspondientes y su objetivo social y estético, el cual puede deslizarse desde un objetivo específicamente decorativo, hasta el cumplimiento de un cometido de divulgación de una idea religiosa o profana” (Bragassi, 2010: 1).

4.2.- Arte y muralismo en la segunda mitad siglo XX

En la década de 1950 y bajo el mismo prisma, se crea en la Universidad de Concepción la Casa de Arte José Clemente Orozco, cuyo objetivo en primera instancia era el desarrollo de una pinacoteca de artistas nacionales y extranjeros, para lo cual se adquirieron importantes colecciones en 1958 (Domínguez, 2006: 32).

En 1964, se lleva a cabo el mural “Presencia de América Latina” (imagen 13), de González, el cual está compuesto por un paño central y dos laterales. Como técnica se utilizó el acrilato sobre un revestimiento de cemento áspero, que está separado del muro original por una cámara de aire (Domínguez, 2006: 36).

Imagen 13. Presencia de América Latina.



En 1957, Julio Escámez fue contratado por los propietarios de la farmacia Maluje, quienes construyeron su tienda en doble altura, pensando efectivamente que la doble altura le debía permitir a Julio Escámez realizar el mural destinado a reproducir la historia de la farmacia (Domínguez, 2006: 47).

El mural está diseñado en tres paños, en el que se describe la medicina tradicional mapuche en tiempos de la colonia, la salud a cargo de los hospitales religiosos y la actualidad (imagen 14).

Imagen 14. Historia de la medicina y la farmacia en Chile.



Como hemos podido apreciar, el arte mural en Chile había logrado salir de museos y galerías, pero se mantenía en recintos cerrados, como lo eran escuelas, estaciones de ferrocarril, farmacias y pinacotecas (Domínguez, 2006: 52).

4.2.1.- Muralismo y propaganda política

A partir de 1960, se genera una nueva forma expresiva que combina el arte mural y la propaganda política. De esta manera, desde 1963 en la campaña presidencial en la que se enfrenta Eduardo Frei y Salvador Allende, comienza una expresión política que utiliza elementos estéticos del muralismo y la acción popular en las calles. Como lo ha planteado Palmer: “el acto colectivo de pintar era en sí mismo

una demostración de acción popular tanto para el FRAP¹⁷ como para los demócratas cristianos, quienes también se consideraban representantes del pueblo” (Palmer, Op. Cit.: 9).

La Democracia Cristiana comienza su campaña utilizando la estrella (mayo de 1963), que es el emblema de la campaña de Frei. Esta estrella comienza a aparecer pintada en distintos lugares de Chile. Sin embargo, de acuerdo a la bibliografía consultada el primer mural de propaganda fue pintado en julio de 1963 entre Valparaíso y Viña del Mar.

Por otra parte, “el segundo mural pro Allende era una alegoría de las dificultades y esperanzas del pueblo chileno. Se pintó al poco tiempo, cerca de la actual estación del metro Barón, un punto central para el arte callejero actual. Así comenzó la batalla de propaganda de la Av. España. La Democracia Cristiana envió un equipo desde Santiago para pintar una enorme estrella con la leyenda 50.000 becas para los niños pobres. Al lado los allendistas pintaron el emblema de Allende una X con el eslogan ‘en el gobierno popular no habrá niños pobres’” (Palmer, Op. Cit.: 9).

En 1964, los allendistas se organizaron en tres equipos y trabajaron en 750 metros cuadrados, apoyados por las personas del lugar. Para Luz donoso, “más allá de los propios murales, nos dábamos cuenta que la mejor propaganda era estar ahí pintando”. De esta manera, se plasmaba en el puente Capuchinos de Viña del Mar a obreros y campesinos alzando carteles con las consignas de la campaña de Allende, incorporando alegorías asociadas a niños como el futuro de Chile. Este mural fue destruido en junio de 1964 por los partidarios de Frei (Ibid.)

En ese mismo año, comienzan los primeros murales políticos en Santiago en las paredes de un liceo público. Sin embargo, los realizados a orillas del río Mapocho son considerados como los mejores, los que poseían una longitud aproximada de 200 metros. En uno de estos murales se combinaban relatos de líderes con imágenes populares, la mujer y los niños ocupando lugares destacados en la obra, contrarrestando la propaganda exclusivamente masculina. Desde esta perspectiva, el

¹⁷ FRAP: Frente de Acción Popular.

realización del mural no es el único elemento inclusivo, sino que también la integración de la imagen de mujeres y niños como protagonistas de la agenda política.

Según Palmer, “a fines de los 60, la principal referencia para los murales políticos en Chile era más bien Cuba, especialmente los afiches de la revolución. La estética de Waldo Gonzalez y Vicente Larrea, dos de los más influyentes diseñadores que ha tenido el país, reflejaba su conocimiento de la propaganda y el cine cubano” (Palmer, Op. Cit.: 10).

En 1969, Francisco Méndez Labbé desarrolló una iniciativa de pintar cerca de 60 murales en la ciudad, dando inicio a un proceso paralelo que se plasmaba entre las intervenciones de arte urbano y la propaganda política. Después del Golpe de Estado en septiembre de 1973, esta propuesta fue considerada una acción política y borrada. Sin embargo, fue recuperado en el regreso a la democracia a través del proyecto de Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (Palmer, Op. Cit.: 11).

La propaganda política a través de la pintura callejera, iniciada en 1963, comienza a generar dinámicas orgánicas que desembocan en la creación de diversas brigadas muralistas a fines de la década de 1960. Uno de los colectivos muralistas más relevantes en el contexto político de la época era la Brigada Ramona Parra, fundada en 1968 por las juventudes comunistas. En 1970 existían aproximadamente 150 murales en todo el país asociado a esta brigada (Domínguez, Op. Cit.: 57).

En este contexto, “se gestaron cinco brigadas: Brigada Ramona Parra (BRP), de las Juventudes Comunistas; Brigada Elmo Catalán (BEC), de las Juventudes Socialistas; Brigada Inti Peredo, perteneciente al Partido Socialista; Brigada Hernán Mery, de la Democracia Cristiana, apoyando a su candidato presidencial, Radomiro Tomic, la Brigada Rolando Matus, fracción de propaganda del Frente Nacionalista Patria y Libertad que desempeña un importante rol en la campaña del terror realizada por la derecha durante los tres años de gobierno de Allende” (Ibid.).

La BRP y la BEC durante el gobierno de la Unidad Popular, liderado por Salvador Allende, prosiguieron con su actividad muralista, pero sin el apuro de la clandestinidad y de la propaganda para las campañas presidenciales. Quizá un ejemplo

de esto lo constituye el mural de Alejandro “Mono” González titulado “Compañeros” en el Hospital del Trabajador (Palmer, Op. Cit.: 12).

Es en el período de gobierno de la Unidad Popular cuando la actividad propagandista del muralismo callejero, asociado a una forma expresiva de arte social y público, se vincula con artistas plásticos consagrados, como es el caso de Roberto Matta, Balmes y otros. En 1971 Matta viaja a Chile desde Italia para colaborar en el mural “El primer gol del pueblo chileno” (Domínguez, 2006: 63). Como lo recordó Balmes, “algunas veces un muro que había sido recién pintado podía ser repintado dos semanas después con nuevo diseño. Esto es una actitud muy generosa y espontánea” (Palmer, Op. Cit.: 12).

Esta apertura y vinculación entre el arte social y público fue interrumpida por el golpe de Estado de 1973, lo que trae como consecuencia un proceso de eliminación en que se borran los murales pintando sobre ellos, desarrollando un ejercicio de ausencia de lo experimentado en el espacio público.

El registro que se tiene de aquellas obras permanece en la memoria de quienes participaron en estas iniciativas y en algunos registros fotográficos realizados principalmente por la BRP.

Según Domínguez, “el arte brigadista, concebido y practicado como arma política sufrió numerosas pérdidas humanas, además de las artísticas. La persecución ideológica a sus participantes, incluyendo torturas, fusilamientos y el exilio, acabó por desarticular las brigadas para la segunda mitad de los años setenta” (Domínguez, 2006: 69).

Así, el golpe de Estado trajo consigo el exilio de brigadistas y artistas, quienes se constituyeron en el extranjero en la brigada Pablo Neruda y Venceremos en Francia. La brigada Pablo Neruda desarrolló trabajos en Italia y Barcelona, y la Brigada Salvador Allende en Alemania, apoyando al pueblo chileno a través de intervenciones en ciudades como Atenas, Venecia y París (Domínguez, Op. Cit.: 70).

En 1976, algunos años después del golpe de Estado, “la desarticulada BRP resurge ilegalmente dentro del país con el nombre de Brigada Marta Ugarte,

realizando murales callejeros, desde luego a nivel clandestino, en un mínimo de tiempo y en espacios más pequeños, con el riesgo que ello implica. Estos murales de denuncia, ya no de propaganda ni con la calidad artística de antaño, recuerdan los escritos callejeros durante las revueltas estudiantiles de mayo de 1968 en la ciudad de París, cuando los universitarios se tomaron las calles e hicieron del rayado herramienta” (Ibid.).

De esta manera, la década de 1970 cierra su período en un contexto de clandestinidad y mensaje político fragmentado, pero conciso. Escrito en pocos minutos, denunciando, narrando la historia y los sucesos que no están presentes en la prensa nacional, la gran ausencia de estos hechos vuelca en los muros un relato desde sus propios actores. En una actividad repleta de temores, los muros se cubren de mensajes incendiarios que llaman a la justicia.

El escenario de estas intervenciones es principalmente en poblaciones con un pasado político, en poblaciones que se alejan del centro de la ciudad y que agrupan a la población de más bajos recursos. Debemos recordar que en 1979 Augusto Pinochet lleva a cabo la erradicación de la pobreza y genera nuevos centros urbanos en la ciudad, quedando el sector oriente de la misma como sector de la clase privilegiada.

Por otro lado, es en los sectores considerados marginales donde suceden los principales movimientos políticos en contra de la dictadura de Pinochet. En estos lugares es donde, desde finales de la década 1970 y durante gran parte de la de 1980, se plasma en muros la demanda y la historia de los hechos ocurridos en Chile durante la dictadura.

Es probable que la primera señal de resistencia artística fuera la desarrollada por el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en 1979, sumándose la BRP a mediados de la década de 1980 y la BEC posteriormente.

En la década de 1980 se destacan los siguientes trabajos murales:

- Mario Carreño: en 1980 pintó en el Hospital del Trabajador de Concepción una serie de alegorías vinculadas a cánones estéticos de la BRP, como un minero,

una guitarra, y haciendo alusiones a la iconografía de la cerámica de Quinchamalí¹⁸.

- Eugenio Dittborn: en 1984 envió pinturas aeropostales¹⁹ de Santiago.

Para Bragassi, “a partir de 1986, las brigadas de rayado y muralistas experimentan un crecimiento cuantitativo a lo largo de todo el país, teniendo como motor impulsor la fuerza y voluntad de los jóvenes de las poblaciones populares que encausaron su actividad hacia el anhelo de unidad, igualdad, equidad, justicia y libertad” (Bragassi, Op. Cit.: 7).

4.2.1.- La vinculación con el arte urbano

Existen dos sucesos que generan el arte urbano: el primero fue Mayo de 1968 en París; y el segundo, Nueva York en 1973. El primer caso fue parte de un movimiento social que utilizó afiches y muros en una revolución industrial que impactó a todo el país y en el cual se generaron consignas como “La imaginación al poder”, “Prohibido prohibir” o “Seamos realistas: pidamos lo imposible”. En el segundo caso, a través del *hip hop*, una expresión del movimiento Zulu Nation, creado por Afrika Bambaataa y que buscaba poner fin al racismo y la violencia, se expresa un mensaje en los muros con textos que no son de fácil comprensión, ya que están altamente codificados (Domínguez, Op. Cit.: 77).

De acuerdo a Palmer, “a fines de los años ochenta el muralismo callejero ha retomado con esplendor, produciendo tanto rayados como composiciones de figuras y colores que es posible considerar dentro de lo artístico. Mientras las brigadas y colectivos muralistas se toman las calles para expresar sus sentimientos y la represión existente, surgen otros grupos que emulan su actuar desde un punto de vista más pragmático y menos elaborado. Pioneros en Chile, fueron grupos de jóvenes ligados a la cultura y la música *punk* quienes provistos de una lata de aerosol, escribieron la consigna *Punk not dead*” (Palmer, Op. Cit.: 13).

¹⁸ Quinchamalí es un poblado de la Región del Bío Bío, cuya capital es Concepción. Esta cerámica se caracteriza por tener decorados con incisión blanca sobre fondo negro.

¹⁹ Las pinturas aeropostales eran elaboradas en papel de grandes dimensiones. Estas pinturas eran dobladas como una carta para que cupieran en un pequeño paquete y luego fueran desdobladas en el lugar de destino.

En Chile es factible ver ambos movimientos en la actualidad: el rayado francés, asociado a las formas de expresión de brigadas y colectivos muralistas, y el grafiti, asociado a formas de expresión urbanas.

En este sentido, tenemos como ejemplo el signo del pájaro de DICAP, utilizado por el grupo de *hip hop* “Militantes de Santiago”, generándose una vinculación en una sensación de cambio de sociedad y las estéticas asociadas y la reivindicación de la lucha en la calle.

Algunos de los artistas urbanos que empiezan a ser conocidos en la década de 1990 comenzaron su trabajo a fines de la década anterior, participando en distintas brigadas muralistas.

Sobre esto, Palmer recuerda: *“Bisy distinguió lo idílico de los últimos años de ese periodo y la construcción de un mundo diferente, con mucho ego, que distingue al arte callejero pos dictadura. Donde sí hay una afinidad es entre el imaginario compuesto por Vicente Larrea en carátulas de discos que aludían a las injusticias sufridas por los indígenas y el imaginario pro mapuche en su conflicto actual, representado por Aner, Eney, Hozeh y otros grafiteros.*

La verdad fue cómo estas ideas se plasmaron en Chile hasta el día de hoy: Cekis, Aislapp, Hes, Vasko, Fisek, Elodio y Juana Pérez están entre los grafiteros contemporáneos que aprecian las letras y palabras por sí mismas.

Agotok incorpora incoherencias verbales en sus pinturas. En lo que a letra se refiere, estos artistas están más influenciados por el arte callejero mundial que por algún precedente nacional. Sin embargo, la receptividad de los espectadores chilenos a palabras en muros está condicionada por la experiencia histórica del país” (Palmer, Op. Cit.: 13).

El proyecto de Museo de Cielo Abierto de Valparaíso, borrado durante la dictadura, vuelve a surgir con el apoyo de la Universidad Católica de Valparaíso y en manos de Nemesio Antúnez, José Balmes, Francisco Méndez, entre otros. Estas aperturas y recuperaciones de la memoria plástica y visual en democracia, sumada a la apertura de las calles, que permitían transitar libremente en ellas, genera una vinculación entre arte, muralismo y urbanismo.

Si bien en el mundo existen corrientes similares asociadas a los movimientos ya mencionados, en Chile se gestan a partir de una relación de discursos y memorias, sobre todo a principios de la década de 1990. De esta forma, a mediados de esta década surgen colectivos como QM (¿Qué miras?), CEC (¿Cómo explicar *crew*?), ODC (Obsesión diaria crítica) y Peka (Paranoia Kritika) (Palmer, Op. Cit.: 16).

Como podemos observar en diversos estudios de sociología, la dictadura consigue atomizar la sociedad que comenzaba a cuajarse en la década de 1970. Cuarenta años después, las consecuencias de la persecución y de la anomia provocada por la dictadura, sumado a esto un sistema económico neoliberal y en contextos de globalización, han fragmentado a colectivos y diversificados a los actores sociales en la actualidad.

A partir del año 2000, es posible observar un sinnúmero de componentes de arte urbano en las calles de Santiago, algunos asociados a propaganda política, otros a arte social o demandas sociales, a manifestaciones individuales y territoriales o individuales artísticas, utilizando diversas técnicas desde pinturas, estencil, calcomanías, aerosol, etcétera (Palmer, Op. Cit.: 17).

Al igual que en Santiago, en Valparaíso y Viña del Mar surgen otros colectivos a partir de la década de 1990, como el grupo de muralistas porteños “La Caleta”, responsable del mural desarrollado en el Teatro Mauri.

Por otro lado, el Taller de Acción Comunitaria (TAC) realizó trabajos de recuperación de basurales y microbasurales, complementando la recuperación de terrazas y espacio público con la intervención plástica de las casas vecinas a estos sitios.

En este contexto, las motivaciones murales van cambiando. El mural político expresa reivindicaciones sociales y derechos universales, como los derechos humanos o los derechos de los niños; otros tantos abordan nuevas temáticas, como demandas culturales, concientización, derechos ciudadanos (Bragassi, Op. Cit.: 12).

Esto genera una diversidad y heterogeneidad de técnicas, mensajes, colectivos e individuos, se observan pegatinas, calcomanías, textiles, intervenciones sobre monumentos con objetos reciclados. Por lo tanto, a partir del año 2000 se pueden observar tantas técnicas como grupos, barras bravas, colectivos políticos e indígenas, propaganda electoral, eslogan publicitario, grupos anarquistas e incluso neonazis. De alguna manera, estos grupos y estas diversas formas de expresión y arte urbano coinciden en que la democracia, en el modo en que ha sido concebida, no da respuesta a las demandas sociales de la población (Bragassi, Op. Cit.: 13).

Según Palmer, “el arte callejero latinoamericano ha sido reconocido desde hace tiempo como líder en el mundo y Chile figura constantemente en panorámicas del muralismo y grafiti, de América Latina y otros continentes. En The New York Times, del 7 de julio de 2009, Hervé Chandés, director de la Fundación Cartier de Arte Contemporáneo, en París, afirmó que las dos capitales mundiales más importantes del grafiti eran Sao Paulo y Santiago de Chile. El grafiti tiene en estos países mayor resonancia que en cualquier otro lugar, en gran parte debido a que los fuertes movimientos de protesta vieron en los muros el soporte natural para denunciar las respectivas dictaduras. Desde la década del 90 ha habido mucho contacto entre escritores basileños y chilenos, y la cultura de grafiti –como todo el hip hop- ha proliferado en forma incesante. En Chile contemporáneo, la tradición latinoamericana de arte para todos confluye en la actitud rebelde del grafiti mundial: el resultado es la multiplicación de un street art accesible” (Palmer, 2011: 7).

4.3.- Uso y significado de técnicas-estéticas del arte urbano

4.31.- Muralismo

Para muchos, la expresión muralista desarrollada por la BRP a fines de 1960 es la imagen del muralismo chileno. En tanto acción de propaganda política, esta brigada estableció una serie de elementos iconográficos y arquetípicos del discurso de izquierda de esos años: obreros, mineros, mujeres, niños, campesinos, pescadores, puños, la estrella, siempre sobre fondos de colores puros, fileteados en negro. Todos estos elementos constituyen hoy una herencia estética del mural político de esa época (Bragassi, Op. Cit.: 11).

Con respecto a esta brigada, Palmer plantea que “las imágenes de la BRP estaban abiertas a la cultura pop, Gonzalez relata como el disco Yelow Submarine influyó en la BRP, había un diálogo con las imágenes de la música popular de Chile” (Palmer, Op. Cit.: 12).

El uso de colores primarios en la BRP fue un elemento central sacado de los carteles y afiches cubanos de la revolución, quienes a su vez habían realizado una exploración en diversos elementos constitutivos del arte *pop*. Esto permitió combinar imagen y texto, desarrollando una nueva composición visual en los muros de la ciudad.

Según Rodríguez-Plaza, “Roberto Matta explicaba cómo las palabras inducen una manera más perceptiva de mirar: Ver como un verbo, es decir: ver la cosa creciendo, ver como ella va cambiando, verla en el espacio en que está. Esta idea no es en sí misma nueva: los cubistas y los *lettristes*, habían explorado el potencial plástico de las palabras” (Rodríguez-Plaza, 2005: 3).

Para Roberto Matta, esto no era nuevo, pero era sumamente significativo en su uso social, en su ejecución y desarrollo. Sin embargo, su impacto no implica una aceptación y legitimación masiva, para muchos representa un escenario político con visiones contrapuestas, por lo tanto, son imágenes que generan tensiones ideológicas a través de la legitimación de procesos sociales y la desacreditación de sus significados (Rodríguez-Plaza, 2005: 7).

De esta manera se construyó una mezcla de realismo y simbolismo en los muros de Santiago, reivindicando el paisaje urbano como soporte de estos mensajes, siendo principalmente los jóvenes quienes participaron de manera colectiva en estos procesos (Domínguez, 2006: 62).

De acuerdo a Rodríguez-Plaza, “*arte, menos como manualidad y destreza que como concepto moderno de bellas artes, ligado, por lo mismo, tanto a las autorías y a las autoridades, como a los aparatos legitimadores que acentúan y resignifican, cada vez, los signos de sus propias valoraciones*” (Rodríguez-Plaza, 2005: 3).

Desde esta perspectiva, Rodríguez-Plaza señala que el muralismo, como forma expresiva urbana, es un proceso de legitimación que actúa en el territorio como una *performance* colectiva, que al igual que un ritual marca el territorio, es decir, se produce una hierofanía, en palabras de Mircea Eliade. Sin embargo, lo que establece Rodríguez-Plaza es la cualidad para tratarlo como un hecho social total. Para este autor:

“El muralismo es contexto y pretexto e incluso intertexto y por ende, ejercicio ondulante que antecede y excede a los eventuales grupos, brigadas o individualidades que lo ejercen en tanto coordinada de sentido.

En forma simultánea se produce el mural como visualización pictográfica y materialidad cromática. El mural es la marca, el significante expuesto de las distintas lógicas que ayudan, interpelan y generan dicha materialidad” (Rodríguez-Plaza, 2005: 7).

El muralismo es entendido como una acción colectiva. Su ejercicio participativo es constituyente de su práctica, y por lo tanto lo podemos considerar como un elemento de su despliegue técnico, más allá de lo estético, centrado más bien en su función social.

Así, la acción de marcar el territorio es multifactorial y sobrepasa el ejercicio de rayar muros, con lo que el muralismo se convierte en la corporalidad de un imaginario.

En una entrevista realizada a uno de los miembros de la BRP, en la tesis conducida por Fotbona y otros, sobre la manera en se entrelazaban los discursos políticos de propaganda asociadas a un mensaje textual, con la visualidad del mismo, el entrevistado establece dos conductores de este proceso comunicativo:

“Alejandro González representa para nosotros el hombre clave en el asunto mural, el es el iniciador y de ahí se desarrollan dos campos, el aspecto político, en donde el activo necesita sacar gente a la calle, para pintar sus ideas, sus puntos de vista, de mostrar su palabra y la otra es la parte artística, entonces se divide en dos campos, donde el Danilo Bahamondes, es el que lleva la batuta en la calle y en cuanto a la consigna el Alejandro pone el color, la parte artística y ahí viene una serie de

gamas en donde encontramos al Pato Madera, Paz Casanova, encontramos un montón de compadre que desarrollaron la plástica, la pintura y hoy exponen en Europa con harto éxito” (Fotbona et al., 2002: 389).

4.3.2.- Arte urbano contemporáneo (grafiti y otros)

El arte urbano contemporáneo, se incorpora a la ciudad en una dinámica de contracultura a un régimen dictatorial y a influencias del mercado norteamericano a través de la industria cultural de la música, Para Rodríguez – Plaza, significa lo siguiente:

“Llamaré pintura callejera chilena, luego, a un tipo, simultáneamente banal, anónimo, popular y masivo de pintura realizada en las murallas públicas del Chile contemporáneo. Una desgastada y elocuente recurrencia expresiva, propuesta como manufactura sociocultural alentada, situada y amplificada por los espacios y las redes de la ciudad. Manifestación trivial que marca el punto de inicio de una serie de problemáticas relacionadas con la estetización, tanto de la política como de la vida cotidiana y colectiva” (Rodríguez-Plaza, 2005: 1).

La práctica del arte urbano, en el que encontramos al grafiti, calcomanías, estencil, murales, *tags* y otras, nos remite a un escenario del uso de la ciudad, una ciudad que se expande y se une a través de redes viales y de la conectividad. En esta ciudad multiforme, se generan diversas expresiones territoriales que la marcan, expresiones de grupos, de ideas, de intereses. Así, para Rodríguez-Plaza existe una suerte ejercicio de otorgarle a estos diversos discursos, un componente estético: “La marca se manifiesta, entonces, como señal, como una forma de inscripción con rasgos distintivos, como figura, siglas, emblemas o pictogramas simbólicos que son impresos de forma indeleble en los productos, formando parte física de sí mismos, de su identidad objetal, funcional y psicológica” (Fotbona et al., 2002: 66).

La inscripción en los muros de la ciudad va aportando a un proceso creativo y comunicativo, que algunos inscriben en el ámbito de lo popular y otros de lo social, en una combinación que vuelve a retomar la vieja discusión del arte en caballete como un

sinónimo de una cultura elitista y hegemónica, *versus* a una plasmada en la calle de forma espontánea y que muchas veces rompe o corrompe dichos cánones estéticos.

De acuerdo a Rodríguez-Plaza, “en el caso de la pintura callejera, dicho forzamiento se hace evidente a partir de las mismas denominaciones que ha recibido, las que además se circunscriban en lo esencial a los signos pintados. Es así como se ha hablado de arte popular, de muralismo, de murales, de comunicación popular, de arte del pueblo o de pintura social” (Rodríguez-Plaza, 2005: 1).

De este modo, tenemos que el ejercicio espontáneo desarrollado por quienes practican el grafiti, o más ampliamente el arte urbano, tiende a concurrir a las matrices culturales de Chile, y por ende, se construye una imagen icónica asociada a elementos estéticos que se vinculan a un ejercicio de subversión. Según Rodríguez-Plaza, “estas iconografías fueron en este tiempo exaltadas por las técnicas pictóricas de la superposición de colores, veladuras y juego lineal de perspectivas que tendieron a incorporar aprovechar sensitivamente la espacialidad y la tridimensionalidad de las construcciones, dándole dinamismo, acción y movimiento a las formas” (Rodríguez-Plaza, 2005: 5).

Al igual que en las prácticas rituales no sagradas, estas dinámicas son parte de un complejo entramado que se vivencia en tiempo presente. La expresión plasmada en un muro es una construcción cultural que evoca e invoca rasgos de estas matrices culturales. En este sentido, “lo popular y lo masivo no son, luego, realidades y conceptualizaciones excluyentes, así como las tradiciones no son sólo cosa del pasado, sino que alimentan, identifican y rayan nuestras construcciones culturales más actuales, sean estas permanentes o no. Quien aprenda a leerlas no solo podrá conocer de antemano algo sobre las nuevas corrientes artísticas, sino también sobre los nuevos códigos, las guerras, las revoluciones” (Rodríguez-Plaza, 2005: 8).

Uno de los componentes del arte urbano está relacionado con su capacidad comunicativa y el desafío que implica la comprensión de sus mensajes, sobre todo del grafiti. Con respecto a esto existen diversas investigaciones que han profundizado acerca del acto comunicativo expuesto en los mensajes. Uno de estos trabajos es el desarrollado por Silva, en el que nos propone el desarrollo de un sistema de valencias

e imperativos para situar al grafiti en un contexto que nos permita su comprensión, ubicando al grafiti como una acción dentro de un proceso comunicativo, en el cual establece lo siguiente:

Tabla 10. Valencias e imperativos

Valencias preoperativas	
1.- Marginalidad	Traduce la condición de mensaje de no caber dentro de los circuitos oficiales, por razones ideológicas o simplemente por su manifiesta privacidad.
2.- Anonimato	Implica una necesaria reserva en la autoría, por lo cual quien hace grafiti actúa real y simbólicamente enmascarado.
3.- Espontaneidad	Alude a una circunstancia psicológica del grafitero de aprovechar el momento para la elaboración de su pinta y también al hecho mismo de su escritura.
Circunstancias operativas (materiales y de realización del texto)	
4.- Escenicidad	Apunta a la puesta en escena, el lugar elegido, el diseño empleado, los materiales y colores utilizados.
5.- Precariedad	Queremos decir el bajo costo de los materiales empleados y todas las actividades que rodean el acto grafiti de poca inversión y máximo impacto dentro de circunstancias efímeras.
6.- Fugacidad	Actúa una vez, y posteriormente a realizada la inscripción se puede considerar como la valencia que asume el control social, pues entre más prohibido sea aquello que exprese más rápidamente tendrá que borrarse el respectivo mensaje.

(Silva, 1989: 2).

Como señala la tabla 10, el grafiti representa la escritura de lo prohibido, por lo tanto actúa como una correlación con la marginalidad, en tanto sus inscripciones territoriales son realizadas fuera de la ciudad, de su casco histórico, en lo que podríamos llamar la ciudad letrada en una analogía a la ciudad amurallada. Esta sería un lugar resguardado y vinculado al imaginario de la ilustración, esto es, la ciudad que se plantea uniforme, ordenada, asociada a valores de una sociedad hegemónica.

De acuerdo a lo expuesto por Silva, en Latinoamérica el grafiti es extramuros, por lo tanto es marginal, y su acción conjunta es un acto prohibido que es realizado en anonimato y fugazmente apelando a la selección de un lugar en la trama urbana que permita una mirada múltiple, una mirada ciudadana.

“Nacieron de tal modo la información, el manifiesto y el proyecto mural. Técnicamente lo podemos explicar de la siguiente manera: la inscripción urbana que carece de marginalidad, puede más bien ser denominada información mural; si falta de anonimato puede bien denominar un manifiesto mural y si excluye espontaneidad por oposición a espontáneos, podemos denominar proyecto mural. Lo anterior traduce que el arte callejero plenamente cualificado posee todas las valencias en máxima tensión, pero el graffiti pobre puede carecer de una de ellas y se producen los otros fenómenos intermediarios aludidos” (Silva, 1989: 3).

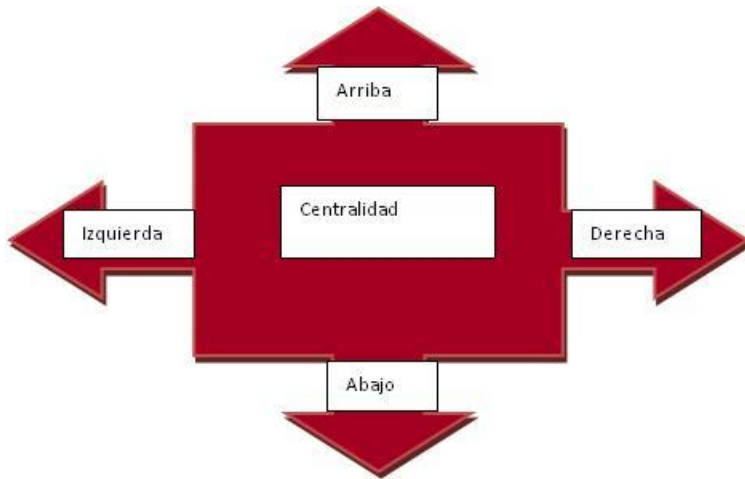
Entonces, ¿a quién se dirige el acto comunicativo? De acuerdo a Silva, no se dirige al individuo, sino la ciudadanía en su conjunto, es acto ético-estético, en tanto plantea un discurso social a partir de componentes visuales que permite al ciudadano centrar su atención en sus mensajes.

Desde la focalización de los sujetos en este acto comunicativo (ético-estético), inscrito en los muros de la ciudad, se incorpora un juego imaginativo de sus significados. El trabajo desarrollado por Silva en 1989 permite una aproximación al fenómeno comunicativo del graffiti. Sin embargo, es insuficiente para abordar su complejidad cultural, pues para el caso chileno existen elementos históricos que no son considerados en la propuesta teórico-metodológica desarrollada por el autor. Sin embargo, esto no le quita validez a lo planteado por Silva, sino que nos obliga a reformularlo, otorgándole nuevos elementos para su comprensión.

Para ello, tomaremos lo propuesto por Silva sobre leer los graffitis en un esquema topográfico (ver figura 2), de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, pero complementaremos las relaciones que se obtienen en estos cuadrantes. A la izquierda orientaremos aquellos mensajes que se confrontan frente a la centralidad discursiva de una ciudad, los que pueden ser elementos políticos, morales, religiosos; mientras que a la derecha se dispondrán aquellas que brindan propaganda a la centralidad, independiente del partido político al que podrían representar. Arriba se ubicarán aquellos mensajes que plantean una acción de mercado o *marketing*, incorporando elementos estéticos del mercado, y abajo los que se vinculan a una iconografía territorial local.

Al incorporar este esquema discursivo en los análisis, se vuelve insuficiente para su comprensión y taxonomía, ya que veintiséis años después de la propuesta de Silva, en la expresión del arte urbano, del grafiti y del mural, que circula por cada uno de esos cuadrantes solo a veces un cuadrante predomina.

Figura 2. Mapa conceptual.



“Podemos concluir la mirada ciudadana, reconociendo en ella ese debate, que se mueve al ritmo del ver ciudadano, dentro de presiones sociales concretas, pero que paradójicamente, son las mismas condiciones que han originado la representación grafiti: podría afirmarse que “lo que muestra el grafiti es lo que a él mismo se le prohíbe y ahí ya estamos en su mecánica delirante”. El conjunto iconográfico solo cumple su función de mostrarse, sino que simultáneamente define una ciudad, se trata de una definición societal en la cual la ciudad es vista por sus ciudadanos, pero también los ciudadanos son recibidos e inscritos por su misma ciudad como ejercicio escritura y jeroglífico urbano. Cada urbe, de este modo expresa sus temores y delirios, sus anhelos y utopías, sus vergüenzas y orgullos, y como un libro va mezclando información real con fantasía, para colocarse el mismo grafiti como otro de los grandes relatos contemporáneos” (Silva, Op. Cit.: 6).

Asimismo, Silva nos plantea con énfasis que el grafiti como marca se inscribe en la ciudad, en contexto de centro-periferia, por lo tanto es una marca territorial, que representa partes de la ciudad, en donde la mirada ciudadana participa de este juego

imaginativo, buscando interpretar sus significados y reconociendo en los muros el debate propuesto, en tanto el grafiti es un mensaje discursivo.

Según Silva, “América Latina vive el tercer gran momento del graffiti contemporáneo. Lo anterior, luego del París del 68, momento en el cual primó el graffiti literario de denuncia y libertario propio de la época y del movimiento plástico y delirante del sub way de Nueva York, en el cual sobresalió la elaboración de grafemas desposeídos de un sentido en su comunicación, y más bien con mayor énfasis en la forma, el color y como manifestación de mensajes territoriales de bandas de grupos marginados” (Silva, Op. Cit.: 7).

4.4.- Aproximación a casos

Para finalizar este capítulo acerca del arte urbano, en el que hemos podido analizar su desarrollo histórico, sus prácticas y técnicas, expondremos algunos casos que permiten profundizar su desarrollo. No se pretende abordar todas las prácticas de arte urbano en Santiago, sino aquellas más emblemáticas, siendo desarrolladas principalmente en Santiago y Viña del Mar. Para complementar estas miradas, se ha sumado un caso de España, para establecer como contrapunto las similitudes y diferencias con lo desarrollado en Chile.

4.4.1.- Muralismo en la población La Victoria

La población La Victoria es un barrio ubicado en el centro-sur de la ciudad de Santiago y limita con el cinturón de hierro tomado como referente al casco histórico de esta investigación. Fue fundada el 30 de octubre de 1957, a partir de una toma de terreno realizada por 1.200 familias que habitaban “el cordón de la Miseria”, en los bordes de Zanjón de la Aguada. Los pobladores trazaron y lotearon los terrenos, definieron los espacios públicos y establecieron comités de vigilancia. Las calles fueron bautizadas como Carlos Marx, Ramona Parra, Mártires de Chicago, Día internacional de los Trabajadores y otros nombres relevantes y significativos para los trabajadores chilenos.

La población La Victoria ha sido un lugar emblemático en Santiago y en el país en relación con la lucha por el derecho a viviendas, pero también ha sido una referencia urbanística de organización y planificación.

El mural ha sido considerado en este lugar como una forma de arte social, debido a que son sus propios protagonistas los que pintan su historia, en este sentido el mural pasa a ser un documento histórico de sus habitantes.

En el muro se conmemora, se recuerda y se inscribe la memoria, en la realización del mural se apela a lo colectivo. En él se cuenta la historia de la población, se recrean episodios y hechos que se niegan a ser olvidados, como la muerte del padre André Jarlán (fotografía 5).

Fotografía 5. Padre André Jarlan.



La muerte del padre André Jarlan ha sido relatada así:

“El 4 de septiembre de 1984, día de la décima jornada de protesta nacional, La Victoria al igual que otras poblaciones combativas se vio rodeada de fuerzas policiales destinadas a aplacar cualquier tipo de manifestación callejera. Esa tarde en la intersección de las calles 30 de octubre y Ranquil, se encontraba u grupo de periodistas con el fin de cubrir lo que sucediese, al ver que un grupo de carabineros, se les acercaba intentan huir, siendo detenidos por una serie de disparos al aire, que sólo terminarían con la identificación de la prensa. Media cuadra más al sur por Ranquil, en el segundo piso de la casa parroquial yacía en su dormitorio el sacerdote francés André Jarlán Pourcel quien recibió uno de los disparos tirados al aire, que

atravesó la frágil pared de madera para terminar en el cuello del sacerdote mientras se encontraba leyendo la biblia de su escritorio” (Alcatruz, 2004: 9).

En los muros de La Victoria se recrea la identidad y se invoca el sentido de lucha de la población con temáticas contemporáneas, como es la lucha del pueblo mapuche. De esta manera, el muralismo se convierte en un ejercicio de memoria en tiempo presente, en que se vinculan las demandas de origen, en 1957, con las actuales reivindicaciones del país, estableciendo una continuidad temática de sujetos históricos (Alcatruz, 2004: 2).

De acuerdo a lo expuesto por Le Goff, recordar es una forma de aglutinar poder, ya que permite conservar elementos fundamentales de un grupo social, es decir, en el caso de La Victoria es un ejercicio asociado a la construcción de una memoria colectiva. La práctica de la memoria permite a su vez practicar la identidad, identidad territorial e histórica (Alcatruz, 2004: 4).

Como podemos observar en la fotografía 6, el mural hace mención a la conmemoración de la toma en su aniversario número 50, en él se pueden observar carretones de mano, palas y tiendas de campaña, relatando visualmente la toma de la población en 1957, en la cual 1.200 familias se trasladaron del sector del Zanjón de la aguada a la chacra La Feria. Este traslado fue realizado en carretas y las primeras viviendas fueron precarias, de cartón y de materiales básicos. A su vez las palas simbolizan el trabajo colectivo desarrollado por los pobladores para su construcción.

Fotografía 6. Conmemoración 50 años de la toma.



De esta manera, los muros son el soporte histórico de las “otras historias”, de las no relatadas en la ciudad, de la historia reprimida, la historia política de un pasado reciente. Así, el muro se vuelve la negación corpórea del olvido, convirtiéndose en un espacio vinculante y relacional, en palabras de Augé, en un lugar en medio del cual se plasman diversos contenidos ideológicos (Alcatruz, 2004: 5).

En la fotografía 7, podemos observar la vinculación con otras conmemoraciones del país, como lo es el Día del Joven Combatiente, el 29 de marzo. Este día se recuerda a los jóvenes que lucharon y murieron en la lucha contra la dictadura. Hoy se incorporan

también a los jóvenes muertos durante la democracia en enfrentamientos con la fuerza pública.

La fotografía 8 nos muestra un mural conmemorativo asociado a la matanza de *Corpus Christi* u Operación Albania, ocurrida entre los días 15 y 16 de junio de 1987, en las que fueron ejecutados doce miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) por agentes de la Central Nacional de Informaciones (CNI)²⁰. Es importante resaltar que estos hechos fueron presentados públicamente como un enfrentamiento, y no como una ejecución.

Fotografía 7. Conmemoración al Día del Joven Combatiente.



Fotografía 8. Conmemoración a la matanza de *Corpus Christi*.



²⁰ La Central Nacional de Informaciones, fue un organismo represor de inteligencia en la dictadura de Augusto Pinochet U. por otro lado, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, fue el brazo armado del Partido Comunista Chileno, este último concebía que la única forma de terminar con la dictadura era a través de la lucha armada.

Los murales de la población La Victoria no conmemoran exclusivamente su fundación y hechos históricos ocurridos en el pasado reciente en la dictadura militar, sino que también relatan problemáticas actuales asociadas a la droga y a la violencia en contra de la mujer (fotografía 9). Estas problemáticas trascienden territorialmente a la población y se identifican con conflictos del presente, reflejando que el arte social no solo es vinculante a la memoria, sino que también a los distintos problemas sociales que acontecen en el país y en el mundo.

Fotografía 9. Femicidios en Chile.



Desde otra perspectiva, hemos podido observar en las fotografías expuestas distintos tipos estéticos del arte mural, asociados a usos de colores que vinculan al imaginario de la revolución (rojo y negro), el uso de sombras negras para resaltar los

retratos, las formas circulares en tonos pasteles para los tópicos de género y el de colores primarios con filetes negros al estilo desarrollado por la BRP en la década de 1970.

Fotografía 10. Población La Victoria.



Lo que ocurre en La Victoria no solo es una nostalgia estilística con acentos identitarios y conmemorativos, también se dan al unísono una mezcla de elementos pictóricos desprendidos del grafiti, el arte urbano contemporáneo, en las que se toman otros referentes técnicos-estéticos (Fotografía 10).

“El arte social, según Pierre Bordieu, existen tres tipos de arte; el publicitario, que busca influenciar a los espectadores al consumo, el arte por el arte, el culto del estilo por el estilo, que es el equivalente en el dominio de la estética del indiferentismo político y del rechazo desligado y distante de todo compromiso, y el arte social que permite interactuar con la sociedad mediante símbolos y signos simples y claros con temáticas que giran en torno a problemas culturales y educativos o que refieren a la participación política e ideológica de la comunidad” (Alcatruz, 2004: 2).

Fotografía 11. Nuevas gráficas.



4.4.2.- Papelógrafos políticos en Chile

La Brigada Chacón nace en la década de 1980, vinculada al Partido Comunista de Chile y fundada por Danilo Bahamondes. Su foco de acción es expresar, mediante lienzos de papel pegados en muros, frases breves con respecto a un acontecimiento de actualidad. Sus formas expresivas comienzan en Santiago, pero luego se extienden a diversas ciudades de Chile.

Saldoval profundiza sobre esta brigada:

“La brigada Chacón podría ser definida como una práctica de intervención comunicacional en la ciudad. Con más de una década de trabajo continuo, se ha ganado sus espacios en los muros de Santiago.

La Chacón irrumpe en este escenario en forma crítica, proponiendo una práctica reflexiva frente al medio. Así, se instituye también como una acción política;

es decir, a través de su trabajo busca reivindicar la política como práctica de comunicación de ideas” (Sandoval, 2001: 13).

En la década de 1980, la confección de estos papelógrafos era realizada en casas y sedes sociales, pero su instalación era compleja, debido a que esta técnica implicaba un despliegue de destreza y rapidez en las calles, ya que se buscaban lugares con alto flujo de personas, sin olvidar que el contexto político era dictadura.

La disposición que ocupa en la ciudad es la intervención de un lugar altamente transitado (imagen 15). Esto transforma al muro en un diario mural que da cuenta del acontecer político y social del país, y aborda temas coyunturales que son discutidos en forma constante.

Imagen 15. Papelógrafos Brigada Chacón.



Su mensaje es breve y conciso, apela a la memoria de corto plazo, en tanto aborda temas contingentes que están presentes en la retina o en las conversaciones de los ciudadanos, generando un quiebre en los tránsitos cotidianos de la ciudad y evocando una reflexión política, que lleva a los sujetos que los leen a profundizar en el tema o recordar la intervención, debido a que los textos suelen ser creados con ironía y sarcasmo (imagen 16).

Imagen 16. Papelógrafos Brigada Chacón.



Respecto al texto de la imagen 17, “Los estudiantes ponen las ideas... El gobierno los palos”, este alude a las movilizaciones estudiantiles del año 2011, en que se paraliza el sistema educacional primario, secundario y universitario en una petición una educación gratuita y de calidad.

El papelógrafo mencionado fue instalado en el centro de Santiago en un paso bajo nivel que cruza la avenida principal de la ciudad, la Alameda Libertador Bernardo O’Higgins. Su mensaje de forma irónica establece el alcance propositivo por parte de los estudiantes de reestructurar el sistema educacional chileno, en los que se solicita la gratuidad al gobierno. Por su parte, la frase “El gobierno los palos” apunta a una doble lectura, asociada a: palos por millones, es decir, el financiamiento solicitado; y palos por golpes y represión policial.

Imagen 17. Brigada Chacón.



A propósito de esto, Saldoval agrega: “Propio también de la escritura mural de nuestras ciudades es el encuentro entre el mundo popular y el universitario en el graffiti, donde lo popular infunde la picardía y la irreverencia, mientras lo universitario aporta con idearios transnacionales, además de la motivación por inspirarse en las realidades locales” (Sandoval, 2001: 21).

Imagen 18. Brigada Chacón.



La técnica y usos de los espacios públicos utilizado por las Brigada Chacón se asemejan a los utilizados por la publicidad, en tanto ambos seleccionan de lugares con alta visibilidad. Sin embargo, la concepción del mensaje no es la venta de un producto o servicio, sino que un mensaje asociado a los titulares de periódicos. Por lo tanto, lo que se vende es el mensaje, aunque no es el sentido de una transacción comercial, pero sí en el sentido de una apropiación simbólica del mensaje y el espacio público.

En esta línea, Sandoval plantea que el grafiti “se asimila a la publicidad en ciertos rasgos, por ejemplo en la búsqueda de visibilidad óptima en la selección de los lugares que intervienen. Pero, a diferencia de la publicidad, el grafiti no quiere vender nada a nadie, y actúa en el espacio público en cuanto escenario de la vida cotidiana de los ciudadanos, mediante re-apropiación simbólica del espacio público” (Sandoval, 2001: 18).

A diferencia de lo sucedido en la población La Victoria, en la cual el relato es relacional a su territorio y a su historia, y desde ahí se vincula con conmemoraciones políticas e ideológicas del país, la Brigada Chacón es una vinculación temática y de clase, por lo tanto es transversal al territorio, utilizando una tipología de letra similar y el ícono de la estrella como firma del mensaje, en que la autoría es parte de un colectivo que nos hace recordar a Fuente Ovejuna.

4.4.3.- El grafiti en Malasaña, España

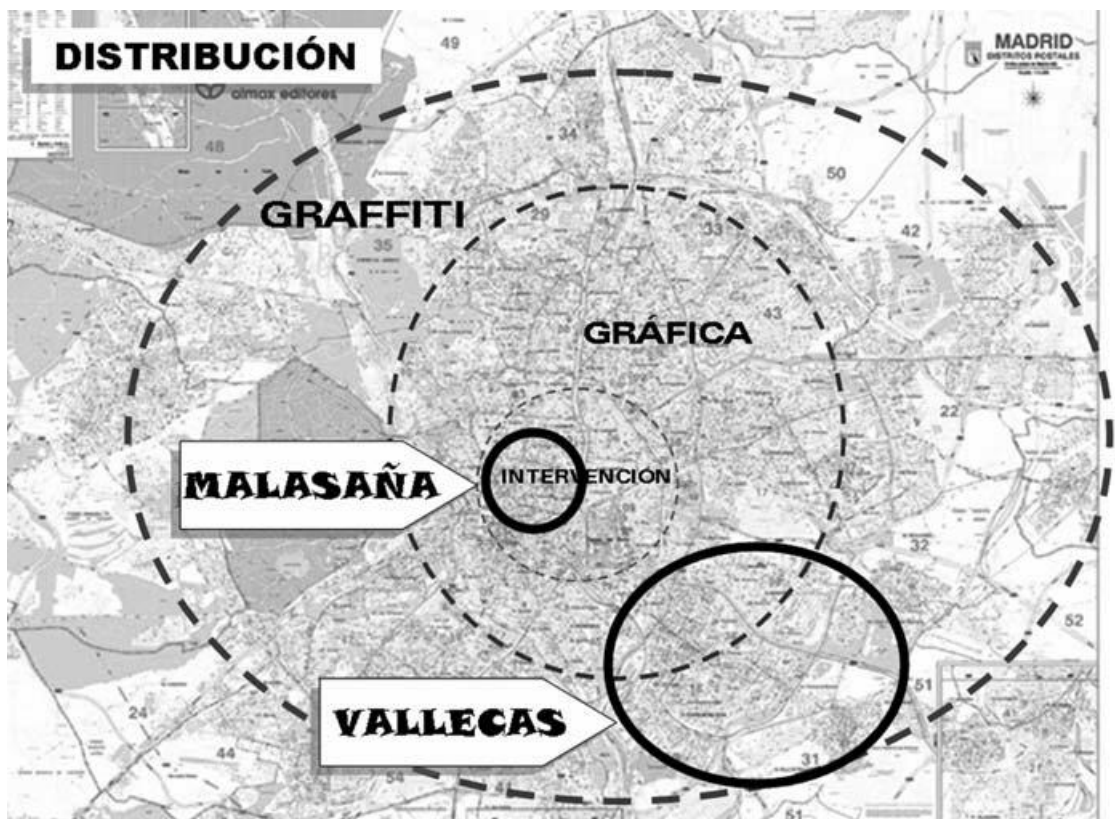
Para poder exponer con mayor precisión diferencias y semejanzas con el arte urbano de otros latitudes, hemos seleccionado el caso de Malasaña, en el artículo de Figuro – Saavedra, podemos apreciar lo siguiente:

“En lo referente a la distribución espacial del grafiti en el territorio vallecano, hay que tener presente la notable diferencia existente entre el tipo de producciones en

el centro y en la periferia de las ciudades. De este modo, puede estimarse a las periferias como más tradicionales, con una lectura más inmediata y un modo de hacer más directo.

Este plano ilustra el caso madrileño, la tendencia de concentración de la gráfica y las intervenciones hacia el centro urbano, mientras que el graffiti se desarrolla por toda la esfera urbana, siendo sus formas más tradicionales las más evidentes y prodigadas en la periferia” (Figuroa-Saavedra, Op. Cit.: 129).

Imagen 19. Malasaña.



Lo expuesto por Figuroa-Saavedra nos muestra de qué manera existe una diferencia como la mencionada por Silva, de centro-periferia, en el desarrollo del arte urbano en Malasaña. En la imagen 19, se puede observar que en el espacio intermedio entre primer y segundo anillo segmentado podemos localizar las intervenciones de graffiti, realizadas por *writer*, es decir, texto con diversas tipologías de letras, perspectiva, 3D y colores. Entre la segunda línea segmentada podemos identificar la utilización de un arte urbano, asociado a la gráfica, para finalizar en la zona de

intervención, donde se expresa un trabajo con mayor desarrollo estético de los trazos y figuras propuestos por sus creadores.

De acuerdo a Figueroa-Saavedra, “actos críticos, correcciones, denuncias o planteamientos alternativos frente a ciertas políticas que parecen olvidarse de las necesidades más inmediatas del ciudadano o de una óptica verdaderamente integral de todo aquello que conlleva la vida de una ciudad, basado en la configuración del espacio público como lugar de estancia, encuentro e intercambio, cuya unidad de medida sería el peatón y la plaza, hacia otros que lo definen bien, siguiendo los esquemas de la industrialización, como espacio de residencia y producción” (Figueroa-Saavedra, Op. Cit.: 113).

Imagen 20. Malasaña.



Las imágenes que comienzan a plasmarse en los muros, comienzan a ser un relato más elaborado en su diseño (imagen 20), pero no pierden el sentido contracultural del mensaje, estableciendo un ejercicio narrativo de su actualidad.

En este sentido, “las ciudades modernas se articulan como un mosaico de subentidades urbanas que responden a distintos orígenes y funciones y que se imbrican y yuxtaponen entre sí formando un entramado orgánico” (Figueroa-Saavedra, 2007: 111).

El comercio en Malasaña, como en otros lugares del mundo, se ha convertido en auspiciadores y mecenas del arte urbano, pues los locatarios financian intervenciones en sus fachadas, las que consisten evocaciones temáticas de colores y formas que se relacionan con lo que se comercializa. Por lo tanto, la fachada se vuelve una proyección de la vitrina (imagen 21), reemplazando al antiguo cartel publicitario.

Imagen 21. Malasaña.



“Este campo estético se va a presentar como un exponente físico y simbólico del choque entre distintas perspectivas o enfoques de cómo se entiende que ha de configurarse físicamente el ámbito público y la forma de vida en una porción o en la totalidad de una ciudad” (Figuroa-Saavedra, 2007: 112).

Sin embargo, las intervenciones urbanas, como lo señala Silva (1989), no siempre son aceptadas en su totalidad o por toda la ciudadanía, generando tensiones entre los habitantes del territorio. De acuerdo a esto, Figuroa-Saavedra nos señala las visiones negativas y positivas que perciben los habitantes de Malasaña con respecto a estas intervenciones urbanas.

Tabla 11. Mancha versus Arte. Elaboración propia, basado en el texto de Figueroa y Saavedra.

Visión negativa

- a.- Actividad impropia, estimada como una reminiscencia residual de supuestos hábitos primitivos o animales, en algún caso desde una mirada etnocéntrica, considerando el grafiti algo propio de los pueblos inferiores.
- b.- Se considera como un síntoma de desequilibrio o desajuste mental.
- c.- Se considera como una manifestación pueril, una cosa de niños, una anomalía.
- d.- Su inscripción como acto vandálico.
- e. Censura de sus contenidos o sus tratamientos

Visión positiva

- a.- El grafiti visto como medio terapéutico.
- b.- Consideración como revulsivo cultural o social. Una manifestación cultural molesta, pero que se compensa con los posibles beneficios que conlleva de cara a la renovación y mejora del modelo social.
- c.- Un medio de profilaxis o prevención de explosiones sociales o individuales. En cierta medida el ejercicio del grafiti está evitando el de otro tipo de violencias o actividades extremistas para la manifestación o resolución de conflictos o desajustes a cualquier nivel.
- d.- Como contrapunto mediático.
- e.- Como baluarte mediático.

Imagen 22. Malasaña.



El paisaje urbano contemporáneo ha variado y ha incorporado una serie de elementos estéticos desarrollados por iniciativas individuales, que se contraponen al trazado urbano.

“En otro orden, se observa la influencia que ejercía en su desarrollo el trazado urbano y arquitectónico, en relación con los imperativos marcados en la práctica por sus autores y los mensajes o formulación de sus producciones. Así pues, se observaba la existencia de ciertos focos de generación de graffiti circunscritos a hitos concretos del paisaje urbano por su utilidad como soporte vistoso, a determinados edificios, áreas o partes de éstos según la actividad que se desarrollase en ellos o su grado de publicidad o intimidad” (Figueroa-Saavedra, Op. Cit.: 115).

A partir de este caso, hemos podido observar al arte urbano como un ejercicio de intervención individual, como una creación propia, que además se ha relacionado con el contexto comercial de Malasaña, diferenciándose del mural colectivo de La Victoria y del papelógrafo de la Brigada Chacón como mensaje a la ciudadanía.

4.4.4.- Museo al aire libre

En Chile se han desarrollado cinco experiencias destacadas de museo de arte en espacios abiertos: el Museo Abierto de Valparaíso; Museo Urbano de Gomez Carreño, en Viña del Mar; Museo al Aire Libre de Viña del Mar; Museo de Cielo Abierto de San Miguel, en Santiago, y Museo de Cielo Abierto de La Pincoya, en Santiago.

El museo urbano de Gómez Carreño es un trabajo de recuperación de *blocks* de departamentos en un sector de Viña del Mar habitado por 18.000 personas. Quienes transitan por las principales calles de este sector pueden observar dos gigantescos murales que invitan a adentrarse en la población, donde se pueden contemplar siete piezas más (imagen 23).

Imagen 23. Museo Urbano Gómez Carreño.



El Museo de Cielo Abierto de Valparaíso, como lo hemos dado a conocer en este capítulo, comienza a gestarse en 1969, en un proyecto del Instituto de Arte de la Universidad Católica de esta ciudad, liderado por el profesor Francisco Méndez Labbé. Sin embargo, el proyecto se vio interrumpido en septiembre de 1973 por el Golpe de Estado y fue retomado en 1991, cuando se concreta en un esfuerzo conjunto de la universidad y la Municipalidad de Valparaíso (imagen 24).

Imagen 24. Museo a Cielo Abierto, Valparaíso.



El Museo de Cielo Abierto de la Pincoya (imagen 25) es un proyecto de intervención social a través de murales, en el que se busca retratar la historia de la población. Se inscribe dentro de la gama del arte social, como una herramienta de intervención con los habitantes de esta población. De esta manera, los murales rescatan sucesos históricos propios, junto a la conmemoración de la lucha contra la dictadura.

Imagen 25. Museo a Cielo Abierto, La Pincoya.



Por otro lado, el Museo al Aire Libre de Viña del Mar (imagen 26) está situado en el Cerro Recreo y expone en muros del barrio reproducciones de arte contemporáneo chileno. Las reproducciones las han realizado Claudio Francia y la Curaduría Myriam Parra. Este Museo cuenta con el apoyo de agrupaciones vecinales, el Gobierno Regional de Valparaíso y la Fundación Tempestad.

Imagen 26. Museo al aire libre de Viña del Mar.



Finalmente, el Museo de Cielo Abierto de San Miguel, en Santiago (imagen 27), nace del interés y la necesidad de detener el deterioro de los edificios de la Población San Miguel. El Centro Cultural Mixart inicia un proceso de recuperación de los edificios y la población a través de una propuesta de Galería Pública en los edificios, realizando las obras en conjunto con vecinos, grafiteros y artistas visuales.

Imagen 27. Museo a Cielo Abierto de San Miguel.



En la imagen 27, podemos ver de qué manera el mural del Museo a Cielo Abierto de San Miguel nos muestra esta continuidad pictórica del arte de subversión, en tanto la imagen de la niña es una imagen de ilustraciones asociadas a los “mangas japoneses”, pero que pinta un rostro tradicional de la BRP de la década de 1970. De esta manera, en un ejercicio atemporal se vinculan técnicas e historias en el muro.

Es por lo anterior que el conjunto de estos museos constituye un testimonio simbólico de integración, recuperación y colectividad de distintas organizaciones y artistas para su realización. Asimismo, se genera una vinculación y pertenencia en los barrios que por diversas razones han sido degradados en el tiempo.

En este sentido, Bragassi propone: “Mediante la simpleza de este medio, ha sido muy significativo a la hora de atraer la mirada no solo de los pobladores de ese lugar, sino que también a los que están en tránsito por este” (Bragassi, Op. Cit.: 17).

Finalmente podemos advertir que en los distintos proyectos de museo, se incorporan distintos tipos de organización territorial, universitaria y gubernamental, así como también técnicas y diseños. El sentido de las obras busca rescatar los barrios y detener su deterioro. Sin embargo, también establecen un proceso social que busca rescatar su historia y reforzar su identidad. Salvo los museos del Cerro Recreo, de Viña del Mar, y de Valparaíso, cuya finalidad es el rescate del barrio, el objetivo de estas intervenciones es acercar el arte contemporáneo chileno a todo el público a través de reproducciones autorizadas.

4.5.- Conclusiones

Este capítulo ha puesto en perspectiva, el desarrollo del arte urbano en Chile y particularmente en Santiago. En él hemos podido observar de que manera surgen simultáneamente antecedentes históricos, políticos y estéticos asociados a la pintura mural mexicana en la década del 40. Sin embargo, a partir de los años 60, surge una vía paralela en este quehacer, que por una parte instaura el muralismo desde la Academia de Bellas Artes, con diversos proyectos universitarios de intervención pública, a la búsqueda de estéticas propias e híbridas que son utilizadas como propaganda política.

De esta manera, el mural en si mismo siempre buscó desarrollar un discurso social e histórico, por esto su ubicación es pública, buscando lenguajes narrativos que provocan en los transeúntes una lectura y una interrogación con respecto al mensaje expuestos en muros.

En el caso chileno, pudimos observar que muchos de estos proyectos son murales en edificios públicos o privados, pero ubicados en espacios interiores. El giro del uso político del arte muralista, llevó al uso de este lenguaje a los muros de la ciudad, utilizando espacios residuales fuera del territorio ordenado, en espacios

industriales y poblacionales, siendo un lugar privilegiado para grupos obreros y poblacionales. Dos grupos fundamentales en la política urbana desde los años 60.

De esta manera, pudimos observar procesos de mixtura y transición en el uso de formas y estéticas, que van desde la sicodelia de los años 70 a el uso de letras y colores propios del grafiti norteamericano.

Esto a llevado a la generación de líneas estéticas propias en la ciudad, a partir de procesos históricos y sociales, a una búsqueda particular de iconografías que vinculen a los sujetos con la representación expuesta en muros. Es una exploración constante que nos lleva a observar una movilidad permanente en las formas narrativas ciudadanas, llevadas a cabo por artistas urbanos, quienes en un proceso similar al etnográfico, generan un dialogo entre la ciudad construída y la ciudad imaginada.

Es por todo esto, que en el actual siglo, uno de los mensajes políticos impresos en los muros, no se asocia directamente a una vinculación partidista, pero sí a una noción de individuos que resaltan los procesos de anonimato en una urbe que se expande día a día.

El arte urbano actual, irrumpe en la ciudad con otros relatos de la ciudad, se vuelve un autoretrato societal, desarrollado por sus propios habitantes. Sin ciudad no hay arte urbano y sin arte urbano no hay ciudad.

TERCERA PARTE

Tres veces Tres la etnografía urdimos

En esta sección de la investigación se abordará la información recolectada a partir de un proceso etnográfico, en el que realizaremos una descripción territorial del fenómeno estudiado. Esta descripción no estará focalizada en detallar la espacialidad de los lugares observados. En palabras de Clifford Geertz, el ejercicio etnográfico que se lleva a cabo en los capítulos asociados a la tercera parte de esta investigación es un ejercicio de descripción densa, en tanto lo que se busca no es detallar lo observado, sino más bien interpretar lo observado.

En este sentido, se abordará la dimensión territorial expuesta en el diseño metodológico, la cual está asociada al “cinturón de hierro” propuesto por Benjamín Vicuña Mackenna a fines del siglo XIX, circuito de línea férrea que estableció límites urbanos en la primera mitad del siglo XX y que hoy es parte de un anillo interior de la ciudad de Santiago, es decir, posee diversas características socioculturales en usos, población y arquitectura.

Este anillo interior se ha transformado en un límite con antiguos sectores industriales, residenciales, históricos, proyectos inmobiliarios, universidades y áreas comerciales. El cinturón de hierro se puede observar en la imagen 28, confeccionada por Roberto Moris, de la Universidad Católica.

Retomando lo expuesto metodológicamente, este estudio establece tres escalas de observación etnográfica en el territorio ya señalado. En primera instancia el campo de observación se relaciona con el Santiago subterráneo, a la ciudad construida bajo tierra, a los puntos y trayectos que posee la red de tren subterráneo (Metro) dentro de este anillo interior. En segunda instancia, la observación se focaliza en la superficie del cinturón de hierro (anillo interior), para cerrar la observación etnográfica en la virtualidad de la ciudad y sus representaciones asociadas al arte urbano, analizado en esta investigación.

Finalmente, el proceso etnográfico de entrevistas busca determinar valores, imaginarios e impactos que surgen de la percepción de la ciudad en el espacio asociado al cinturón de hierro, es decir, determinar la relación discursiva de los habitantes de este espacio, para poder a partir desarrollar una propuesta de intervención patrimonial.

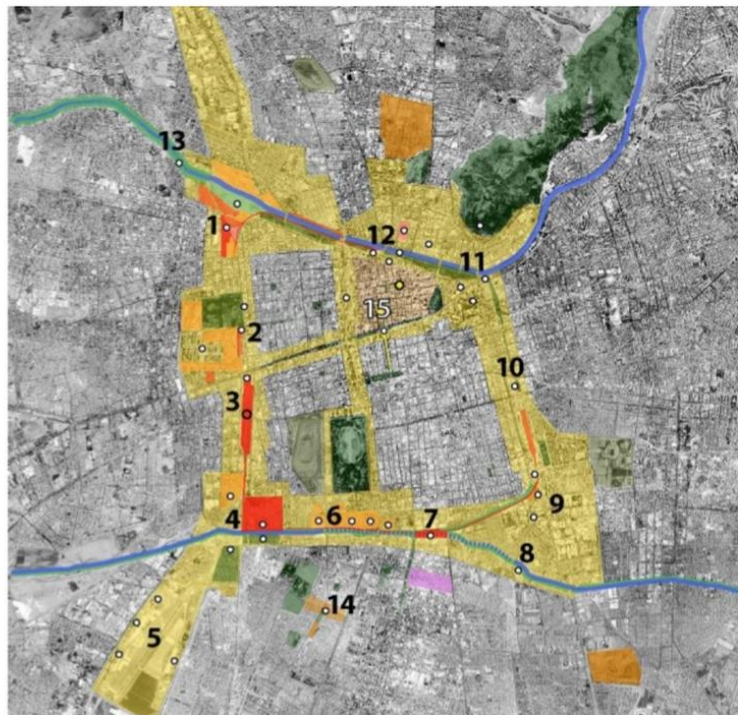
Imagen 28. Proyectos en el cinturón de hierro.

Cinturón de hierro y frontera interior

Las Hipótesis

Áreas de Intensidad, Deterioro y Oportunidad

1. **SECTOR YUNGAY**
Est. Estación Yungay y Grandes Unidades Industriales.
 2. **SECTOR MATUCANA - QUINTA NORMAL**
Quinta Normal, Estación Matucana, Matucana, Biblioteca DIBAM, Hospital San Juan de Dios, Pasajes Históricas, USACH y Unidad Vecinal Portales.
 3. **SECTOR ESTACIÓN CENTRAL**
Estación Central, Palto de Ferrocarriles, Edif. de Correos, Nuevo Paso Añica - Barrio Encalada.
 4. **SECTOR MAESTRANZA SAN EUGENIO**
Maestranza San Eugenio, Girasol, Club O'H Leinster, Parque Centenario y Lo Valledor.
 5. **SECTOR CERRILLOS**
Aeropuerto Cerrillos - Portal Cerrillos.
 6. **SECTOR MACHASA - FARMACIA**
Ed. Industria Farmacéutica, Terreros del Ejército, Cárcel y Farmacéutico (Barrio Judicial).
 7. **SECTOR FRANKLIN**
Ed. Estación San Diego, Barrio Franklin, Parque Centenario, Pobl. Huemul y Ex Fábrica.
 8. **SECTOR SAN JOAQUÍN**
Centro cénico San Joaquín - Parque I. Riquelme.
 9. **SECTOR NUBLE**
Estación Nuble, Copasa y Bodegas de Vinos.
 10. **SECTOR IRARRAZABAL**
Club V. Macherink, Copiapó, Irarrázabal y Av. Matta.
 11. **SECTOR PLAZA ITALIA**
Plaza Italia, San Borja, Diego Portales, Lastarria, Bellarista y Cerro San Cristóbal.
 12. **SECTOR MAPOCHO - MERCADO - MEDA CENTRAL**
Estación Mapocho, Mercado Central, Vega Central, Parque Forestal y Patronato.
 13. **NUOVO PARQUE BICENTENARIO**
 14. **NUOVO CENTRO PEDRO AGUIRRE CERDA**
 15. **EL CENTRO**
Plan Maestro de Edificación Pública, Plaza de la Ciudadanía, Museo de Arte Moderno y Oros en la Norte Sur.
- OBRAS DE INFRAESTRUCTURA**
CONCESIONES VIALES: Costanera Norte, Autopista Central (Cruce la Valdivia y Norte Sur)
Eje 5 de Abril - Añica - Barrio Encalada - Copiapó - Irarrázabal



CAPÍTULO V

Santiago subterráneo

5.1.- Desde dónde miramos. La experiencia como usuario

No podemos comenzar una investigación sobre la ciudad que habitamos sin hacer el ejercicio epistemológico de plantear nuestros sesgos, exponiendo el lugar desde el cual observamos la ciudad y nuestra relación con ella.

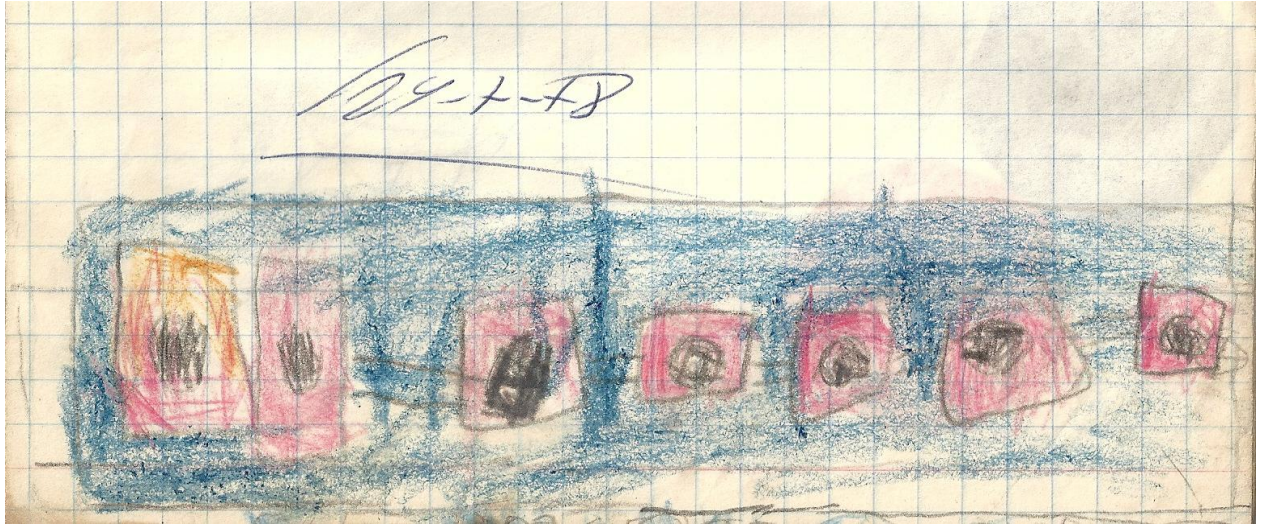
Es por esto que comenzar a escribir acerca del Metro de Santiago, para quienes habitamos la ciudad, nos traslada a diversos puntos de nuestras propias experiencias, sus usos, sus vinculaciones, nuestros grados y desagrado.

Al realizar un estudio etnográfico, debemos situarnos en medio de un proceso descriptivo como observadores, como actores, como investigadores, que analizamos y experimentamos a la ciudad como parte de nuestro cotidiano.

¿Cuándo y por qué se realizaron las primeras observaciones al Metro de Santiago? ¿Cuáles fueron los principales impactos que generaron estas observaciones? Esto nos lleva a 1978, a la primera visita como usuario, tres años después de su inauguración, cuando existía una sola línea de metro y algunas estaciones, en espacios decorados con diseños modernistas con calugas cerámicas. El tren de origen francés mezclaba el celeste del exterior de los carros con el naranja de sus asientos (imagen 29).

La percepción de un viaje instantáneo, en el cual se utilizaban escaleras mecánicas que transportaban al usuario a carros que automáticamente abrían sus puertas, en la pulcritud de los andenes. Esto transportaba la imaginación de los santiaguinos a una imagen futurista de la ciudad, a una imagen de eficiencia, de cuidado, con espacios perfectamente diseñados.

Imagen 29. Metro de Santiago en 1978.



Como podemos observar en este dibujo del Metro de Santiago (imagen 29), fechado el 24 de julio de 1978, la incorporación de este medio de transporte no solo tiene implicancias funcionales en la ciudad, sino también está presente desde una construcción simbólica en que la apropiación de su imagen se vuelve un componente significativo en la configuración de la ciudad.

De esta manera, el Metro de Santiago comienza a ser un referente urbano para los habitantes de la ciudad desde 1965, cuando comienza el proyecto. Este se genera una promesa que gatilla anhelos para la modernización de un transporte público deficiente, anhelos de reducir los tiempos de traslados a lugares de trabajo y estudio, de viajar cómodamente, de reducir la tasa de accidentes. Esto se produce en el contexto de que el ordenamiento territorial de la ciudad en expansión había significado en la segunda mitad del siglo XX un constante alejamiento espacial de las fuerzas productivas en relación con sus lugares de trabajo y de estudio. Las distancias comienzan a ser cada vez mayores y los servicios existentes poco eficientes y escasos.

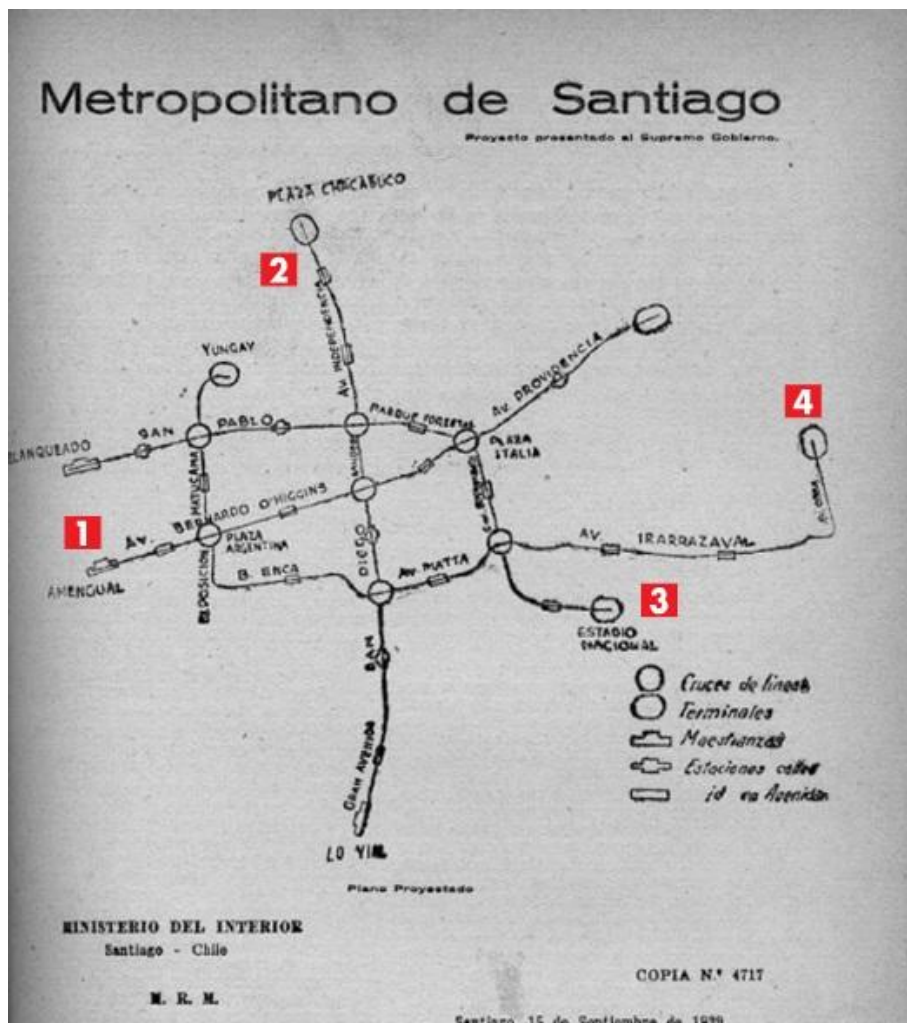
Santiago subterráneo nos hace pensar en la ciudad en movimiento constante, en nodos de una red bajo tierra que nos conecta con la superficie. Al realizar un ejercicio de genealogía de la ciudad, para los habitantes surge en sus memorias el Metro. De ahí

que es inevitable tomar en cuenta el trabajo desarrollado por Marc Augé, en su libro “*El viajero Subterráneo. Un etnólogo en el Metro*”, en que se relata este espacio urbano por el cual transitamos. En él se van plasmando recuerdos, fragmentos de nuestra memoria, que se invoca cuando volvemos a utilizar estos espacios, una memoria que retrata trayectos cotidianos, colegio, familia. Se invocan las estéticas de la década de 1970 con el revestimiento de “calúgas cerámicas”, con diseño de colores en líneas abstractas.

5.2.- Haciendo un poco de historia

En 1939, se realiza el primer boceto del trazado del Metro de Santiago, por Alberto Fallenberg (imagen 30).

Imagen 30. Trazado Metro de Santiago, 1939.



En la década de 1970, la ejecución de la “Línea 1” del Metro de Santiago genera una cicatriz en la artería principal que atraviesa la ciudad de oriente a poniente. La trinchera divide la ciudad, generando un impacto en el tránsito y malestares en la población, se hablaba de “el precio del progreso” (imagen 31).

Imagen 31. Trinchera Línea 1 del Metro de Santiago.



La tecnología existente en esa fecha no permitía la ejecución de la obra a través de la proyección de túneles, tal y como se hace hoy en día. Por lo tanto, se trabajó en torno a la fractura de la ciudad, a través de expropiaciones y rellenos de hormigón.

En 1988, se completa la Línea 2, la cual también generó una problemática similar, pero esta vez se utilizó un tren en superficie y túneles para la conectividad de norte a sur. Sin embargo, en dicho proceso se cruzó por la Población Huemul, hoy una población declarada zona típica y de conservación histórica años después. Para ello se efectuaron expropiaciones por el trazado de los túneles y se desmantelaron las propiedades que se encontraban en el trazado, dejando una cicatriz urbana en el trayecto (imagen 32).

Imagen 32. Cicatriz Población Huemul.



La cicatriz que deja la Línea dos en la Población Huemul genera impactos visuales que definen nuestra experiencia en la ciudad. Son esas experiencias que evocan recuerdos y articulan la memoria urbana.

En 1976, y ya estando en marcha el Metro de Santiago, se paralizan prácticamente todas las obras tanto del Metro como de vialidad urbana de la ciudad, salvo algunas excepciones que generan que en 1980 se termine la Línea 1 del metro hasta la estación Escuela Militar por el sector oriente. En 1988 se completa la Línea 2 hasta la estación Cal y Canto por el norte de la ciudad, completando la suma de 27,4 km de largo entre ambas líneas y transportando la suma total de 140 millones de pasajeros al año respecto a la Línea 5 y Línea 3. En 1985 estaba planificado iniciar la

construcción de la primera de estas líneas, pero debido al terremoto que sacudió a toda la zona central de Chile se suspendería la materialización de esta.

Recién el 5 de abril de 1997 se puede concretar la inauguración de la Línea 5, uniendo la estación Baquedano con el paradero 14 de Vicuña Mackenna. Posteriormente en mayo de 2001, el Presidente Ricardo Lagos anuncia la construcción de la Línea 4 desde la estación Tobalaba hasta la plaza de la comuna de Puente Alto, que es inaugurada el 30 de noviembre de 2005.

Por último, el 16 de agosto del 2006 se inaugura y entra en operación la Línea 4A, que permite conectar la Línea 2 con la Línea 4, lo cual otorga mayor interconexión entre las comunas del Gran Santiago (Prieto et al., 2006: 5).

5.3.- Viaje subterráneo

5.3.1.- De sesgos y no lugares

- *“Se me enredan los conceptos, porque no tiene que ver con que sea pagado, si al final igual lo ve la gente que transita, pero claro, entendiéndolo que el metro tampoco es un espacio cien por ciento público, porque transitan los que van y pagan, es como un no espacio, muy raro”* (mujer, 26 años, residente).

Pensar en los sesgos de desarrollar una etnografía en el Metro de la ciudad que uno habita no solo nos acota al territorio cotidiano, sino también a un imaginario contemporáneo. Así pues cuando pensamos en el actor red y en las ciudades como un enjambre de nodos que luego nos conectan a otros enjambres de nodos o ciudades, como los jardines flotante de Ítalo Calvino, pensamos en una trama urbana interconectada internamente, pero también vinculada a otros espacios, sea por el origen de sus productos o por el modelo urbanístico utilizado.

En síntesis, cuando nos enfrentamos a la ciudad, debemos pensar en las particularidades y generalidades que la componen, y en este caso, debemos considerar

nuestras experiencias como usuario frecuente del Metro de Santiago y otros trenes subterráneos.

Rem Koolhaas, en su libro las ciudades genéricas, nos plantea la ciudad como una planificación y diseño reiterativo, una ciudad que es igual a cualquier otra, que se desvanece en la generalidad, en la compra de infraestructura urbana similar y en la compra de transporte subterráneo a las mismas empresas.

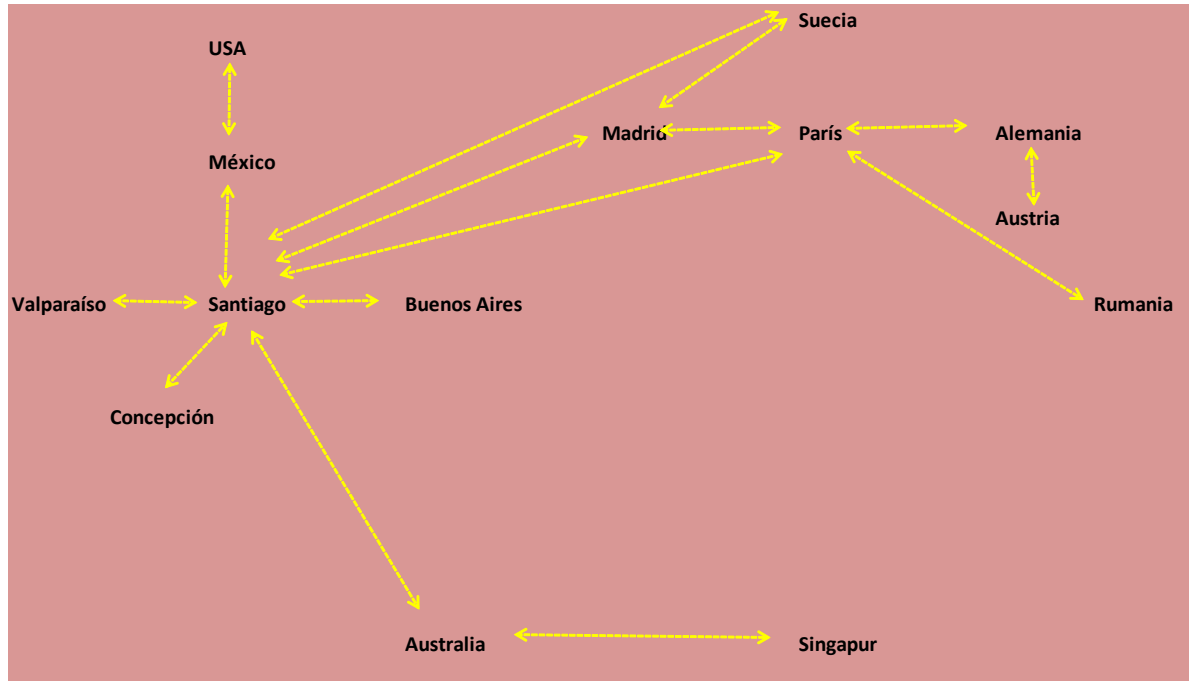
La ciudad genérica nos hace pensar en el metro como un “no lugar”, y en palabras de Augé, ese lugar no relacional, ahistórico, que es incapaz de establecer vínculos identitarios, pero ¿todos los transportes subterráneos son iguales?

- “Si al metro lo hace un poco menos mecánico y sin identidad este espacio tan funcional” (mujer, 27 años, habitante).

Si comparamos los metros de París y de México en las décadas de 1970 y 1980, eran exactamente las mismas máquinas, compradas a las mismas empresas, con ingenieros y arquitectos mexicanos y franceses.

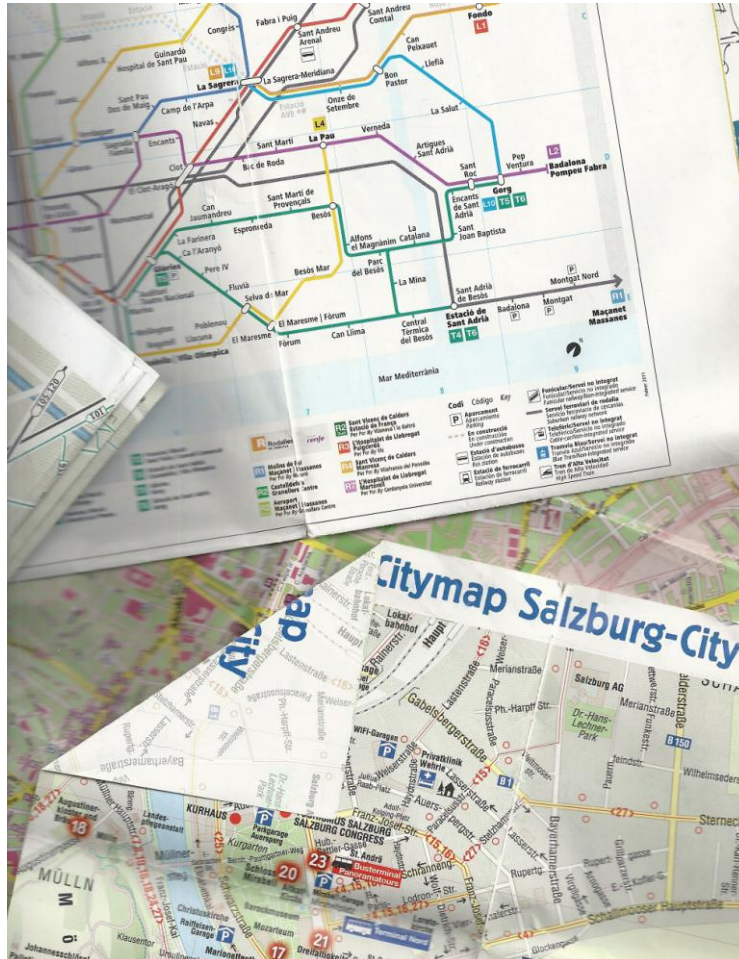
Desde 1978, cuando se realizó quizá el primer viaje en metro realizado en Chile, se han suscitado experiencias similares en diversos transportes de trenes subterráneos con conexiones de superficie a través de Estados Unidos, México, Buenos Aires, España, Francia, Suecia, Portugal, Rumanía, Austria, Australia, Singapur (figura 3).

Figura 3. Trayectos.



Para cada uno de esos casos se repite un diseño urbano funcional, con usuarios con una experiencia anterior en transporte de trenes y que entienden cómo deben desplazarse. Incluso en su experiencia de viajero urbano, un usuario con cautela se dirige a la boletería para solicitar su mapa de ruta, que sabe que es gratuito. Si no es posible conseguirlo, sabe que cada estación posee información detallada de los recorridos, líneas y arterias y calles de contacto en la superficie (imagen 33).

Imagen 33. Rutas.



El usuario frecuente, independientemente del idioma en que esté escrita la referencia, sabe perfectamente cómo interpretar las señaléticas, sabe qué dirección seguir para el cambio de andén, para el tren, e imita a los otros usuarios en su comportamiento cívico de transporte público, si socializan, leen o guardan silencio.

La funcionalidad del transporte público en el mundo ha permitido generar redes genéricas de tránsito, todas se parecen, son fáciles de interpretar y nos permiten desenvolvemos con tranquilidad en ciudades que no conocemos.

En este sentido, la globalización ha contribuido a generalizar el diseño funcional del transporte subterráneo, incluso algunas ciudades anuncian las estaciones y sus combinaciones en varios idiomas. Hace pocos años el Metro de Santiago ha diseñado informativos bilingües al interior de los carros, entregando información de seguridad y uso en inglés y castellano.

La ciudad conectada interna y externamente se construye a partir de sus vinculaciones entre nodos y a la simpleza de sus usos. La “usabilidad” es clave para entender a las ciudades red, sus lineamientos son funcionales a la eficiencia de tiempo, a la eficacia del transporte y a la calidad del trayecto. Se desarrollan indicadores al respecto, tiempos de transportes, flujo de pasajeros, horarios punta, frecuencia de carros, número de carros por tren (imagen 33).

Imagen 34. Ticket de viaje.



La búsqueda de la eficiencia de la ciudad ha llevado a replicar formas y modelos que tienden a homogenizar sus paisajes urbanos contemporáneos, edificios de altura para la eficacia del uso del suelo, autopistas urbanas e interurbanas, redes viales

y muchos otros. La ciudad se ha vuelto una productora de no lugares, de espacios homogéneos y seriados que homogenizan los paisajes.

La conectividad dentro de una ciudad no solo alude al transporte público, sino que también a la infraestructura comunicacional que posee. Redes de Internet y señales de *Wifi* gratuito se han implementado en las estaciones y andenes de metro. Los habitantes de las ciudades de hoy, como seres sociales, necesitan la conexión con otros sujetos, familia, amigos, compañeros de trabajo, sumando a esto la necesidad compulsiva del consumo de información. En este sentido, el *smartphone* se vuelve el compañero de viaje para cualquier usuario, ya que a través de él este puede mantener una conversación en castellano a través del chat en el Metro de Singapur, ver el mapa de la red del Metro de Santiago o el tiempo de espera para el próximo tren gracias a una aplicación.

Sin embargo, esta hiperconectividad ha generado el silencio en la comunicación con los otros pasajeros del carro. El *smartphone* y los *tablet* han sustituido las lecturas en papel, por lo que la velocidad del viaje se vuelve aún más rápida. En un ejercicio simple, al subir a un carro en un día cualquiera podrá observar que de cada cincuenta personas en un carro, treinta utilizan sus *smartphones*, diez leen, diez escuchan música y otros diez hacen todo esto simultáneamente.

“Sí, muy acelerada, mi vida es tranquila, pero el sistema de vida de esta ciudad es acelerado. Se vive pendiente de los tiempos, y de tiempos que no son tuyos más encima. El tema del consumo también es acelerado” (mujer, 23 años, habitante).

Sin embargo, no todas las ciudades son iguales, ni tampoco su transporte subterráneo, y no hablamos de las diversas tecnologías ocupadas en carros de Singapur *versus* Argentina, los *tickets* de transporte de papel o los de carga automática a través de un *chip* electrónico (imagen 34), sino de los espacios sociales que han generado las distintas redes de trenes subterráneos en las distintas ciudades para una mayor apropiación, para una vinculación con la superficie y hacer del subsuelo una parte de la ciudad, y no solamente una red de túneles.

5.3.2.- La experiencia y el lugar

Si pensamos en el transporte subterráneo como un lugar, es decir, un espacio vinculante con nuestra historia y nuestra identidad, pensamos sin lugar a dudas en las experiencias que se han generado en los diversos trayectos que hemos realizado. Entonces, ¿son distintos los transportes de trenes subterráneos?

- *“Sin embargo, creo que son súper necesarios, en el sentido de que quizás construyen un ambiente mucho más ameno para la población y permiten que muchas de las personas que utilizan el metro tengan un contacto directo con esas manifestaciones, pero creo que en verdad no se podrían comparar con el arte que yo hago en la calle, que yo hago tomándome el espacio, que yo hago con un colectivo de personas, y que yo hago en definitiva para entregar un mensaje”* (mujer, 22 años, habitante).

La experiencia, la subjetividad de cada trayecto, nos lleva a plantearnos en una diversidad de escenarios posibles. Por ejemplo, el Metro de Ciudad de México posee estaciones cuyos muros son ruinas arqueológicas de antiguos monumentos aztecas, mientras en sus carros podemos observar un constante ir y venir de comercio ambulante, libros, música, películas, remedios, todo se puede conseguir en el trayecto del hogar al trabajo.

En el Metro de París, podemos observar inmigrantes rumanos tocando acordeón y pidiendo una cooperación voluntaria por su actuación, cada actuación dependerá de los tiempos de trayecto que se han calculado, tres canciones o una. Sin embargo, esto no sucede en todo el mundo, en Singapur el trayecto es silencioso, el intercambio de miradas a los ojos parece ser algo violento y se evita con frecuencia, no existe comercio ambulante dentro de los trenes, ni en las estaciones.

En Santiago de Chile, el comercio ambulante rodea las entradas de las estaciones por ser puntos de alto flujo de personas, se puede conseguir, *sushi*, pan, hamburguesas de soya, libros, joyas, pañuelos, paraguas, ropa y una serie de otros. Sin embargo, ver un espectáculo en el proceso de trayecto es casi imposible.

La experiencia se diferencia entre quienes inician un viaje por primera vez y quienes son pasajeros habituales del Metro de Santiago. ¿Cómo podemos reconocer a un pasajero principiante de uno frecuente? Al primero lo delata su incertidumbre, la búsqueda constante de apoyo en los otros pasajeros y guardias de seguridad, el pánico a la muchedumbre y la desorientación crónica de no ver los puntos de referencia que existen en la superficie. Al segundo se le reconoce por el manejo que demuestra en los usos, tiempos y espacios de las estaciones, de sus conexiones, de los carros, él o ella saben perfectamente qué carro los dejará cerca de la próxima salida o de la escalera para el cambio de línea o qué carros vienen con menos pasajeros en las horas de mayor congestión. El viajero urbano que transita bajo la superficie sabe qué salida lo conduce más cerca de su objetivo, sabe leer los horarios punta, deteniéndose cuando corresponde y acelerando cuando es necesario para tomar el siguiente tren, sabe reconocer flujos, escaleras, ascensores, tienen geolocalizada escaleras de salida con puntos estratégicos de la superficie.

La frecuencia de trayectos de estudio y trabajo ha convertido la experiencia del viaje en un proceso de reconocimiento de los otros pasajeros, cuando estos viajeros frecuentes, utilizan cotidianamente el mismo tren a la misma hora.

“Sí, yo creo que sí, porque en el fondo igual configura un tipo de ciudad distinta, al final, como el metro es tan masivo que yo creo que si le aporta un poco de creatividad, de color finalmente a la ciudad, porque el metro está inserto en la ciudad, entonces no lo puedes disociar” (mujer, 22 años, habitante).

En ese ejercicio de reconocimiento de empatías con los otros, el Metro adquiere un valor asociado a espacios comunes, a espacio social, en que se crean y recrean ficciones con respecto de las personas a las que se reconoce. Por ejemplo, cuando observamos y reconocemos a otros pasajeros que percibimos como estudiantes, somos capaces de establecer cuándo los estudiantes están “calentando la prueba” o, dicho de otra forma, preparando un examen, a partir de esta simple observación podemos reconocer fechas de exámenes, lugares de estudios, carreras, trasnoches, oficios y profesiones. Para ciencias e ingeniería es frecuente el uso de

calculadoras científicas combinadas con páginas y páginas de fórmulas, y para ciencias humanas y sociales, lecturas y lecturas, textos subrayados y anotados.

Nos inmiscuimos en la vida de los otros, leyendo la portada de sus libros, escuchando sus conversaciones telefónicas, observamos las pantallas de los celulares para ver qué conversan, escuchamos sus discusiones e inventamos a partir de esos fragmentos historias para los otros pasajeros, mientras nosotros somos involucrados en las historias que otros nos crean. La experiencia del trayecto se vuelve en sí un ejercicio narrativo de ficción.

Los niños hacen realidad el juego del tren, tratan de observar el control de mando del conductor, esperan ser invitados alguna vez a la cabina y conducir un juguete a escala real. Las mujeres embarazadas y ancianas suben por la puerta que las deja directamente en el asiento preferente si es una pasajera habitual; si no lo es, ingresan al carro en su búsqueda.

En días de partido de fútbol, se evitan las estaciones que dan a los estadios, para evitar el contacto con las barras bravas o las aglomeraciones de personas. Cada experiencia constituye y determina la vinculación con la ciudad, en cada trayecto se establecen diversas relaciones con la ciudad.

A pesar de todo esto, rara vez se producen intercambios de palabras con los otros pasajeros, rara vez sabemos los nombres de aquellos con los que compartimos carros y trayectos en forma frecuente. La experiencia del trayecto también nos provoca una sensación de alienación, pero a su vez la cotidianeidad de estos espacios comunes en tránsito son apropiados y se vuelven relevantes, en tanto también nos otorgan la sensación de identidad en un espacio donde reina el anonimato, en el tránsito de no lugares.

Si bien la definición Augé de no lugar es acorde con el diseño espacial y funcional del Metro, el propio Augé, en su libro “El viajero subterráneo. Un Etnólogo

en el Metro”, nos habla de que en el Metro de París podríamos identificar un Hecho Social Total²¹ (HST), a propósito del concepto acuñado por M. Mauss.

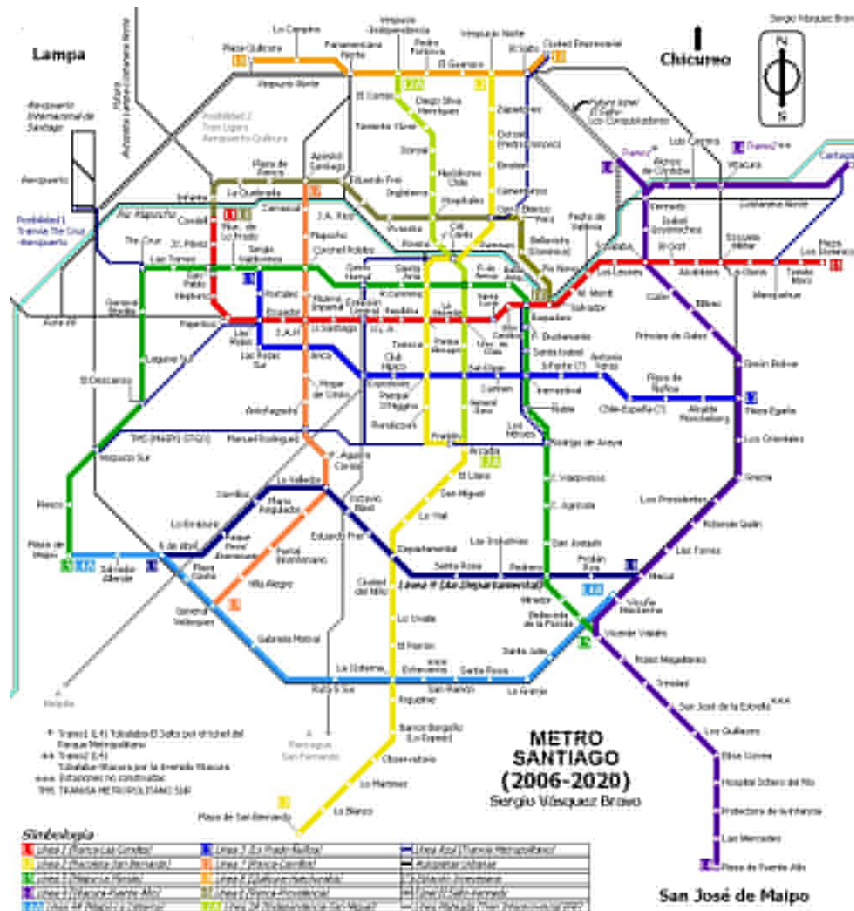
5.3.3- La conectividad y los espacios de tránsito

“Plaza Italia, Estación Central, la Moneda por todo lo histórico que tiene, San Cristóbal. Los malls son hitos, son puntos de encuentro. El metro, son referentes del territorio” (hombre, 33 años, artista urbano).

La conectividad ha sido un desafío constante en la actualidad en la ciudad de Santiago, conectar la ciudad como una red de nodos, que permitan tránsitos expeditos y en poco tiempo. Conectar a los ciudadanos a la información, y a las ciudades entre sí, para ser temas recurrentes en los proyectos de modernización de la ciudad. Esta es una promesa constante a los habitantes, pues consiste en la construcción de una futura y mejor ciudad (imagen 35).

²¹ Hecho Social Total es la definición de Mauss para establecer que el hombre en sociedad se desenvuelve en distintas dimensiones, sociales, económicas, políticas, religiosas y culturales. Por lo tanto, existen hechos sociales que abarcan la totalidad de estas dimensiones, como la ceremonia del Potlach.

Imagen 35. Proyección Metro de Santiago.



En la imagen 35, podemos observar las proyecciones de crecimiento de la red de Metro en Santiago, conectando la ciudad en todos sus sectores, aunque en la actualidad solo existen cinco líneas de Metro.

Cuando hablamos de Santiago subterráneo, nos referimos a las formas de habitar lo artificial y su cotidianeidad, asociada al tránsito. En este sentido, nos enfrentamos a la idea de movilidad que menciona Augé, pudiendo establecer que una de las características de esta modernidad líquida que menciona Bauman es el constante y continuo desplazamiento, siendo la red de conectividad semejante a un enjambre, por lo tanto es el desplazamiento, entre nodos, saltos de punto a punto, tránsitos funcionales los que determinan nuestra forma de experimentar la ciudad.

Desde esta perspectiva, debemos definir cuándo hablamos de espacios urbanos o espacios públicos, y a qué nos referimos con cada uno de ellos. ¿Estamos frente a espacios de qué tipo?

En libro “Santiago Subterráneo”, se menciona que la construcción del subsuelo surge asociada a normas higienistas, alcantarillas, desagües, agua potable, asociada a transporte en Europa, y en Santiago a partir de la década de 1970 como un medio de transporte, bodegaje, estacionamientos, redes eléctricas, redes comunicacionales y energéticas, desagües, tiendas, espacios sociales y culturales. La ciudad comienza a construirse en espacios verticales, hacia arriba y hacia abajo, que permean la línea de altura habitual, en los puntos de observación de los habitantes, pudiendo visualizar en azoteas de edificios de treinta pisos, piscinas y espacios sociales en altura.

Calando en las profundidades de la ciudad, nos encontramos con estacionamientos, bodegas y espacios residuales subutilizados, salvo excepciones en la ciudad de Santiago, como las estaciones de metro Quinta Normal, Universidad de Chile, Cal y Canto y Escuela Militar. Sin embargo, son conexiones quebradas, interrumpidas, no continuas, líneas segmentadas en el desplazamiento. Estas no se vinculan, salvo en excepciones, como la estación de metro Quinta Normal y el Museo de la Memoria. Nos enfrentamos a ciudades distintas, donde existen espacios artificiales de “socialización”.

Hoy podemos observar una creciente infraestructura cultural ubicada en el subsuelo: centros culturales, teatros, museos, salas de exposición. Sin embargo, estas carecen de la conformación de subcentros urbanos, como sucede en Singapur o en Montreal.

El gran problema que ha tenido el Metro de Santiago en su impacto en los habitantes de la ciudad es que es percibido como transporte, y no como un espacio habitable. Sus estaciones no son lugares para estar, sino que para transitar, por lo tanto su imagen es funcional y es considerado como un espacio abrupto, poco amigable y no habitable.

Si bien es cierto que se han realizado esfuerzos focalizados en convertir estos espacios en lugares más amables, estableciendo comercio, puntos de cultura e información, estos no poseen una vinculación con la superficie en tanto flujos

significativos de los habitantes, entendiendo por esto unidades temáticas de usos del espacio público en la superficie y en el subsuelo.

5.4.- MetroArte y la búsqueda de la creación de un espacio social

Imagen 36. Actuales líneas y estaciones del Metro de Santiago.



“El Metro como sistema de transporte público, con miles de personas transportadas diariamente, por un mundo artificial y tecnológico se vuelva a dar satisfacción a sus clientes en la medida que los indicadores objetivos así lo manifiestan. La cultura es uno más de estos parámetros” (Pinto, 2009: 83).

Las palabras de Javier Pinto P. director ejecutivo de la Corporación Cultural MetroArte, en el seminario Santiago Subterra, dejan claro la intención de integrar dimensiones culturales en la gestión de Metro, como uno de sus parámetros para la satisfacción de sus usuarios. Sin embargo, ¿qué sucede con la ejecución de esta dimensión cultural? ¿Genera los impactos esperados? ¿Hacen del Metro un espacio social?

Con respecto a la unidad territorial que aborda esta investigación, esta es señalada en la imagen 36, en color fucsia. Esta área delimitada en la actualidad es un área por la cual atraviesan tres líneas del Metro de Santiago y un total de veintitrés estaciones.

En el área definida por esta investigación, existen tres espacios culturales, en los que se realizan principalmente actividades de extensión cultural, como poesía, música, talleres, presentación de libros y otros.

Sin embargo, existen otras iniciativas que son permanentes en el tiempo o que llevan varios años de realización. Uno de estos casos es el Programa Bibliometro, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Este programa está presente en veintitrés estaciones del Metro, con cinco puntos de préstamo de material bibliográfico en el área determinada (cinturón de hierro) para esta investigación (imagen 37).

Imagen 37. Reinaguración Bibliometro Estación Baquedano.



El servicio de préstamos de material bibliográfico a domicilio ha tenido buenos resultados, comparado con otros servicios bibliotecarios. Como podemos observar en la tabla 12, los préstamos de los años 2013 y 2014 equivalen al 24,39% en relación con el total de préstamos del Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, mientras que los préstamos de 2014 equivalen al 20,89%.

Tabla 12. Indicadores Programa Bibliometro

Bibliometro	2013	2014
Préstamos	441.507	400.931
% en relación con el total nacional	24,39%	20,89%

En ambos casos, estos datos nos hablan de la penetración del servicio en los usuarios del Metro de Santiago. Este es un servicio funcional a los tiempos de traslado, a usuarios que ya son lectores. Es decir, la lectura es una buena actividad para realizar en los tiempos de traslado.

Además de esta iniciativa, existe otra asociada al ámbito de los libros, que es el concurso de microcuentos “Santiago en 100 palabras” (Imagen 38). Este concurso, realizado por primera vez en el año 2001, en la versión correspondiente al año 2014 logró la participaron 45.000 microcuentos.

Imagen 38. Concurso Santiago en 100 palabras.



En este concurso literario, se produce un ejercicio en que participan los habitantes de la ciudad y usuarios del Metro, quienes en cien palabras crean y recrean historias de tránsito que se van vinculando a microhistorias de movilidad, que son fragmentos que representan un ejercicio de creatividad y se plasman en algo tan frágil como un papel o una memoria. Estos autores desarrollan un ejercicio narrativo breve y conciso, relatando una experiencia, una ocurrencia, una invención, una ficción. Así, el no lugar se relativiza en nuestras historias y, de acuerdo al propio Augé, el Metro captura espacios de memoria, memoria cotidiana, de trayectos y de fragmentos, sobre el colegio, familia o trabajo, en que los espacios genéricos se cargan de significados.

Finalmente uno de los espacios más significativos desarrollados por MetroArte es el espacio asociado a la pintura y la escultura, transformando las estaciones en pequeñas galerías que el usuario puede recorrer de estación en estación. En la actualidad se exponen más de treinta obras plásticas a todos los usuarios, algunas en cerámica, otras con técnicas muralistas.

En fin, para abordar esta sección, se ha optado por el desarrollo de una narración etnográfica que nos habla de la relación contextual del Metro de Santiago y

su entorno, como la simbología retratada en cada una de las creaciones expuestas. De esta manera, el relato etnográfico es tanto visual como narrativo.

La imagen del Metro de Santiago se ha ido extendiendo, conforme sus vías van creciendo. En este crecimiento se ha retratado la ciudad a través de diversas intervenciones plásticas y públicas que buscan variar el concepto de tránsito del metro por una de espacio público de trayecto, en que se incorporan una serie de elementos cotidianos y excepcionales que buscan desarrollar un contexto de exposición contante de espacio público interior e íntimo.

Imagen 39. Estación de Metro Ecuador.



De esta manera, el subsuelo de Santiago comienza a relatar nuevas historias, de sus habitantes, de una idea de ciudad plural y tolerante, en que pareciera que las mejores intensiones de ciudad quedan enterradas bajo tierra.

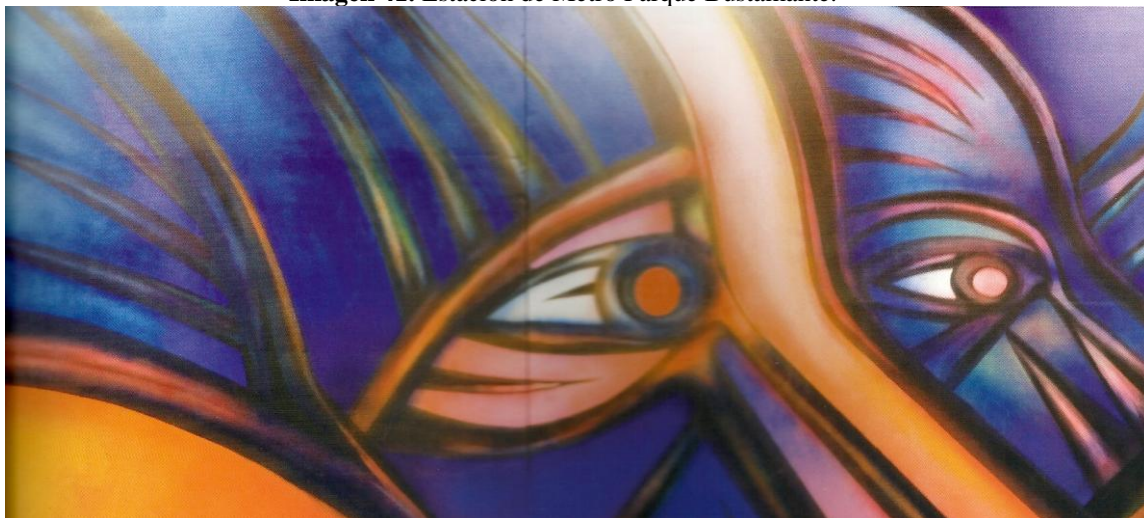
Imagen 40. Estación de Metro Ecuador.



La Fundación Teletón tiene por objetivo rehabilitar a niños discapacitados físicamente. Su trabajo ha sido desarrollado desde 1978, siendo una actividad que es financiada con aportes de privados a partir de donaciones que se efectúan en un programa televisado que dura veintisiete horas y en el que participan varios canales de televisión y celebridades de la misma.

La imagen 41 nos muestra ese sentido de integración en una pintura que, en un estilo similar al de Benetton, incorpora en su composición un sentido multirracial y pluriétnico. Este es el sentido que la nueva ciudad quiere tener, llegando a través de los televisores y mediante los distintos lugares de tránsito que esta tiene.

Imagen 41. Estación de Metro Parque Bustamante.



Metro de Santiago ha buscado incorporar distintas formas de expresión social que surgen en la ciudad. Esto es como el deseo de ser el retrato retocado de la ciudad, una especie de fotografía intervenida con Photoshop, en que borramos u ocultamos aquellas expresiones que nos parecen grotescas o dañan la imagen que deseamos proyectar.

Es así que se han incluido murales del estilo de la Brigada Ramona Parra, incluyéndola como una obra de autor, despojándola de parte de su historia, pero dejándola hablar a través de sus colores e iconografías fuertemente desarrollados a fines de la década de 1960 y principios de la década siguiente, siendo un lenguaje común en sectores populares de la ciudad.

Ahora bien, no es menos cierto que la capacidad y la posibilidad de que Metro invierta en sus estaciones como si fueran parte del espacio público generan un nuevo soporte a las intervenciones plásticas, permitiendo que estas sean vistas por un millar de transeúntes.

Imagen 42. Estación de Metro Parque Bustamante.



El estilo del mural desarrollado por la BRP es un estilo latinoamericanista e indigenista. Esta obra en particular, titulada “Vida y Trabajo”, realza y enfatiza el quehacer del habitante y su lugar de transporte, el día a día. Así, la cotidianidad y el trabajo parecieran estar unidos constantemente por el Metro de Santiago.

Imagen 43. Estación de Metro Quinta Normal.



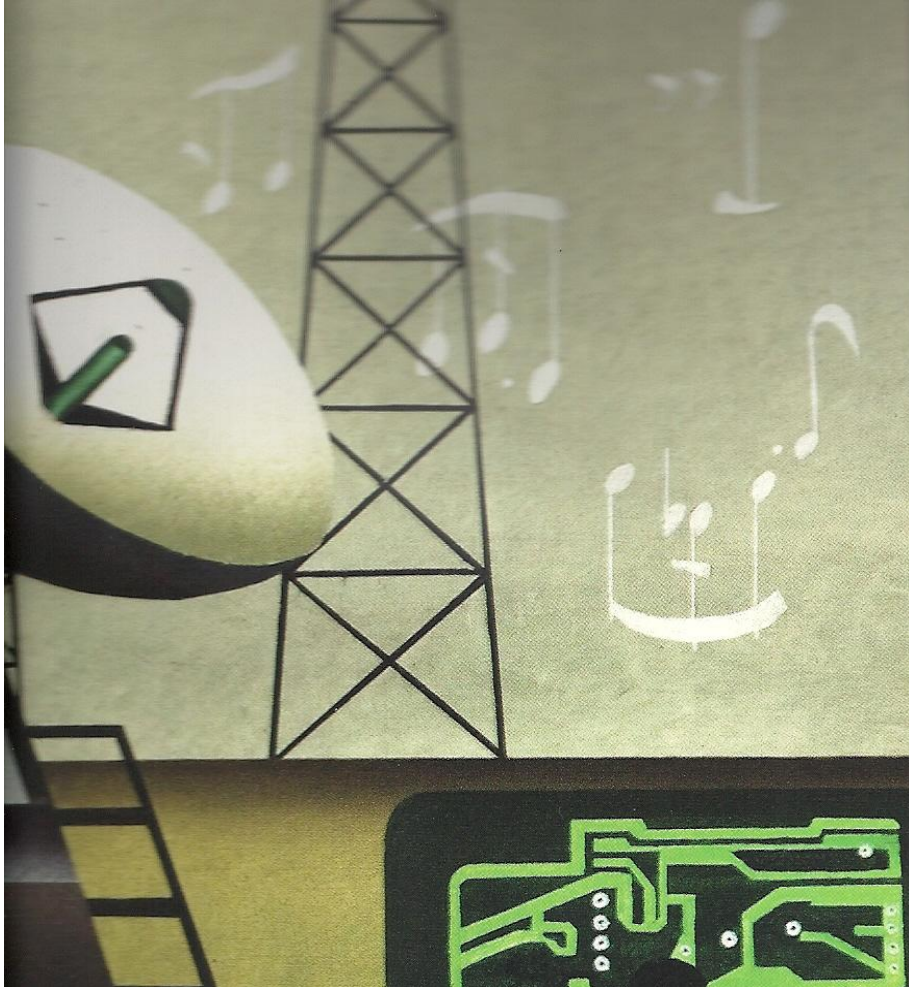
La creación de Matta nos muestra América como una acción, como una relación entre el Mediterráneo y nuestro continente, como idas y venidas de un imaginario continental que concentra la mirada en un Nepal, siendo una constitución de conocimiento y validación de los saberes indígenas. Matta, en su creación surrealista, nos vuelve al indigenismo cultivado por Rivera en sus murales.

Imagen 44. Estación de Metro La Moneda.



“Chile Hoy” muestra una serie de paisajes del país de manera hiperrealista. La obra de la imagen 45 en particular muestra una fotografía de “Sanhattan”, denominación que se le ha dado a un sector financiero de la ciudad, por su construcción en altura que emula al centro financiero de Nueva York, en EE.UU.

Imagen 45. Estación de Metro Universidad de Santiago.

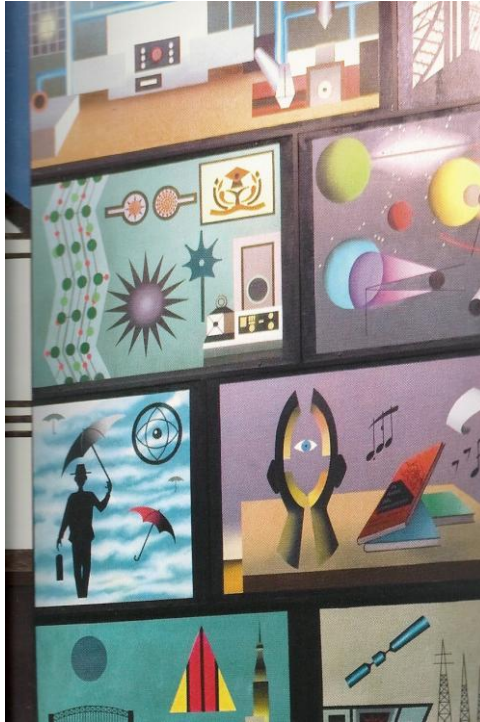


La estación de metro Universidad de Santiago, o ex Universidad Técnica, ilustra gráficamente el centro de estudios, en que se mezcla la tecnología con las artes y oficios que en ella se desarrollaron (imágenes 45, 46 y 47).

Imagen 46. Estación de Metro Universidad de Santiago.



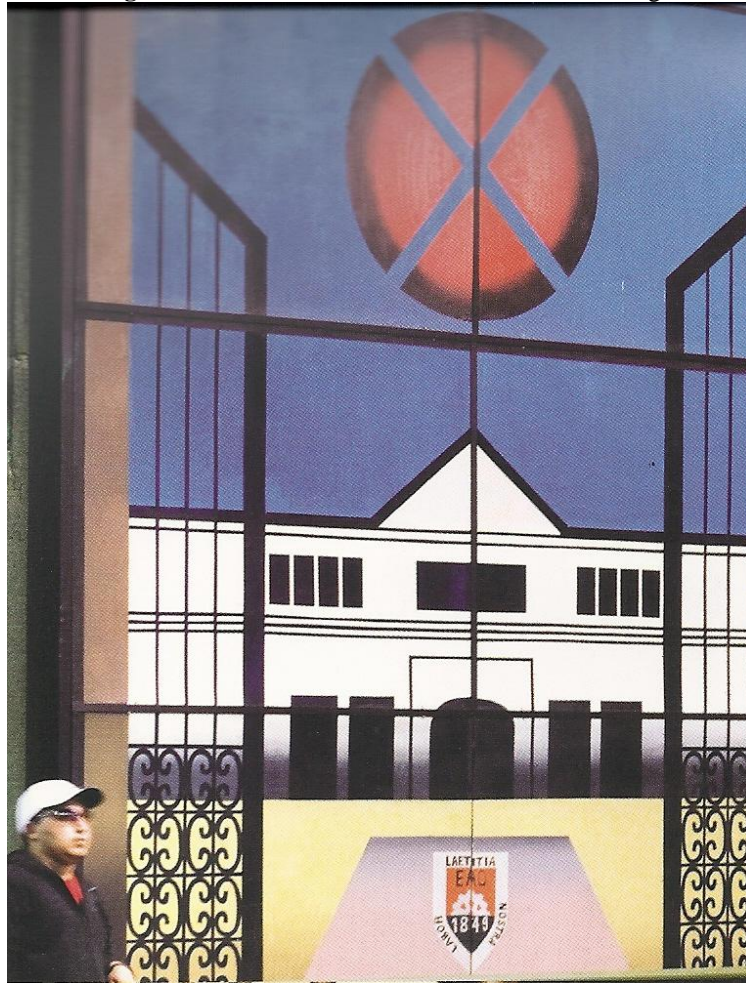
Imagen 47. Estación de Metro Universidad de Santiago.



En la Universidad de Santiago se emplaza el planetario de la ciudad, existiendo carreras como arquitectura, centros de extensión, arte y otros, lo que queda claramente graficados.

La generación de iconografía con su contexto urbano tiene una clara relación que permite al transeúnte relacionarse con su contexto inmediato.

Imagen 48. Estación de Metro Universidad de Santiago.



Finalmente, en la imagen 48 se muestra el antiguo edificio de la Escuela de Artes y Oficios, todavía existente.

Imagen 49. Estación de Metro Ciudad del Niño.



“Yo tampoco sé qué tan conectada puede estar la pintura del metro Universidad de Chile con las personas que circulan por ahí, cuánto sentido le hace a las personas, estaría bueno que fueras a entrevistar a las personas que están ahí en el metro y les dijeras ‘¿qué es eso?’, ‘¿qué sentido le hace a las personas que están ahí?’, tal vez le hace sentido un artista o un tipo que conoce algo de los personajes, incluso hay personajes históricos que la gente no conoce que están ahí, ¿de qué manera se relaciona con esa gente y con el conflicto de la gente?” (hombre, 26 años, artista urbano).

Imagen 50. Estación de Metro Universidad de Chile.



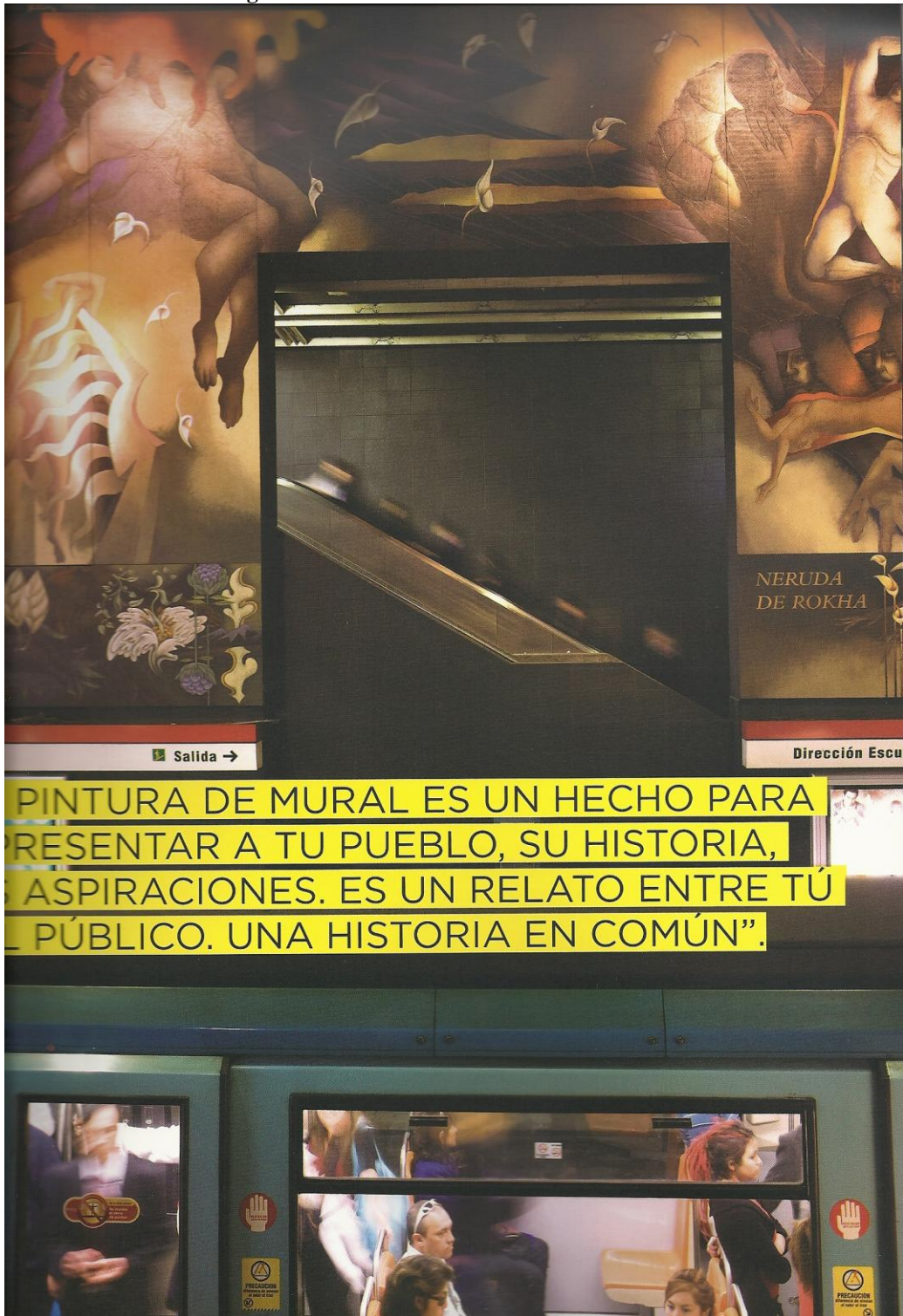
Mario Toral narra la historia de Chile en una convergencia de imágenes épicas que muestran luchas y desgarros (imagen 51).

Imagen 51. Estación de Metro Universidad de Chile.



“Memoria de una nación” se emplaza en una estación de la Línea 1 del Metro de Santiago (imágenes 51, 52 y 53). Esta es la estación Universidad de Chile, una de las estaciones neurálgicas del sistema de tren subterráneo. Por ella se desplazan, asisten y conviven miles de personas diariamente, ya que desemboca en uno de los sectores más concurridos del centro de Santiago. Por la misma razón, cuenta en su interior con centros comerciales, centros de pago y oficinas de trámites públicos.

Imagen 52. Estación de Metro Universidad de Chile.



5.4.1.- Emergiendo a la superficie

“Por ejemplo, hay murales que son arte, netamente arte. Para mí ese mural que está en el metro Bellas Artes, ese netamente artístico, pero hay otros murales que, por ejemplo, todos los murales que están ahí en San Miguel, ese para mí es más que una expresión artística, yo creo que cada mural reflejado en cada departamento es propio e identificable de una expresión popular” (hombre, 48 años, habitante).

Imagen 53. Salida estación de Metro Bellas Artes.



Este espacio ha sido intervenido dos veces, la primera vez por un diseño de Ágatha Ruiz de la Prada y la segunda por el artista urbano chileno Inti. El entrevistado hace mención a la segunda intervención.

Imagen 54. Salida estación Metro Bellas Artes.



Tal vez esta es la única creación que Metro menciona como parte de su trabajo en el en el libro “Las Nuevas Catedrales”, una creación que desborda sus límites y que es la única creación que por cierto no fue pensada en ellos, sino más bien en su entorno. ¿Por qué incluirla entonces?, tal vez la única razón es porque es una obra de autor y no un anónimo de la calle, a pesar de que las autorías siguen pesando en un mundo en que el anonimato siempre ha estado presente a través de las prácticas culturales que transmite saberes mediante la oralidad.

Fotografía 12. Salida Metro subterráneo.



Al salir a la superficie, el Metro nos enfrenta a dinámicas distintas, a las diversas formas en que son concebidas las estaciones, los flujos peatonales y a un escenario mucho más amplio que una la ciudad red, a subcentros productivos, comerciales, habitacionales, culturales, cívicos y muchos otros.

La fotografía 12 invoca la relación existente entre superficie y subsuelo, como una entidad que emerge desde los túneles subterráneos a los recorridos de la ciudad, una trama dibujada por urbanistas y ciudadanos.

Para graficar estos primeros trazos, hemos escapado al casco histórico (cinturón de hierro), debido a que en las últimas líneas de Metro es donde mejor se puede observar la huella que este va dejando en la superficie de la ciudad, sobre todo en aquellos tramos que se distancian más del centro de Santiago.

Fotografía 13. Salida Metro subterráneo.



La señalización de tránsito indica que esa vía es exclusiva para el transporte público, mientras el arte urbano que lo acompaña nos obliga a detenernos a partir de un semáforo, desarrollándose un juego contextual con el entorno, en un diálogo real y vivo.

Fotografía 14. Salida Metro subterráneo.



En ese mismo contexto, una menor alza su pincel retratando el mundo, retratando la estación del metro, el semáforo y a sí misma. Parece que ella estuviera diciéndonos a través de su gesto que tiene la facultad de escribir su propia historia.

Fotografía 15. Salida Metro subterráneo.



La historia continúa hacia los costados, mostrándonos rostros, cuerpos y niños en movimiento, la construcción de un espacio público en un espacio residual y tal vez basura, un espacio comprimido entre vías públicas y de acceso, un espacio de tránsito.

En él se escribe una historia, la otra historia, una que hable de la ciudad invisible. Su dinámica gráfica da una vida excepcional a un no lugar, a un espacio sin identidad y no relacional, desarrollándose una hierofanía urbana de carácter profano.

Por otro lado, si hiciéramos una analogía para pensar en el “Hecho Social Total”, que nos plantea Augé en el Metro de París, nos encontramos frente a un espacio fragmentado, en constante movimiento, espacios de tránsito, donde se genera

un espacio de diálogo con la ciudad, en una fracción de segundo, en un cuadro de una película rutinaria y que nos da la sensación de anomia constante. Por lo tanto, la transgresión al espacio público, a su monotonía y a la escala de grises, nos permite entendernos en la ciudad, como un espacio que nos lleva a la reflexión introspectiva, acerca de nosotros mismos en este lugar, “el ser y el tiempo” de Heidegger.

Sea por sus formas, sus colores o sus iconografías, el transeúnte rompe la cadencia monótona del tránsito en la urbe, se vincula a un espacio imaginario en un destiempo del concierto rutinario, que lo traslada a su ser como individuo y pone la ciudad ante él como un escenario. Este es un ejercicio que no solo rompe esta cotidianidad, sino que también le permite mirar a otros e identificarse con quien interrumpe la rutina, su rutina, a partir de una intervención en el espacio público. En este sentido, el usuario del Metro enuncia: “Empatizo con el autor, por gusto, por ideología, por soledad”.

“Me gustan caleta, encuentro que dinamizan el paisaje estático de la ciudad, frío o estático. Además que te permiten cachar un poco las personas, la orientación, la intención. Casi siempre son mensajes que se entregan” (mujer, 23 años, habitante).

La entrevistada hace mención al metro como un hito de modernidad, que no solo muestra la ciudad subterránea, sino que también permite desarrollar una vista en altura de la ciudad y a la calidad estética de los murales en el metro de Santiago. Desde esta perspectiva son un aporte, ya que al parecer existe una necesidad de hacer de la ciudad un lugar más agradable, más atractivo y más habitable.

Con respecto a la percepción de los murales en el Metro, para los entrevistados menores de 25 años la movilidad y el tránsito no les causan problema, no existen nostalgias con respecto a una forma de vivir que siempre ha sido así. Sin embargo, esta percepción cambia cuando se trata de personas de la misma edad que han llegado hace pocos años a la ciudad y que provienen de zonas rurales. Por ejemplo, aquellas personas que valoran el naturalismo suelen tener un mayor valor por las obras realistas pintadas en la Estación de Metro La Moneda, con paisajes de Chile.

La valoración que se reitera por parte de los entrevistados que han visto los murales del Metro de Santiago está asociada al descanso visual, a la posibilidad de crear un espacio de mejor calidad en el Metro. La mayoría establece un proceso de identificación con algunos de ellos por gusto, asociado al uso de colores y formas o la calidad narrativa del mismo.

Por otro lado, se mencionan valoraciones por hitos. Así, en relación con el metro Universidad de Chile (obra de Mario Toral), la obra es identificada por la utilidad y funcionalidad con respecto a la referencia que existe asociada a la superficie, es decir, se dice: *“Me debo bajar donde están los indígenas”*.

- *“Yo diría que no, porque la ciudad no está bajo tierra, estamos encima, lo otro no, para mí...no sé, es para más creatividad de la gente, para que no se aburra pienso yo, como está debajo, más para eso pienso yo, porque nosotros vivimos arriba, no vivimos bajo tierra”* (hombre, 43 años, residente).

Sin embargo, muchos entrevistados consideran el metro en su conjunto como un medio de transporte, no conciben una ciudad subterránea, en la cual se realizan actividades y en la cual existen espacios sociales. Es interesante cuando lo comparamos con el texto de Santiago Subterra, editado por la Universidad Andrés Bello, y la proyección de las ciudades bajo tierra, no como un espacio de tránsito, sino como una forma de habitar la ciudad, en una noción de tiempo mayor, en una vinculación histórica de estas formas de habitar.

5.5.- Conclusiones

Para concluir este capítulo de Santiago Subterráneo, es importante señalar que pese a los esfuerzos de volver este espacio más habitable, la percepción que tienen sus usuarios es que el metro es solo un medio de transporte que no se encuentra integrado a la trama urbana de la superficie. Las personas acceden a una estación de Metro, toman su tren, y se dirigen a su lugar de destino.

En ese trayecto del viaje subterráneo, suceden cosas, pero no son valoradas desde la perspectiva de los espacios sociales.

Sin embargo, estas personas valoran positivamente lo realizado por Metroarte, desde la perspectiva de mejorar estos espacios. Cuando el arte público y el uso del metro lo categorizamos como modernidad, nos referimos no al cambio tecnológico que este implica o al desarrollo de lo nuevo, sino a los elementos conceptuales de la modernidad, asociado a la democratización del arte y de la cultura. Por lo tanto, es una acción asociada al origen de los estados modernos.

Ese es el escenario que vemos cotidianamente, con el que dialogamos día a día, tensiones y antagonismo. Sin embargo, pareciera que en esa dicotomía valoramos las dos caras de la moneda, la existencia de una, permite la identificación y valoración de la otra.

De esta forma, no existe una alta apropiabilidad del espacio de Metro, debido en gran parte a que es considerado como un espacio perteneciente a una empresa privada, que si bien es del Estado Chileno, es una empresa, por lo tanto dificulta la concepción de espacio público en él.

Por otro lado, se menciona el Impacto que tiene Metro en la ciudad a partir de las distintas cicatrices y huellas que ha ido dejando en un ejercicio de expansión que depredó el territorio, que generó el abandono de espacios industriales y edificio nuevos, de revitalización urbana, sin medir los efectos del tránsito, de los servicios y otras cosas.

Metro, es parte del imaginario de ciudad moderna, de urbe contemporánea, en la que el tiempo y la hiperconexión son vitales para la ciudadanía, metro es concebido por el imaginario urbano como una maquina teletransportadora, que mientras más eficiente se vuelve, más se valora. Es por esto que sus espacios no son mencionados con frecuencia por los transeúntes, los espacios son solo puntos que unen la red, tal y como lo muestran los planos para viajeros.

Finalmente, Metro deja una huella en tanto trastoca el tránsito de la urdimbre cotidiana de la ciudad, cada nueva línea o expansión, requiere un trastorno para los habitantes de la ciudad, cambios de ruta, vías alternativas para dirigirse al trabajo. Cada nuevo tramo de la línea se construye en el imaginario del ciudadano como un paso más hacia una ciudad moderna, disminución de tiempos y valor del suelo.

Metro dialoga entre ese no lugar y lugar que habitamos, es el centro de una cinta transportadora que recorre la ciudad, comunicando diversos puntos de la ciudad a través de sus vías y acentuando la percepción de incomunicación de los ciudadanos.

CAPÍTULO VI

Santiago en superficie

6.1.- Definición del campo de observación

Como se ha mencionado a lo largo de esta investigación, el territorio definido es el cinturón de hierro, que en la imagen 55 está delineado por una línea roja sobre en una imagen satelital de la ciudad actual. Sin embargo, la extensión del área geográfica determinada haría impracticable el ejercicio etnográfico en cuestión, por lo tanto, se focalizó en cuatro barrios delimitados en la imagen con amarillo.

De esta manera, las áreas de observación se circunscriben a los siguientes barrios: Yungay (1), San Eugenio (2), Matta Sur (3), Bellavista (4).

Imagen 55. Cinturón de hierro y áreas de barrios.



La misma imagen satelital nos permite observar el crecimiento en altura de la ciudad, concentrada en el cuadrante superior derecho de la misma imagen. También podemos observar cómo avanzan los edificios a distintos barrios del casco histórico definidos por el cinturón de hierro.

Es complejo describir en forma uniforme los cuatro barrios seleccionados, debido a que estos poseen una arquitectura ecléctica que va desde la fachada continua, viviendas sociales, edificios, en estilos neoclásicos, modernistas y contemporáneos.

Las materialidades de su construcción son variadas y mezclan el adobe, el hormigón, el ladrillo y la madera, con escalas de altura hasta las cinco plantas. Sin embargo, esto es parte de las variaciones que posee la ciudad, en tanto que la edificación en altura comienza a tomar posesión de todo el casco histórico de la Ciudad.

Como la finalidad de esta investigación es la descripción e interpretación del arte urbano contemporáneo como componente de una identidad, las descripciones territoriales se focalizan en las imágenes expuestas en fachadas y muros de estos barrios.

De esta manera, lo expuesto en este capítulo no pretende ser un catastro de la totalidad del arte urbano plasmado en sus muros, sino más bien una aproximación a tipologías recurrentes de expresión, que inundan las calles de Santiago y en particular de los barrios mencionados.

Así, las tipologías asociadas a patrones figurativos son conducentes a imaginarios compartidos por los habitantes de la ciudad.

6.2.- Barrio Yungay

En 1839, el Presidente José Joaquín Prieto funda, en la entonces Plaza Portales (actual Plaza Yungay), un barrio en homenaje a los soldados chilenos que combatieron en la Batalla de Yungay en territorio Peruano. Luego de su fundación, el barrio Yungay fue poblándose con rapidez, sus límites fueron por el norte la calle San Pablo, por el sur Alameda, por el poniente calle Matucana y por el oriente avenida Brasil (imagen 56). La Plaza Yungay fue y ha seguido siendo un espacio relevante del actual barrio. En la imagen 56, la plaza ha sido demarcada con un rectángulo rojo pequeño.

Imagen 56. Barrio Yungay.



La Quinta Normal fue adquirida por el fisco entre 1841 y 1850. Esto implicó el cambio de suelo para convertirla en terreno urbano.

El año 2009, el Barrio Yungay fue declarado Zona Típica, bajo la Ley vigente de monumentos nacionales en Chile. En el territorio delimitado podemos encontrar otros barrios, como Barrio Brasil, Barrio Concha y Toro, entre otros. Por lo tanto, en la actualidad funciona como *cluster* territorial.

Lo anterior ha generado un proceso de revitalización y resignificación del territorio. Por una parte, el Barrio Yungay ha recibido distintos focos migratorios durante el siglo XX, como migraciones rurales-urbanas y, más recientemente, migraciones desde otros países Latinoamericanos. En la actualidad, podemos observar en sus calles a personas de orígenes peruanos, colombianos, ecuatorianos, argentinos, chinos, personas de diversos orígenes étnicos asociado a Chile y otros países.

Esto ha generado procesos continuos de construcción identitaria, no exclusivamente asociados al origen fundacional del barrio, sino a los distintos elementos que históricamente se han integrado a los procesos sociales y culturales de este.

La “fiesta del roto chileno”, celebrada en el mes de enero, nos permite ver esta dinámica a la que nos referimos. Al entrevistar a personas que participaron en fiestas en la década de 1940, pertenecientes a migraciones rural-urbanas, relatan la fiesta como una fiesta familiar y costumbrista, desde la perspectiva que se ensalzaban valores patrios, asociados a la Batalla de Yungay. Destacaba en esta fiesta el comercio en las calles, la fiesta de la challa y juegos tradicionales, como el palo encebado, carreras de saco, trompo y otros.

Cuando observamos esta fiesta en el año 2015, podemos ver que se le incorporó un sentido de carnaval, en que se rescatan ciertos elementos culturales pertenecientes a diversos grupos migrantes, cajones peruanos, danzas folclóricas, comidas típicas, grupos de tinku²². Pero sobre todo destaca la composición híbrida de la celebración, pues se articulan en el carnaval diversas matrices culturales, que al estar en escena, promueven identidades complejas de tratar, muchas en identidades en

²² El tinku es un ritual o danza folclórica del altiplano andino, su significado en quechua es traducido como “encuentro”; y en aimara, como “enfrentamiento”.

tránsito, con elementos propios, ajenos, a través de elementos enajenados, autónomos, apropiados e impuestos, ocupando los conceptos de Bonfil Batalla.

De esta manera, el Barrio Yungay presenta manifestaciones dinámicas, en las que se articulan diversos sujetos, formas y matrices culturales, que dan vida a diversas formas expresivas que retratan las identidades en sus calles, en sus espacios públicos y en la fachada de sus casas.

Sus propias manifestaciones subvierten la concepción tradicional y monolítica de patrimonio y propone en la práctica una concepción dinámica y en tensión. Esta tensión es constante con su propia historia, con las historias oficiales, con la cultura hegemónica y elitista e incluso con su propio decreto de Zona Típica.

Una de las expresiones que se han comenzado a plasmar en las calles del Barrio Yungay son las de arte urbano. En ellas podemos observar un sinnúmero de variadas técnicas y narraciones de la ciudad, en ellas se constatan justamente las dinámicas híbridas de la mezclas identitarias y culturales. Por lo tanto, son una huella, un reflejo de lo que sucede en su interior.

Los fachas de las casas y los sitios residuales comenzaron a llenarse de historias de colores, de historias de seres extraños, letras, que hacen mención al arte urbano en sus expresiones, como lo son el grafiti y el muralismo.

El arte urbano se hace presente en tipologías recurrentes de imágenes, como los rostros. En estos se identifican sujetos con características humanas, como el caso de la fotografía 16, en que en un espacio residual, producto de las diferencias de las construcciones en las líneas de acera, permite proyectar la imagen de la mujer indígena cubierta con la *wiphala* aimará²³. Una imagen realista que usa la metáfora de la resistencia al cubrir parte del rostro de la mujer, pero a la vez de manera sutil utiliza las mazorcas de maíz como imagen sincrética asociada a la pachamama o madre tierra, una de las deidades principales en la cosmogonía andina.

²³ La *wiphala* es el símbolo de los pueblos andinos aimara y es utilizada como bandera en manifestaciones y otros tipo de ceremonias.

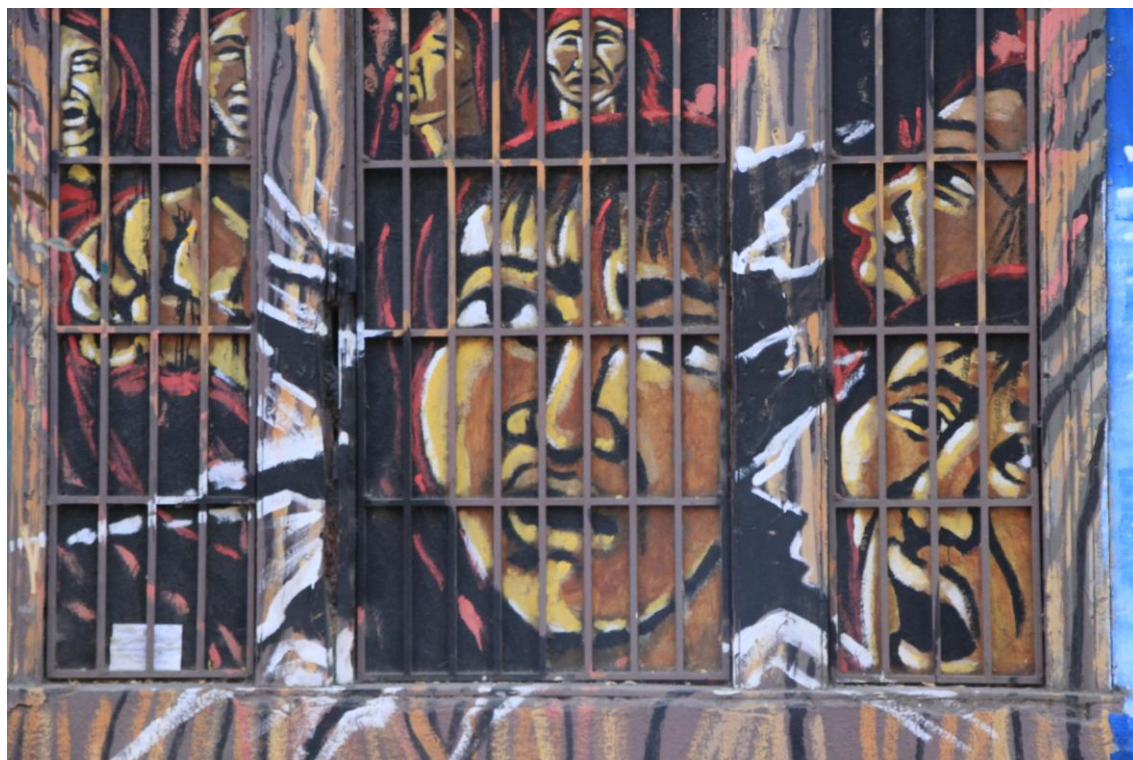
Fotografía 16. Barrio Yungay.



A su vez, su firma y trazos nos indican que el trabajo fue realizado por un colectivo llamado “Los Oberoles”, dedicados a la pintura mural, principalmente en Santiago. De la misma manera que existe una firma, existe la referencia a la página web o blog del colectivo.

De este modo, es frecuente ver en los muros de Yungay, expresiones de arte urbano con un sentido de demanda social, en la que se reclaman los derechos indígenas, como en la fotografía 17. En esta imagen, como en un retrato de 3D, se utiliza la reja de protección de una ventana para darle contexto y fuerza a la imagen de denuncia, entorno de la libertad de los presos políticos mapuches.

Fotografía 17. Barrio Yungay.



Uno de los artistas urbanos que más realiza rostros en el Barrio Yungay es Hipso, de cuyo trabajo se destaca una suerte de disección de los rostros con prominentes ojos, descubriendo la dermis de los mismos para mostrar su musculatura. Estos son rostros cargados de músculos y grandes ojos, que cubren distintas fachadas del Barrio Yungay (fotografía 18). Al igual que otros trabajos, el anonimato no es parte de ellos, en ellos existe una firma y, por lo tanto, suele estar asociado a la autorización por parte de los habitantes de esa residencia.

Fotografía 18. Barrio Yungay.



Los rostros de Hipso son de miradas intencionadas, fuertes, que según su ángulo nos observan constantemente. En la fotografía 18, al igual que en la fotografía anterior, la ventana de la fachada de la casa es utilizada como parte de la composición de la figura.

Las paredes del barrio nos permiten ver los procesos de trazos, diseños y obras como si se tratase de un taller y una galería abierta a todo el público. Los rostros figurativos nos muestran similitudes a afrodescendientes, con miradas orientadas en distintas direcciones (fotografías 19 y 20). Estas imágenes se superponen a anteriores, a muros que han sido atiborrados de *tags* o firmas urbanas, por lo tanto los muros nos hablan de un palimpsesto que va desde la individualidad a lo colectivo.

Fotografía 19. Barrio Yungay.

Fotografía 20. Barrio Yungay.



Los rostros son trazados con un aerosol con difusor delgado, con el que se construye la figura y las expresiones. Luego estas se rellenan utilizando colores, que van acentuando sombras, pliegues y volumen, según la intencionalidad de cada artista o colectivo.

Seguidos de los rostros como arte figurativo, surgen los cuerpos, muchas de las obras grabadas en el barrio muestran texto e imagen en forma simultánea, como el caso de la fotografía 21.

“Amor” y “locura” están inscritas en la mujer en letras tribales, características de los tatuajes en la zona de antebrazos. Esta es una secuencia pintada en que la mujer con indiferencia insulta al espectador, mientras es señalada por otro personaje (fotografías 21 y 22).

Fotografía 21. Barrio Yungay.



Fotografía 22. Barrio Yungay.



Al igual que en muros anteriores, el diseño y la obra del arte urbano están sobre una mancha de *tags* que cubrían la pared previamente. Su posición relativa en la imagen y su conservación son parte de un ejercicio de respeto entre quienes rayan los muros, ya que la composición del arte urbano no suele ser “tagueada” *a posteriori*.

El autor de estas últimas fotografías es Henruz, quien en sus propuestas de intervención urbana suele expresar a través de un arte figurativo la combinación de letras, cuerpos humanos y rostros enmascarados. Las máscaras tienen una reminiscencia a la iconografía precolombina y los cuerpos de mujeres son juegos asociados a pintores clásicos, como los realizados por Gustav Klimt. Henruz busca dejar una huella de este sincretismo figurativo, evocando esta composición entre arte contemporáneo y tradicional.

Su técnica es un borrador en papel, que luego traza en el muro y rellena casi siempre a través del chorreo de colores. Finalmente, y al igual que el muralismo de la BRP, filetea en negro los contornos de la figura, resaltando las imágenes.

Muchos otros trabajos son mixtos, el trabajo de “muros compartidos”, que busca retratar a veces una obra mixta y otras la contraposición de dos autores en una fachada o muro.

Existen un sinnúmero de seres que transitan por los muros del Barrio Yungay, que son expuestos y referenciados en páginas y publicaciones de *Street Art*. Estos seres son retratos del anonimato ciudadano, hombres sin miradas, que nos recuerdan a la visualidad de “The Walking Dead” (fotografía 23), o rostros enmascarados con trazos que nos llevan a pensar texturas textiles como las máscaras utilizadas en algunas festividades del altiplano (fotografía 24).

Fotografía 23. Barrio Yungay.



Fotografía 24. Barrio Yungay.



Las imágenes plasmadas en muros del Barrio Yungay se toman fachadas completa y nos relatan, a través de iconografías y rostros, parte de un imaginario popular, como lo es la fachada que posee iconografía de las arpilleras de Violeta Parra, que une íconos, retrato de violeta parra y texto (fotografía 25).

Fotografía 25. Barrio Yungay.



Así mismo, está la facha que utiliza una vieja puerta de esquina como una invitación a esos retazos identitarios, que como fragmentos de una urdimbre, ocupan lugar en la construcción de una memoria fragmentada. La fotografía 26 muestra la puerta enmarcada en una arboleda, de pequeños cerdos con grabados en sus lomos. Estos son figuras cerámicas de la VIII Región, del poblado de Quinchamalí, en relieve blanco sobre fondo negro (fotografía 26).

Fotografía 26. Barrio Yungay.



Finalmente, terminamos este ejercicio descriptivo con los murales conmemorativos, particularmente el de la fotografía 27, ubicado en el límite sur del barrio y que se encuentra emplazado en el lugar en que fue muerto el vocero del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, Jecar Neghme, al finalizar la dictadura militar.

Fotografía 27. Barrio Yungay.



Este mural comprende tres partes de izquierda a derecha: una pintura asociada a la construcción de animitas²⁴; la parte central establece el sitio como un memorial, el que es acompañado por imágenes muralistas estéticamente vinculadas a las desarrolladas por la BRP, y finalmente una imagen en negativo de Jecar Neghme, con una placa de bronce y la iconografía del partido.

En consecuencia, este mural conmemorativo apela a tres memorias y cosmogonías: una popular, simbolizada en la animita; una política, en el trazado tipo BRP, y una militante, en el retrato en negativo.

²⁴ Las animitas son espacios de memoria y creencia popular, en la que se le construye un espacio al alma en pena que ha muerto en condiciones trágicas (asesinado, en un accidente).

6.2.1.- Tipologías

Tabla 13. Tipologías

Tipo	Descripción
Rostro	Predomina el rostro de sujetos y seres en la intervención en los muros. Estos pueden ser realistas o fantásticos. También predomina el uso de máscaras. Se basa en una estructura narrativa simple.
Cuerpo	En una extensión al rostro se le suman partes del cuerpo o el cuerpo completo, apoyando la intencionalidad expresiva de la intervención. Se basa en una estructura narrativa simple.
Composición	Se toman varios íconos y se genera una estructura narrativa más compleja, que permite desarrollar una historia. Las composiciones pueden ser realizadas por varios autores, de manera planificada o azarosa. No ocupan toda la fachada.
Fachada completa	La fachada completa es un trabajo narrativo complejo, en muchos casos en coordinación con los propietarios de las viviendas. Estas no solo cubren la totalidad de la fachada, sino que también estructuran una narración, una intención comunicativa más definida.
Memorial	El memorial es en sí mismo un acto conmemorativo expuesto sobre los muros del barrio. No necesariamente se vinculan todos a procesos políticos, hay algunos efímeros a personas en situación de calle y mascotas.

6.3.- Barrio San Eugenio

El barrio San Eugenio, ubicado en el sector sur del cinturón de hierro, es identificado como un barrio obrero y ferroviario y es además uno de los principales barrios industriales de este casco histórico. Este sector ha sido configurado entorno a la industrialización y la consiguiente vivienda obrera de inicios del siglo XX.

Los primeros residentes, al poniente del Club Hípico, fueron familias migrantes de zonas rurales y de la minería del salitre, instalándose en precarias viviendas en la cercanías de las líneas férreas.

A principios del siglo XX, el Barrio se fue constituyendo con fábricas y bodegas. El primer conjunto que se establece es la población El Mirador, habitada por trabajadores ferroviarios. Posteriormente se instalaron otras empresas en el sector, asociadas a los rubros textil, leche, entre otras, las que generan estrategias de vivienda para sus trabajadores.

Los conjuntos diseñados y construidos asociados al mundo obrero son población San Eugenio (1933), población El Riel (1935), Colectivos San Eugenio (1937), población Pedro Montt o Yarur (1938) y población Arauco (1945).

En la delimitación territorial es incluida la población Pedro Montt, perteneciente al mismo cordón industrial, pero asociada principalmente a empresas textiles.

Imagen 57. Barrio San Eugenio.



Como podemos observar en la imagen 57, el barrio San Eugenio (en rojo) está consituido por varias poblaciones, las que han sido edificadas como casas o edificios de departamentos de cuatro plantas. Para visualizar mejor su relación con el mundo

ferroviario, hemos delimitado en un cuadrado interior la Maestranza de Ferrocarriles San Eugenio, en las que se pueden observar espacios productivos y recreativos, como el Estadio Ferroviario.

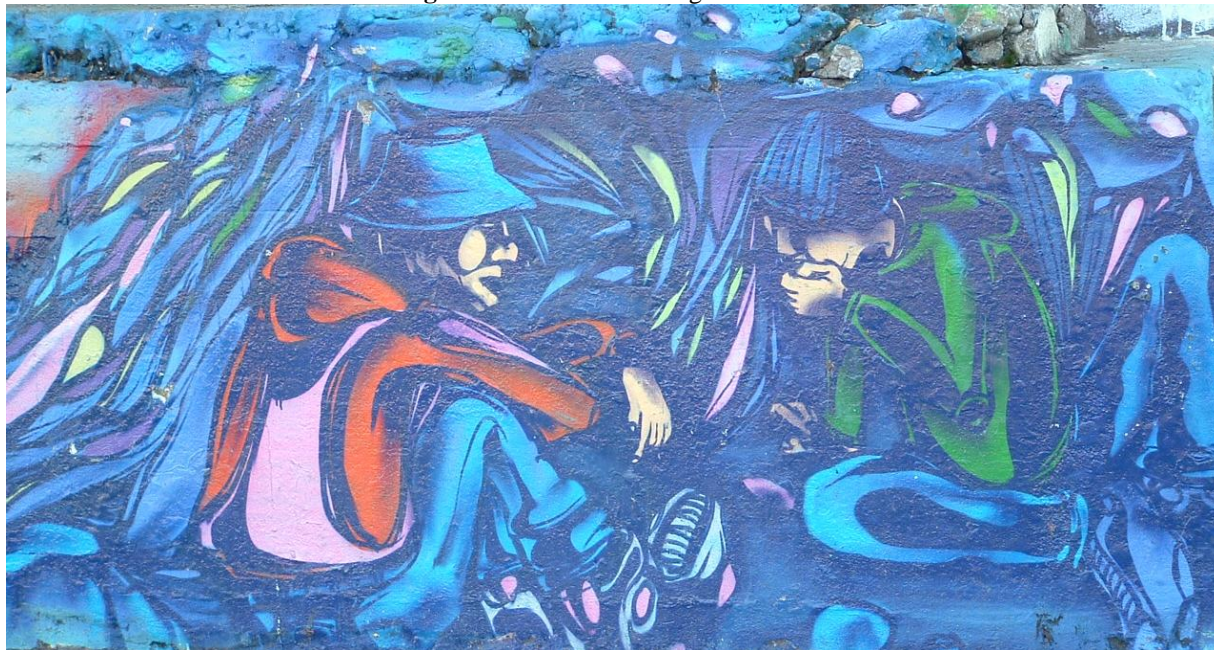
Fotografía 28. Barrio San Eugenio.



La ciudad se va retratando y los barrios antiguos de Santiago no quedan excluidos de esto, incorporando arquitectura e ideogramas. En la fotografía 28, podemos observar el barrio ferroviario a un costado de la Maestranza San Eugenio.

La ocupación de las formas y estructuras en la constitución de verdaderos escenarios urbanos que pasan a conformar parte del paisaje de la ciudad, recreando en él el abandono, las prácticas sociales, las membrecías y contextos de espacios no visibles para todos.

Fotografía 29. Barrio San Eugenio.



En sus muros podemos observar trazados muchos más simples, asociados a prácticas urbanas vinculadas al *hip hop*. En esta escena, pintada sobre un muro de una antigua bodega en desuso, observamos una escena *betbox* entre dos jóvenes, rodeados de un paisaje en tonos azules. Los rostros y las chaquetas de los jóvenes permiten su identificación, mientras el resto de su ropa se funde con el entorno (fotografía 29).

El anterior es un paisaje realista, retratado e impreso en un lugar por donde transitan a diario las personas del barrio. El mismo muro en otro cuadrante nos lleva a diseños de otro artista urbano, utilizando esta vez figuras geométricas, en una diagonal que se abre paso desde el grafiti anterior, hasta el límite con otros en el cuadrante superior del muro.

De esta manera, podemos observar que un mismo muro puede ser pintado por diversos artistas urbanos, a veces coordinadamente, otras veces en actos consecutivos que van cubriendo todos los espacios disponibles para trazos y colores. Una vez realizados, se plasman y se comienzan o cubren con nuevos diseños e historias.

Fotografía 30. Barrio San Eugenio.



De esta manera, las líneas de los diseños urbanos se mezclan en forma y contexto, creando diagonales, relieves e hibridaciones pictóricas que impregnan los espacios inertes, llenándolos de vida, dinamizándolos, reciclando espacios residuales y convirtiéndolos en espacio de uso público, de expresión pública, de manifestación social.

Cuando observamos este muro (fotografía 30), en el barrio San Eugenio, podemos ver cómo existe un predominio de la cultura urbana asociada al canto y al *hip hop*, en el que se plasman, al igual que una croquera de dibujos, los bocetos que cotidianamente pintan y narran su vida, sus gustos y sus anhelos (fotografía 31).

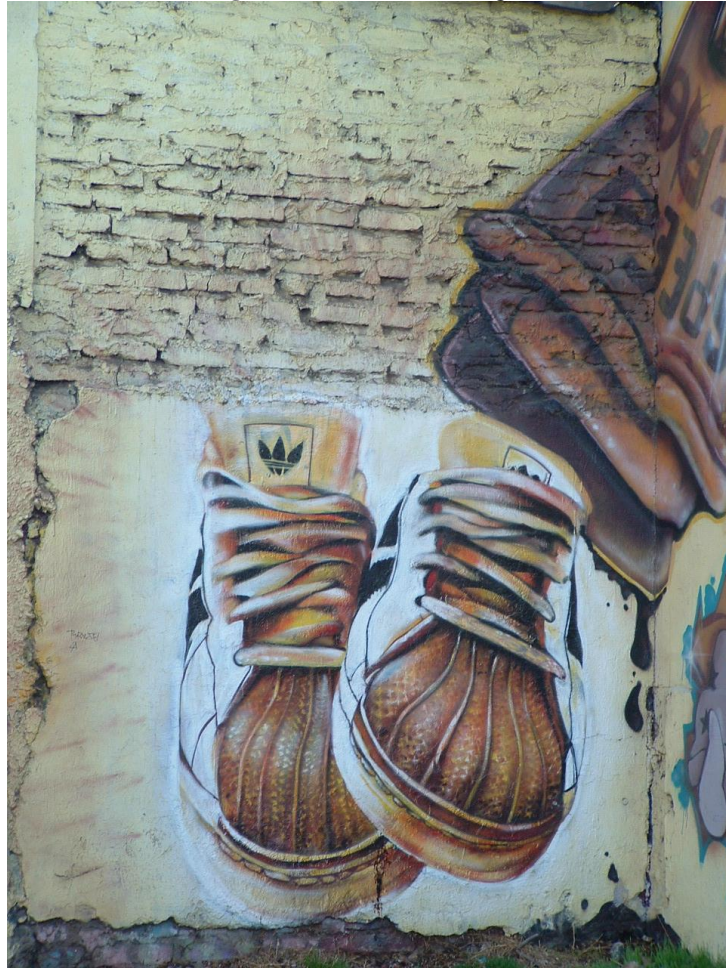
Fotografía 31. Barrio San Eugenio.



Las imágenes de *betbox*, de afrodescendientes cantando, son recurrentes en este barrio, al igual que ciertas iconografías asociadas a la cultura urbana, como es el espiral de un cuaderno de dibujos.

La figura humana, en una expresión activa, lleva inserta consigo los nombres de los autores, ya que es relevante marcar el territorio y perder el anonimato entre iguales, entre quienes pueden leer el mensaje.

Fotografía 32. Barrio San Eugenio.



En la fotografía 32, del mismo modo que las zapatillas que se usan en las barriadas periféricas de la ciudad, las zapatillas grafiteadas nos hablan de un bien de prestigio, un tipo de calzado, de una marca determinada, lo que nos configura en un rol determinado en nuestro grupo social en nuestra comunidad inmediata.

6.3.1.- Tipologías

Tabla 14. Tipologías

Tipo	Descripción
Rostro	Predomina el rostro de sujetos y seres en la intervención en los muros. En el caso de este barrio, los rostros están asociados a la cultura <i>hip hop</i> . Narrativa simple, en que la demostración técnica del aerosol es relevante.
Cuerpo	En una extensión del rostro, se suman partes del cuerpo o el cuerpo completo, apoyando la intencionalidad expresiva de la intervención. Se basa en una estructura narrativa simple.
Composición	Se toman varios íconos y se genera una estructura narrativa más compleja que permite desarrollar una historia. Las composiciones pueden ser realizadas por varios autores, de manera planificada o azarosa. No ocupan toda la fachada.
Escena social	El retrato de la cotidianidad, el relato de su historia, se presenta en una narrativa compleja que busca dar énfasis a la historia que se cuenta.

6.4.- Barrio Matta Sur

El origen de este barrio está asociado a lo denominado sector sur o barrio sur, el cual se fue urbanizando desde la segunda mitad del siglo XIX, una vez instalado el matadero en 1847.

De esta manera, se fueron loteando terrenos agrícolas para dar abasto a las nuevas poblaciones que se van instalando a partir de una incipiente zona industrial y las migraciones rural-urbanas ya comenzado el siglo XX.

El sector sur del casco histórico definido se encuentra delimitado por el norte por la avenida 10 de Julio, el sur por el canal Zanjón de la Aguada, el oriente por avenida Vicuña Mackenna y el poniente por la panamericana.

Como podemos observar en la imagen 58, el barrio Matta Sur es bastante extenso y tuvo límites geográficos asociados a canales de regadío, como San Miguel al

norte y Zanjón de la Aguada al sur. A partir de su urbanización, este barrio se compuso por diversas poblaciones que se fueron instalando gracias a la Ley de habitaciones obreras de 1906, dando origen a la población Huemul, o por medio pasajes y cités construidos por órdenes eclesiásticas.

En la primera mitad del siglo XX, estas urbanizaciones limitaban al sur y al oriente con la línea del tren urbano (cinturón de hierro). De esta manera, el eje avenida Matta (imagen 58) atravesaba el territorio señalado de oriente a poniente y se vuelve uno de los ejes preponderantes que delimita Santiago Centro con la periferia de la misma comuna.

En la actualidad, barrio Matta Sur, al igual que los ya mencionados, es un *cluster* de barrios que agrupa: barrio Viel, barrio Victoria, barrio Bogotá, barrio Huemul, barrio Franklin y barrio Sierra Bella.

Al igual que otros proyectos señalados, este ha sido expuesto a la especulación inmobiliaria de construcción en altura.

Imagen 58. Barrio Matta Sur.



En el sector poniente del barrio Matta Sur, existe un espacio que ha sido usado y apropiado para las intervenciones de arte urbano desde la década de 1980 en la intersección de avenida Matta con la Panamericana. Este espacio es un paso bajo nivel (imagen 59). A fines de la dictadura de militar, se pintaba un mural. Era un contexto de plebiscitos que ponían fin a diecisiete años de dictadura.

Imagen 59. Barrio Matta Sur.



Ese mismo espacio ha seguido siendo intervenido con los años con diversas tipologías de arte urbano, principalmente en los últimos años con *tags*. En octubre de 2014 se define a Ian Pierce como ganador de un concurso para la intervención de este espacio, quien realiza un mosaico llamado “Las cuatro reinas de Chile”. Este proyecto se encuentra en realización, y es posible observar en él la influencia del muralismo en el trabajo realizado anteriormente por su autor.

Fotografía 33. Barrio Matta Sur.



“Claro, que es lo que uno hace finalmente para dialogar, como cuando se hace un cuadro también, yo hago algo para que otros lo vean, entonces no es muy distinto a eso. Ahora el hecho hacerlo en el espacio público no es lo mismo que estar en una galería, o en el living de una casa, al hacer arte público se tiene una responsabilidad mayor, sobre la comunicación que quieres establecer. Tenemos en las calles, un público que no es el mismo de las galerías o museos, un público que no está muy acostumbrados a enfrentarse con obras de arte, entonces para mí el gran desafío es cómo decir lo que quiero decir, de una manera inteligente, que no sea chata u obvia y que todo los puedan entender, y disfrutar también, porque yo creo que el arte tiene un rol de goce sensorial de disfrutar la obra” (hombre, 33 años, artista urbano – Ian Pierce “Ekeko”).

Para Ian Pierce, su labor en el espacio público no solo debe ser realizado colectivamente, desde la perspectiva del trabajo, sino además pensado en un colectivo, en otro. Esto determina la técnica utilizada y las narrativas expuestas.

El espacio en el que se plasman las obras también es un lugar que hay que saber leer para una propuesta de intervención urbana en espacios públicos. El trabajo y

el lugar que mencionamos nos permite observar la práctica del palimpsesto en el paisaje urbano, de qué manera se superponen historias en los muros de Santiago.

En la esquina superior derecha de la pasarela (fotografía 33), se observa el trazado del mural en mosaico que se está realizando, mientras en la parte inferior se pueden ver los papelógrafos del partido comunista (fotografía 34).

Fotografía 34. Barrio Matta Sur.



Es importante señalar que este barrio se encuentra mucho menos intervenido que los barrios Yungay y Bellavista. En este sentido, podemos observar en sus calles tag, grafiti, muralismo, *street art*.

Sin embargo, es interesante observar cómo se han ido incorporando rayados de barras bravas y textos publicitarios, como el que vemos en la fotografía 35, de la empresa TNT. A diferencia de otros barrios, donde la publicidad se limita a pequeñas tiendas locales, acá está asociada a una transnacional.

Fotografía 35. Barrio Matta Sur.



Un elemento importante que se ha desarrollado en Matta Sur dice relación con los procesos de recuperación barrial a través de la organización, participación y actividades como ferias culturales.

Una de esas actividades tuvo como resultado la ejecución de un mural colectivo, realizado por distintos artistas urbanos, que suelen realizar sus trabajos en otros barrios de la ciudad, como Yungay y Bellavista.

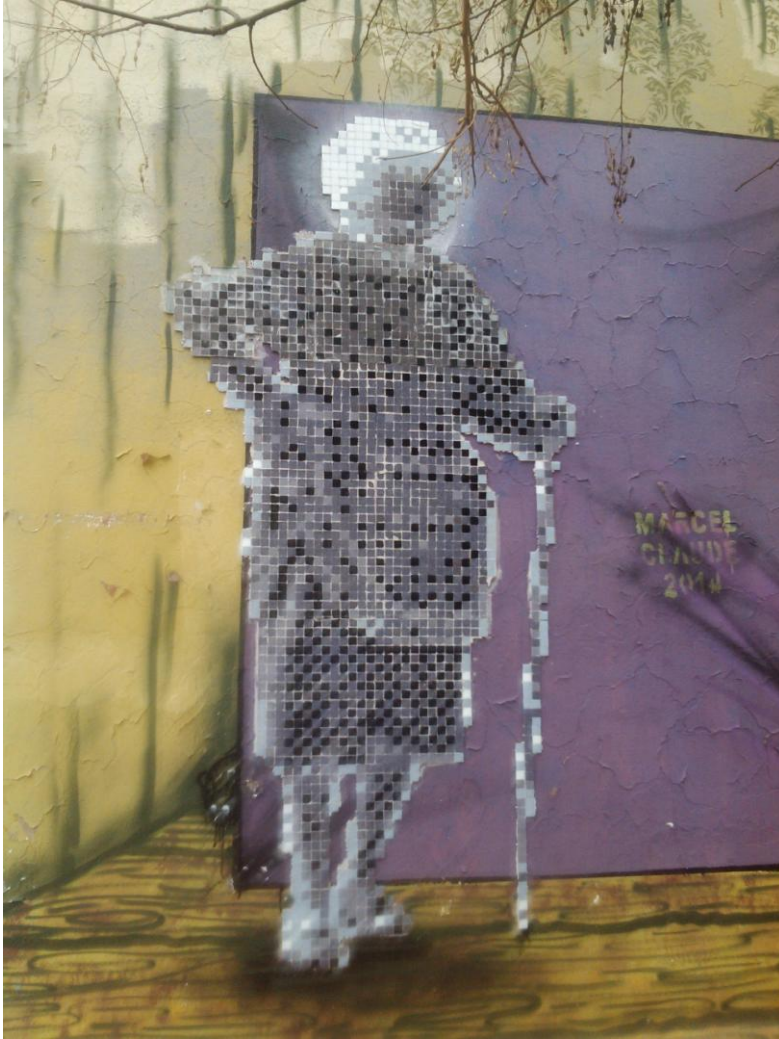
Si bien el mural no se encuentra firmado, es posible distinguir las técnicas y trazos de al menos dos de sus autores (Hipso y Pixel). Este mural se puede ver en la fotografía 36, y presenta un rostro con prominentes ojos y en el que destacan las líneas de la musculatura facial. El mismo rostro posee una intervención en uno de sus ojos, realizado por Pixel.

Fotografía 36. Barrio Matta Sur.



Al realizar un trabajo “pixelado” (fotografía 37), podemos ver su técnica de distorsión de imágenes a partir del uso de calugas cerámicas, en tonos grises y negros, involucrando una figura humana de un barrio histórico en un paisaje común que une las otras intervenciones.

Fotografía 37. Barrio Matta Sur.



6.4.1.- Tipologías

Tabla 15. Tipologías

Tipo	Descripción
Rostro	Predomina el rostro de sujetos y seres en la intervención en los muros. Estos pueden ser realistas o fantásticos. También predomina el uso de máscaras. Se basa en una estructura narrativa simple.
Cuerpo	En una extensión del rostro, se suman partes del cuerpo o el cuerpo completo apoyando la intencionalidad expresiva de la intervención. Se basa en una estructura narrativa simple.
Composición	Se toman varios íconos y se genera una estructura narrativa más compleja que permite desarrollar una historia. Las composiciones pueden ser realizadas por varios autores, de manera planificada o azarosa. No ocupan toda la fachada.

Fachada comercial	La fachada comercial es la incorporación de componentes del arte urbano desde la perspectiva técnica, para la difusión de pequeñas tiendas comerciales. En el caso del barrio Matta Sur, está asociado a una empresa trasnacional.
Mural	El mural está asociada a las prácticas de arte público con componentes ideológicos. En él se narra una historia, y no solo está determinado por las técnicas y diseños utilizados, sino también por la intervención crítica en un espacio público. Desde esta perspectiva, estamos hablando de un arte social.
Barra brava	El rayado de barras bravas es una marca territorial que delimita los alcances del territorio. Es frecuente en Santiago ver muros alusivos a algún grupo, acompañados por los colores del club en aceras y postes de iluminación. En el caso de Matta Sur predomina el azul y rojo, asociados al club deportivo Universidad de Chile.
Papelógrafo	El papelógrafo es la técnica comunicacional de frases breves escritas sobre papel, y luego pegadas en espacios públicos de alto flujo de personas.

6.5.- Barrio Bellavista

Este barrio se encuentra en un sector ubicado entre la ribera norte del río Mapocho y el cerro San Cristóbal. Este barrio pertenece a las comunas de Providencia y Recoleta, limitando al sur con la comuna de Santiago. Su columna vertebral es la calle Pío Nono. A través de esta vía, se une en un flujo peatonal continuo con el sector de Plaza Italia (imagen 60).

La conformación de este sector de la ciudad se le asocia con el sector de La Chimba de la época de la colonia. Sin embargo, a fines del siglo XIX comienza su desarrollo urbanístico.

En este desarrollo, es relevante la presencia de la Iglesia, dueña de los predios del sector, pues se materializa el proyecto de la población de obreros católicos León XIII, el convento de monjas Santa Teresa, actual Centro Cultural Monte Carmelo. A mediados del siglo XX, comenzó la vida bohemia de este barrio, con la llegada de notables habitantes de la cultura nacional, como Camilo Mori, Nemesio Antúnez y Pablo Neruda.

A fines de la década de 1980, este espacio se transforma en un barrio cultural y bohemio, siendo lugar de residencia de artesanos, pintores y escritores. Esto trajo consigo la proliferación de restaurantes, bares y *pubs*.

Imagen 60. Barrio Bellavista.



El barrio Bellavista es uno de los sectores en los que mayor proliferación ha tenido el arte urbano pictórico. Desde el río a las paredes de las casas han sido pintados en los últimos cincuenta años. En este barrio se experimentaron algunos de los primeros murales en las campañas políticas de la década de 1960 y hoy en día los muros son intervenidos por colectivos de deudores habitacionales o del Festival Hecho en Casa.

Al igual que en el Barrio Yungay, podemos observar un predominio de rostros en las intervenciones urbanas. Estos pueden ser realistas o imágenes fantásticas de rostros. Las técnicas que se ocupan para su realización se asocian a los gustos y consumos de los artistas, así podemos observar juego de imágenes de máscaras y cubismos (fotografía 38).

Fotografía 38. Barrio Bellavista.



También podemos ver la fotografía pegada por segmentos en los muros. Esta suele ser una fotografía del autor o alguna imagen conocida, que se pega como un cuadro en un muro, interviniendo sus contornos o directamente la fotografía (fotografía 39).

La imagen de la fotografía da fuerza al muro, humaniza el paisaje, ya que el rostro realista pone en perspectiva la vida en la ciudad, a sus habitantes. Un ejemplo similar lo podemos ver en las calles de Lisboa, Portugal (fotografía 40), en que imágenes cotidianas de vecinos se toman los frontis de las casas, exponiendo su historia barrial en sus muros.

Fotografía 39. Barrio Bellavista.



Fotografía 40. Barrio Lisboa, Portugal.



La tipología cuerpo también está presente en los muros del barrio, con ella se busca una mayor expresividad, por lo tanto, da cuenta de un relato intencionado (fotografía 41).

Fotografía 41. Barrio Bellavista.



Los relatos juegan con una ironía de sí mismos. Autorretratos, firmas o tags se configuran en los muros en imágenes de rostros fantásticos, en que siguen predominando las miradas.

El sentido de la obra individual en los muros nos lleva a pensar por qué en el espacio público. De acuerdo a la entrevista de Ekeko, es importante pensar en el otro, en el habitante, en el ciudadano, cuando se pinta la ciudad. Sin embargo, en el trazo individual esto último se pierde. Daría lo mismo estar en una galería o en la calle.

Fotografía 42. Barrio Bellavista.



Sin embargo, para los artistas urbanos grafiteros, el sentido de su intervención es que la acción misma en el espacio público ya es una acción de arte, en tanto permite alcanzar nuevos componentes visuales de la ciudad.

“Sí po’, cien por ciento. Pero el grafiti tiene... El arte, a mi gusto, tiene que ver como con, con poesía y con, descontextualizar en torno a objetos. Y el grafiti es... es eso en el fondo. Es como... no sé po’, podís ir caminando... no sé po’, por un montón de murallas blancas y veí letras de cualquier otro color, y es como... ya te está como rompiendo el esquema visual que... que llevai como de cuadras caminas. Pa’ mi es como bien importante que haya grafiti en la calle por eso” (hombre, 31 años, artista urbano – Piguán).

La fachada completa como una obra narrativa compleja ocupa un lugar especial en el barrio Bellavista. En la fotografía 43, podemos observar una epifanía del grafitero, donde hay cuerpos humanos flotando y en distintas posiciones, mientras aparecen dispersos por distintos puntos aerosoles y boquillas, de distinto tamaño, pintados sobre un fondo verde, en el cual podemos ver un rostro asimétrico entre mirada y boca.

Fotografía 43. Barrio Bellavista



Fotografía 44. Barrio Bellavista.



Como podemos observar en las fotografías 42 y 43, las narraciones de fachada completa son diversas. Algunas muestran una narrativa asociada a personajes del cine como “El padrino”, otros a iconografías del *hip hop*, de culturas andinas, budistas y una fusión de ambas. Todas de alguna manera remiten a la cultura popular, atravesada por íconos de una cultura de masas. Es aquí donde se encuentran las matrices culturales, que son expuestas en muros y fachadas. Mangas, cómics, ciencia ficción, literatura, pintores, músicos, son una amalgama de componentes culturales que dan como fruto el arte urbano mural y el grafiti en los barrios de Santiago, pudiendo observar en Bellavista uno de sus mejores exponentes.

Fotografía 45. Barrio Bellavista.



6.5.1.- Tipologías

Tabla 16. Tipologías

Tipo	Descripción
Rostro	Predomina el rostro de sujetos y seres en la intervención en los muros. Estos pueden ser realistas o fantásticos. También predomina el uso de máscaras. Se basa en una estructura narrativa simple.
Cuerpo	En una extensión del rostro, se suman parte del cuerpo o el cuerpo completo, apoyando la intencionalidad expresiva de la intervención. Se basa en una estructura narrativa simple.
Composición	Se toman varios íconos y se genera una estructura narrativa más compleja que permite desarrollar una historia. Las composiciones pueden ser realizadas por varios autores, de manera planificada o azarosa. No ocupan toda la fachada.
Fachada completa	La fachada completa es un trabajo narrativo complejo, en muchos casos en coordinación con los propietarios de las viviendas. Estas no solo cubren la totalidad de la fachada, sino que también estructuran una narración, una intención comunicativa más definida.

6.6.- Santiago residual o el reciclaje de significados

La expansión de las ciudades ha significado el levantamiento de grandes obras de infraestructura urbana, como autopistas, edificios, trenes y muchos otros. Esta expansión ha implicado el abandono de viejas construcciones, sobre todo de viejos sectores industriales. De esta manera, el espacio residual de la expansión de la ciudad se convierte muchas veces en un espacio basura, pero muchas otras es reciclado en un proceso de resignificación a través del arte urbano.

De esta manera, la expresión anónima y colectiva que destacan los saberes inmateriales se apropian de los espacios residuales que la expansión de la ciudad va dejando a su paso, desarrollando sus propias temáticas, contando sus propias historias, las que permanecen mudas e invisibles ante el énfasis temático de una fracción de nuestro patrimonio. Asimismo, se replica la patrimonialización del casco histórico, el patrimonio de *elite*, lo que muestra una ciudad estéticamente rescatable de palacios y grandes obras de autor, mientras que el resto de la ciudad, la mayoría que la habita, sigue permaneciendo ausente.

El proceso de creación identitaria de los espacios basura tiene una particular relevancia en una ciudad que crece constantemente y que, por lo mismo, genera espacios inertes a su paso, espacios vacíos, residuales y basura. El propio Metro ha generado un sinnúmero de estos espacios en sectores que hoy son parte del casco histórico e incluso zonas típicas. Sin embargo, existen otros que son adoptados y transformados en espacios públicos.

Fotografía 46. Barrio San Eugenio.



En este mismo sector, podemos ver la utilización de los espacios residuales, de bodegas y fábricas abandonadas. Lo que la expansión territorial industrial creó y abandonó ha sido recuperado por voces populares, voces de habitantes de la ciudad que se incorporan como un llamado de atención a la construcción del imaginario urbano.

Las paredes y muros de las antiguas fábricas se impregnan de significaciones que nos hablan de las actuales membresías y bienes de prestigio, en una identidad urbana de jóvenes y adultos jóvenes que impregnan en el recorrido su propia estructura social.

6.7.- Santiago contracultural

Fotografía 47. Barrio San Eugenio.



El discurso social expresado en iconografías y representaciones debe ser entendido como tal, no solo como una imagen pictórica con algún estilo plástico definido o el uso de una determinada técnica, sino también en su construcción social, en tanto manifestación ideológica, postura política o adscripción. Este es el caso de este arte callejero, desarrollado como crítica al Transantiago (fotografía 47), en que la imagen de los antiguos buses de locomoción colectiva hacen el siguiente llamado: “Que vuelvan las micros amarillas”.

Estas micros amarillas están expuestas en una composición que evoca el centro de Santiago, a pesar de que el arte callejero se encuentra localizado en un límite comunal sur, ya que podemos distinguir en la imagen el Mercado Central y hacia el fondo la torre ENTEL, hitos urbanos importantes reconocidos por los habitantes de la ciudad y expresados en diversos soportes y de distintas maneras.

Fotografía 48. Barrio Yungay.



Ahora bien, a medida que nos acercamos al casco histórico de la ciudad, las posibilidades de rayar paredes disminuyen, los espacios residuales son menores, los edificios restringen la posibilidad de intervención. En el caso de la fotografía 48, podemos ver el acto clandestino del encapuchado, tanto del colectivo que lo raya como del acto de rayar la ciudad, es decir, la imagen representa lo que conocemos como “Fuente Ovejuna Fue”.

Aquí tenemos al “Eskudron Aplik”, colectivo de jóvenes surgido a partir de revolución pingüina ocurrida en Chile el año 2006²⁵. La importancia histórica desde donde surgen estas expresiones no son menores si consideramos que este movimiento generó una nueva ley de educación.

²⁵ La revolución pingüina fue una manifestación de estudiantes secundarios que tuvo cobertura nacional, en que los estudiantes exigían una reforma educacional, para lo cual utilizaron como forma de presión la toma de los colegios en todo el país, paralizando el sistema escolar por aproximadamente un mes. Aplik se refiere al colegio al que pertenece este colectivo de estudiantes, en este caso el Liceo de Aplicación.

Fotografía 49. Barrio Yungay.



De la misma forma, existen distintos colectivos sociales que comienzan a desarrollar su discurso en la ciudad, haciendo de cada una de sus manifestaciones en las paredes del casco histórico una declaración de contracultura.

La razón por la que podemos ver más de este tipo de expresiones en el casco histórico se debe principalmente a que la mayoría de estos colectivos de arte y otros opera en el centro de Santiago.

Así, las paredes tienen la posibilidad de hablar de una sociedad plural, desde su origen étnico hasta sus modos ideológicos, para generar una presencia, visibilizándose en la bruma de lo invisible o sencillamente para generar un llamado atención a determinadas prácticas sociales.

Fotografía 50. Universidad de Chile.



En las movilizaciones universitarias del año 2011, las intervenciones urbanas manifestándose contra las autoridades del momento invadieron la ciudad y los muros de las arterias principales.

En la fotografía 50, tomada en el frontis de la casa central de la Universidad de Chile, podemos ver la composición a partir de fotografías impresas entre el poeta Arthur Rimbaud y el entonces ministro de educación, esto sobre un grafiti. El ministro de educación tiene la particularidad de llevar puesto en la cabeza un sombrero que lo identifica como burro o un mal estudiante.

De la misma forma, en la fotografía 51, en que podemos apreciar al estudiante encapuchado lanzando un libro con la inscripción “ya basta”, esta imagen está encerrada de un círculo como la señalética de tránsito, pero sin el tachado de prohibición. Esta es una imagen similar a una realizada por Banksy.

Fotografía 51. Universidad de Chile.



La fotografía 52, con la misma técnica que las anteriores, es una crítica a la producción en serie de la educación. Se asocia el DNI²⁶ de una persona a un código de barra, expresando el mensaje “somos más que números”.

Fotografía 52. Universidad de Chile.



²⁶ DNI o número de identificación personal.

Finalmente, en la entrada principal de la casa central de la Universidad de Chile, existe un monumento a Andrés Bello (fotografía 53), fundador de la Universidad y redactor del primer código civil de Chile, sin duda una figura emblemática, dentro de la formación de la república. Cada vez que existen movilizaciones estudiantiles, el monumento de Andrés Bello amanece encapuchado, sumándose en figura y símbolo a las demandas estudiantiles.

En la movilización del año 2011 el país paralizó su sistema educacional. Colegios y universidades estuvieron tomados por meses por los estudiantes, se realizaron marchas multitudinarias, a las que asistieron familias completas. El conflicto en las calles se agudizó, y el centro de Santiago se convirtió en una gran nube de gas lacrimógeno, solo pasar por el frontis de la universidad implicaba estar en llanto a cualquier transeúnte. Andrés Bello no escapó a esta suerte, por lo cual se le confeccionó una máscara de gases con embases de gaseosas (fotografía 53).

Fotografía 53. Universidad de Chile.



6.8.- Encrucijadas del habitar

Habitar la ciudad plantea múltiples caminos de percepción. Para algunos la ciudad de Santiago es un lugar que plantea desafíos para mejorar la calidad de vida en ella, para otros es una gran productora de anomia, y otros quienes sostienen que es la mejor ciudad para vivir.

Independientemente de diversos *rankings* de calidad de vida y de ciudades que existen hoy, es relevante profundizar en torno a las experiencias de habitar, de convivir en un territorio. Todos los caminos que logramos ver son válidos y, por lo tanto, no entablamos un juicio de valor al respecto, sino más bien los exponemos desde la perspectiva que mencionan distintos sujetos que habitan Santiago. De esta manera, hemos relacionado preguntas que nos conduzcan a conocer sus percepciones de lo cotidiano y arte urbano.

6.8.1.- Mancha *versus* arte

Algunos de los entrevistados señalan que la vida en la ciudad de Santiago es una vida deshumanizada, es una vida que perdió contacto con el medioambiente y la vida natural. Debido a esto, existe una gran valoración de parques y plazas, como también al arte urbano humanizado, con rostros, paisajes y ficción.

La tendencia discursiva en los entrevistados es que los murales siempre han estado ahí, sobre todo en los rangos etarios inferiores a los 45 años. El rango superior de edad indica que eso es un poco más reciente. Sin embargo, no contradicen en su memoria e imaginario la presencia de ellos en la ciudad.

Por lo general se describen impactos positivos, aunque no se entiende lo que se desea expresar. Más allá de la BRP, no hay conocimiento de otros colectivos asociados a la pintura mural, por lo que suele interpretarse como grupos que carecen de orgánica, si colectividad para llevar a cabo los trabajos a esa escala.

*“Para mí el arte público es una cosa burocrática, al menos yo profeso el arte callejero, la calle es el espacio que se sale de los márgenes arquitectónicos, el arte público es la que se gestiona, es la que se hace en una plaza, y con autorización y con respeto y así como formalidad y corbata. Para mí, nosotros incluso no somos muralistas, porque un muralista es una persona que estudió, que tiene conocimientos de pintura, que tiene un estatus, y que le encargan las huevadas. Nosotros vamos, le preguntamos a la señora de la casa: -¿oiga le podemos pintar la casa? -ya, y le pintamos lo que se nos viene. No significa que no tengamos estudios ni que no tengamos conocimientos, pero nosotros somos **muraleros**, no muralistas, ¿entiendes?, impertinente”* (hombre, 26 años, artista urbano).e

Para los residentes de una casa que ha sido intervenida, existe una integración, una acción colectiva, es una refundación de esa casa, incluso algunas veces se hace una comida compartida. Existe un ejercicio colectivo con respecto al trabajo desarrollado, y se plasma en las murallas esa intencionalidad, se irrumpe la cotidianidad, el ritmo que se da en la ciudad. En algunos casos podemos observar el trabajo a partir de la bebida o cerveza compartida entre varios, pintores, diseñadores, fotógrafos, residentes y observadores. Quizá uno de los impactos relevantes que se consigue es a partir de la experiencia, y no únicamente la obra. Obra y proceso de creación se valoran ambas, pero por separado.

La diferencia entre *tag* y arte callejero, en la mancha individual y la colectiva, es la falta de significación de las manchas. Se menciona la construcción de ciudad desde una contracultura. En este sentido, se explica la intervención como una forma de deconstruir la ciudad planificada, o decretada, como una respuesta en sí misma.

De esta manera, existe una reinterpretación del vandalismo, no hacia la institución, sino más bien hacia la ciudad en sí. Se trata de arte desde la perspectiva que este es realizado por artistas, en que parece existir un contrapunto con el trabajo desarrollado por otros, como lo son el arte callejero de letras y otras cosas.

Dentro de esta vinculación con la deshumanización de la ciudad, el arte urbano, el mural y el arte callejero son una contracultura estética que se refleja en una

intervención plástica que funciona como un ejercicio contracultural, frente a la opacidad y homogeneización de la ciudad, *versus* el ejercicio contracultural espejo de la agresión de grupos hegemónicos. Esta intervención es la irruptora, la trasgresora, la mancha, la ralla, la presencia de sujetos e individuos que rompen su anomia.

Por otro lado, sus variantes más artísticas, el *street art* y el mural, son la construcción elaborada de un discurso contracultural, pero además propositivo: “No solo muestro mi desenfado y rabia, sino que además creo un paisaje paralelo que envuelve a los habitantes”, un paisaje en el que mediamos entre el habitante de una ciudad que promueve la anomia y la casa de los mismos, travestimos la ciudad diseñada, planificada, la resignificamos, la devolvemos a los ciudadanos, a los habitantes.

“Yo creo que es arte, en cuanto se necesita creatividad, una técnica, no es llegar y hacer un mural, no es llegar y hacer un grafiti en la pared, entonces sí es arte. Y vandalismo a mí me suena igual una palabra bien fuerte, yo no le pondría vandalismo a rayar una pared, porque es una forma de expresión finalmente, no estás robándole a nadie, no estás matando a nadie, entonces vandalismo es como muy fuerte” (mujer, 23 años, habitante).

Entonces, hemos podido observar que existe una valoración a favor del arte urbano, expresado en intervenciones plásticas como el mural o el arte callejero, *versus* aquellos trabajos menos desarrollados, en las que se inscriben letras o únicamente firmas o *tags*.

Esta valoración tiene una asociación con el trabajo invertido en la ejecución de una obra, los procesos sociales involucrados, como la autorización de los residentes, entendido como acto de respeto y convivencia, no como un acto institucionalizado por actores gubernamentales, y las intervenciones que se convierten en un relato que convierte los trayectos dentro de un barrio y una ciudad en un paisaje distinto, un paisaje más amable.

Por lo tanto, existe por parte de la población entrevistada una noción esteticista con respecto a las intervenciones urbanas, se aceptan aquellas que cumplen con los cánones estéticos validados individualmente y por el grupo social.

Sin embargo, cuando profundizamos en torno al *tag* como un elemento del arte urbano, nos enfrentamos a un *performance* individual, a la manifestación del ego en el territorio. Se da a conocer el “yo estoy aquí”. Esta manifestación del ego es sumamente interesante en los contextos sociales actuales, en una sociedad tendiente a generar procesos de alienación en sus habitantes a través de una sobremodernidad, como lo manifestado por Augé.

De esta manera, la expresión individual se vuelve relevante en espacios de anonimato, que tienden a anular las particularidades de los sujetos. Por lo tanto, el *tag* como intervención urbana es la acción de un reclamo, un llamado de atención infantil, pero irruptivo.

En este sentido, hablamos de una estética de la fealdad, parafraseando a Eco, aquello que rompe con la hegemonía de los cánones estéticos establecidos. Esto es un ejercicio de todo el arte urbano, que toma elementos de lo popular, de lo masivo y de la construcción de un relato propio con respecto a la vida urbana.

“¡Putá!, yo tengo a un amigo weón, que el loco es muralista y la única representación buena que he visto, que fue por la educación. Que este loco, pintó aquí en... en... el Loco Larry, no sé si lo conocen... Ya, el loco pintó en el río Mapocho, hizo un cura así... como con cara de violador, y... aaaahh, unas cadenas, y fuego, y protesta y toda la weá por la educación po’ weón. ¡Weón!, esperaron que terminara... el basuritas que hizo, cachai, “faaaaaa”. Y al día siguiente, “¡BUM!” lo borraron todo así. Y este weón, al día siguiente apareció y hizo una tula²⁷ po’ weón. (Piguan escribiendo en el aire) ‘Si no te gusta nuestro arte, te damos tu parte’ (risas), y ‘así’ una pichula²⁸ (sic) (risas). Cachai. Y eso ya, ya estai, ya estai en contacto directo con esos locos po’ weón (serio). Pero es un juego demasiado tonto igual po’. Pero ya estai en contexto, y ya, y ya... como que eso... me llena po’ weón. Que los weones te pasan a llevar y vos seguís weando, pero... cachai. Ese es el juego... por lo menos como “político” de la weá” (hombre, 29 años, artista urbano).

²⁷ El término tula es el uso coloquial y vulgar para referirse al pene, en esta expresión toma el sentido de respuesta a un agravio, respuesta a través de un insulto gráfico.

²⁸ El término pichula es el uso coloquial y vulgar para referirse al pene, en esta expresión toma el sentido de respuesta a un agravio, respuesta a través de un insulto gráfico.

La subversión de su discurso suele ser abordada por diversos muralistas y grafiteros. Muchos comenzaron en el *tag*, una suerte de firma individual que marca la ciudad, pero que además de marcarla plasma en ella una serie de variables perdidas en el tiempo, entre lo público y lo privado. El *tag* es una forma de recuperación política de lo propio, de lo colectivo, de lo de todos, en la forma: “Ustedes son violentos, nosotros también”.

De esta manera, el arte urbano provoca una suerte de identificación para con los grupos que empatizan más con su historia política, con su historia social y con su historia plástica.

Aquí hablamos de dos conceptos similares, pero distintos: identidad e identificación. El primero tiene que ver con elementos vinculantes a la propia historia, lenguaje, cosmogonía y otros, elementos que valoramos y compartimos con un grupo determinado. El segundo, como ya se ha dicho, está asociado a la empatía con ciertas prácticas, pero sin ser parte de ellas, por ejemplo: “Yo participo de fiestas religiosas, pero no practico dicha religión”.

Estos dos conceptos se dan en forma simultánea en el arte urbano, como experiencia de habitar la ciudad, es decir, desde una perspectiva fenomenológica. Por lo tanto, estamos observando y siendo testigos de la movilidad de la ciudad, no únicamente desde la perspectiva de los tránsitos, sino que además de la movilidad de las certezas. En palabras de Bauman, la ciudad se vuelve líquida, se trasgreden las fronteras rígidas y se convierten en límites difusos.

Por lo tanto, surgen nuevas formas de entender la identidad en contextos urbanos, en que los sujetos provienen de diversos lugares, trayendo consigo múltiples matrices culturales, donde establecer una identidad única es un ejercicio forzado y asociado a los paradigmas decimonónicos de los estados nacionales.

Estamos frente a una identidad fragmentada, de habitantes, de barrios, escalas locales. En este sentido, los entrevistados nos hablan de una identidad de la ciudad, en tanto es antagónica a una ciudad deseada, es una ciudad con identidades en conflicto.

Es por esto que hablamos de identidad visual de la ciudad, en que la encrucijada de la experiencia en la ciudad encuentra un punto común y nuestros

orígenes dispersos y nuestros valores trasgredidos se identifican con un nuevo paisaje surgido de las manos de otros habitantes.

6.8.2.- Imaginario e impacto

¿Cómo impacta la ciudad en sus habitantes? Una reiteración en el discurso de los entrevistados está asociada a los aspectos de movilidad y tránsito en la ciudad, lo cual es percibido de tal forma que hace poco habitable a Santiago.

“Sin tiempo. Sin tiempo constante. Es brígido, porque como que uno entra en la dinámica y tú mismo te empiezas a exigir a estar haciendo cosas. Es la era del hacer, del hacer, del hacer, no paras de hacer, y si no estás haciendo te empiezas a angustiar porque no estás haciendo, porque no estás produciendo, porque se está acabando el tiempo. Ya se acabó el año, se fue otro año más, y es loco, porque en verdad piensas pero por qué tengo esa presión tan angustiada, y es algo que se está metiendo, y se te está calando por los poros desde hace mucho rato” (mujer, 26 años, residente).

Lo anterior se relaciona con la construcción de infraestructura urbana asociada a autopistas, medios de transporte público y conectividad. La percepción de los habitantes es que el ritmo acelerado que les impone la ciudad los mantiene en un vértigo continuo, no existen descansos, todo se reduce a un traslado constante entre puntos, entre nodos de la ciudad, hogar, trabajo, escuela. En cada nodo, seguimos comunicándonos y moviéndonos en una ciudad hiperconectada.

Con respecto al impacto del arte urbano, para algunos entrevistados se desarrolla una diferenciación espacial entre territorio y ciudad, en tanto territorio apela un espacio acotado, vinculado a una identidad directa, mientras ciudad es algo más abstracto y de una escala mayor, por lo tanto el impacto de un mural o grafiti es mucho más limitado.

El mural se destaca por sobre otros trabajos, en tanto los murales poseen una calidad histórica mayor, como también son vinculantes con aspectos de identidad e historia. En una definición de Marc Augé son “lugares” cargados de significaciones y relacionales.

Algunos entrevistados hacen una diferenciación entre arte y arte popular. Con respecto a la primera, ponen de ejemplo el mural de Inti en la estación de Metro Bellas Artes, son relevantes para ellos el uso del espacio, el acabado, la técnica y la abstracción, *versus* un museo de cielo abierto.

“Yo creo que es algo que surge artísticamente, en el sentido de creatividad cultural, pienso que la cultura es como las costumbres casi, como se vive, las cosas que tú haces, etc., pero poniéndole el nombre de creatividad a mí me llega al tiro como algo artístico, por el concepto. Y en ese sentido, siento que tiene mucho que ver con la condición social y económica de un lugar. Porque así, culturalmente, la cultura está bien masificada, por el internet o por el televisor. A los cuicos y a los pobres les llega igual la wea, pero los intereses creativos o artísticos pueden ser muy distintos, sobre todo en barrios como estos está bien arraigado históricamente los de las reivindicaciones. Si tú te vas por ejemplo acá un poco más al lado, La Victoria está lleno de reivindicaciones sociales y eso está ligado al muralismo, al arte al teatro, a la música en todos los sentidos. Tiene mucho que ver con eso, y en otras partes por ejemplo mas cuicas del mismo Santiago, en otras comunas el sentido artístico no tiene que ver mucho con una reivindicación, tiene que ver con una volá de alguien, de su experiencia, de la propuesta que puede ser poco funcional socialmente o gratificante para quienes lo pueden ver, güeones muy capaz y toda la onda” (hombre, 33 años, artista urbano).

El entrevistado también hace una diferenciación entre calidad e identificación, en tanto para él los mejores son los que tienen una intencionalidad con la que él se identifica, desde esa perspectiva poseen una mayor calidad.

En este sentido, otros entrevistados se plantean una reflexión con respecto al arte callejero como arte o manifestación social, dependiendo de su contexto. Esto nos lleva a pensar en las formas que adoptan las expresiones en el espacio público, por ejemplo, la expresión de contracultura, de manifestación, debe estar en el mensaje o basta con la irrupción, siendo ambas formas válidas de manifestar.

El lugar de residencia determina la aprensión a Santiago, lo que motiva una animadversión a la ciudad en la que vives, la que habitas, en la que naciste. Quienes vienen de sectores obreros y populares tienen noción con respecto a los barrios

industriales, sin embargo, no los valoran como un casco histórico o patrimonial, *versus* aquellos que ni siquiera saben de la existencia de estos barrios y consideran que Santiago es una ciudad maravillosa.

Los habitantes de sectores residenciales del casco histórico, barrios *boutique*, que se trasladan en bicicleta por la ciudad, una ciudad reducida, en una escala mucho más humana, tienen una percepción casi idílica de Santiago. Por su parte, el trabajador que se traslada también en bicicleta para llegar a su trabajo, pero en una ciudad de una escala superior, percibe la falta de humanidad en la ciudad. Ambos piden más ciclovías en una ciudad anhelada. Sin embargo, el imaginario de ciudad presente que tiene cada uno de ellos es variable.

En Chile, el mural y el arte callejero son entendidos como una manifestación social, una acción que posee una serie de elementos estéticos, pero cuya finalidad es comunicativa, es un espacio discursivo de los sin voz, es el mensaje público, fuera del alcance de los grandes medios de comunicación y del estado. El *street art*, por el contrario, es considerado como un elemento asociado al arte, ya que su sentido es estético primordialmente.

Sin embargo, hoy estas expresiones han experimentado un sinnúmero de combinaciones y mixturas. Lo estético y figurativo representa ideas y visiones del mundo, el mensaje político incorpora elementos y símbolos estéticos de fácil interpretación por los habitantes de la ciudad.

Para algunos entrevistados, el arte callejero y el muralismo, el arte de la pregunta y la comunicación, a modo: “¿Qué quiso decir?, me gustan sus colores”, es interpretado como el retrotraimiento a la intimidad, a los propios significados, como una pausa en la rutina acelerada con la que describen Santiago. Este es el impacto en la calles, al contribuir al paisaje, pero además es señal de alto, de mirar el entorno, de contemplación, de preguntarse.

Así, los entrevistados consideran que el arte callejero aporta a la construcción de ciudad. Desde ese ámbito hacen la misma referencia a los *tags* y al mural, diferenciando entre el acto individual y el de pequeños grupos o colectivos dentro de

una sociedad atomizada, haciendo una referencia a un acto de contracultural y dotando a la ciudad de color, de valores estéticos populares, como mensaje, en contraposición a los valores estéticos hegemónicos.

“Claro, porque de alguna manera se vuelve parte de un recorrido, un recorrido en la ciudad. Al final la ciudad se termina convirtiendo en una especie de museo andante o de bellas artes, o de arte contemporáneo, o de arte de street art, en donde tú podís identificar ciertas zonas, y tú vas identificando... como dándole un valor a esa parte de la ciudad. Entonces creo que vas construyendo ciudad en ese sentido” (hombre, 30 años, habitante).

Estos elementos discursivos son apreciaciones desde concepciones particulares de estética, como he comentado en otras notas. Sin embargo, también podemos realizar inferencias respecto al sentido social e individual del gusto, aunque desde esta perspectiva Bordieu nos indicaría que todos están asociados a un sentido social, solo que la diferencia de clase los categorizaría de distinta forma.

Desde esta perspectiva, los entrevistados hacen una diferenciación territorial con respecto al mural céntrico y el mural en las poblaciones, por lo tanto, la relación que existe entre procesos identitarios. Las temáticas o ánimo de las obras determinan las técnicas y estéticas utilizadas, y por ende, apuntan a la vinculación de distintas identidades.

Esto nos lleva a la contraposición entre el anhelo de ciudad ordenada y obediente *versus* la ciudad no letrada. La primera posee una concepción tradicional del concepto de patrimonio, en tanto un proceso de “musealización” de la ciudad como figura estática y coleccionable, y no como algo dinámico en un constante proceso de resignificación. Desde esta perspectiva sus testimonios nos plantean la tensión discursiva entre un deber ser y un ser, el patrimonio como algo histórico que debe ser resguardado y conservado *versus* la cultura viva.

Esta es la idea de un nuevo tipo de patrimonio, aquel que no representa exclusivamente una selección positiva de elementos identitarios, históricos, etc., sino que también representa la ciudad en conflicto, tensiones e incongruencias.

6.9.- Conclusiones

Al observar los cuatros barrios seleccionados, pertenecientes al casco histórico asociado al cinturón de hierro, podemos advertir en ellos distintos usos y significados en las intervenciones urbanas del espacio público. Los barrios que poseen una mayor presencia de arte urbano, son el barrio Bellavista y el barrio Yungay. En el podemos observar artistas urbanos que habitan estos lugares, pero que no pintan exclusivamente en ellos. Sin embargo, preponderan sus trajos en sus calles, como Henruz, Tenam y Pium en el barrio Yungay y piguan en Bellavista.

Esto ha llevado a una definición de trazos características de las calles transitadas a diario, que comienzan a plasmar una identidad visual, una unidad paisajística, en torno a una provocación de colores y formas, que detienen las miradas de los transeúntes. Cada vez que un transeúnte se detiene, comienza un diálogo con la obra, consigo mismo y con la ciudad, ahí radica una de sus principales contribuciones.

En tanto para los habitantes el arte urbano (grafiti-mural), significa un descanso visual, una ruptura en la monotonía urbana, una recuperación de espacios abandonados y una resignificación y puesta en valor de barrios.

Esto último en constraste con la mancha, caracterizada por el *tag*, la mancha es despreciada, es todo lo contrario desde el punto de vista de la percepción de los habitantes, la mancha agrade la posibilidad de construir una unidad visual mayor y más agradable de la ciudad.

Por otro lado, se valoran los murales históricos en poblaciones emblemáticas de la ciudad, en tanto son un testimonio silencioso de lo que sucedió durante la dictadura, transformándose los muros en soporte de la memoria.

El arte urbano, como una práctica contemporánea, se sitúa en la combinación de múltiples factores históricos, como son los primeros muralistas, las brigadas muralistas, asociadas a la propaganda política, la influencia del grafiti norteamericano, y mayo del 68.

Todos estos factores han desarrollado importantes influencias en el arte urbano contemporáneo, influencias en su capacidad narrativa, en sus mensajes, en sus estilos y estéticas.

Todo esto plasmado en diversos tránsitos de la ciudad, que narran hechos históricos, políticos, hechos de la contingencia social, resignificaciones y reivindicaciones culturales, culturas urbanas como el *hip hop* y las barras bravas, son convertidos en un complejo sistema de signos y colores, que dan cuenta de una expresión urbana, de una ciudad viva. Son la voz de la ciudad.

CAPÍTULO VII

Santiago virtualizado

7.1.- Desde donde miramos

Las miradas que hacemos a la ciudad a través de sus prácticas de arte urbano nos han conducido a establecer tres dimensiones del territorio de la ciudad, en las que ella se representa. En este caso hablamos de un espacio que revisa complejidades en el momento de definir sus límites, pues estos se definen por su capacidad de vinculación, y no por aspectos geográficos.

Es por lo anterior que hablamos de la virtualización de un territorio, como la ciudad de Santiago se representa en Internet y específicamente las prácticas del territorio estudiado. En este sentido, realizar una etnografía virtual, en tanto técnica y método, nos conduce al quehacer etnográfico en las formas de representación e interacción en Internet (Hine, 2000: 33). Por lo tanto, nuestro foco de observación consisten en indagar cómo se incorpora Internet en la vida cotidiana, a través de su uso, y qué componentes se plasman en su utilización.

El trabajo de campo se obtiene a partir de la observación sistemática de objetos digitales, elaborado por los sujetos estudiados, es decir, *blogs*, galerías fotográficas, páginas Web y videos.

El análisis etnográfico de la presente investigación se ha centrado en indagar en las prácticas digitales de los sujetos investigados en relación con las preferencias de las plataformas, usos y sentidos y las relaciones que sostienen a través de estas plataformas.

El proceso etnográfico está definido a partir de un análisis heurístico que concluye en la descripción del problema analizado y las reglas específicas que son afectadas por su comportamiento. La observación busca determinar componentes

asociados a la **identidad visual, diseño, identidad textual** y a los enunciados expresados.

Este estudio etnográfico concluye con la visualización de las redes de relaciones que existen entre los objetos observados, permitiendo ver tipologías de redes simétricas.

7.1.1.- Definición de los objetos observados

Los objetos seleccionados están vinculados a los resultados de los trabajos etnográficos abordados en los capítulos anteriores, por lo tanto, la observación posee el sesgo de focalizar la mirada en la virtualización de algunos de los sujetos y componentes mencionados hasta ahora.

Para esto se han seleccionado sesenta objetos digitales (tabla 17), estos han sido categorizados en *Blog*, *Facebook*, sitios, *Web site* (www) y *Flickr*. Para el caso del objeto en *Tumblr*, este fue categorizado como *Blog*, y para el caso del objeto en *Vimeo*, fue categorizado como sitio.

La selecciones de objetos desde una perspectiva de bienes culturales en formato digital fue realizada de forma aleatoria y siguiendo los vínculos que cada página ofrecía. Desde esta perspectiva, el seguimiento aleatorio fue cerrado en sesenta objetos. Entiendo que apartir de ellos se saturaba la muestra cualitativa para la observación.

De esta manera, el ejercicio descriptivo tomará algunos de estos objetos seleccionados para el análisis heurístico, y la totalidad de ellos para el análisis de redes sociales, es decir, se revisará cómo estos objetos conforman en sí una estructura social.

Tabla 17. Delimitación de objetos

ID	URL	Tipología
1	chrome://bookmarks/#2	Sitios
2	https://vimeo.com/37926027	Sitios
3	http://buenosairesstreetart.com/	Sitios
4	http://joiamagazine.com/graffiti-y-muralismo-from-santiago-du-chile/	Sitios
5	http://hechoencasa.cl/	Sitios
6	http://lacuevadelconejo.cl/la-brigada-negotropica-deja-su-huella/	Sitios

7	http://losmurosnohablan.cl/portal/index .	Sitios
8	http://madridstreetartproject.com/	Sitios
9	http://tallerdevolantine.wix.com/piguan#!	Sitios
10	http://globalstreetart.com/artists/piguan	Sitios
11	http://ccespana.com/default.asp?S=17&P=77#.VYwXqfl_Oko	Sitios
12	https://www.facebook.com/paredes.rayadas?ref=br_rs	Facebook
13	https://www.facebook.com/henruz?fref=ts	Facebook
14	https://www.facebook.com/pages/Brigada-Elmo-Catalan	Facebook
15	https://www.facebook.com/12brillos?fref=nf	Facebook
16	https://www.facebook.com/www.piguan.cl/photos	Facebook
17	https://www.facebook.com/BRP.JJCC?fref=ts	Facebook
18	https://www.facebook.com/streetartinchile?fref=ts	Facebook
19	https://www.facebook.com/pages/Muralismo-Chileno	Facebook
20	https://www.facebook.com/hipsotorres?fref=ts	Facebook
21	https://www.facebook.com/suburbexpresion?fref=ts	Facebook
22	https://www.flickr.com/photos/mah3r/	Flickr
23	https://www.flickr.com/photos/alter_nati_va/	Flickr
24	https://www.flickr.com/photos/tellygacitua/392263299	Flickr
25	https://www.flickr.com/photos/denst1/7236470250/in/photostream/	Flickr
26	https://www.flickr.com/photos/dasic/	Flickr
27	https://www.flickr.com/photos/12brillos/	Flickr
28	https://www.flickr.com/photos/eney/	Flickr
29	https://www.flickr.com/photos/felipesmides/	Flickr
30	https://www.flickr.com/photos/fisek/	Flickr
31	https://www.flickr.com/people/12brillos/	Flickr
32	https://www.flickr.com/photos/ohmu_g/with/15964491619/	Flickr
33	https://www.flickr.com/photos/arteurbano/3640247450/in/photostream/	Flickr
34	https://www.flickr.com/photos/marcelogacitua/	Flickr
35	https://www.flickr.com/photos/nbione/4921356697/in/photostream/	Flickr
36	https://www.flickr.com/photos/motta82/5200919947/in/photostream/	Flickr
37	https://www.flickr.com/photos/piguan/8167721851/	Blog
38	https://carmenguarini.wordpress.com/bibliografia/	Blog
39	http://www.fotolog.com/tenam/	Blog
40	https://cachandochile.wordpress.com/2010/01/21/good-graf-santiago-graffiti-villavicencio/	Blog
41	https://macapium.wordpress.com/graffiti/	Blog
42	http://losoberoles.blogspot.com/	Blog
43	http://www.monogonzalez.blogspot.com/	Blog
44	http://badwakko.tumblr.com/post/38114860204/ilovestgo-libertad-de-colores-graffitis-y	Blog
45	http://www.stencilchile.blogspot.com/	Blog
46	http://santiagodebronce.blogspot.com/	Blog
47	http://muralcolectivo.blogspot.com/	Blog
48	https://museoacieloabiertoenlapincoya.wordpress.com/actividades/talleres-de-muralismo/	Blog
49	http://www.alapinta.cl/	Blog
50	http://www.lamuralla.cl/?a=184	www
51	http://www.disorder.cl/2006/09/11/expo-dia-en-la-fabrica/	www
52	http://www.hechoencasa.cl/artists/piguan	www

53	http://www.lamuralla.cl/lugares.php	www
54	http://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/murales/	www
55	http://www.murosquemiranalmar.org/2012/02/la-historia-del-museo.html	www
56	http://www.panoramio.com/user/6804242/tags/Graffiti%20y%20murales	www
57	http://www.abacq.net/imagineria/006.htm	www
58	http://www.santiagostreetart.com/	www
59	http://www.abacq.net/imagineria/006.htm	www
60	http://www.santiagostreetart.com/	www

Los sesenta objetos seleccionados tienen la siguiente distribución, de acuerdo a las categorías definidas:

Tabla 18. Categorías

Objetos	Número	Descripción
<i>Blog</i>	13	El <i>blog</i> es un tipo de sitio asociado a un diario personal o crónica.
<i>www</i>	11	Son sitios de Internet relacionados entre sí.
<i>Sitios</i>	11	Se ha definido para aquellos objetos que contemplan el protocolo http, pero no www.
<i>Facebook</i>	10	Sitio web de redes sociales, personales y de organizaciones.
<i>Flickr</i>	15	Sitio que permite almacenar, vender y compartir fotografías e imágenes.

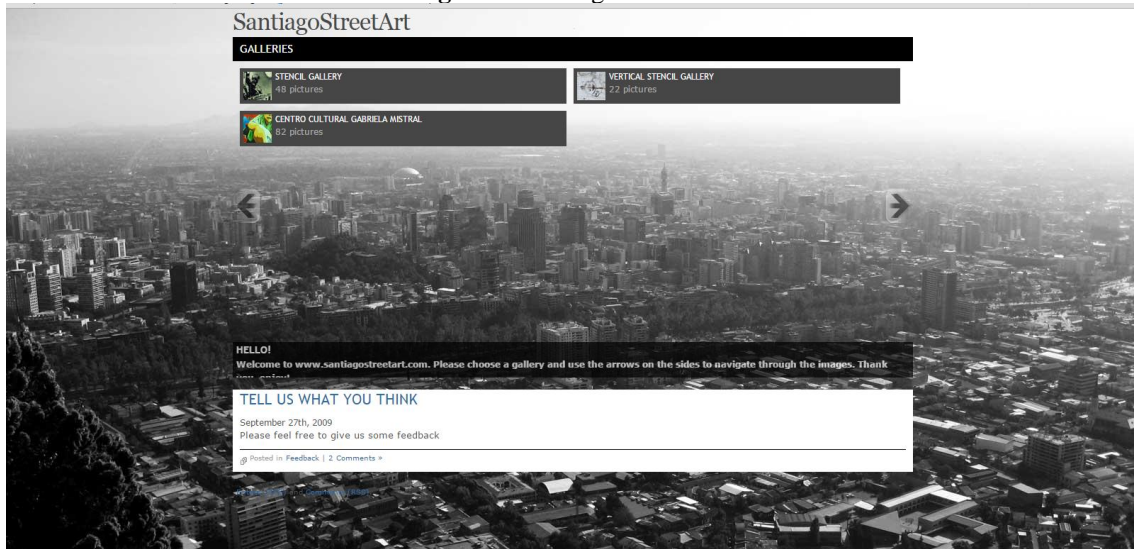
7.2.- Santiago como recurso de referencia

En un contexto de una sociedad informacional, en la cual se crean contenidos y se suben a la red a cada minuto, se genera una dispersión total de contenidos y objetos. Existen sitios que han realizado un ejercicio de sistematización y promoción del arte urbano, en Chile y en el mundo.

En este caso podemos observar el sitio “Santiago *Street Art*”, el cual posee tres galerías de imágenes asociadas a esténcil y a intervenciones realizadas en el Centro Cultural Gabriela Mistral.

El sitio (imagen 61) está montado sobre una fotografía en blanco y negro de la ciudad, tomada desde el cerro San Cristóbal. El fondo monocromo permite el contraste de colores del esténcil y del *street art* que muestran sus galerías.

Imagen 61. Santiago *Street Art*.



La Muralla (imagen 62) es un sitio que funciona como un directorio de murales y arte urbano, y está construido territorialmente por regiones y comunas. Se define como una red de expresión popular de las murallas en Chile. En este sitio se pueden encontrar trabajos asociados a artistas de otros países y sus pasos por Chile u otros países latinoamericanos, y en él se realizan breves descripciones a los estilos utilizados.

Además de la información territorial, La Muralla nos ofrece búsquedas por tipos de expresión y motivos, permitiendo a los usuarios enviar nuevas imágenes asociadas a esta plataforma.

Imagen 62. La Muralla.

The screenshot shows the website interface for LaMuralla.cl. At the top, there is a navigation bar with the site name and a slogan: "Al veneno y al puñal... ...cierra La Muralla" accompanied by a fist icon. Below the navigation bar, there are three sections, each representing a region: "Región de Tarapacá", "Región de Antofagasta", and "Región de Atacama". Each region section contains a grid of links to various mural locations within that region.

Región de Tarapacá							
Alto Hospicio	Camilla	General Lagos	La Huelva	Mallilla	Pascachile	Viñuti	
Arica	Colchane	Huara	La Tirana	Oficina Victoria	Pozo Almonte		
Bridi	Cuya	Huachimoto	Lajún	Pica	Putre		
Camarones	Dolores	Iquique	Mullina	Pisagua	Tomasar		

Región de Antofagasta							
Aguas Verdes	Caleta Paopaso	Chiu-Chiu	Hornos	María Elena	Peine	Sierra Gorda	Toscano
Antofagasta	Carmen Alto	Chiguacamate	Juan López	Merrillones	Quilmas	Socaire	Tosconilla
Baqmeano	Carolina de Hicilla	Cura Sur	La Borchada	Ollague	Rio Grande	Taltal	
Calama	Caspasa	El Huascar	Lasana	Pedro de Valdivia	San Pedro de Atacama	Tico	

Región de Atacama							
Alto del Carmen	Cerrral Bajo	Copiapó	El Salvador	Huasco Bajo	La Pampa	Los Perales	Retamo
Bata Indesa	Chadral	Crucescote Alta	El Terrón	Imperial Bajo	La Yaya	Los Tumbos	San Fco
Baraúto	Chandabouán Chico	Danco de Almaraz	El Totoral	Inca de Oro	Las Breaas	Pabellón	San Judio
Buena Esperanza	Chandabouán Grande	Domusina	Erizaco Nicolasa	La Anadolera	Las Marquesas	Piedra Colada	Terra Amarilla
Cachivuso	Chiguante	El Cerral	Fresina	La Arena	Longoñilla	Piedras Juntas	Vallenar
Caldera	Chollay	El Salado	Huasco	La Higuera	Los Locos	Petrobrillos	

Los usuarios de este sitio pueden crear sus propios contenidos enviando una imagen y completando la siguiente ficha.

Imagen 63. Ficha de registro, La Muralla.

Publicación de **Sexual** en Huatacondo, Región de **Tarapacá, Chile**.
Si prefiere envíe la foto y una descripción al correo: abre@lamuralla.cl

Título de la Expresión
Subtítulo

Por favor seleccione un(os) motivo(s) para su Expresión:

<input type="checkbox"/> Abstracto	<input type="checkbox"/> Denuncias	<input type="checkbox"/> Homenajes	<input type="checkbox"/> Publicitario
<input type="checkbox"/> Amor	<input type="checkbox"/> Ecológico	<input type="checkbox"/> Infantil	<input type="checkbox"/> Pueblos Originarios
<input type="checkbox"/> Anónimo	<input type="checkbox"/> Estudiantil	<input type="checkbox"/> Juvenil	<input type="checkbox"/> Punk
<input type="checkbox"/> Artístico	<input type="checkbox"/> Étnico	<input type="checkbox"/> Obrero	<input type="checkbox"/> Religioso
<input type="checkbox"/> Autónomo	<input type="checkbox"/> Expresión Deportiva	<input type="checkbox"/> Pacifista	<input type="checkbox"/> Rock
<input type="checkbox"/> Barras de Fútbol	<input type="checkbox"/> Expresión Musical	<input type="checkbox"/> Personajes	<input type="checkbox"/> Sexual
<input type="checkbox"/> Campesino	<input type="checkbox"/> Feminista	<input type="checkbox"/> Pintura Rupestre	<input type="checkbox"/> Sindical
<input type="checkbox"/> Científico	<input type="checkbox"/> Firmas o Tags	<input type="checkbox"/> Publicacional	<input type="checkbox"/> Skater
<input type="checkbox"/> Contrainformación	<input type="checkbox"/> Hip Hop	<input type="checkbox"/> Político	<input type="checkbox"/> Social
<input type="checkbox"/> Convocatoria	<input type="checkbox"/> Histórico	<input type="checkbox"/> Protesta	<input type="checkbox"/> Sub-Urbano
			<input type="checkbox"/> Tecnológico
			<input type="checkbox"/> Trabajadores
			<input type="checkbox"/> Urbano
			<input type="checkbox"/> Vecinal

Ingrese una descripción, historia o reseña de la imagen:

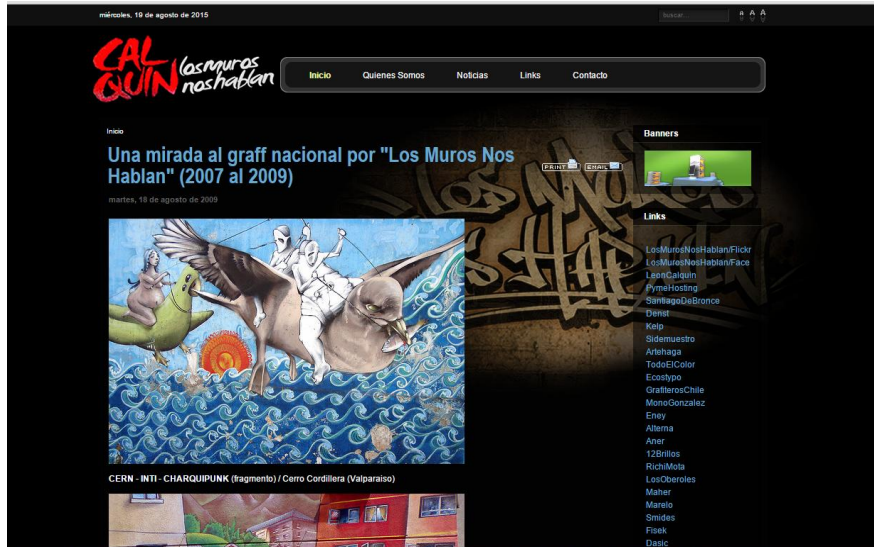
La imagen de este sitio no se vincula con la ciudad y el arte urbano, con excepción del ícono de puños utilizado en la esquina superior derecha, asociada al muralismo chileno. De esta manera, el sitio carece de acciones para compartir y divulgar los contenidos en redes sociales, así como de participar comentando.

El sitio de “Los muros nos hablan” (imagen 64) presenta una imagen asociada al grafiti. Esta es una página familiar que recopila distintas formas de arte urbano y las divulga en Internet. En ella se comunican encuentros, foros y videos asociadas a las temáticas abordadas.

La identidad visual y textual apuntan a la cultura urbana, utilizando de fondo trazos de grafiti y el apellido familiar también. Sin embargo, la utilización de estos estilos nos traslada al concepto de ciudad genérica o “no lugar”, en tanto podría estar asociada a cualquier ciudad, de país o de Latinoamérica.

Salvo referencias que se sitúan en los *posts* o entradas, en que se mencionan artistas o lugares, carece de contextualización.

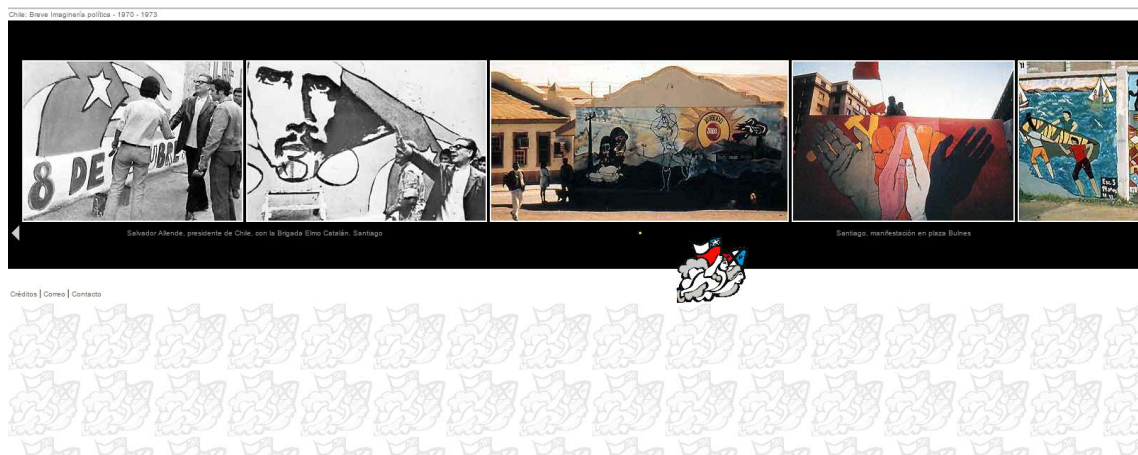
Imagen 64. Los muros nos hablan.



Desde su funcionalidad, este sitio carece de herramientas para compartir y viralizar sus contenidos en redes sociales y tampoco posee espacios de participación.

El siguiente sitio (imagen 65) busca rescatar y poner valor a elementos gráficos del patrimonio político chileno entre 1970 y 1973. Es una recopilación histórica de material gráfico y sonoro de este período, destacando nociones de arte popular.

Imagen 65. Imagenería BEC.



La identidad visual de este sitio no tiene relación con sus contenidos, tampoco posee espacios de participación y herramientas de divulgación en las redes sociales. Su identidad textual es mucho más determinante, en cuanto sus enunciados “de la muralla

al ciberespacio” e “imagería política” definen plenamente la intencionalidad del sitio, en tanto rescate y puesta en valor en contextos digitales.

El *blog* “Cachando Chile: *Reflections on Chilean Culture*” se enfoca en dar a conocer elementos culturales de Chile en su más amplio espectro. Está construido desde la mirada del extranjero, por lo tanto plantea constantes cuestiones lingüísticas, dando adecuadas traducciones de chilenismos. En este *blog*, se mezclan las apreciaciones entorno a la ciudad y sus contextos, y además permite entender diversas formas expresivas a partir del relato de crónica de sus *posts* o noticias.

Este *blog* tiene varias entradas con respecto al *street art* y muralismo, desde lugares en particular a artistas. El *blog* en su globalidad nos permite acercarnos con mayor precisión al fenómeno cultural que implica la pintura urbana en Santiago.

Imagen 66. *Blog* Cachando Chile.



Desde esta óptica, el *blog* posee una identidad visual, que da contexto y fuerza a los mensajes, y plena compatibilidad entre ambas identidades (visual y textual). Asimismo, permite una amplia participación de sus lectores, quienes interactúan a través del *blog* a través de comentarios y enviando *postcard* al *blog*. Por otro lado, posee las herramientas para viralizar los contenidos a través de Internet.

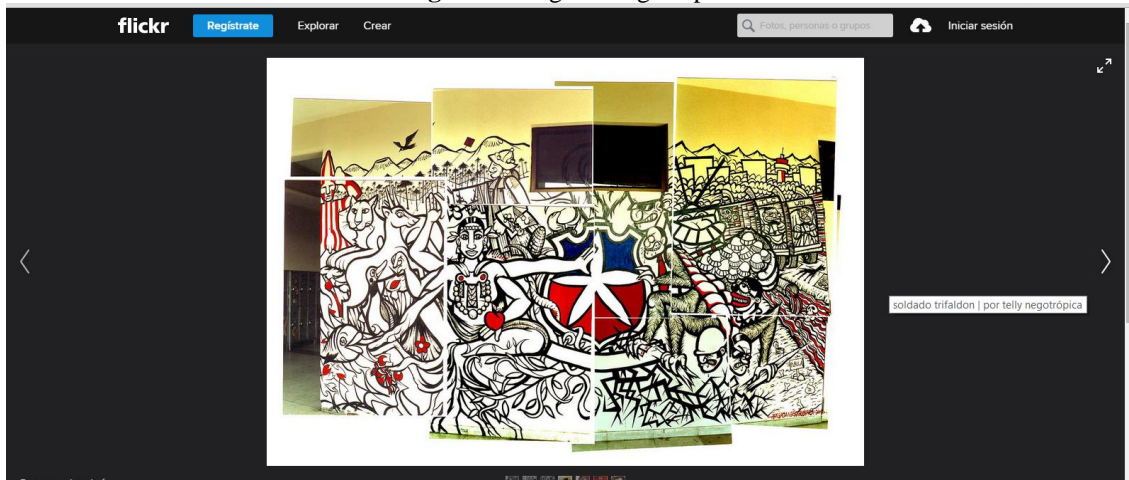
7.3.- Lo colectivo

En la actualidad, existen diversos colectivos muralistas y de arte urbano en la ciudad de Santiago. Su actividad en los muros no es excluyente de su presencia en Internet. Algunos de estos colectivos se expresan a través de *blogs* o galerías de imágenes en *Flickr*.

En estos espacios se registran sus trabajos en categorías simples, extendiendo su tiempo de existencia en el muro a través de la red. Asimismo son una herramienta de difusión más allá de los territorios ocupados con sus trabajos.

En la imagen 67, podemos ver la galería de *Flickr* de la Brigada Negotrópica, quienes poseen un estilo particular de formas e íconos. Sus trabajos suelen ser composiciones que mezclan paisajes, sujetos y animales.

Imagen 67. Brigada Negotrópica.



La identidad visual y textual de la galería no genera información anexa que permita su interpretación, salvo para quienes conocen sus trabajos en las calles de Santiago. Por otro lado, esta brigada es difundida en otros medios como “La cueva del conejo” y “Los muros nos hablan”.

El colectivo “Los Oberoles” se dedica a la confección de murales en Santiago y es invitado constantemente a distintas regiones del país. Su trabajo urbano está asociado al muralismo, desde donde se plantea un discurso político.

Su última entrada fue el 15 de marzo del año 2015, en los murales conmemorativos del día 29 de marzo, “día del joven combatiente”. De la misma forma, sus entradas al *blog* no han sido comentadas.

La identidad visual y textual es armónica. Sin embargo, no agregan información extra que permita mayor comprensión e interpretación de lo expuesto.

Imagen 68. Blog Colectivo Los Oberoles.



7.4.- Museos

En la actualidad existen más de cinco museos a cielo abierto en Chile (imágenes 69 y 70). Estos han sido una experiencia significativa en cuanto a la recuperación de barrios y el rescate de la gráfica y diseños del muralismo chileno.

En este contexto, estos museos han creado sus páginas *web* o *blogs*, en los cuales relatan su historia, el lugar de sus intervenciones y participantes. Poseen actividades de recorrido y talleres de muralismo a la comunidad.

Imagen 69. Museo a Cielo Abierto La Pincoya.



Imagen 70. Museo a Cielo Abierto San Miguel.



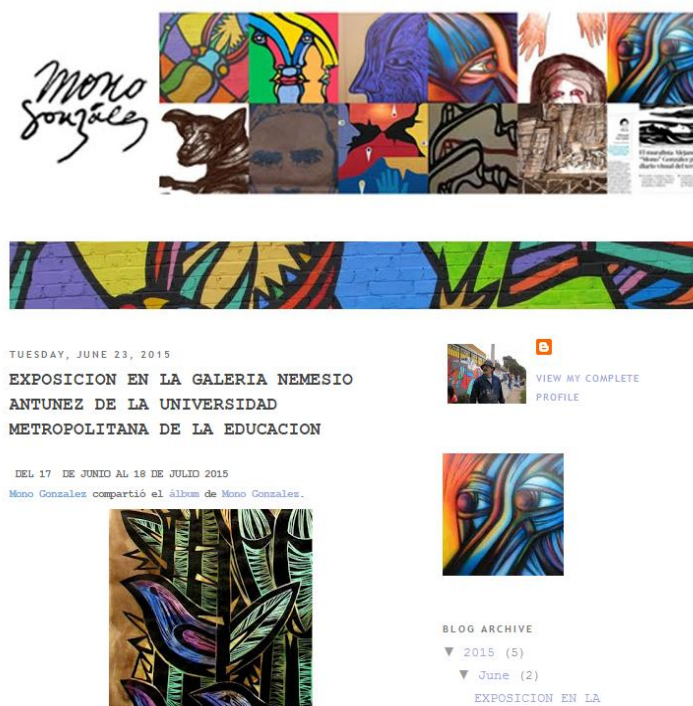
La identidad visual y textual de ambos sitios nos permite comprender la intencionalidad, técnica e historia de lo realizado en las experiencias de estos dos museos. Sin embargo, son páginas que no poseen espacio de interacción y participación.

Ahora bien, en el caso de los dos museos expuestos en este apartado, ambos son parte de la galería de *Google Street Art*, en la que podemos recorrer los barrios a través de *Street View* y conocer las galerías junto a sus autores.

7.5.- Artistas urbanos

Los artistas urbanos de forma individual han desarrollado sus sitios para promover y dar a conocer su historia. Esto no involucra únicamente a artistas nuevos que buscan un espacio, sino también a *blogs* de artistas con una larga trayectoria, como es el caso de “Mono” González (imagen 71), consagrado en el arte mural en Chile y con amplia experiencia en murales en espacios públicos.

Imagen 71. Blog “Mono” González.



En este *blog*, “Mono” González da a conocer sus exposiciones y talleres. Este *blog* está basado en fotografías e imágenes de su trabajo y se vincula a una *fan page* o páginas de seguidores en *Facebook*, como también una cuenta de *Facebook* personal.

Tanto el *blog* como la cuenta de *Facebook* poseen la identidad visual y textual del trabajo desarrollado por “Mono” González.

En el caso del artista urbano Dasic Fernández (imagen 72), este posee cuentas de *Blog*, *Flickr* y *Facebook* personal. La identidad visual es muestra de su trabajo de creación realizado en Chile y en otras partes del mundo.

La identidad visual, al igual que en el caso anterior, no apunta las identidades de las ciudades o de los barrios, sino más bien a las identidades propias, manifestadas a través de sus expresiones artísticas.

Imagen 72. Flickr Dasic Fernández.

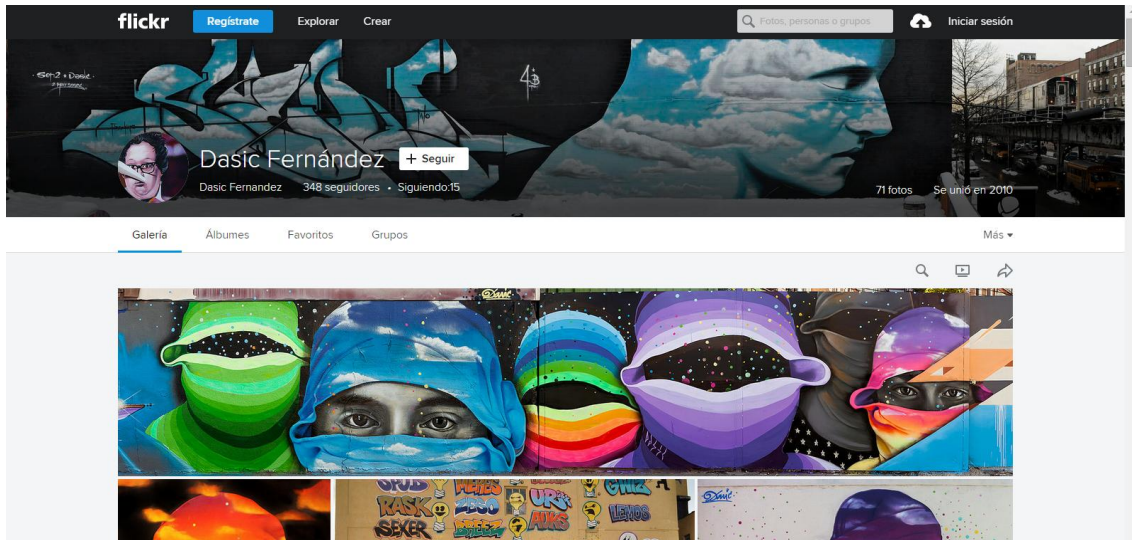


Imagen 73. Blog Dasic Fernández.

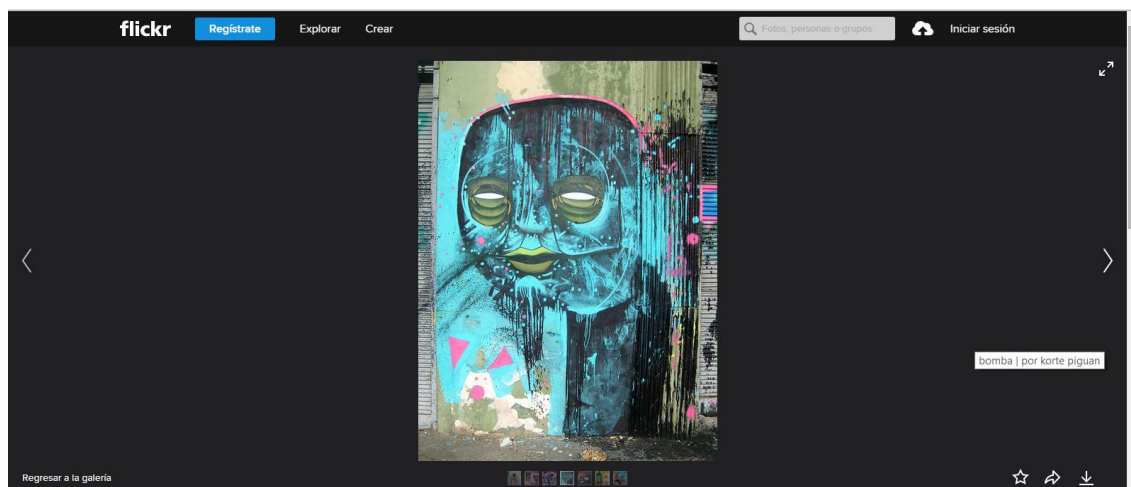


1 this on Google

El uso de diseños circulares, rostros cubiertos o semicubiertos, en explosiones multicolores con contrastes negros, son un sello en el trabajo de Dasic Fernández, un sello que está presente en sus sitios. Preferentemente se muestran imágenes, pues son las formas narrativas de los artistas urbanos y muralistas.

Al igual que otros de los sitios, sus trabajos están expuestos en galerías globales de *street art*, como lo es *Global Street Art*.

Imagen 74. Flickr Piguán.



El trabajo de Piguán (imagen 74) se ha desarrollado principalmente en el barrio Bellavista, pero también en el Museo a Cielo Abierto de San Miguel y otros lugares de la ciudad. Este artista urbano pinta en su espacio cotidiano, en el que ha habitado siempre. Por lo tanto, existe un diálogo con su entorno y una comunicación entre los otros habitantes que se dibujan en los muros.

Al igual que otros artistas, posee cuenta de *Blog*, *Flickr* y *Facebook* personal, y sus entrevistas pueden ser vistas en varios videos que circulan por *Youtube*. Piguán y su trabajo han sido promovidos por otras páginas, como la de los festivales Hecho en Casa (imagen 75).

Imagen 75. Hecho en Casa – Piguán.

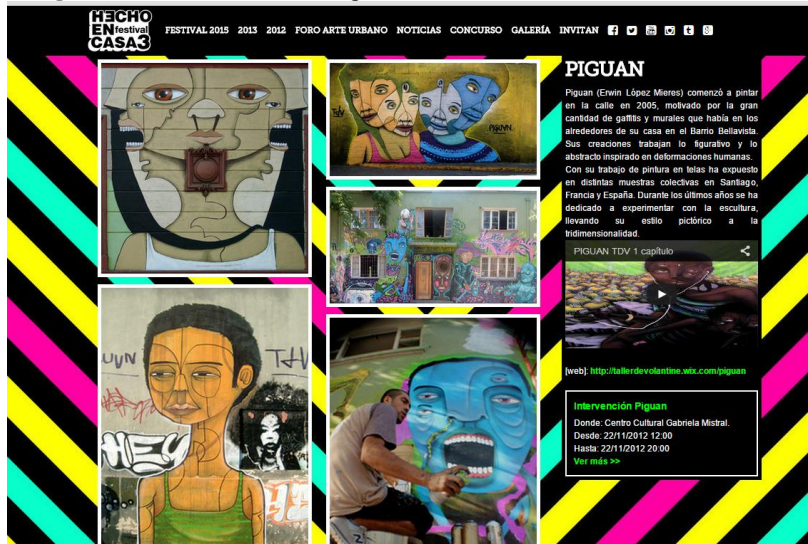
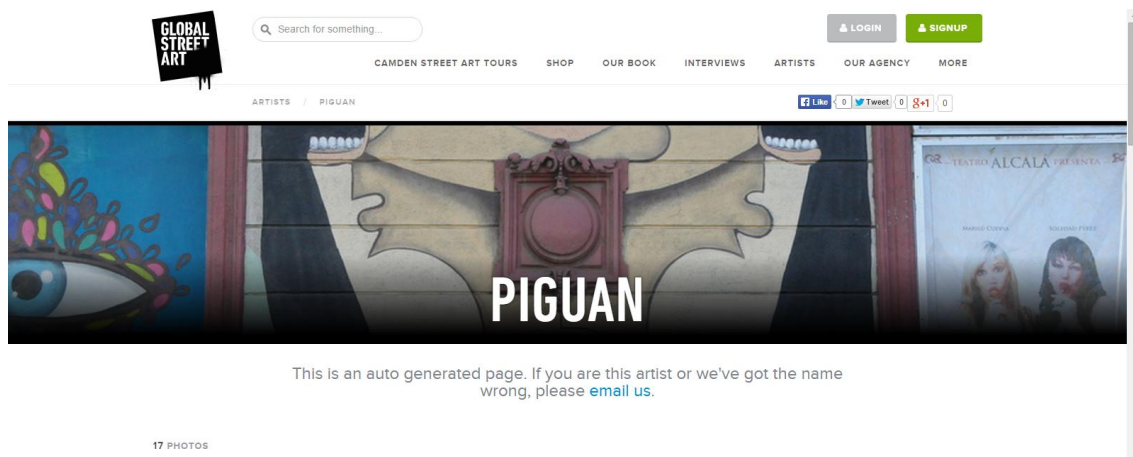


Imagen 76. Global Street Art Piguán.



Al igual que Dasic, el trabajo de Piguán es referenciado a través *Google Street Art* y *Global Street Art* (imagen 76). El primero asociado al Museo a Cielo Abierto de San Miguel y el segundo a su trabajo en distintas calles de Santiago.

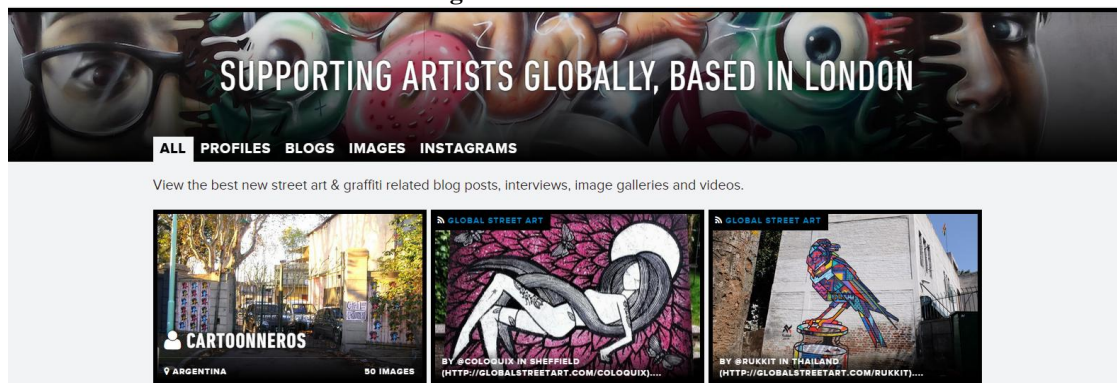
7.6.- Glocal

El concepto de “glocal” proviene de la asociación conceptual de global y local, una asociación que define esto como un tránsito migratorio de ida y vuelta, en que lo local se nutre de elementos foráneos y globales y lo global a su vez se alimenta de lo local.

Este flujo continuo de sentidos es el que mejor plasma la realidad contemporánea en la sociedad de la información y del conocimiento. Es decir, puedo expresar mis identidades a través de las plataformas virtuales y a la vez adquiero y me apropio de otros bienes culturales que circulan en Internet.

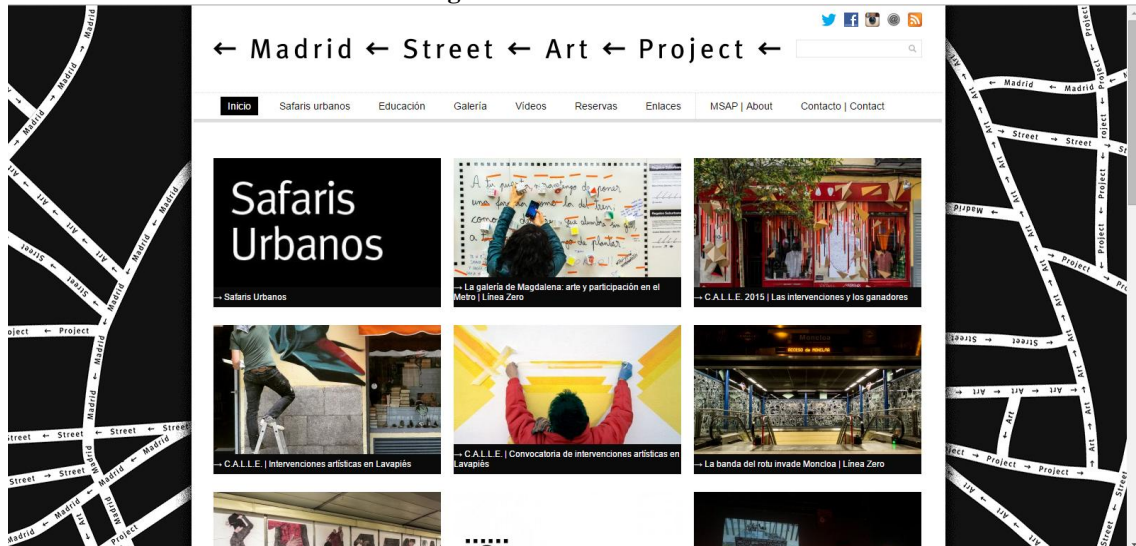
Desde esta perspectiva, existen dos proyectos globales que toman en cuenta estas acciones, me refiero a los ya mencionados *Global Street Art* (imagen 77), y *Google Street Art* (79). Estos proyectos se están convirtiendo en un nuevo paradigma museológico, en cuanto registran el acontecer global, localizando sus manifestaciones. Es decir, hoy podemos recorrer galerías de *street art* del mundo a través de Internet y nos podemos situar en las calles donde están expuestas en *Google* y observar sus entornos.

Imagen 77. *Global Street Art*.



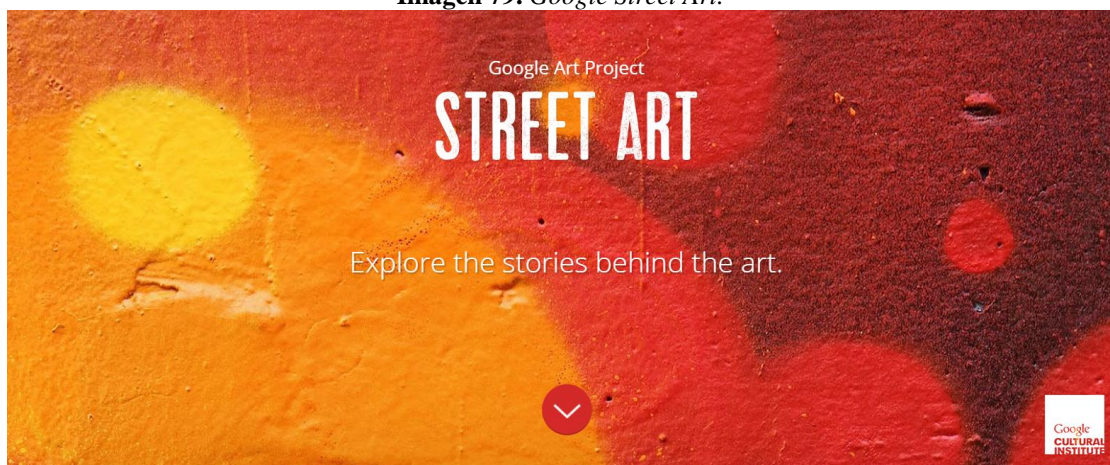
De esta manera, en estas galerías podemos observar, en un concepto de urbanidad conectada y glocal, la conexión que existe entre ciudades, como Madrid, Buenos Aires o Santiago de Chile (imagen 78).

Imagen 78. Madrid Street Art.



Para *Google*, esto tiene que ver con un proyecto del Instituto de Cultura de la Organización, en que existe un sinnúmero de galerías de arte, y dentro de las diversas temáticas artísticas que aborda está el *street art*. Sin embargo, el gran problema al que se enfrentan es que no existe una curatoria virtual adecuada, que le dé valor agregado a sus colecciones.

Imagen 79. Google Street Art.



Para finalizar, cabe destacar que ambos proyectos cumplen fidedignamente sus objetivos con identidades visuales y textuales, que invitan a conocer historias o a realizar recorridos del arte urbano en distintas ciudades (imagen 80).



7.7.- Los habitantes

Uno de los fenómenos interesantes de observar desde lo virtual es que los sitios mencionados no son únicamente una acción de promoción del trabajo individual y colectivo. También son un ejercicio de sistematización de lo que sucede en el arte contemporáneo en las calles.

Por consiguiente, podemos observar que para los habitantes de la ciudad, las intervenciones en las calles no pasan desapercibidas, y han sido creadas por gusto, por interés, por iniciativa propia diversas tipologías de páginas como *fan page* de *Facebook* o *Flickr*, en las cuales, desde el disparo de la fotografía en adelante, está la voz del otro, del que observa, del que recorre la calle.

Uno de estos casos es el *Facebook* “Paredes Rayadas”, que en imágenes localizadas nos relata el tránsito de su creador. Cada fotografía es una huella de las calles que recorre diariamente, centrándose en áreas asociadas al barrio Yungay, barrio Bellavista y Santiago Centro.

Imagen 81. Paredes Rayadas.



En resumen, hablar de virtualización es un recorrido de lo presencial a lo virtual, tiene el sentido de describir paisajes urbanos en barrios de Santiago que son expuestos en plataformas virtuales. Además tiene que ver con una doble intencionalidad de crear y narrar paisajes urbanos y digitales.

Es así que existe el grupo en *Facebook*, creado por Felipe Fernández, que rescata los diversos rayados, arte callejero y esténcil con los que se va cubriendo el centro de la ciudad. A partir de las fotografías y nombres que él les da, va creando un guión virtual de la ciudad, un guión que es su propio itinerario y al cual le da sentido a través de la imagen y el nombre con el que titula la fotografía.

Imagen 82. Paredes Rayadas.



Santiago es un barrio antiguo, en particular el barrio Brasil. Este es un lugar donde la mayoría de la población es adulta mayor. Sin embargo, también es un lugar donde las poblaciones coexisten y se toleran, que es habitado por migrantes asiáticos, latinoamericanos, por casas “okupas”, centros culturales, cafés, bares y cantinas.

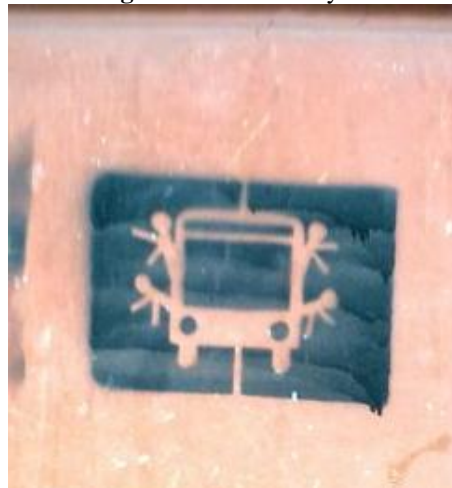
De esta manera, la participación en el barrio Brasil se desarrolla de diversas maneras, desde la participación en organizaciones funcionales hasta en organizaciones políticas. Es por esto que la anciana brocha también pinta paredes, y también narra su historia en un Santiago profundo que por momentos silencia a todos.

Los animales, creados en mezcla de contornos que van del cómic al manga, son parte de la fauna urbana que coexiste en paredes, muros y espacios residuales, una mega fauna ciertamente salvaje, pero dócil. Es una composición de fantásticas criaturas de un reino inexistente, domesticadas por los habitantes de la ciudad.

Imagen 83. Paredes Rayadas.



Imagen 84. Paredes Rayadas.



El fracaso del lanzamiento del Transantiago fue real. El disgusto de la gente fue de verdad y su tolerancia fue llevada al máximo, lo que fue retratado en el arte callejero, estencil, canciones, etcétera.

La pluralidad es un mensaje recurrente en la narración sobre las paredes. En la imagen 85, vemos a un personaje del altiplano en un barrio repleto de migrantes ecuatorianos, bolivianos y peruanos. Esta es una vía por donde se realizan pasacalles de tinkus²⁹.

Por otra parte, podemos observar que la reducción de los espacios residuales en el casco histórico es mayor. Existen quiebres en las fachadas, pequeños callejones permiten deslizar el aerosol con soltura y tiempo, mientras que la plantilla del estencil es de una manufactura previa, que permite una rápida aplicación.

Imagen 85. Paredes Rayadas.



Un par de metros más allá por la misma calle Huérfanos, podemos ver el retrato de una anciana en que el arte urbano vuelve a ser contextual y narra el interior de la casa en el espacio público. La imagen 86 se encuentra frente a un hogar de ancianos.

²⁹ Baile ceremonial altiplánico.

Imagen 86. Paredes Rayadas.



En este sentido, no deja de ser metafórico que “Paredes Rayadas” se encuentre en *Facebook*, la red social más ocupada en Chile, la cual tiene una interface de muro, mensajes, fotos y múltiples narraciones. Esta busca replicar una serie de sucesos en espacios públicos, pero en un ambiente virtual.

En conclusión, el estencil es el discurso más arraigado en una señal de contracultura en las paredes de la ciudad en pleno siglo XXI.

Imagen 87. Paredes Rayadas.



Pero no es el único barrio que se encuentra representado, la expresión social en muros y paredes e Internet se extiende a otros barrios, como los ya mencionados en un capítulo anterior, como La Victoria y Herminda de la Victoria. Ambos están fuera del cinturón de hierro, y en ellos la tipología de trazos y colores cambia y se narran otras historias.

Imagen 88. Blog Franco Salinas.

📅 lunes 12 de noviembre de 2007

50 AÑOS DE LUCHA... POBLACION LA VICTORIA



En el *blog* de Franco Salinas, podemos observar la conmemoración de aniversario de la Población de La Victoria, una conmemoración que narra casi un mito de origen, una historia presente en la oralidad de sus habitantes, en fotografías familiares y por supuesto en las paredes.

Imagen 89. Blog Franco Salinas.



En esta población, se han creado espacios sociales y culturales a través de procesos de autogestión y proyectos. El centro cultural de la fotografía superior (imagen 89) es también la Biblioteca Popular, a pocas cuadras del canal de televisión local y la radio.

Imagen 90. Blog Franco Salinas.

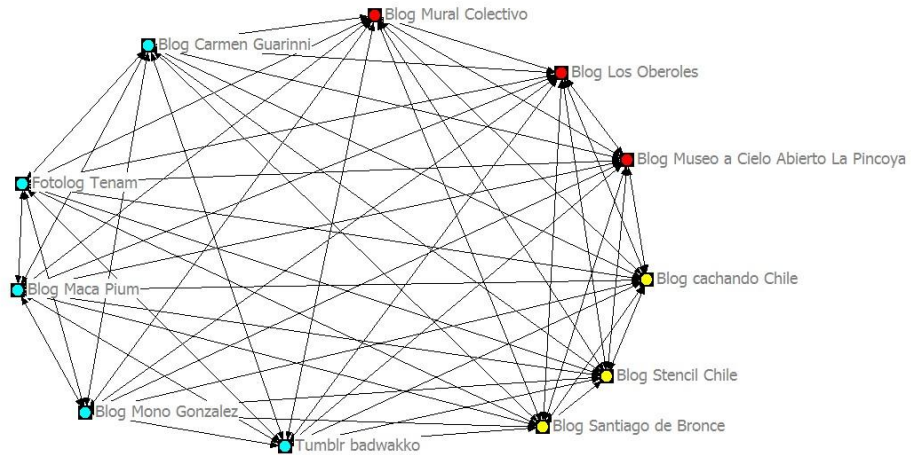


“Santiago Virtualizado” es la narración de la ciudad en Internet y que ocurre directamente en formato digital. Sin embargo, también es una narración contextual y territorial, que se remite a hitos, imaginarios y localidades, que urde historias e identidades en una trama urbana.

7.8.- Análisis de redes

Entender descriptivamente el sentido de los sitios en Internet es un ejercicio preliminar para comprender cómo son sus interacciones. De esta manera, hemos propuesto un análisis de red sencilla, a través de matrices simétricas que nos dan a conocer las interacciones entre los objetos virtuales estudiados, desde la perspectiva de bienes culturales simbólicos, que se encuentran disponibles para todas las personas a través del acceso a Internet.

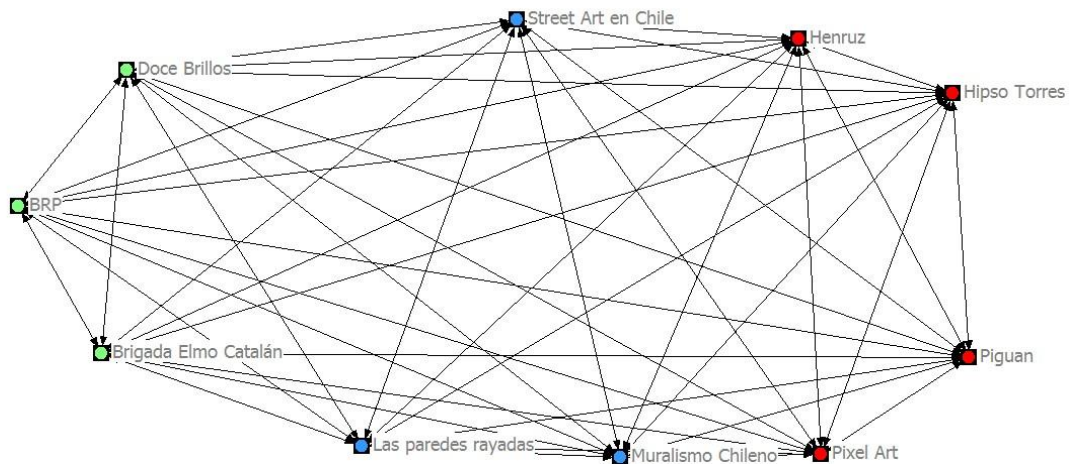
Grafo 1. *Blog.*



Al ser este grafo una matriz cuadrada, no nos permite establecer inferencias con respecto a la centralidad de cada uno de estos nodos, pero sí nos permite ver la vinculación entre ellos y una aproximación temática.

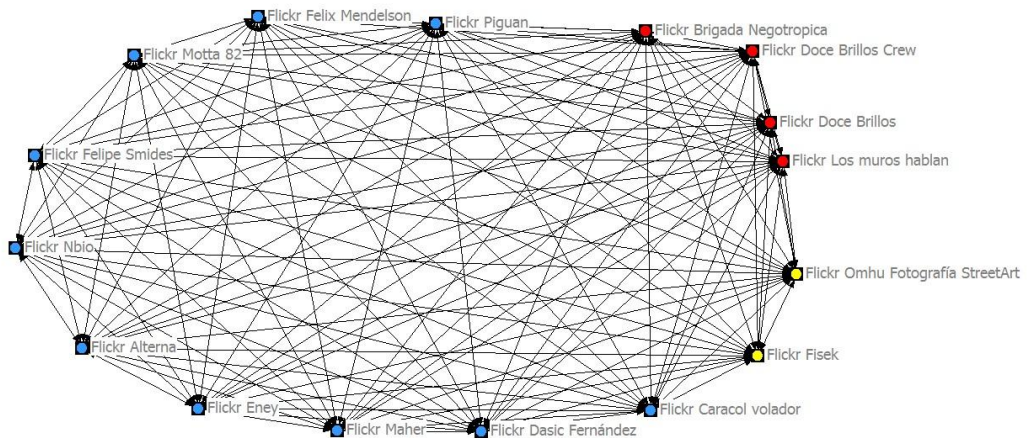
Todos los grafos en Calipso están asociados a *blogs* personales, por lo tanto, estos son en su mayoría de artistas urbanos que además son *bloggers*. Los *blogs* en color rojo son aquellos que están vinculados a organizaciones muralistas, mientras los nodos de color amarillos son *blogs* que se refieren al arte urbano (grafo 1).

Grafo 2. Facebook.



En el caso del grafo 2, asociado a *Facebook*, nos muestra que los nodos en color verde son aquellos asociados a brigadas murales, mientras los en azul son los que están asociados a los habitantes de la ciudad. Finalmente los que están rojo nos dan a conocer páginas personales de los artistas urbanos.

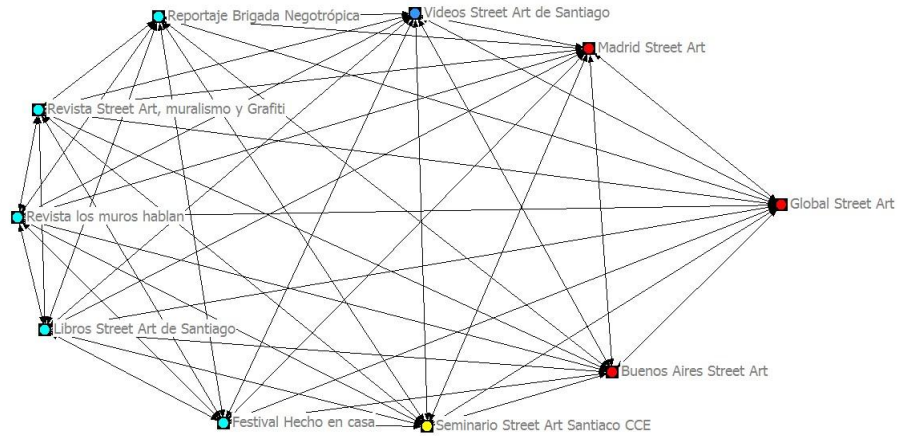
Grafo 3. Flickr.



El grafo 3 nos muestra la gran participación que existe en esta herramienta asociada a redes sociales, ya que básicamente es una herramienta de galería de imágenes en Internet.

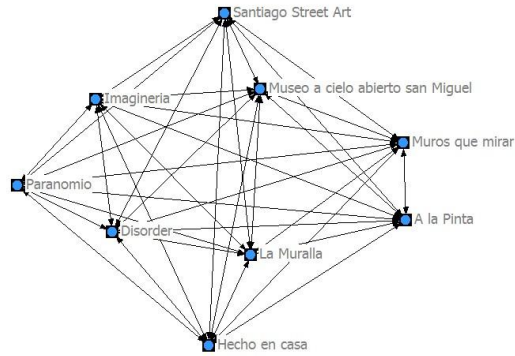
Como podemos ver en el grafo 3, diez de los nodos en color azul son nodos de artistas urbanos, mientras que cuatro (en rojo) están asociados colectivos y organizaciones, y solo dos (en amarillo) están vinculados a habitantes de la ciudad.

Grafo 4. Sitios.



El grafo 4 nos muestra en calipso páginas de revistas, eventos, libros y festivales, mientras la página en azul nos muestra la vinculación en videos. Para finalizar, este grafo presenta tres nodos en rojo, que implican la conexión de lo local a lo global.

Grafo 5. Web.

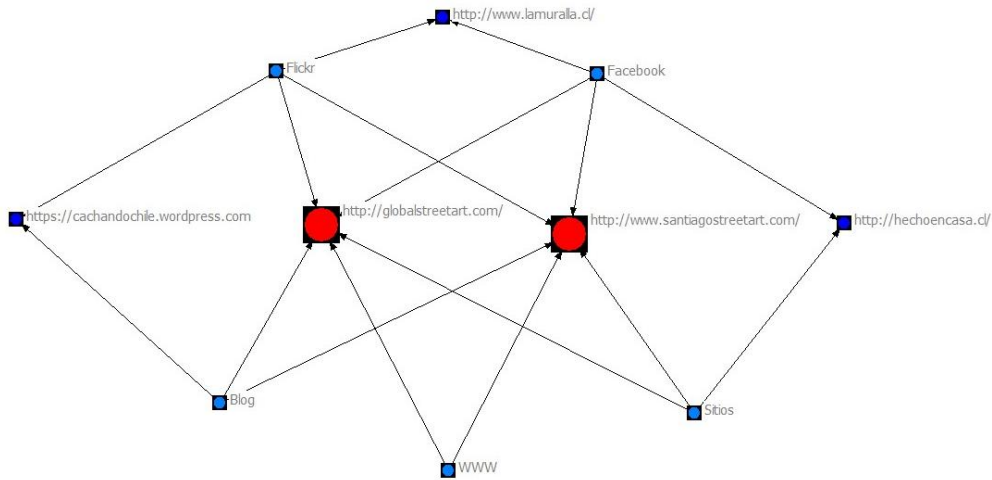


Todos los objetos seleccionados para el análisis observado en el grafo 5 nos muestran organizaciones asociadas a la construcción de estos. Sin embargo, podemos observar en los hemisferios superior e inferior del grafo, dos actividades centrales, en tanto conglomeran a los otros actores y son articuladores de contenidos y expresiones urbanas.

Al ser estas redes simétricas, dan cuenta de que cada nodo (objeto analizado) posee un vínculo con otro, por lo tanto, todos se conectan y tienen relaciones recíprocas. No sabemos con exactitud la intensidad de esas relaciones o el grado de confianza que tienen entre ellas, pero sí su vinculación.

De esta manera, cada nodo está de acuerdo en crear una relación con otro, a través de la vinculación y aceptación de cada uno de los sitios. Desde esta perspectiva se da la simetría, que se asocia a un estado de equilibrio e igualdad, sin nociones jerárquicas entre los nodos que constituyen cada una de las redes.

Grafo 6. Centralidad.



Cuando observamos el comportamiento de aquellos nodos que representan más actividad y construimos para ello una nueva matriz, podemos observar que el comportamiento de los nodos es distinto. En este sentido, aquellos nodos que son capaces de dar cuenta del fenómeno de lo global suelen tener una centralidad mayor que la de los otros nodos (objetos). Esto se debe básicamente a que se comportan como articuladores y difusores de los bienes culturales digitales de otros, nos referimos a páginas de *street art*, de muralismo y festivales. Estos aglutinan las expresiones expuestas y las distribuyen a las otras redes, es decir, poseen una centralidad, en tanto que a través de ellas puedo llegar a diversos nodos de la red.

En el caso expuesto en grafo 6, podemos ver en rojo aquellos nodos que poseen más relaciones con otros nodos y por los que debo pasar para llegar a otro extremo de la red. Estos son actores comunicantes y su importancia relativa dentro red crece en tanto son necesarios para establecer vínculos con los otros nodos.

7.8.1.- Imagen e interacción

Este capítulo se ha construido a partir de la descripción de imágenes originadas en diversos contextos digitales, ocupando distintas herramientas, como páginas *Web*, *Facebook*, *Flickr*, *Blog* y otras.

Al observar la relación del corpus fotográfico con las interacciones, nos involucramos en el espacio en que fueron hechas las construcciones fotográficas, desde la perspectiva de la construcción de un documento, un documento que es un testimonio, una huella de un suceso en la vida cotidiana y en el territorio habitado.

Considerando lo expuesto por Roca (2012), en que concibe a la fotografía en un doble nivel, por un lado como una imagen indicial, y por otro, como hecho que acontece en un determinado momento. La fotografía sería una construcción que se genera a partir de la mirada del fotógrafo, pero también del contexto y la época. En este sentido, podemos ver imágenes artísticas, creadas por los propios autores del arte urbano, y también las de los habitantes de la ciudad, ambas retratando un mismo fenómeno, pero complementando las miradas y las narrativas en el ejercicio del ver y del habitar (Roca, 2012: 111).

Es en este ejercicio cuando podemos inferir que la ciudad ha sido constuida para ser observada y contemplada por sus habitantes y visitantes, la ciudad es en sí misma paisaje. Este diálogo hace que se entrecrucen miradas que buscan lo excepcional y miradas que buscan lo cotidiano, el retrato, la memoria.

Internet se ha vuelto un espacio que está poblado por este doble nivel de la imagen, es por esto que ha sido incorporado al trabajo de campo etnográfico de formas muy diversas con distintos objetivos. Mientras hay quienes han utilizado la elaboración de un *blog* como cuaderno de campo o como medio para establecer relaciones con sus informantes, otros autores han usado el análisis de hiperenlaces para la construcción del campo o para la delimitación de su unidad de estudio. También hay quienes han hecho uso de la publicación de videos para producir *rapport* (Estalella et al., Op. Cit.: 3).

Como podemos observar en este capítulo, el trabajo del arte urbano tiene un nexo y una vinculación directa con la virtualización de sus prácticas culturales. A través de estas logramos ver la amplitud del trabajo desarrollado en el tiempo, como han ido mutando muros y fachadas de la ciudad.

A partir de esta virtualización advertimos los procesos de diseño y trazado en los muros y las cualidades colectivas del trabajo, el sentido del diseño, las impresiones de artistas y personas. Por medio de ellas podemos ver un archivo documental repleto de crónicas urbanas con respecto a las prácticas culturales de la ciudad y de los barrios de Santiago. La información expuesta es tan inmensurable que determina una tipología de investigación en sí misma, y no únicamente un capítulo, al respecto García Canclini, señala:

“Neil Selwin y Mimi Ito, señalan que el uso de la tecnología por los jóvenes debe ser situada dentro de la perspectiva de una ecología de los medios, en donde los medios más tradicionales como los libros y la televisión están convergiendo con los medios digitales y en particular, con los medios interactivos y los medios de comunicación social. En este entorno tecnológico en el que esta generación de jóvenes creativos se está socializando, mostrando una alta capacidad de agenciamiento” (García Canclini, 2012: 119).

Del mismo modo, hemos podido observar que la virtualización de la vida cotidiana es transversal al quehacer de ciudadanos y artistas, pues a través de *fan pages* puedo seguir los itinerarios de la pintura en la calle o las nuevas propuestas estéticas de algunos o asistir a pinturas colectivas y abiertas en algunas poblaciones. La transversalidad nos permite complejizar y completar estos ecosistemas comunicacionales de la ciudad y de sus habitantes.

A través de estas redes se gestan nuevas conversaciones, diálogos del quehacer ciudadano, ya que los actores sociales en red se les denominan prosumidores (*prosumers*). Es decir, dejaron de ser consumidores pasivos de bienes culturales y se transformaron en productores y creadores, pues quien saca foto del arte urbano está abriendo una nueva discusión con respecto a la ciudad.

Al respecto, García Canclini plantea: “Si bien en el ciberespacio existe de manera inmaterial, que configura, y condiciona e impacta la vida cotidiana de los jóvenes: este señala Sassen, está regulado a partir de valores, las culturas, los sistemas de poder y las organizaciones institucionales dentro de las cuales se inscriben. De ahí la importancia de responder a la pregunta: ¿en qué sentido el ciberespacio prolonga y complementa el mundo físico? Los jóvenes habitan el ciberespacio como ámbito privado, permitiéndoles agregarse socialmente como comunidades virtuales. En ese sentido, es un lugar privilegiado para investigar a los jóvenes desde sus propios términos, situándonos en las miradas y prácticas con las que están construyéndose y percibiéndose en relación con sus entornos físicos y/o virtuales inmediatos y más lejanos” (García Canclini, Op. Cit.: 125).

Las crónicas vertidas a través de *blog*, la comunicación establecida formalmente a través de páginas *Web* y la articulación vía el uso y viralización en las redes sociales, generan una actitud creativa y propositiva de los autores de cada uno de estos sitios. En este sentido, estamos frente a un proceso similar al realizado en tiempos de la revolución surrealista, en tanto existe un interés etnográfico en la creación, desde la vinculación con otras formas expresivas y de cultura hasta la reflexión y retrotramiento hacia la propia cultura. Es lo mencionado por James Clifford, en su libro “Dilemas de la Cultura”, en el que nos menciona la relación entre el mundo etnológico y los artistas surrealistas en las primeras décadas del siglo XX.

Por lo tanto, esta vinculación de artista y narrador es derechamente efectuada por cada uno de los artistas urbanos en su propuesta de intervención y en la vitácora o relato que realizan de su trabajo.

Con respecto a esto García Canclini, destaca los siguientes aspectos:

1.- El esfuerzo autoconstructivo de los jóvenes. Los protagonistas de este estudio están en buena medida, autoconstruyéndose. De lo que hablan incesantemente los materiales aquí reunidos es de la capacidad y esfuerzo por parte de la joven generación para hacerse a sí mismos mediante un despliegue continuo de creatividad, conocimiento e invención. El cual es inevitablemente una autoinvención.

2. *Una generalización de actitudes estéticas antes reservadas a la élite. El cosmopolitismo, la ruptura rebelde con las convenciones, un modo de vida de libertad radical se expresa en elecciones vitales y profesionales pero también en pequeños gestos y prácticas cotidianas de autonomía simbólica como las que mencionábamos a propósito del autorretrato* (García Canclini, 2012: 157).

3. *Centralidad de lo digital. Se aprecia en todos los campos de actividad estudiados, en prácticas de distintos ámbitos y de forma generalizada para el conjunto de los jóvenes. Se refleja sin ambigüedad en los datos cuantitativos, así como la etnografía* (García Canclini, 2012: 158).

4. *Protagonismo creciente del sujeto red. El lenguaje de la tendencia implica una representación de lo social más vectorial que reticular, imaginable en términos de flujos, desplazamientos o derivas, antes que de nodos y espigas. En todo caso, cuestiona la topología de sentido común de que los sujetos sociales hayan de ser siempre individuos, o grupos bien demarcados* (García Canclini, 2012: 159).

Al igual que el ejercicio en la calle, en que la mediación hacia el público es directa y la ejecuta el propio artista o el habitante de la ciudad, la mediación en estos mundos virtualizados son realizadas por sus propios actores, son producidas por ellos y enfrentadas a un mercado de bienes simbólicos en los cuales no hay intermediarios. De esta manera, rompe con las estructuras de producción fordista, se reivindican las producciones a menor escala, surgiendo mercados como el *long tail*, descrito para la economía de bienes simbólicos no dirigidos a públicos masivos.

En este sentido, García Canclini agrega: “En mundialización y cultura, señala que la globalización económica y técnica esta asociada a procesos de mundialización cultural que darían cuenta de prácticas desterritorializadas en segmentos específicos de población. La población definida como un público objetivo de las industrias culturales globalizadas, constituiría uno de estos segmentos. Tendrían en común formas de consumo, referentes identitarios, prácticas culturales, etc. Más allá de las adscripciones territoriales nacionales o locales” (García Canclini, 2012: 276).

La vinculación con el arte público posee esa mezcla que va de la galería a la irrupción, a la toma de espacios, a la contracultura, el artista urbano muestra sus trabajos a través de su Facebook y su página *Web*. Existe, por lo tanto, un doble relato del trabajo desarrollado *in situ* en la ciudad, pero también a través de la *Web*.

Las cosas que se comunican en estas instancias buscan dar a conocer la obra, pero también la interacción con una audiencia, muchas veces anónima, que observa su trabajo.

En el caso de Henruz, él nos relata dos anécdotas con respecto a su trabajo. La primera: *“Estaba pintando el mural que está en calle Manuel Rodríguez, el de la mujer con la guagua, cuando un hombre estuvo contemplando el trabajo por largo rato, se nos acercó y nos comentó que se había acordado de su madre, con quien estaba peleado, con quien no hablaba hace más de un año, que el mural lo había conmovido y que tenía que llamarla, hablar con ella en ese momento”*. La otra está relacionada a una persona que vivía en el Barrio Brasil en la calle, fanática del club deportivo Colo Colo, y que siempre lo acompañaba en algunas de las pinturas y que le pedía que le pintara algo del Colo Colo. Henruz hizo plantillas y con la técnica de estencil copó el sector de la calle donde dormía.

Estas historias son relatadas desde la vinculación directa con la comunidad y responden a la valoración del proceso, del lugar, y no únicamente de la obra. Estos relatos corresponden a uno de los sentidos de intervenir en el espacio público, el diálogo y la relación con el otro en el proceso creativo. Por lo tanto, este proceso creativo es una intervención conversacional en el territorio, conversaciones simultáneas, en distintos tiempos, desde que se inicia el trazado en el muro hasta que se virtualiza en Internet.

El impacto que se produce, desde la perspectiva de la vinculación directa, cala en ámbitos de la subjetividad, de la inflexión introspectiva que vincula a los habitantes con su vida cotidiana en medio de la ciudad. Como menciona Franco Jiménez, se desarrolla un vínculo asociado a la naturaleza de la vida en el campo, pero en realidad podemos interpretar esto como la humanización de la ciudad, la vinculación de sus habitantes, de sus actores, la pérdida por instantes de la anomia en un contexto de masas.

Estos espacios conversacionales, que suceden en distintas dimensiones de la ciudad, llevan a la construcción y definición de prácticas y formas identitarias, es decir, se producen diálogos que reafirman el quehacer y la propuesta pública, generando una conceptualización de las experiencias.

En efecto, otro de los aspectos relevantes en la conversación con Henruz es la asociada con la definición de su trabajo, su oficio (saberes). De acuerdo a lo conversado con otros pares, ellos se definen como “murallistas”, pues pintan murallas. No son muralistas, cuya labor se asocia a un trabajo plástico más formal, y tampoco son grafiteros. Las denominaciones de *street art* u otras no necesariamente son vinculadas a su quehacer.

En este ejercicio, Henruz nos relata la experiencia de trabajos en Uruguay y Argentina con bombarderos chilenos que nunca han pintado con autorización. El trabajo al pedir una fachada y pintarla integra una mirada de la concepción de intervención del “murallista” y la del dueño de casa o residente. En este sentido, el dueño de casa a veces manifiesta su intencionalidad de incorporar ciertas iconografías o mensajes en su pared, publicidad u otro tipo de personalización. La experiencia de la ciudad compartida y mediada directamente con los habitantes resultó significativa para los bombarderos, pues en esa interacción concibieron la valoración de su trabajo, la valoración de su intención comunicativa expuesta en las calles.

“No separen los colores ni el chorreado, bájanos el arcoíris a los muros y a las telas, los colores del tiempo y de la noche, del día, de la madre natura muéstranos en tus obras y creaciones, que te sigan inspirando las musas y el pueblo, la ciencia y la sabiduría, que Fesucer vuelva siempre a tomar vida y que desde su compañía hasta la creación de lo nuevo nos hablen con mensajes imborrables de lo que tu alma y corazón sueñan, piensan y te crean esperanzas, que tu diálogo sea fluido, claro, certero, preciso, que llegue por nuestros ojos a lo más íntimo, resucita el mensaje ancestral de nuestros pueblos, ataca con tus brochas, latas y pinturas lo urbano y la sinrazón, tráenos al barrio y al sentimiento, no se borre de la memoria lo que alguna vez te vimos, desde la cruz pasando por la Pacha Mama llega hasta lo silencioso de la fábrica, las aulas, la artesanía, la azada y la horqueta, no te olvides de las manos callosas del pescador, del campesino, del obrero, del limpiabotas o del barredor, que todos tengamos espacio en tu arte, hálbanos de nosotros, hálbanos de ti, hálbanos de

sangre, de fuego, hálbanos de amor y de paz, de tiempos nuevos. Siempre voy contigo, siempre vas conmigo, siempre vamos todos, tus hermanos, tus amig@s, tu gente, tu espacio, nuestro mundo. Salud hijo” (Juan Carlos Henríquez, padre de Henruz. www.henruz.cl).

7.9.- Conclusiones

El mundo digital en el arte urbano, es una extensión de las prácticas que suceden en la calle, no se conciben de manera separada. Este crea un trabajo que se despliega paralelamente, mientras se pinta, se fotografía y se expone.

La presentación en la red, se establece como una galería permanente que relata las intervenciones realizadas y en las que se genera un campo de diálogo entre los habitantes y los artistas urbanos.

Por un lado, muchos de los artistas urbanos exponen su trabajo y por el otro los ciudadanos relatan sus recorridos por la ciudad, un relato de la lectura que se hace en las calles, el esta ahí se traduce no solo en grabar la calle con una intervención, sino además con la posibilidad de interconectarse con otros a través del mundo digital.

Hoy en día no podríamos comprender las formas de interacción entre los habitantes de la ciudad de Santiago, sino creáramos un punto de observación en su representación en mundo digital. Santiago en la “nube”³⁰, un territorio desterritorializado, su origen es en sí mismo una contradicción de las formas en que hemos habitado las ciudades, en tanto el cuerpo desaparece y las relaciones dejan de ser unívocas, por lo tanto se abandona la concepción de una ciudad monolítica.

Lo glocal como concepto, se vuelve una piedra angular para comprender estos espacios virtuales, lo glocal como una travesía entre mundos que parecieran imposibilitados de dialogar, pero que en esta unión conceptual se vuelven realidad, en un tránsito de ida y vuelta y de saltos hipertextuales.

³⁰ La expresión nube, se utiliza para referirse a Internet.

CAPÍTULO VIII

Intersecciones discursivas del habitar

8.1.- Imagen y discurso

8.1.1.- Arte urbano y soportes

Hasta el momento hemos hablado del arte urbano, cuyo soporte son muros y fachadas de la ciudad. Sin embargo, existen muchos otros soportes sobre los cuales se realizan las intervenciones, como lienzos, tablas, papeles, árboles, buses, carros de trenes, puentes y muchos otros. A su vez, el aerosol no es único mecanismo a través del cual se inscribe el arte urbano en los distintos soportes, también hay intervenciones textiles y de materiales reciclados (imágenes 91 y 92).

De esta manera, el proceso de confección parte de bocetos, conceptos, poesía, imágenes. Se trata de procesos multivariados de creación en los que intervienen diversos actores sociales y bienes culturales, desde una concepción política e ideológica hasta el habitar la ciudad, donde se construye un relato etnográfico de esa experiencia, siendo para muchos un relato distópico, mientras que para otros es todo lo contrario.

De este modo, el proceso creativo como diálogo y como narrativa se nutre de una amplia gama de bienes simbólicos, que dan como resultado imágenes complejas de leer y comprender, las que sin embargo nos invitan a la reflexión.

En efecto, el impacto visual de obras en escalas monumentales y dotadas de color parece contrastar con la percepción monocroma que se tiene de la ciudad, por lo tanto, adquieren una mayor valoración por parte de los habitantes de la ciudad. La aventura de intervenciones en espacios mínimos suele pasar desapercibida e implica un ritmo de traslado en la ciudad distinto para captar la atención del habitante.

Imagen 91. Tapas de botellas Barrio Yungay. Baquedano.



Imagen 92. Textil sobre obelisco Plaza



8.1.2.- Arte urbano como comunicación

Cuando abordamos la discusión propuesta por Silva (1989) sobre el arte urbano como comunicación, estamos pensando en el sentido político de esto. Sin embargo, también existe un sentido publicitario, en tanto el arte urbano rompe estructuras cotidianas del campo visual y del paisaje urbano para llamar la atención de los habitantes. Este saber y práctica es algo que utilizan frecuentemente los publicistas.

Como ya lo hemos mencionado en capítulos anteriores, uno de los colectivos que más utilizaron este tipo de estrategia comunicacional en Chile es la Brigada Chacón, en cuyo trabajo, a modo de un titular noticioso, se intervienen espacios públicos de acuerdo al flujo peatonal o vehicular, apuntando a la divulgación de una noticia contingente y utilizando pocas palabras, pero certeras, que son el gatillo perfecto para establecer un poco de ironía en los muros. Sin embargo, en la actualidad

existen grupos como Santiago Adhesivo, que comienzan a intervenir la ciudad con distintas pegatinas, con imágenes y tag, íconos y textos, marcando básicamente la infraestructura pública, como iluminación, banquetas, señaléticas, etcétera.

Esto ha derivado en intervenciones mucho más diversas como dibujar las sombras de los artefactos públicos en la calle, de tal forma que siempre se está de día. Lo anterior se logra seleccionando algún objeto de la ciudad, como una banqueta bajo un farol que recibe luz todo el día, pero se fija la sombra de mayor relevancia visual, llamando la atención de los habitantes que conviven con ella diariamente.

Este tipo de intervenciones mínimas son rastros sutiles en la ciudad, cambia la escala de la intervención y se dejan únicamente para aquellos habitantes más atentos. Nos recuerda el sentido de lo público y privado en el arte rupestre, en que tenemos intervenciones en espacios abiertos que pueden ser vistas a distancias, en diversos ángulos y por muchas personas, *versus* aquellas que se dejan ver en espacios reducidos por dos o tres personas, con el reflejo del primer sol de la mañana.

Estas últimas imágenes de intervención, de espacios mínimos, convocan a una intimidad del habitante, así solo aquellos que transitan durante todo el día, a diversas horas, pueden captar la modificación mínima de su entorno. En estos casos, los estenciles son un material muy utilizado, en que se grafican aves volando a través de los muros.

8.1.3.- Arte urbano como práctica y saberes

En esta investigación, hemos planteado líneas temporales del arte urbano en Chile, desde el muralismo, el grafiti hasta las nuevas expresivas de *street art*, como una combinación y como continuidades de algunos elementos gráficos, históricos y políticos de lo desarrollado desde la década de 1960 en adelante.

Para esto, hemos realizado una construcción histórica, una descripción de tipologías y heurística de lo experimentado y recogido a través de la etnografía como método y como técnica. Pero, ¿qué sabemos de su técnica? Sabes a qué estilo pertenece la fotografía 54, en la cual se usa la descomposición de letras en 3D y colores.

Fotografía 54. Barrio Yungay.



Para realización de la categorización, nos hemos basado en lo expuesto por Jorge Méndez, en su página Web <http://www.valladolidwebmusical.org/>. A partir de lo desarrollado por él, se han construido las siguientes tablas de referencias:

Tabla 19. Tipologías

<i>Tag</i> o firma	Este término se refiere al elemento más bajo en esta escala de complejidad debido a la relativa sencillez y al escaso tiempo empleado en su ejecución. Los <i>tags</i> son la base del grafiti y nacen con él a finales de la década de 1960, perdurando hasta nuestros días.
<i>Brogway elegant</i>	Este es el estilo característico de la zona de Manhattan y está marcado por la influencia de TOP CAP al llegar a esta zona de NewYork. Escribía su nombre con letras alargadas, finas y muy juntas. El pie de letra era bastante ancho, como si las letras estuvieran levantadas sobre pequeñas plataformas. Estas firmas eran difíciles de entender, por eso hizo que destacasen más. Todos estos factores hicieron que muchos escritores de la zona de Manhattan adoptaran este estilo.
<i>Brooklyn</i>	El estilo <i>brogway elegant</i> hizo reaccionar a los escritores de Brooklyn, los cuales adoptaron también su propio estilo basado en el uso de letras separadas y mucho más decorativas, adornadas con corazones, flechas y espirales. Estos adornos serían el anticipo de lo que más tarde se utilizaría en estilos más complejos.
<i>Bronx</i>	El estilo de esta zona tuvo un período de popularidad y consistía básicamente en una fusión de los dos anteriores.
<i>Tag outline</i>	El descubrimiento de la válvula o boquilla ancha permitió a los escritores realizar obras de mayor tamaño y darle a los <i>tags</i> un elemento jamás antes utilizado llamado <i>outline</i> (borde o filete), que consistía en una línea más fina de un color que bordeaba la forma de las letras gruesas de una firma a otro color distinto.
<i>Bubble letters</i>	Este tipo de letras se basan principalmente en el diseño básico de <i>super kool</i> , con la diferencia de que son letras más gruesas, redondeadas y relativamente sencillas que constan de color de relleno y borde. Su precursor original fue “Phase 2”, que decidió explotar este estilo creando un amplio número de variantes del mismo.
<i>Phasemagotical fantástica</i>	Letras pompa rodeadas por estrellas.
Pompa nublado	Letras pompa envueltas en una forma a modo de nubes.
Tablero de ajedrez	Letras pompa sombreadas.
Pompa gigante	Letras pompa desproporcionadamente más grandes en su parte superior.
El chorro exquisito	Letras pompa torcidas y rayadas.
<i>Throw-up</i>	El término <i>Throw-up</i> o vomitado o pota, como su propio nombre indica, se refiere a una versión chapucera en principio de la letra pompa. Son letras con poco diseño, ya que su finalidad era cantidad y no calidad, de ahí que se intenten rellenar las letras con la menor cantidad de pintura posible, generando normalmente un relleno “rayado”, en el cual se notan los trazos del aerosol.
<i>Block letters</i>	Este tipo de letras prescinde de un diseño complejo y original. Son letras muy simples, generalmente gruesas y con rellenos sencillos, legibles y de gran tamaño. Su principal función es la legibilidad, generalmente están pensadas para ser leídas fácilmente a distancia o en cortos espacios de tiempo, por ejemplo una pieza pintada en un lugar o gran altura o una pieza en una pared de cara a una carretera transitada.
<i>Wild style</i>	Llegamos en esta escala de complejidad a un grado bastante alto dentro del grafiti y quizás el más popular y extendido, el <i>wild style</i> , el estilo genuino de la parte sur del Bronx. Surgió como resultado de una búsqueda de mayor complejidad, en que aparte de las letras, se pueden apreciar adornos y formas puramente estilísticas que no forman en realidad parte de ellas: conexiones, círculos, semicírculos, espirales, picos y, sobre todo, el elemento más característico y el ícono universal del arte urbano: las flechas (con todas sus variantes), que aunque no aparecen como símbolo de arma o violencia, sí le proporcionan un dinamismo muy característico a toda pieza que posea alguna.

A partir del *wild style*, se genera cada vez mayor complejidad en la tipología de letras, en su diseño, el uso de color y en la incorporación de otros referentes visuales, derivando en composiciones cada vez más dificultosas, como las que podemos observar en la tabla 20.

Tabla 20. Tipologías

<i>Model pastel</i>	<p>De la misma manera que el <i>wild style</i> busca crear estilo y llamar la atención mediante su complejidad de formas y combinación de colores, el <i>model pastel</i> busca crear un efecto de tridimensionalidad en las letras. Por lo tanto, este es un estilo muy efectista, en que incluso a veces el diseño de las letras pasa a un segundo plano y cobra más importancia el relleno de las mismas. Los efectos de tridimensionalidad se consiguen de muchas maneras, tanto por el uso del color como por la forma en las letras, creando perspectiva o cambiando el ángulo de visión de las mismas.</p>	<p>3D con diseño <i>wild style</i>: se trata de la fusión de dos estilos, una pieza con diseño <i>wild style</i> pero sin bordes y con cierto carácter volumétrico y juegos de luz y sombra. Podemos mencionar a dos escritores (entre muchos otros), inicialmente de <i>wild style</i>, que han desarrollado piezas con su estilo genuino pero en carácter tridimensional: Ces de Nueva York y Dare de Basilea.</p> <p><i>Model pastel</i>: es estilo tridimensional propiamente dicho, en que desaparece la línea exterior, dando paso a juegos de color, a veces en la misma gama cromática y otras con simple planos de color y formas determinadas. También hay distintos grados de acabado, unos más pulidos y realistas, con un trabajo minucioso y mucha limpieza, y otros más efectistas, con trazos sueltos pero eficaces, generando dobleces en las letras. Podemos destacar en este estilo (también entre muchos</p>
---------------------	---	--

		<p>escritores) a Daim y Loomit en Alemania.</p>
<i>Dirty</i>	<p>Un estilo más reciente basado en la transgresión de los elementos formales y estéticos del arte urbano, es decir, desdibujándolos, creando formas “incorrectas”, deformidades, colores repelentes <i>a priori</i> y, en definitiva, generando un estilo sucio. El riesgo que conlleva este estilo es saber si realmente el escritor lo realiza por intencionalidad propia o bien por incapacidad a hacerlo bien, por lo que algunos escritores de este estilo también pintan piezas más convencionales para demostrar que realmente saben pintar.</p>	
Arte callejero orgánico	<p>Este es un nombre arbitrario para designar un estilo de arte urbano relativamente novedoso. Es de los primeros indicios que muestran la posterior fusión de todos los estilos, en que en una misma pieza unos conviven con otros. En este estilo las letras cobran un carácter propio, adoptando formas de objetos, fusionando así el dibujo de letras tradicionales en el arte urbano con complementos como personajes u objetos.</p>	
<i>Characters</i>	<p>Los personajes surgieron principalmente para acompañar a las letras, aunque hoy en día son muchos los escritores que basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Algunos provienen del arte urbano genuino, empezaron pintando letras en las calles y lo han derivado a personajes. Otros provienen del mundo del arte, les gustaba dibujar personajes, cómics o lo que fuese y han acabado plasmándolos en la pared. Hay quien se atreve incluso a practicar las dos disciplinas, letra y personajes.</p>	
Íconos	<p>Podrían considerarse los íconos una derivación de los personajes. Como rasgo esencial, un ícono suele ser más esquemático y fácil en su ejecución. Su función es la de llamar la atención y crear una mayor pregnancia en el ojo del espectador. Es más fácil de recordar un ícono que un nombre. Algunos escritores llegaron</p>	

	<p>casi a sustituirlos por su firma. Se busca sobre todo en los íconos la originalidad y el impacto. Sus formas de presentación son muy variadas, desde un color a varios y de objetos simples a algunos más complejos: un chupete, una pluma, una rodaja de limón, un rollo de papel, etcétera.</p>	
<p>Arte callejero abstracto</p>	<p>Se podría considerar como el grado extremo de la escala donde el arte urbano pierde ya su identidad. Si bien sigue realizándose con aerosol, el único rasgo que le liga al arte urbano es su ubicación o que el autor sea un escritor de arte urbano. En ocasiones solo pierde la forma de las letras, y lo que en una pieza convencional sería un relleno de colores, degradados y pompas, pasaría a ocupar la superficie entera del soporte, pero sin ninguna forma de letra definida.</p>	

Dentro de la tipología de letras utilizadas en el grafiti y en particular en el *wild style*, tenemos además morfologías asociadas como las expuestas en la tabla 21.

Tabla 21. Morfología

<p>MORFOLOGÍA</p>	<p>A. <i>Semi wild style</i>: el menos complejo en su construcción, aunque no por ello menos estilizado. Suele constar de unas letras por lo general legibles y algún complemento puntual que no resta visibilidad al nombre del escritor. Se podría destacar aquí a Dero, un escritor neoyorkino.</p> <p>B. <i>Wild style</i>: algo más complejo que el anterior, la forma de las letras se pierde más entre los abundantes complementos y adornos, aparte de la propia forma de las letras, que suele ser más compleja. Es quizás el estilo más común de arte urbano y el estilo por excelencia. Aunque hay muchos buenos escritores que lo desarrollan, hay muchos otros escritores de calidad que no lo practican.</p> <p>C. Estilo California: sería el “<i>hiper wild style</i>”, es un grado de complejidad tal, que no llega incluso a distinguirse las letras de los complementos y adornos. Rozaría la abstracción de no ser porque se reconocen elementos como el relleno, el borde, el 3D.</p>
-------------------	--

Con respecto a rasgos comunes del arte urbano escrito, Jorge Menéndez platea catorce puntos que dan una identidad técnica al arte urbano escrito. Estos aspectos técnicos se presentan en la tabla 22.

Tabla 22. Técnica

1. La forma propia de la pieza (su alma o su esqueleto).
2. El relleno (visible o no), es decir, un borde de unas letras en color en una pared blanca tendría como relleno de la letra el propio blanco.
3. El borde, que es lo que define la forma de la letra. A veces visible (en un *wild style*) o a veces invisible (en un estilo 3D).
4. El fondo, que a veces será la propia pared (diremos que no tiene fondo) y otras tendrá uno o varios colores.
5. La nube, que es un plano de color detrás de las letras, pero que no rodea toda la superficie alrededor (pueden ser formas circulares, cuadrados, estrellas y un sinfín de formas).
6. *Power line*, una línea exterior al contorno que generalmente sirve para separar la pieza del fondo.
7. Brillo, líneas que dentro del relleno de la letra van pegadas o semipegadas al borde exterior de la misma.
8. Destello, que puede formar parte o no de los brillos e intenta emular un destello de luz.
9. 3D, que puede ser de muchas clases: de un color o varios, con colores planos o degradados, con puntos, opacos, del mismo color que el borde, pueden ser también a modo de sombra paralela, llegar hasta el suelo, etc.
10. Remates, como los *serif* en las tipografías románicas, son pequeños adornos que no definen la forma de la letra, pero sí la estilizan, la compensan o la hacen más estable.
11. Conexiones, que son formas que unen unas partes de la letra con otras, pero no forman parte de las letras (aunque a veces sí). Su finalidad es entrelazar las letras.
12. Flechas, que las puede haber de muchos tipos. A veces forman parte de la propia letra y otras solo son elementos aislados o a modo de adorno, pueden salir de las conexiones o de los remates. En ocasiones forman parte del fondo, etc.
13. Firma del autor, ya que a veces lo que pone en la pieza no es el nombre del autor, sino una frase o palabra, por lo que este estampa su firma para dar a conocer su autoría.
14. Inscripciones que complementan la pieza, como grupos a los que pertenece, dedicatorias, año, etc. Pueden ir a modo de *tag* o bien formar un subconjunto de letras más modesto que el principal.

En el ejercicio del arte urbano contemporáneo en la ciudad de Santiago, existe una experimentación por distintos tipos de las técnicas mencionadas, pasando en una primera etapa por el diseño de letras y bocetos de dibujos. Gran parte de los entrevistados que son artistas urbanos cuentan que el aprendizaje de estas prácticas se dieron por tres directrices: 1) interés en lo político, integrándose a brigadas muralistas; 2) interés por la ilustración y 3) interés en el *hip hop* y la cultura urbana.

Algunos de los entrevistados pasaron por estas tres directrices de intereses, otros por solo una. De esta forma, comienza un tránsito de autoaprendizaje y de experimentar en papel y muro su propia identidad visual, en que se mezcla lo individual y lo colectivo.

Hoy existe un tránsito en estas expresiones que llevan a definir a quienes lo practican como arte urbano, arte callejero o muralismo. Este devenir está asociado al proceso activo de creatividad cultural y a la dinámica de la práctica en sí.

8.1.4.- Imagen y hermenéutica

Para el análisis de las imágenes obtenidas a través del trabajo de campo en los distintos territorios abordados en esta investigación, se desarrolló una Unidad Hermenéutica (UH) que busca agrupar familias de análisis de 532 imágenes obtenidas en este proceso.

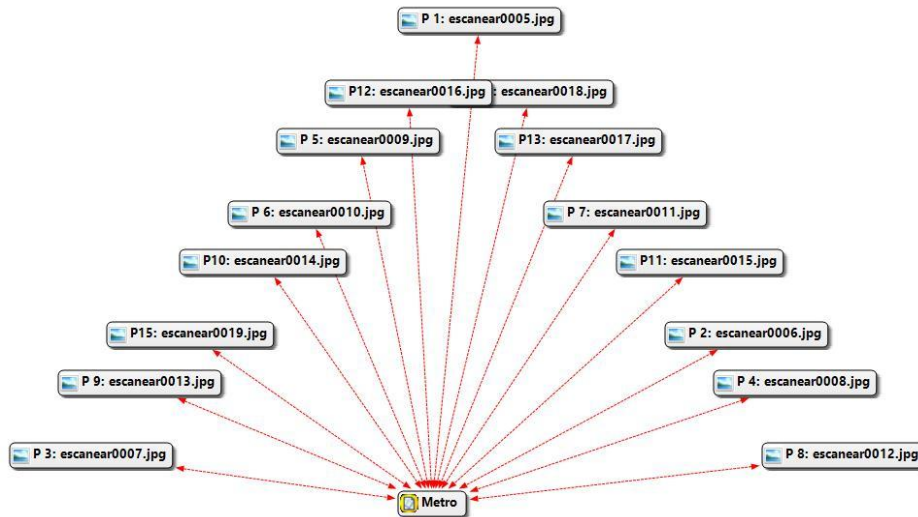
El análisis hermenéutico busca la codificación de los axiomas de imágenes del arte urbano, así como la construcción de familias y la identificación de patrones. De esta manera, la UH se ha agrupado en tres familias que agrupan las distintas imágenes (tabla 23).

Tabla 23. Unidad hermenéutica de imágenes

Familias	Nº de fotografías
Metro	16
Murales	23
Arte urbano	493

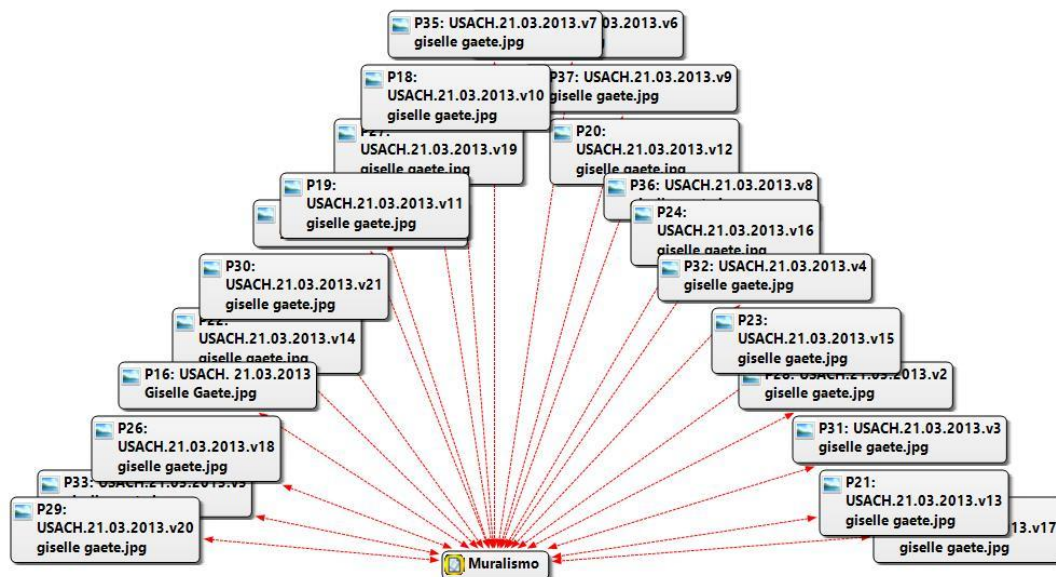
Esta categorización se expresa gráficamente a través de una red egocéntrica que agrupa los documentos primarios u objetos para cada una de las familias. Estos objetos están contenidos en imágenes de archivos JPEG, para su análisis.

Grafo 7. Metro.



La UH analizada establece vínculos de reciprocidad entre los objetos o documentos primarios analizados y la unidad familiar definida. En este caso, las unidades familiares fueron definidas por estilo y lugar, tomando en cuenta que dentro del trabajo abordado el territorio subterráneo plantea particularidades distintas a las de las otras familias definidas. Debido a protocolos legales de prohibición de tomar fotografías en el Metro de Santiago, estas fueron sacadas de publicaciones realizadas por Metro S.A.

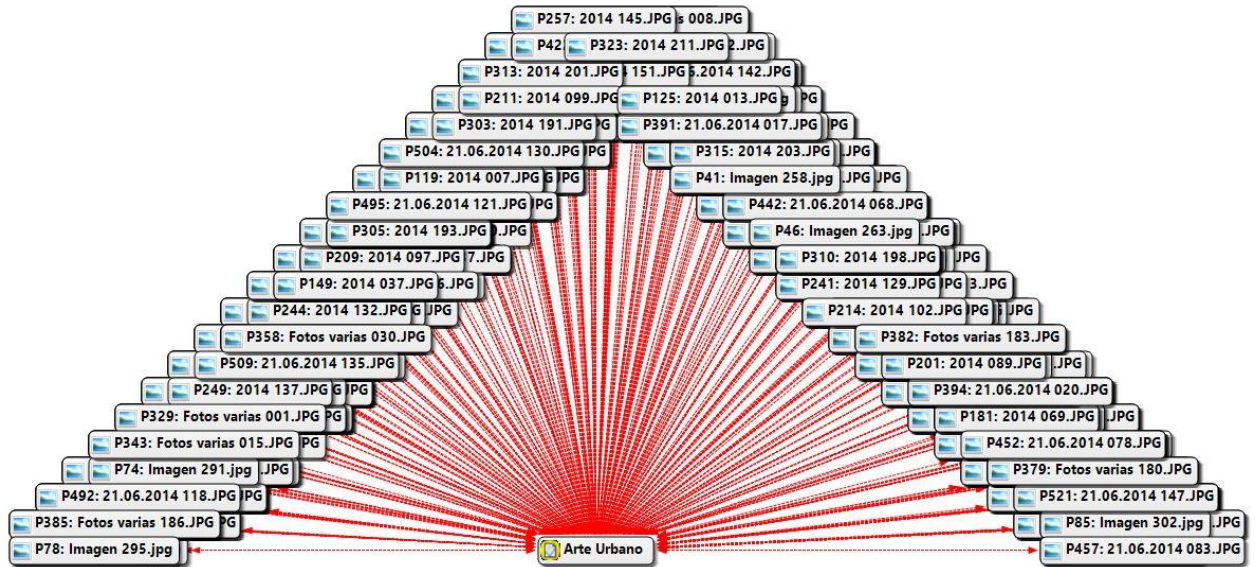
Grafo 8. Muralismo.



Para el caso del grafo 8, asociado a muralismo, se utilizaron imágenes provenientes de un proceso de recuperación de murales en la Universidad de Santiago

de Chile. Las fotografías fueron tomadas por Giselle Gaete, una estudiante de esta casa de estudio.

Grafo 9. Arte urbano.

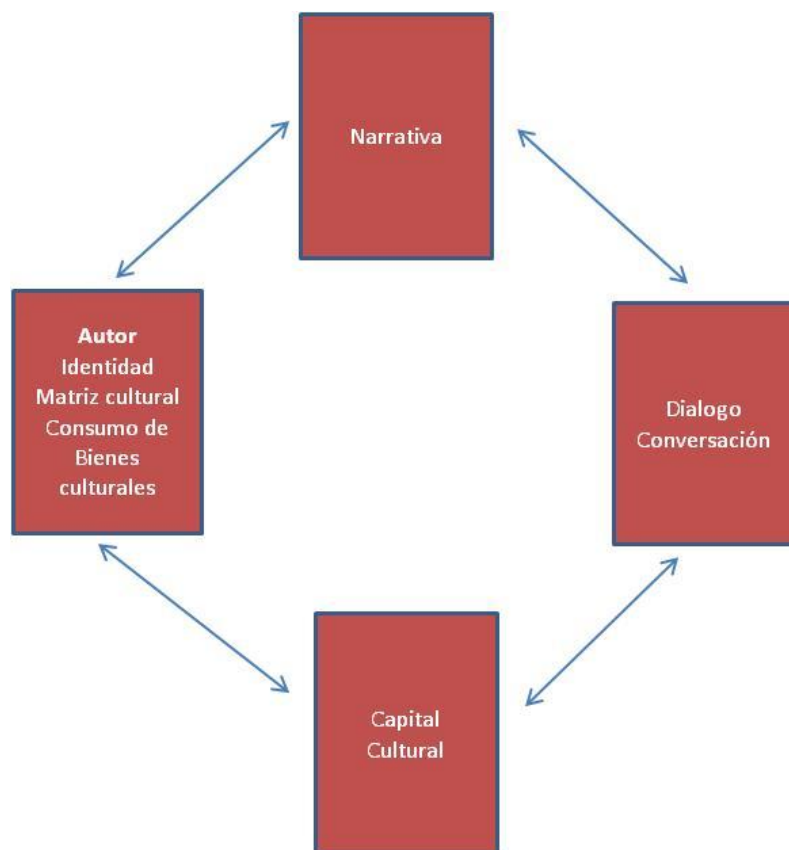


En el arte urbano se encuentran la mayor diversidad de expresiones en la calle. Podemos observar grafitis, estenciles, fachadas, composiciones, procesos y muchos otros, debido a esto conglogera el mayor número de objetos o documentos primarios.

Las fotografías fueron tomadas directamente en el proceso de trabajo de campo y se han analizado por separado como grupo familiar y en conjunto con las otras familias como UH. La importancia de estas agrupaciones en las codificaciones es que nos permite identificar particularidades en la construcción de axiomas comunes en los muros de la ciudad.

De esta manera, como podemos observar en la figura 4, uno de los elementos interesantes de observar discursivamente en las imágenes es el proceso creativo, el cual se constituye de un círculo virtuoso que contempla categorías asociadas al autor, al capital cultural del autor, al diálogo o conversación que establece el autor con el entorno y los habitantes y a la capacidad narrativa de la creación.

Figura 4. Proceso creativo.



En efecto, podemos profundizar en que la categoría “autor” está compuesta por los elementos identitarios de este, que a su vez se relacionan con la matriz cultural³¹ que este posee. Esta matriz cultural es dinámica y se estimula a través de nuestras experiencias y a través de consumo de bienes culturales que hacemos.

Por lo tanto, el autor como sujeto multidimensional construye a través de su proceso creativo una reinterpretación de su propio capital cultural, lo expresa en el

³¹ Cuando hablamos de matrices culturales, nos referimos al concepto desarrollado por Jesús Martín Barbero, en que establece la cultura no como algo abstracto, sino más como algo cotidiano y material. Por lo tanto, la cultura y su vinculación con la ciudad es la experiencia que tenemos de ella, la experiencia que hemos heredado de ella, la experiencias que proyectamos de ella. Emociones y desagrados se combinan en una matriz cultural que nos lleva trasgredir y a interpretar nuestra cotidianidad.

muro o la fachada, pero en ese acto de expresión y de intervención urbana dialoga con el entorno, el habitante y la comunidad. Este es un diálogo muchas veces silencioso, muchas veces a destiempo, es decir, sucede mucho tiempo después de haber terminado la obra y a través de las redes sociales. Sin embargo, eso hace del arte urbano una intervención que se invoca cada vez que nos enfrentamos a ella y en ella.

El diálogo o conversación permite la invocación para que la obra se traslade a tiempo presente. Esta amalgama de tiempos, de experiencias, de identidades, de construcción de capitales, permiten el ejercicio narrativo del proceso creativo de los artistas urbanos.

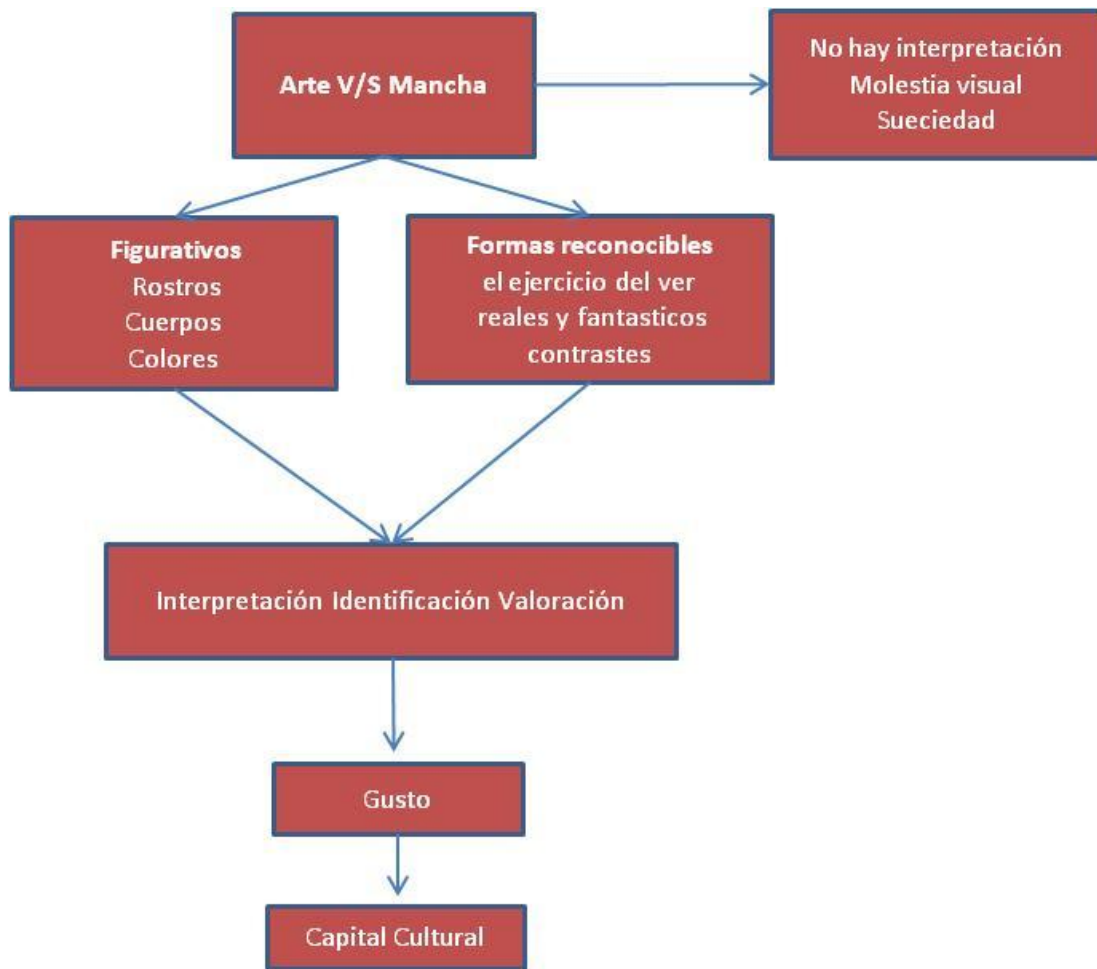
Este es un círculo virtuoso, en tanto cualquiera de los elementos nombrados podrían gatillar el proceso creativo. Así, podríamos partir desde la narrativa al capital cultural y dar inicio a este proceso de igual forma.

Este proceso creativo nombra el diálogo como un componente importante para su desarrollo. Por esto es relevante entender, en esa interacción con la comunidad, cómo interpretan y valoran lo expuesto en los muros de la ciudad.

En la figura 5 podemos observar que el habitante establece una diferenciación entre “arte” y “mancha”. Esta diferenciación se basa en su interpretación, y sus matrices culturales de los habitantes de la ciudad se producen a partir de la percepción que se tiene de la propia ciudad.

Por ejemplo, para quienes la ciudad es un lugar hostil, gris y de un ritmo frenético, la intervención del arte urbano, para considerarlo como arte, le debe dar a la ciudad color, paisaje y desaceleración.

Figura 5. Valoración de los habitantes.



Ahora bien, desde la valoración de las intervenciones urbanas como arte, estas están asociadas a las figurativas, es decir, a las que se pueden identificar elementos reconocibles. La empatía con el color a través del ejercicio del ver, el contraste con la ciudad gris y la humanización de materiales duros y poco cálidos como el hormigón, mediante la humanización de muros con el uso de rostros y cuerpos, permite una interpretación e identificación por parte de los habitantes de la ciudad, que los lleva a valorar más este tipo de obras.

En este sentido, un residente comenta:

“En general yo no soy regodeón, pero todo lo que resalta, como el que está allá que quedó bonito (indica el mural que está al frente de su casa), o en otro lado digo que lindo el dibujo que hicieron los niños, soy de ese aspecto no más” (hombre, 43 años, residente).

Todo esto, al igual que la percepción de la ciudad, está mediado por las matrices culturales, que intervienen en la construcción del gusto social y el individual, así como también en la formación de nuevos capitales culturales.

En el caso del *tag*, este es estridente, es una mancha, por lo tanto genera la negación de la interpretación, la molestia, la exclusión de su comprensión, no es público, es privado y es individual, no dialoga, es hermético, por lo tanto ensucia la ciudad ya contaminada visualmente.

Al respecto, una residente afirma:

“Yo creo que contribuyen en el sentido que los otros cabros, esos que andan haciendo vandalismo, no destruyen eso. No los pintan, no los dejan feos. Eso es el aporte que sucede. Porque no hay alguien que haya hecho algo encima de eso” (mujer, 56 años, residente).

Desde esta perspectiva, el *tag*, como mancha, es tan violento como la propia ciudad, por lo tanto no irrumpe de la misma manera que el arte urbano que provoca detenimiento y que para los habitantes contribuye en la creación de un paisaje urbano. El *tag* como mancha actúa como un repelente a la mirada, el ejercicio de ver de los ciudadanos huye de la mancha.

8.2.- Habitantes, residentes y artistas urbanos

La segunda UH analizada en esta investigación está asociada al proceso de entrevistas realizadas a habitantes, residentes y artistas urbanos, tal como se señala en el capítulo metodológico. Para determinar la construcción discursiva de los entrevistados, se desarrolló un análisis discursivo basado en la *Grounded Theory*, es decir, a partir de un orden sistemático de los datos recolectados, desarrollamos inferencias teóricas que nos permiten entender las dinámicas discursivas que se generan en torno al arte urbano en el territorio delimitado.

Por lo tanto, llevaremos a cabo un ejercicio cualitativo que busca comprender cómo se relacionan los axiomas surgidos en los discursos, establecer jerarquías y comprender la redundancia discursiva en torno a conceptos o categorías que dieron a

conocer en las entrevistas a los habitantes de los barrios Yungay, San Eugenio, Matta Sur y Bellavista.

8.2.1.- Codificación

Para el análisis se siguió un proceso de codificación asociada a las pautas de entrevistas semiestructuradas desarrolladas y a códigos generados directamente del proceso discursivo de los entrevistados.

Se crearon un total de treinta códigos, que incluyen categorías familiares y subcategorías, aplicándolas a un total de cincuenta entrevistas en profundidad y veinte entrevistas etnográficas. La codificación fue realizada para cada uno de los documentos primarios (entrevistas) que componen la UH.

Los códigos son expresiones conceptuales que agrupan el discurso de los entrevistados, por lo tanto, cada código en función de su análisis es una variable de observación.

La tabla 24 expone las definiciones desarrolladas para cada uno de los códigos utilizados.

Tabla 24. Codificaciones

Ánimo	El entrevistado lo define como la intencionalidad de una intervención urbana, por
-------	---

	momentos se confunde con el aura de Benjamín o con el genio de Prats.
Arte público	El uso de los espacios públicos, para desarrollar proyectos, intervenciones y manifestaciones.
Casco histórico	Subcategoría desprendida de patrimonio, construcción de ciudad, identidad y paisaje, límites y lugares asociados al o los cascos históricos.
Colectivo	Cuando las formas de realizar el trabajo son parte de una organización, lo realizan en grupo.
Construcción de ciudad	La expresión gráfica a partir de murales, <i>street art</i> u otras manifestaciones urbanas significan y resignifican la ciudad. Dentro de la construcción de ciudad, los entrevistados mencionan sus límites del casco histórico y sus imaginarios y paisajes.
Contracultura	La demanda, la visibilización de una cultura subordinada, producto del ejercicio hegemónico de otra. Es el ejercicio de comunicar, fuera de ciertos cánones permitidos. Es la expresión social y las manifestaciones sociales. En este sentido, su sentido no es la obra en sí, o lo estético de la obra, sino más bien el mensaje que posee.
Creatividad cultural	Qué entendemos por ella, cómo se practica. El primer entrevistado lo define como un ejercicio de identidad, asociada a la visualidad de la ciudad, desde una ciudad construida a una ciudad con diversas formas de vida.
Creatividad mediada	Se refiere al origen o matriz cultural que determina el mural o el grafiti desde la televisión a otras estéticas. También ha sido utilizado desde la perspectiva de la interacción entre la obra y las personas.
Diversidad	Como valor de la ciudad
Ego	Pintura individual, egocéntrica.
Espacio público	Definiciones entorno a este concepto.
Genealogía	Se refiere al proceso de aprendizaje, a cómo llegaron a ser cultores del muralismo o el <i>street art</i> .
Globalización	Define un contexto social.
Hitos	Subcategoría de patrimonio, imaginarios, construcción de ciudad, paisajes e identidad, hitos urbanos que se identifican.

Identidad	Identificación, identidad de barrio, de comuna, de ciudad, de país, identidades globales.
Identidad y visualidad	En este caso toma la significación de identidad colectiva, que se entrecruza con distintos grupos. Se asocia a imágenes, a identidades estéticas.
Imaginario y paisaje	Se refiere a la caracterización de la ciudad, a sus carencias, a su ideal.
Impacto	Se refiere a los efectos que han sido provocados por la ciudad, el paisaje, el grafiti, la modernidad.
Individualidad	Cuando la acción de pintar o grafitear es una acción individual en oposición al trabajo colectivo.
Liquidez	Se refiere al tránsito, a la movilidad, a la permanencia, a los límites difusos.
Metro	Es una subcategoría asociada a modernidad y liquidez.
Modernidad	Definiciones de modernidad.
Narrativas	Formas de expresión visual, textual, etc.
Patrimonio	Definiciones de patrimonio.
Práctica	El quehacer, su sentido, la intencionalidad, técnicas y estéticas.
Ritmo	Una subcategoría desprendida de construcción de ciudad y liquidez, una característica de Santiago que se repite.
Saberes	Se asocia a conocimiento, a prácticas, a herencias.
Santiago post 70	Es una subcategoría de modernidad, liquidez, debe ser entendida en el contexto de las transformaciones asociadas a un cambio de una sociedad industrial a una posindustrial, de un socialismo a un neoliberalismo, de un tránsito por democracias, dictaduras y democracias.
Técnica	Está asociada a las habilidades adquiridas para desarrollar intervenciones urbanas.
Valores	Los valores que identifican a los habitantes en la ciudad.

8.2.2.- Frecuencia

Una vez codificada la información discursiva, podemos observar cuál es la frecuencia para cada uno de ellos, es decir, el número de veces que se repiten los códigos en los discursos en toda la UH, estos los podemos ver en relación a los grupos de la muestra seleccionada. Para operacionalizar el análisis, describiremos las implicancias discursivas de aquellas categorías que están sobre cuatrocientas reiteraciones discursivas en la UH analizada.

En la tabla 25, podemos observar que la codificación “casco histórico” es la que presenta una mayor frecuencia discursiva en toda la UH, en ella los entrevistados identificaban sus lugares de residencia y delimitaban hitos y zonas que consideran parte del casco histórico, así como patrimonio. Un ejemplo es el siguiente:

“Bueno, el... lo componen las construcciones, el estilo arquitectónico de la época. En la época se construía de una forma, para esa etapa... era, digamos, era moderno. Y... ahora también el descriterio de las autoridades pretenden... han destruido esa antigua arquitectura, los edificios los han destruido, para construir edificios nuevos. Por ejemplo, al Correo Central, tiene un... una personalidad propia con su arquitectura. Pero frente botaron al edificio que estaba en la esquina, en Puente, y pusieron un edificio de vidrio. Ese es un adefesio que hicieron en una ciudad que quiere tener personalidad, lo jodieron. Además, en frente de eso está la Catedral. Entonces cómo, cómo no tienen cabeza pa pensar que eso le da carácter a la ciudad” (hombre, 69 años, residente).

En este proceso de entrevistas y análisis, se buscó comprender los alcances que tienen conceptualmente y territorialmente los distintos conceptos, de tal forma de poder graficar las relaciones y su expresión en el territorio.

En el segundo lugar de frecuencias más destacadas, están las asociadas al “imaginario y paisaje”. Esta categoría es la que se vincula a la expresión y relato de la ciudad, así como también a la construcción de un ideal de ciudad, se busca conocer a través de este ejercicio, por lo tanto este enunciado se relaciona con cómo “percibimos

la ciudad”. En tercer lugar podemos observar la codificación impacto, la cual aglutina las expresiones discursivas asociadas a los efectos que han percibido los ciudadanos en torno a los cambios en la ciudad, por proyectos de infraestructura, por políticas públicas, por arte urbano y otros.

Respecto a lo anterior, tenemos las siguientes opiniones:

- “Sí po’, cien por ciento. Pero el grafiti tiene... El arte, a mi gusto, tiene que ver como con, con poesía y con, descontextualizar en torno a objetos. Y el grafiti es... es eso en el fondo. Es como... no sé po’, podís ir caminando... no sé po’, por un montón de murallas blancas y veís letras de cualquier otro color, y es como... ya te está como rompiendo el esquema visual que... que llevai como de cuadras caminas. Pa’ mi es como bien importante que haya grafiti en la calle por eso” (hombre, 31 años, artista urbano).
- “¡Blanca! (risas), Pa pintarla entera (risas), Blaaaanca...” (hombre, 29 años, artista urbano).

La cuarta categoría es la de “identidad y visualidad”. Esta es una categoría que busca reconocer elementos de identificación en la ciudad a través de la visualidad de la misma, por lo tanto, es un código que se aplica a los enunciados discursivos que se refieren a cómo “nos percibimos en la ciudad”. En este sentido, una residente opina lo siguiente:

“O sea, es que yo en esta casa vivo... a ver hace cuatro meses que estaba fuera de Chile, llevo como tres o cuatro meses acá, no un poquito más seis (meses). Y la casa ya estaba pintada, y mi papo el que vive acá, que es pololo de mi mamá es un poco gruñón y no le gustaba, hasta que llegué yo acá, y mi mamá me dijo mira Jeannette pintaron esta parte, y la otra estaba con la parte anterior, y yo dije ¡oh qué feo!, porque estaba más bonito el de antes (se refiere al mural con la mujer embarazada), hasta que vinieron de nuevo los chicos y preguntaron si podían pintar, y yo les dije: ‘Sabén que sí, terminen lo que estaban haciendo’, pero no le molesta, me preguntaron y yo les dije: ‘Hagan lo que quieran con tal que se vea bonito, y ustedes escriban su historia’, y yo lo encuentro hermoso” (mujer, 22 años, residente).

La quinta codificación es la de “narrativas” y está asociada a la identificación de los discursos que se expresan para describir la ciudad y sus fenómenos asociados, como también a la lectura que hacemos de estos fenómenos, como pueden ser las interpretaciones que hacen los ciudadanos al arte urbano.

Desde esta perspectiva, las “narrativas” son los espacios de diálogo asociados a interpretación, lectura y narración de la ciudad por parte de sus habitantes. Respecto de lo cual, disponemos de la siguiente afirmación:

“Por supuesto. Es un... le da un carácter, le da una personalidad a la ciudad. Nosotros con ella (refiriéndose a su esposa Carmen que lo acompañaba), estuvimos en La Habana, en Cuba. Estuvimos hace... el año 99'. Y... La Habana es una ciudad llena de murales. Por todos lados. Lleno, lleno. Y eso le da un carácter a la ciudad, que es un pueblo que lucha, que es un pueblo sacrificado, que está siempre ahí, que tiene que estar atento porque EE.UU. se lo quiere comer. Eso. Desde que soy... desde que era enano. Claro. Bueno, siempre me recuerdo de un mural que se hizo en la calle Pintor Cicarelli con Sierra Bella. Y que es un muro, donde se pintó, toda la historia del movimiento obrero, pintado en... en aproximadamente... ocho cuadras más o menos, de mural. Y de una calidad pero excelente. Y por supuesto, el descriptorio de las autoridades lo mandaron a borrar inmediatamente. Eso fue en el año 60. Era una belleza” (hombre, 69 años, residente).

La sexta codificación, según relevancia de recurrencia, es la “construcción de ciudad”, en ella los entrevistados nos dan a conocer cómo la ciudad es construida desde distintas perspectivas y de qué manera. El arte urbano ocupa un lugar relevante en estas expresiones:

- *“O sea... yo creo que sin ciudad no hay grafiti po. Si el graffiti es de ciudad” (hombre, 31 años, artista urbano).*
- *“Eh, si yo creo que se construye una identidad dentro de la ciudad, se va construyendo un mensaje de los diferentes grupos sociales que la habitan. También se pueden manifestar a través del muralismo los conflictos que*

sucedan dentro de la ciudad, y eso obviamente va construyendo la dinámica social de la ciudad” (mujer, 23 años, habitante).

La ciudad de Santiago comienza a incorporar colores terracotas en las fachadas de viviendas populares, en tanto se utilizaba como pintura tierra de color y cal. A medida que se ha mejorado el acceso a la pintura y a una paleta de colores más amplia, la ciudad se vuelve más plástica, repleta de colores. En el momento en que los habitantes comienzan a darle color a sus viviendas, a plasmar un idea de fuerza con colores fuertes y estridentes, con una estética vinculada a lo *kitsch*, es cuando los cánones estéticos populares comienzan a salir a la calle, es cuando el muro como frontera de lo público y lo privado se vuelve un espacio de representación de los propios gustos y de las propias identidades.

Sin embargo, esa estética se desvincula y se vuelve apática frente a nociones estéticas de elite y hegemónicas. El color pastel con la mampostería resalta una especie de cliché visual que se le otorga a la arquitectura neoclásica y que es recuperada en el palacio que ha sido revitalizado o sencillamente en la construcción de falsos históricos. En la vivienda de fachada continua, muchas veces abandonada, predomina el color del barro o el hormigón descubierto. Este es el lugar que ha sido tomado por el arte urbano, es aquí donde se plasma un sentido de rebelión a los cánones estéticos predominantes y donde existían los mensajes políticos, tapados y borrados de la memoria.

La construcción de ciudad desde prácticas ciudadanas como el arte callejero, el muralismo o el *street art*, es entendida como manifestación social, de apropiación del territorio y de los espacios públicos. Podemos ver cómo los discursos de grafiteros se contraponen en algunos aspectos a la apropiación que hace la ciudadanía de ellos. Es decir, podemos observar que para la gente son intervenciones plásticas, que aportan valor a la ciudad, que la vuelven más amable, que contribuyen a una forma de hacer ciudad. Por esta misma razón, no es el valorado el *tag*, en tanto la población considera que es una mancha que ensucia aún más la ciudad, que contribuye a su inhabitabilidad, *versus* los diseños de colores, las manifestaciones sociales. Unos son aceptados y valorados en tanto su valor simbólico, el mensaje social y político que entrega, es un espacio de reflexión de la ciudad y sus habitantes; el otro otorga un descanso visual,

nos abre otras interrogantes, asociada a como nos vemos reflejadas en ella, a cuestionamientos personales y a la ruptura de hacer una ciudad abierta y amable.

Tabla 25. Frecuencia

	Habitantes	Artista urbano	Residentes	TOTALES
Arte público	107	69	119	295
Ánimo	13	8	9	30
Casco histórico	357	117	209	683
Colectivo	82	52	42	176
Construcción de ciudad	154	82	175	411
Contracultura	43	47	55	145
Creatividad cultural	72	39	95	206
Creatividad mediada	42	23	45	110
Diversidad	9	14	13	36
Ego	6	10	4	20
Espacio público	94	49	115	258
Genealogía	112	105	135	352
Globalización	31	32	34	97
Hitos	181	53	94	328
Identidad	25	31	40	96
Identidad y visualidad	209	109	244	562
Imaginario y paisaje	248	96	260	604
Impacto	239	107	242	588
Individualidad	43	55	23	121
Liquidez	133	53	123	309
Metro	79	22	40	141
Modernidad	130	50	107	287
Narrativas	197	98	186	481
Patrimonio	123	37	141	301
Práctica	68	94	120	282
Ritmo	60	19	34	113
Saberes	51	83	79	213
Santiago post 70	30	12	23	65
Técnica	68	86	56	210
Valores	68	47	67	182
TOTALES	3.074	1.699	2.929	7.702

Cuando realizamos un ejercicio de distanciamiento y vemos nuestro lugar en la ciudad, preguntándonos acerca de nuestra pertenencia, desarrollamos un relato

asociado a identificaciones e identidades, lugares y espacios en que nos sentimos representados, que valoramos según nuestra propia experiencia. En este caso esta está mediada por nuestra genealogía, por cómo fue nuestra historia y nuestro vínculo con la ciudad, si hubo movilidad y trayectos, paisajes urbanos diversos, valoramos los lugares de encuentro, los espacios abiertos, las áreas verdes, las intervenciones artísticas, los diálogos urbanos.

En ese ejercicio a través del cual nos desplazamos en la ciudad de un punto a otro, en tiempos funcionales, nos retraemos a un Santiago imaginado, un Santiago con una escala amable y humana. Entonces la ciudad en un “doblepensar”³² se configura en espacios comunitarios y en una distopía de control. Se trata de una ciudad antagonista en su segregación espacial, cultural, social, una ciudad antagonista en lo visible y lo invisible, lo que opacamos, lo que dejamos de ver, lo desvalorizamos. Esta es una ciudad nostálgica que se corrompe así misma, en un esfuerzo constante por la modernidad, por el desarrollo. Primero fueron los trenes, las viviendas sociales y económicas, pequeños retazos que configuraban el espacio urbano, que colonizaban el espacio agrario, en una expansión desbordante y desordenada de la ciudad. Puente Alto y Maipú son los testigos vivientes de colonización, con los nuevos vecinos, barrios seriados, muchas veces “guetos”, muchas otras en lugares sin pertenencia, excepto por el nombre otorgado por una inmobiliaria.

A partir de las entrevistas aplicadas entorno al casco histórico, hemos dispuesto estos lugares sobre la imagen de la ciudad, para comprender espacialmente qué identifican y por qué identifican determinados hitos y espacios como parte de un casco histórico de la ciudad.

Imagen 93. Cascos históricos e hitos.

³² “Doblepensar” es un concepto expuesto en el libro de Orwell “1984”. Este concepto tiene que ver con el poder o la facultad de tener dos opiniones contradictorias simultáneamente, dos creencias contrarias en un mismo pensamiento. Orwell lo emplea asociando el doble pensar a los líderes políticos. Sin embargo, acá lo asociamos a la experiencia de habitar la ciudad.



Cuando preguntamos: “¿Cuál es el casco histórico de la ciudad?”, las personas tienden a señalar, en primer lugar, el trazado fundacional de Santiago en 1541. En la imagen 93 lo hemos señalado con una circunferencia amarilla, pues la gente se refiere al primer damero que dio forma a la ciudad actual: Plaza de Armas, Alameda, cerro Santa Lucía, a su vez define los límites en el río Mapocho al norte y la Alameda al sur. Sin embargo, hemos definido un límite sur más amplio, que corresponde a la primera mitad del siglo XIX, que llegaba hasta el canal San Miguel, actual calle 10 de Julio.

Los que no señalan el lugar fundacional, realizan un recorrido con lugares y barrios del centro de la ciudad, reconocidos como “antiguos”, para mayor comprensión hemos destacados a estos en color rojo.

Menciones de casco histórico recurrente son:

1. Barrio Yungay.
2. Barrio Concha y Toro.
3. Barrio Cívico.
4. Plaza de Armas.
5. Iglesia de San Francisco y Universidad de Chile.
6. Plaza Italia – Barrio Bellavista.
7. Providencia (Vaticano chico).

En relación con lo anterior, una habitante expresó: *“Un perímetro definido por el Estado que se considera casco histórico, la plaza de armas, La Moneda, la plaza Baquedano, pero a mí no me hace mucho sentido en todo caso”* (mujer, 23 años, habitante).

Varios de los entrevistados establecen límites similares a los abordados en esta investigación y delimitados en rojo en la imagen 93.

Cuando focalizamos la pregunta a los hitos que identifican en la ciudad, los entrevistados mencionen preferentemente parques y plazas, en segundo lugar palacios y monumentos y, en tercer lugar, edificios contemporáneos y de altura.

Los hitos más recurrentes son:

1. Parque Quinta Normal.
2. Plaza Yungay.
3. Plaza Brasil.
4. Parque O’Higgins.
5. Cerro Santa Lucía.
6. Parque Forestal, Parque de Los Reyes y Renato Poblete.
7. Cerro San Cristóbal (Parque Metropolitano).
8. Parque Balmaceda.

Respecto de esto, una residente señala: *“Para mí son los cerros que están en medio de la ciudad, como el Santa Lucía que tiene un fuerte, el cerro Blanco que es ceremonial para el pueblo mapuche y que también tiene un asentamiento indígena”* (mujer, 32 años, residente).

De esta manera, las personas entrevistadas caracterizan a la ciudad de Santiago por los cerros que la envuelven, los cerros al interior de la ciudad y finalmente los edificios que rompen la escala de altura, como la torre Entel, la torre Telefónica y el Costanera Center. Esta es una imagen de la ciudad que apela a la modernidad. Así, contamos con la siguiente opinión:

“Supongo que será como el espacio, o algo más espacial como de urbanismo, y como hito, no sé, el río Mapocho claramente, los cerros Santa Lucía, San Cristóbal, el cerro Blanco, los que rodean Santiago también, el Chena, el Huechuraba, como todo esos hitos que son los que enmarcan la ciudad, estamos rodeados de cerro y hay tres cerros tutelares al medio de la ciudad. Esos como hitos más importantes” (hombre, 27 años, residente).

La pregunta sobre el casco histórico tiene múltiples dimensiones. Por un lado, esta nos permite comprender qué valoran los entrevistados desde esa perspectiva, y por otro, es útil para conocer las dimensiones espaciales de lo mencionado.

En contexto, el ejercicio de identificar nuevos cascos históricos, otras historias y otras identidades y el ejercicio de una delimitación de casco histórico se vuelven anecdóticos, pero también a veces poco prácticos. Se trata de la “ciudad red”, que vincula actores en diversos tramos históricos, en diversos anexos históricos.

8.2.3.- Coocurrencia

Las coocurrencias son aquellos casos en que los enunciados codificados se relacionan entre sí (coocurren), por lo tanto se realiza el ejercicio de aplicar un coeficiente de intensidad en esta relación discursiva. Estadísticamente este ejercicio es similar a correlaciones no paramétricas, es decir, cómo se relacionan e inciden unas variables con otras.

En este caso, hemos aplicado un coeficiente en una escala de 0 a 1, siendo cero la inexistencia de relación y 1 una vinculación absoluta entre los enunciados discursivos. Por lo tanto, el código (categoría o variable) siempre dará como valor 0. Por ejemplo, arte público con arte público es igual a 0 (tabla 26).

Tabla 26. Ejemplo de coocurrencia

	Arte público	Ánimo	Casco histórico	Colectivo	Construcción de ciudad	Contracultura	Creatividad cultural	Creatividad mediada	Diversidad	Ego	Espacio público	Genealogía
Arte público	0	0,06	0,04	0,07	0,2	0,28	0,3	0,18	0,01	0,01	0,46	0,08

De esta manera, podemos observar en el ejemplo de la tabla 26 que en la primera fila el valor más alto que es de 0,46 entre los códigos “arte público” y “espacio público”. Esto significa que son variables (códigos) que posee una dependencia entre sí para su ocurrencia, indicándonos que para que exista “arte público”, debe existir “espacio público”.

Por el contrario, el valor más bajo, obviando aquel que no tiene relación en sí mismo, son los valores de 0,01 para las relaciones entre “arte público”, “diversidad” y “ego”. Es decir, el arte público, para su existencia, no necesita de las categorías de “diversidad” y “ego”, que apuntan a la diversidad como un valor de la ciudad, y al ego, como una intervención individual de los sujetos, como lo es el *tag*.

Para poder ver la gama de coocurrencias, hemos desarrollado la tabla 27, que contempla todos los valores de UH, analizada.

Tabla 27. Coocurrencias

	Arte público	Ánimo	Casco histórico	Colectivo	Construcción de ciudad	Contracultura	Creatividad cultural	Creatividad mediada	Diversidad	Ego	Espacio público	Genealogía
Arte Público	0	0,06	0,04	0,07	0,2	0,28	0,3	0,18	0,01	0,01	0,46	0,08
Ánimo	0,06	0	0	0,01	0,03	0,06	0,06	0,07	0,01	0,06	0,02	0
Casco histórico	0,04	0	0	0,01	0,14	0,03	0,03	0,02	0,01	0	0,05	0,09
Colectivo	0,07	0,01	0,01	0	0,06	0,08	0,07	0,05	0	0,03	0,07	0,07
Construcción de ciudad	0,2	0,03	0,14	0,06	0	0,17	0,14	0,05	0,03	0,01	0,23	0,14
Contracultura	0,28	0,06	0,03	0,08	0,17	0	0,17	0,12	0,02	0,02	0,26	0,09
Creatividad cultural	0,3	0,06	0,03	0,07	0,14	0,17	0	0,3	0,05	0	0,26	0,08
Creatividad mediada	0,18	0,07	0,02	0,05	0,05	0,12	0,3	0	0	0,01	0,17	0,02
Diversidad	0,01	0,01	0,01	0	0,03	0,02	0,05	0	0	0	0,01	0,02
Ego	0,01	0,06	0	0,03	0,01	0,02	0	0,01	0	0	0	0,01
Espacio público	0,46	0,02	0,05	0,07	0,23	0,26	0,26	0,17	0,01	0	0	0,12
Genealogía	0,08	0	0,09	0,07	0,14	0,09	0,08	0,02	0,02	0,01	0,12	0
Globalización	0,01	0	0,04	0,02	0,03	0,01	0	0	0	0,01	0,01	0,03
Hitos	0,03	0	0,23	0,01	0,15	0,02	0,01	0,02	0,01	0	0,07	0,1
Identidad	0,05	0,02	0,02	0,04	0,08	0,06	0,08	0,06	0,01	0,03	0,05	0,05
Identidad y visualidad	0,17	0,02	0,15	0,06	0,43	0,13	0,13	0,06	0,02	0,01	0,21	0,22
Imaginario y paisaje	0,16	0,02	0,18	0,05	0,43	0,13	0,12	0,06	0,02	0,02	0,19	0,21
Impacto	0,2	0,02	0,13	0,06	0,33	0,15	0,12	0,07	0,02	0,02	0,22	0,21
Individualidad	0,04	0,05	0,01	0,07	0,05	0,05	0,07	0,06	0,05	0,03	0,03	0,06
Liquidez	0,03	0	0,1	0,01	0,13	0,01	0,01	0,02	0,01	0,02	0,06	0,21
Metro	0,15	0,01	0,01	0	0,07	0,04	0,02	0,04	0	0	0,12	0,02
Modernidad	0,04	0	0,1	0,02	0,13	0,02	0,01	0,02	0,01	0,02	0,07	0,14
Narrativas	0,17	0,02	0,15	0,05	0,29	0,13	0,12	0,08	0,02	0,02	0,17	0,17
Patrimonio	0,01	0	0,32	0,03	0,04	0	0,02	0,01	0,01	0	0,02	0,04

Práctica	0,17	0,03	0,05	0,16	0,09	0,16	0,12	0,11	0,02	0,04	0,15	0,13
Ritmo	0,02	0	0,01	0	0,06	0,01	0,02	0,02	0,01	0,01	0,02	0,08
Saberes	0,14	0,02	0,04	0,14	0,07	0,13	0,08	0,07	0,03	0,04	0,09	0,12
Santiago post 70	0	0	0,01	0	0,03	0,01	0	0	0,01	0	0,01	0,01
Técnica	0,15	0,04	0,01	0,02	0,11	0,14	0,09	0,09	0,01	0,01	0,13	0,11
Valores	0,11	0,02	0,03	0,02	0,11	0,07	0,09	0,09	0	0,02	0,1	0,06

	Globalización	Hitos	Identidad	Identidad y visualidad	Imaginario y paisaje	Impacto	Individualidad	Liquidez	Metro	Modernidad	Narrativas	Patrimonio
Arte Público	0,01	0,03	0,05	0,17	0,16	0,2	0,04	0,03	0,15	0,04	0,17	0,01
Ánimo	0	0	0,02	0,02	0,02	0,02	0,05	0	0,01	0	0,02	0
Casco histórico	0,04	0,23	0,02	0,15	0,18	0,13	0,01	0,1	0,01	0,1	0,15	0,32
Colectivo	0,02	0,01	0,04	0,06	0,05	0,06	0,07	0,01	0	0,02	0,05	0,03
Construcción de ciudad	0,03	0,15	0,08	0,43	0,43	0,33	0,05	0,13	0,07	0,13	0,29	0,04
Contracultura	0,01	0,02	0,06	0,13	0,13	0,15	0,05	0,01	0,04	0,02	0,13	0
Creatividad cultural	0	0,01	0,08	0,13	0,12	0,12	0,07	0,01	0,02	0,01	0,12	0,02
Creatividad mediada	0	0,02	0,06	0,06	0,06	0,07	0,06	0,02	0,04	0,02	0,08	0,01
Diversidad	0	0,01	0,01	0,02	0,02	0,02	0,05	0,01	0	0,01	0,02	0,01
Ego	0,01	0	0,03	0,01	0,02	0,02	0,03	0,02	0	0,02	0,02	0
Espacio público	0,01	0,07	0,05	0,21	0,19	0,22	0,03	0,06	0,12	0,07	0,17	0,02
Genealogía	0,03	0,1	0,05	0,22	0,21	0,21	0,06	0,21	0,02	0,14	0,17	0,04
Globalización	0	0,06	0,04	0,05	0,05	0,08	0,03	0,15	0,03	0,15	0,06	0,12
Hitos	0,06	0	0	0,15	0,2	0,15	0	0,13	0,01	0,14	0,13	0,22
Identidad	0,04	0	0	0,08	0,06	0,06	0,04	0,02	0,01	0,02	0,07	0,06
Identidad y visualidad	0,05	0,15	0,08	0	0,79	0,55	0,05	0,2	0,07	0,2	0,46	0,06
Imaginario y paisaje	0,05	0,2	0,06	0,79	0	0,55	0,05	0,23	0,06	0,23	0,48	0,07

Impacto	0,08	0,15	0,06	0,55	0,55	0	0,06	0,3	0,07	0,29	0,48	0,06
Individualidad	0,03	0	0,04	0,05	0,05	0,06	0	0,05	0,01	0,05	0,07	0,02
Liquidez	0,15	0,13	0,02	0,2	0,23	0,3	0,05	0	0,09	0,7	0,23	0,05
Metro	0,03	0,01	0,01	0,07	0,06	0,07	0,01	0,09	0	0,13	0,07	0,01
Modernidad	0,15	0,14	0,02	0,2	0,23	0,29	0,05	0,7	0,13	0	0,27	0,06
Narrativas	0,06	0,13	0,07	0,46	0,48	0,48	0,07	0,23	0,07	0,27	0	0,1
Patrimonio	0,12	0,22	0,06	0,06	0,07	0,06	0,02	0,05	0,01	0,06	0,1	0
Práctica	0	0,02	0,05	0,15	0,14	0,17	0,11	0,03	0,02	0,03	0,25	0,02
Ritmo	0,05	0	0	0,07	0,07	0,08	0,02	0,2	0,01	0,2	0,07	0,03
Saberes	0	0,02	0,03	0,11	0,1	0,14	0,11	0,03	0,02	0,03	0,18	0
Santiago post 70	0,03	0,01	0,01	0,03	0,02	0,03	0,03	0,05	0	0,06	0,03	0,02
Técnica	0,03	0,01	0,03	0,14	0,13	0,14	0,02	0,07	0,01	0,07	0,17	0,03
Valores	0,03	0,02	0,33	0,14	0,11	0,11	0,03	0,03	0,01	0,03	0,11	0,07

	Práctica	Ritmo	Saberes	Santiago post 70	Técnica	Valores	TOTALES:	
Arte Público		0,17	0,02	0,14	0	0,15	0,11	3,35
Ánimo		0,03	0	0,02	0	0,04	0,02	0,64
Casco histórico		0,05	0,01	0,04	0,01	0,01	0,03	1,98
Colectivo		0,16	0	0,14	0	0,02	0,02	1,28
Construcción de ciudad		0,09	0,06	0,07	0,03	0,11	0,11	3,84
Contracultura		0,16	0,01	0,13	0,01	0,14	0,07	2,55
Creatividad cultural		0,12	0,02	0,08	0	0,09	0,09	2,59
Creatividad mediada		0,11	0,02	0,07	0	0,09	0,09	1,89
Diversidad		0,02	0,01	0,03	0,01	0,01	0	0,43
Ego		0,04	0,01	0,04	0	0,01	0,02	0,45
Espacio público		0,15	0,02	0,09	0,01	0,13	0,1	3,37

Genealogía	0,13	0,08	0,12	0,01	0,11	0,06	2,7
Globalización	0	0,05	0	0,03	0,03	0,03	1,12
Hitos	0,02	0	0,02	0,01	0,01	0,02	1,91
Identidad	0,05	0	0,03	0,01	0,03	0,33	1,46
Identidad y visibilidad	0,15	0,07	0,11	0,03	0,14	0,14	4,91
Imaginario y paisaje	0,14	0,07	0,1	0,02	0,13	0,11	4,91
Impacto	0,17	0,08	0,14	0,03	0,14	0,11	4,88
Individualidad	0,11	0,02	0,11	0,03	0,02	0,03	1,32
Liquidez	0,03	0,2	0,03	0,05	0,07	0,03	3,16
Metro	0,02	0,01	0,02	0	0,01	0,01	1,11
Modernidad	0,03	0,2	0,03	0,06	0,07	0,03	3,23
Narrativas	0,25	0,07	0,18	0,03	0,17	0,11	4,63
Patrimonio	0,02	0,03	0	0,02	0,03	0,07	1,49
Práctica	0	0,02	0,68	0,01	0,23	0,09	3,26
Ritmo	0,02	0	0,01	0,01	0,02	0,01	1,13
Saberes	0,68	0,01	0	0,01	0,22	0,05	2,73
Santiago post 70	0,01	0,01	0,01	0	0,01	0	0,46
Técnica	0,23	0,02	0,22	0,01	0	0,04	2,28
Valores	0,09	0,01	0,05	0	0,04	0	1,96

En esta tabla, hemos podido observar la totalidad de valores de coocurrencia. Sin embargo, podemos señalar que existen valores que sobresalen de la totalidad, para ello se ha fijado una línea de corte, en los valores superiores a 0,4, es decir, que poseen mayor significancia en esta relación. Para hacer un símil en datos porcentuales, podríamos decir que existe una coocurrencia superior al 40%.

Tabla 28. Mayor significancia de coocurrencia

Código	Código	Coefficiente
Identidad y visualidad	Impacto	0,79
Saberes	Prácticas	0,68
Imaginario y paisaje	Identidad y visualidad	0,55
Imaginario y paisaje	Narrativas	0,48
Impacto	Narrativas	0,48
Espacio público	Arte público	0,46
Identidad y visualidad	Narrativas	0,46
Construcción de ciudad	Identidad y visualidad	0,43
Construcción de ciudad	Imaginario y paisaje	0,43

En la tabla 28, tenemos la selección de todas aquellas coocurrencias mayores a 0,4 de nuestra UH, por lo tanto, las que poseen mayor significación en su relación.

8.2.3.1.- Identidad y visualidad – Impacto

Esta coocurrencia es altamente significativa y la más alta de toda la UH, con un valor de 0,79, lo que nos indica que la ciudad de Santiago impacta en sus habitantes, a través de componentes identitarios que poseen una representación visual. Estos impactos pueden ser positivos o negativos:

“Yo creo que un crecimiento acelerado de la población, y una expansión de la ciudad, una transformación en el espacio público, en el transporte por ejemplo, en las calles, en las comunas sobre todo y yo creo que fundamentalmente en la masividad que transformó Santiago, en la llegada de demasiada población, la construcción de muchos edificios en altura para vivienda, desplazamiento de poblaciones enteras a la periferia de la ciudad, desplazamiento constante de cierto sector social que se va alejando, o la construcción de nuevos espacios habitacionales más alejados de Santiago. Los edificios, los edificios en altura, bueno igual la ciudad de Santiago es un poco diversa,

es amplia, estoy pensando en Santiago Centro, en el sector oriente son los edificios, en el sector poniente el smog, la congestión, el atochamiento, tanto del transporte público como de las mismas personas, la falta de verde, de espacios verdes, de color verde, de paisaje verde” (mujer, 23 años, habitante).

De esta manera, la ciudad se visualiza como un territorio en expansión constante, donde la aglomeración de personas comienza a ser un crecimiento irruptivo, que impacta de manera negativa en las condiciones de habitar la ciudad cotidianamente. Esto se grafica en una constante elevación de los edificios, que a su vez comienzan a ocupar barrios históricos, poblaciones obreras, trasgrediendo elementos identitarios de la población, borrando los sentidos de pertenencia.

Por otro lado, se establece un criterio de escases de las áreas verdes, por lo mismo que son uno de los lugares más valorados dentro de la ciudad.

“Hay veces que las cosas van cambiando, los murales tienen tema (y volvemos al punto de la didáctica), pero el tema puede cambiar, pero hay una cuestión de forma que a la vez es contenido, porque cuando uno habla de una estética tal, esa estética tiene un contenido, un trabajo con hartos colores, trabajo con lo que viene de los textiles latinoamericanos, de lo que es el pasado de los pueblos precolombinos, de lo que es esta América indígena que aún está creando arte popular, esos son como fuente de la imagen” (hombre, 34 años, artista urbano).

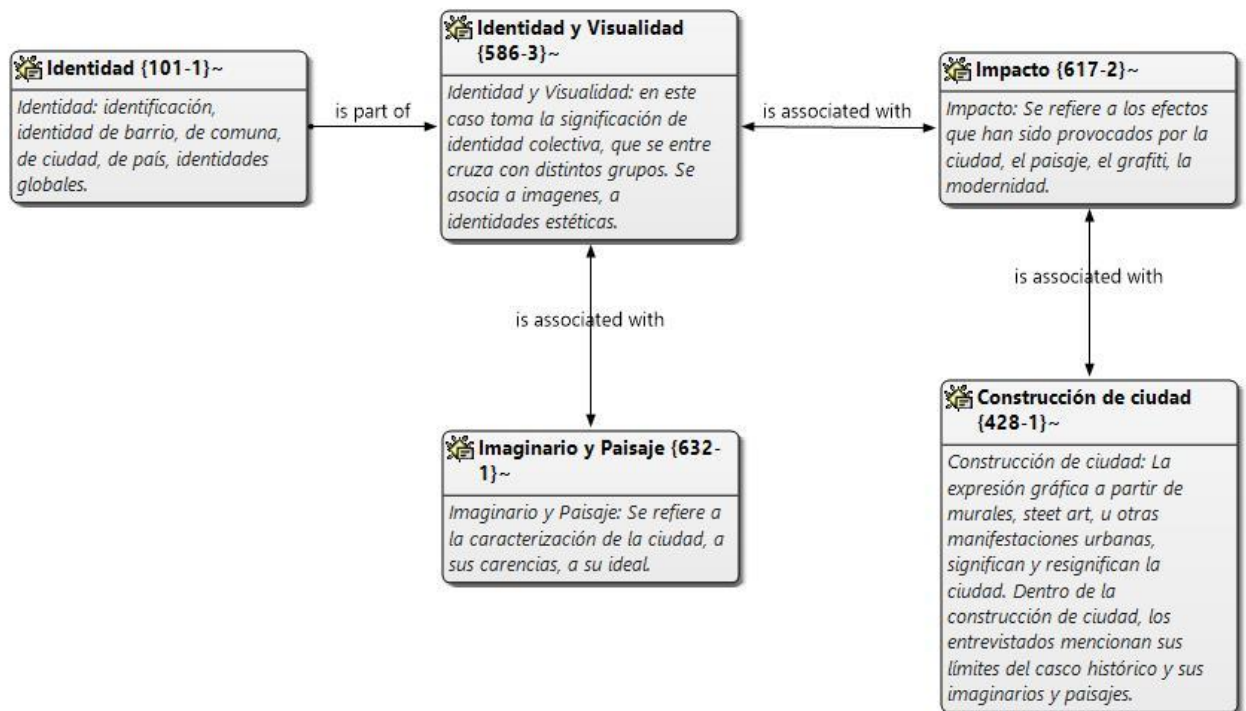
En efecto, el arte urbano genera un espacio de diálogo con el transeúnte, un espacio que sirve de contrapunto al impacto del crecimiento irruptivo, y transforma el recorrido por una ciudad en expansión de siete millones de habitantes en un recorrido a escala humana, esto vinculado a los patrones de imágenes producidas en los muros y fachadas (ver punto 8.1.3). Por lo tanto, el rostro humano y el fantástico, con una amplia paleta de colores, quiebran el gris del hormigón e irrumpen para cambiar el ritmo de tránsito en la urbe.

Los enunciados discursivos de los entrevistados se dirigen constantemente a esta correlación entre variables: “impacto”, “identidad y visualidad” son por sobre todo relevantes en la medida que los propios ciudadanos se ven afectados por la ciudad en

esta doble lectura, la cual se proyecta en una imagen y en elementos identitarios de la misma.

Su valor de significación 0,79 es la constatación de la penetración del arte urbano en la vida de las personas, como también de la relevancia que ha adquirido.

Grafo 10. Identidad y visualidad - Impacto



Desde otra perspectiva, podemos analizar las relaciones discursivas que contempla el coeficiente. Si observamos el grafo 10, podemos ver la relación existente entre cinco codificaciones, cada una de ellas señala su definición y la frecuencia obtenida en la UH.

Existe relación de asociatividad entre las variables de “identidad y visualidad” con las variables de “impacto” e “imaginario y paisaje”. Esto quiere decir que en los discursos analizados, con respecto a las formas de habitar y la relación con la ciudad de Santiago, existe una constante referencia a estas variables, que son determinantes en los formas de habitar. Por lo tanto, se comportan asociadamente, se comprende a la ciudad, en la medida que se es capaz de identificar elementos visuales que apoyan la identidad e

impactan sobre los ciudadanos y sobre la misma ciudad. Estos elementos permiten configurar y ordenar el paisaje urbano desde la percepción y la experiencia, proyectando formas de representación de la ciudad.

Por la misma razón, la variable “construcción de ciudad” está asociada a la de “impacto”. Es decir, los impactos visuales configuran paisaje y construyen ciudad, mientras la identidad es parte de esta visualidad de la ciudad, generando procesos diferenciados de identificación y de identidad.

8.2.3.2.- Saberes y práctica

Como lo hemos señalado anteriormente, entendemos por “saberes” lo relacionado con habilidades, conocimientos, aprendidos o heredados, y por “práctica” lo asociado al quehacer de una persona, en este caso al uso de técnicas y estéticas.

En este caso, el coeficiente obtuvo un valor de 0,68, lo que nos lleva a inferir que las habilidades y conocimientos del arte urbano tienen una relación directa con su hacer. Respecto de lo cual, una artista urbana entrevistada señaló:

“Yo creo que sí, si estás reconociendo el espacio, si reconoces las cosas que pasan con la gente. Hay muchas personas que cuando nos solicitan, nos dicen qué quieren que vaya ahí, yo creo que es lo principal a lo que debería apuntar. El que ocupa la calle como expresión debería considerar a las personas que viven en esos espacios. Y claro que creo que ahí se va de lo individual a lo colectivo, creo que debería ser una expresión más colectiva” (mujer, 22 años, artista urbana).

El saber y la práctica conllevan el conocimiento de la ciudad, de sus formas expresivas, de los diálogos con la comunidad. Como lo hemos señalado anteriormente, el artista urbano se vuelve un etnógrafo de la ciudad que habita, por lo tanto, a partir de sus manifestaciones e intervenciones desarrolla un relato de la ciudad, un relato que suele ser individual, pero que poco a poco se transforma en un diálogo con la comunidad, con el entorno, relegitimando el sentido político del mismo y el sentido contracultural.

Respecto de lo anterior, tenemos la siguiente declaración:

“Mmmm, eso creo yo que tiene que ver más con el hip hop, se relaciona con el lugar donde se empezaron a juntar los locos que hacían hip hop y la música y con el baile. Sobre todo con el baile, porque la música la haces, pero el baile se comparte con otras personas. Te juntaí un día domingo en la tarde a bailar con otros locos, en un lugar determinado entonces se crea esa gúea. Ahí fueron esos sectores como de Bellavista o Plaza Italia se comenzaron a pintar primero, por eran puntos de congregación, de personas que venían de todo Santiago a un lugar. Y otros barrios, ahora los grafiteros ahora no son todos hip hop y se comienza a mover por todos lados, que tiene una diversidad de gustos. Bellavista era un clásico ir a pintar allá. Así otros espacios, por ejemplo el Museo a Cielo Abierto, eso es nuevo ya, es como un lugar, donde una persona comenzó gestionar el hacer muros en esos edificios que estaban pintados y se dio el espacio para que se manifestara como él era el grafiti aquí en Chile. Y ahí tienes caletas de muros pintados bonitos, de personas de todo Chile, no solo de Santiago incluso extranjeros. Y se generó esta dinámica, si tú vas a pintar ahí vas a pintar con esta lógica, no es libre como en Bellavista, donde una casa te le pueden prestar o renuevas otro que pintaste hace tiempo. Pero históricamente, comienza así el mural político, después en Dictadura lo hacen ciertos grupos políticos culturales con el mismo estilo, hasta que comienza la democracia y las personas comienza a experimentar artísticamente, yo vi algunos murales por acá que no eran así tan políticas, tenían todo una volá social, pero eran volaos igual. Y después aparece el grafiti, que eran los nombres no más de los locos, a medida que va pasando el tiempo otras personas se comienzan a interesar y los mismos raperos comienzan a estudiar arte y se empieza a generar toda la diversidad del grafiti y el estilo, que venía muy de lo que era la cultura hip hop del freestyle, de pintar lo que se te ocurriera, a diferencia del muralismo. Y así se empezó a llenar la ciudad de caleta de grafitis y los comenzaron a ver. Yo mismo que antes pintaba con pincel cuando lo hice con spray y es 15 veces más rápido que un pincel y haces la degradación y todo, aplicas técnicas. Se dentro de un contexto de combinación de tecnologías de cambios sociales, de intereses, de comunicación, lo veo como más natural, una consecuencia de la masificación de todo. Los locos siempre hablan, mis amigos, de cómo tomaban la micro y una cámara de fotos para ver grafitis, no había otra forma tenías que tomar una micro para ir a un lugar, sacabas tus fotos, las revelabas, y así veías otros grafitis. Y hoy día no po, te

metes a Internet y buscas, y tienes accesos a todo, puedes hablar con el loco que lo pintó, lo conoces, puedes acordar pintar juntos. Eso no se daba antes. Así se empieza a pintar más, se comienzan a conocer entre ellos, la gente también comienza a conocerlos, por ejemplo una persona le puedes decir: ‘¿Puedo pintar su casa?’. Y te podían decir no, pero si le muestras una foto ‘mira esto lo que hago yo’, porque lo imprimiste, hay acceso. Entonces es producto también de la tecnología mucho. Las mismas latas, antes todos pintaban con latas de ferretería, pero tu vai por ahí y ves grafitis brígidos con colores súper bonitos, bien hechos cachai, y eso es porque hay latas que son sofisticadas, que valen 3 lucas y media que son importadas de otros países, que hay tiendas especializadas que las venden que antes no existían. Entonces tiene que ver con el desarrollo económico, así de la materia, para no hablar de libre comercio, sino de la materia, de poder hacer cosas con ella, de tecnología. Y así ha evolucionado ahora, hoy en día todos los viejos del muralismo son amigos de los grafiteros y los tratan de par a par, por ejemplo el ‘Mono’ González, de par a par con mis amigos, se respetan entre todos, está instaurado eso” (hombre, 33 años, artista urbano).

Conocer la historia de la ciudad, del arte urbano, las técnicas por quienes practican el muralismo, el grafiti u otra forma de expresión, tiene que ver con las herramientas de validación y legitimación dentro de un grupo determinado, manejar ambas permite ser reconocido por los pares y por otros. Por otro lado, los habitantes diferencian entre arte y mancha, muchas veces confunden grafiti con *tag*, y otras son capaces de reconocer la diferencia. Cuando se plantean el conocimiento y la experiencia de este tipo de intervenciones, la mayoría los sitúa como parte de toda su vida, los entrevistados mayores de sesenta años hablan que vieron los primeros murales en la década de 1960. De esta manera, también nos enfrentamos a otras formas en que se han adquirido estos saberes. Existen diferencias entre quienes residen en sectores marginales de la ciudad y están mucho más habituados a este tipo de intervenciones y quienes residen en el sector oriente de la ciudad. Respecto de lo cual, un artista urbano señaló:

“Claro, es que para... no pasar a llevar la misma gama de color de los juegos. Podemos diseñar un mural en nuestros escritorios, llegar y pasarlo acá, pero no tiene ninguna relación con el entorno. Entonces nosotros nos sentamos ahí (apunta a una banca que está al otro lado de la plaza), con unos cigarros, unas croqueras a dibujar.

Entonces armamos esto acá (en su cabeza) antes de armarlo en otro lado. Así yo creo que debe ser el asunto” (hombre, 31 años, artista urbano).

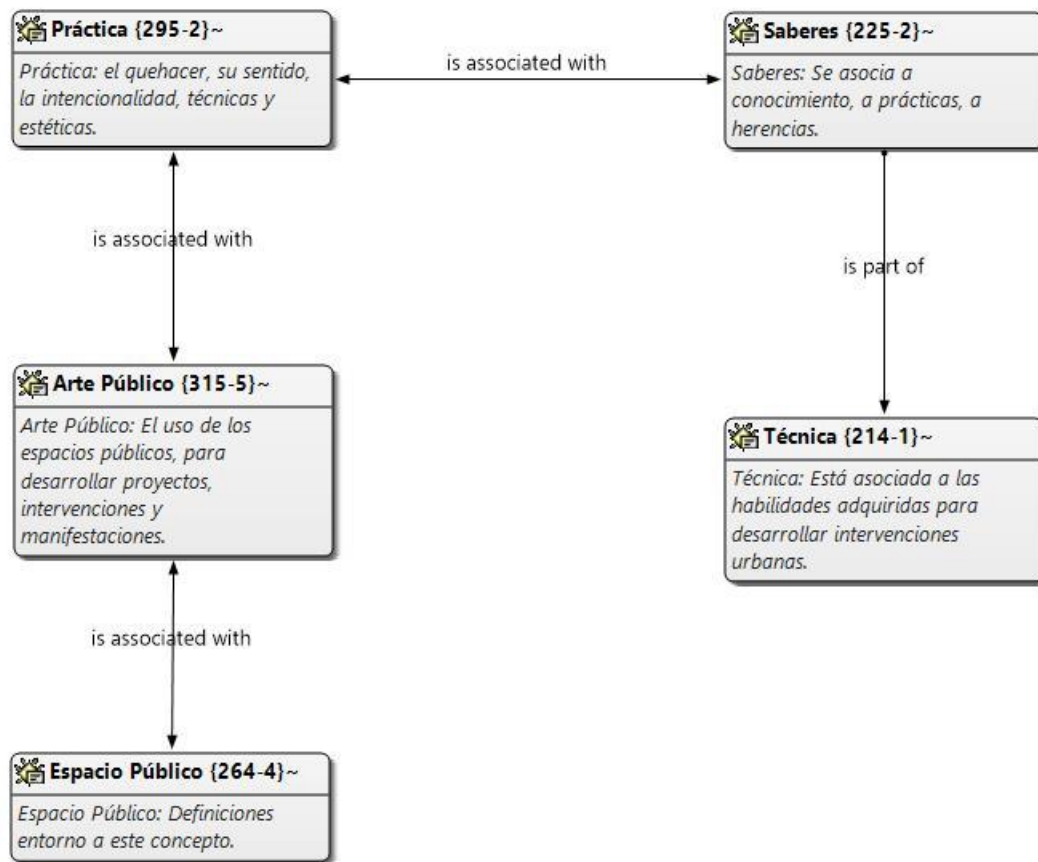
Así, el artista urbano transforma lo que observa en un bosquejo, que no es únicamente una intención creativa respecto de la ciudad, sino también una interpretación de la misma. Cada trazo y cada idea expresada es una inferencia con respecto a la lectura que se hace de la ciudad.

En el grafo 11, podemos observar las relaciones de estas variables. En primer lugar, y en una lectura de izquierda a derecha, podemos notar que “práctica” y “saberes” se encuentran asociadas debido al valor del coeficiente 0,68 que mencionamos, pero a su vez observamos que “saberes” está integrada por “técnica”.

La variable práctica se asocia con arte público y a su vez con espacio público, en tanto una significa el quehacer urbano y el otro el lugar donde sucede este quehacer, esta práctica. Desde el punto discursivo, se establece que las técnicas y las adquisiciones de saberes del arte urbano son necesarias para practicar el arte público en el espacio público, por la relación territorio-espacio público con arte público, que nos hablan de un territorio practicado.

El saber y la técnica son relevantes en la medida que se han experimentado, nos señalan habilidades y conocimientos teóricos practicados.

Grafo 11. Saberes y Prácticas.



8.2.3.3.- Imaginario y paisaje – Identidad y visualidad

Al hablar de la relación de imaginario e identidad, uno de los habitantes entrevistados define y expresa de la siguiente forma estas relaciones:

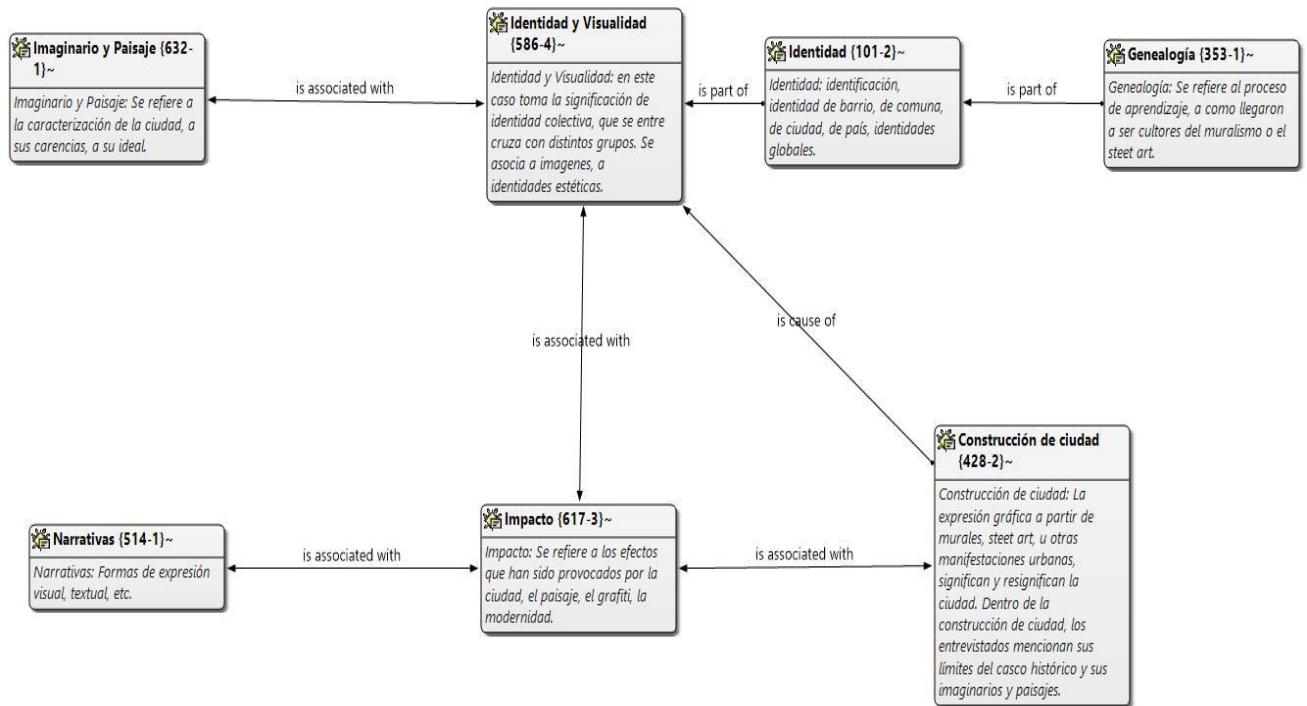
“Creo que sí. Creo que contribuyen a la ciudad, pero siempre y cuando no pasen a llevar a otro tipo de artes entre comillas. Por qué. Porque podríamos considerar de que quizás la arquitectura en sí también es un arte. Por lo tanto, el hacer un grafiti en un edificio que arquitectónicamente tiene valor patrimonial, por ejemplo, creo que no contribuye a la ciudad. Ahora, si por ejemplo, ese edificio, con valor patrimonial, está como casi todos los edificios con valor patrimonial, o muchos de los edificios con valor patrimonial antiguo, todo destrozado, a punto de caerse, y quieren hacer una intervención con este street art o con grafiti, que de alguna forma le dé un poco de vida este edificio que está muriendo, creo que sí contribuye a la

ciudad. Si por ejemplo en el tránsito gris que tenís en casi toda la ciudad, cuando vas arriba de la micro, cuando vai caminando, de repente hay un quiebre en un lugar donde no tiene ningún tipo de valor arquitectónico ni estético, y aparece una cosa con color, y con dibujo, y con mensaje, creo que también contribuye a la ciudad... pero sí respetando lo que también socialmente... otras personas le pueden tener valor, a otras cosas. O sea, como te digo, un edificio, o alguna plaza, que a lo mejor, mucha gente la valora por ser limpia, ordenadita, y todo, y de repente llega y “¡pa!”, aparece un street art en un lugar en donde nadie lo quiere porque le tiene cariño por todo lo contrario, creo que eso ya no contribuye, porque estai pasando a llevar a otras personas. Y se supone que si es espacio público, y arte público y todo eso, creo que la clave está en no pasar a llevar al resto de las personas, creo. Ahora, si ese arte street art tiene como fin el pasar a llevar a otra persona, ahí ya creo que se demuele un poco mi opinión. Eso” (hombre, 30 años, habitante).

Esta coocurrencia posee un valor de 0,55 en el coeficiente aplicado. La cita es sumamente gráfica en sí misma, en tanto la valoración del arte urbano como la irrupción que esta puede significar. En este sentido, “imaginario y paisaje” e “identidad y visualidad” están ligadas en tanto una incide en la otra, y viceversa. Las identidades poseen un componente visual en las ciudades, y este componente construye paisajes, alimentando imaginarios de una ciudad que convive con lo arquitectónico y lo creativo, una ciudad que debiera transitar por el respeto y la construcción de los distintos elementos que valora su población.

El grafo 12, que señala las relaciones discursivas asociadas a este coeficiente, señala la asociatividad entre estas variables y otras. Podemos observar que “identidad y visualidad” están integradas por “identidad y genealogía”, es decir, componentes identitarios que se asocian al territorio, a la identificación de la ciudad, en relación con las imágenes que esta brinda y las matrices culturales de los habitantes. La genealogía como variable responde a estas matrices en un ejercicio de reconstrucción del origen, de las experiencias vividas y de las formas de habitar el territorio.

Grafo 12. Imaginario y paisaje – Identidad y visualidad.



A su vez, la variable “identidad y visualidad” está asociada con la de “impacto”, que se asocia con “narrativas” y “construcción de ciudad”. Esto quiere decir que visualidad e identidad en la ciudad y de la ciudad impactan directamente en los habitantes de la misma, y este impacto genera narrativas, relatos de la ciudad, relatos muchas veces antagónicos, pero que están asociados a la experiencia de vida en la ciudad, las “genealogías de los habitantes”. De esta manera, este impacto es también una forma de construir la ciudad, que es causal de la identidad y visualidad, generándose un círculo virtuoso de retroalimentación de sentidos y significados.

8.2.3.4.- Imaginario y paisaje – Narrativas

Las narrativas son fundamentales a la hora de construir paisajes e imaginarios, por lo tanto la capacidad narrativa del arte urbano, es relevante a la hora de ser apropiada por los habitantes de una ciudad, al respecto los entrevistados nos señalan lo siguiente:

“Las otras personas que vienen para acá... no, nada. O sea, a ellos les gusta. Independientemente... el mural que sea. De repente hay muchas veces que no los podemos entender, pero como te decía antes, si tengo tiempo, yo me paro a verlo. Y cuando no lo entiendo, cuando es un grafiti, y no lo entiendo bien, les voy a preguntar. Les voy a preguntar qué quieren expresar y cómo lo leo, o sea, cómo lo identifico muchas veces” (hombre, 39 años, residente).

“En el Barrio Yungay, a la vuelta de mi casa había un mural que mostraba un mendigo y estaba lleno de libros, y que se parecía de hecho mucho a uno que estaba en el centro que luego lo cambiaron. Ese me acuerdo que me gustaba harto, porque fue uno de los primeros que vi” (mujer, 23 años, habitante).

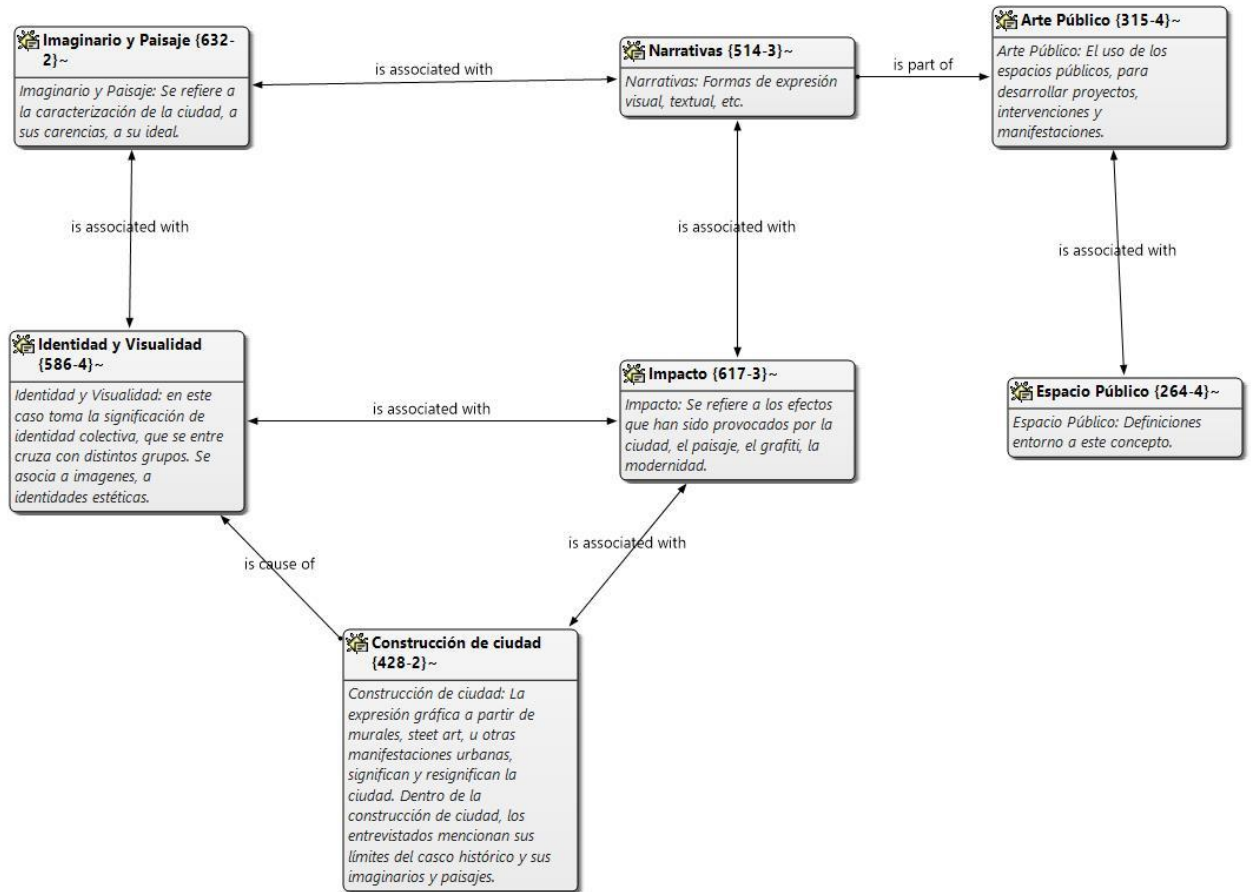
La coeficiente de coocurrencia para este caso es de 0,48, lo que indica una relación significativa entre estas variables. Tal como lo señalan las citas seleccionadas de los entrevistados, estas poseen una relación entre sí de asociatividad, pero a su vez se relacionan con otras variables de la UH. En este sentido, podemos observar qué variable “narrativa” es parte de “arte público”, la cual está asociada a “espacio público”. De esta manera, las narrativas tienen vínculos con el territorio practicado, es un vaso comunicante de su representación, crea paisajes e imaginarios.

De la misma forma, la creación de paisajes e imaginarios se relaciona con la identidad y visualidad de los habitantes, así como también con el impacto que se genera en ello y en la construcción de ciudad, vinculándose de nuevo con el círculo virtuoso antes mencionado.

Por lo tanto, en el análisis de esta UH, las narrativas como expresión del arte público (urbano) se asocian en las dinámicas sociales que permiten creación de paisaje,

identidad e impactan en la ciudadanía, lo cual permite nuevas formas de construcción de ciudad.

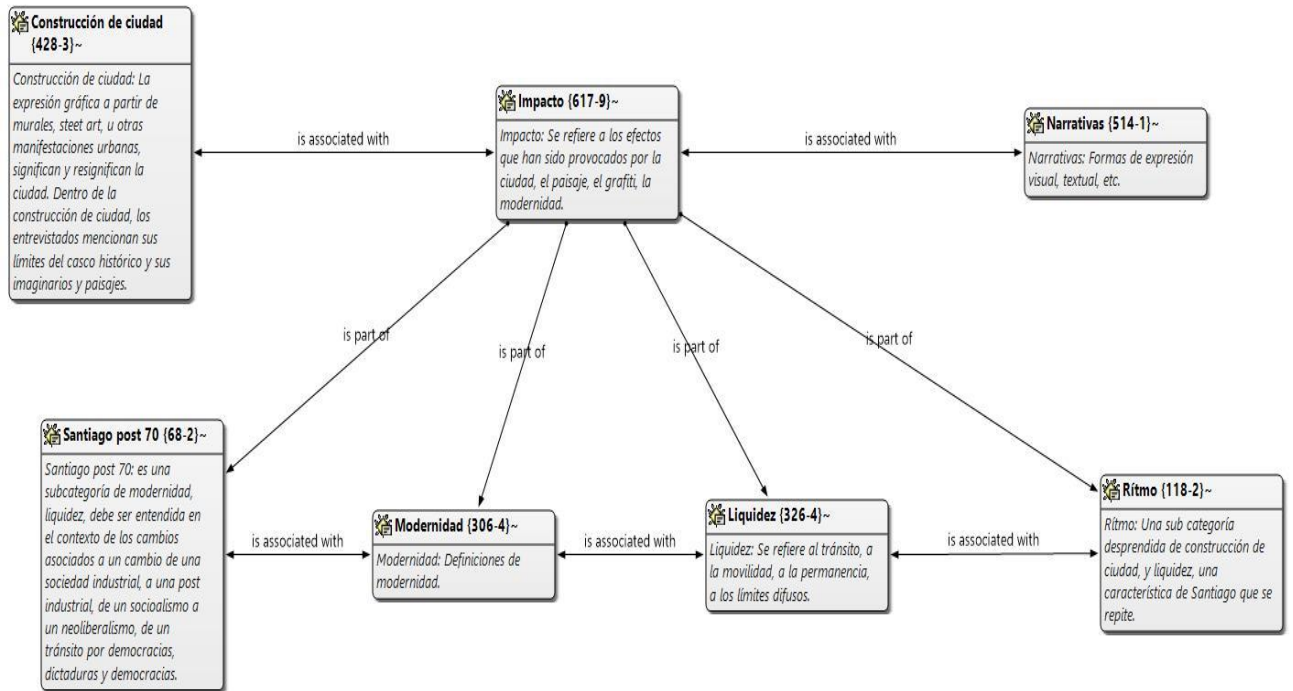
Grafo 13. Imaginario y paisaje – Narrativas.



8.2.3.5.- Impacto – Narrativas

“Desde que era cabro chico de Tocopilla (risas). Porque cuando salía cerca de mi casa, cuando vivía cuando chico donde mi abuela, que es el mismo lado donde vivo ahora, en la plaza había un muro gigante que dividía la población mía con un, con otro barrio, con una villa. Y ahí siempre hacían murales, de hace cualquier año. Creo que... pucha, que esa población tiene como cuarenta años. Y desde ahí ya lo rayaban, porque ahí siempre estuvo ese muro, siempre, entonces ahí veía hartos murales. Después ya más grande los grafitis o los rayados, los tag, los flow... y a mis amigos que andaban rayando” (hombre, 25 años, habitante).

Grafo 14. Impacto – Narrativas.



Como señalamos en el grafo 14, existe una vinculación entre “impacto”, “narrativas” y “construcción de ciudad”. Estas tres variables se asociación entre sí, y esto implica un nivel jerárquico similar en los enunciados discursivos.

Ahora bien, en el grafo 14 podemos observar con mayor detalle algunos de los componentes de este impacto, que no hemos nombrado anteriormente, como lo es la ciudad después de 1970: los efectos de modernidad, las dimensiones y dinámicas de una sociedad líquida, de acuerdo a lo expuesto por Bauman, y modificaciones en la experiencia de vida en la ciudad, en tanto es una ciudad que se expande, que erradica la pobreza hacia cordones marginales, generando grandes desplazamientos al interior de ella, para llegar a lugares de trabajo y de estudio.

Estos componentes de impacto son sumamente relevantes en la interpretación que hacemos de la ciudad. Como hemos explicado anteriormente, por un lado los entrevistados hacen una lectura poco auspiciosa de la ciudad, como una ciudad hostil, donde abunda el anonimato y se generan sensaciones de anomia. Por otro lado, esta ciudad narra historias, las que son frecuentemente bienvenidas por la población, son

valoradas y aceptadas, son un descanso visual que desacelera el ritmo frenético con que se describe a Santiago.

8.2.3.6.- Espacio público – Arte público

Espacio y arte público son conceptos emparentados por definición, al respecto uno de los entrevistados señala lo siguiente:

“No es lo mismo ver una pintura en un cuadro que tenerla en el camino de donde tú vas a comprar pan, porque tú estás viviendo la pintura, hay una instancia en que el huevón pintó al lado tuyo, hay todo un desarrollo de historia y de relación con el barrio, de interacción, y eso es lo que hace que se diferencie mucho de lo público, porque lo público mantiene esa estructura de vitrina, ves un cuadro pero ahora está en la calle puesto en un lugar bien, ¿entiendes?” (hombre, 26 años, artista urbano).

El coeficiente para esta relación es de 0,46, siendo significativa la dependencia que demuestran estas variables en el contexto de esta investigación. La dependencia debe ser interpretada en este ámbito como incidencia, es decir, lo que hago en uno repercute en el otro.

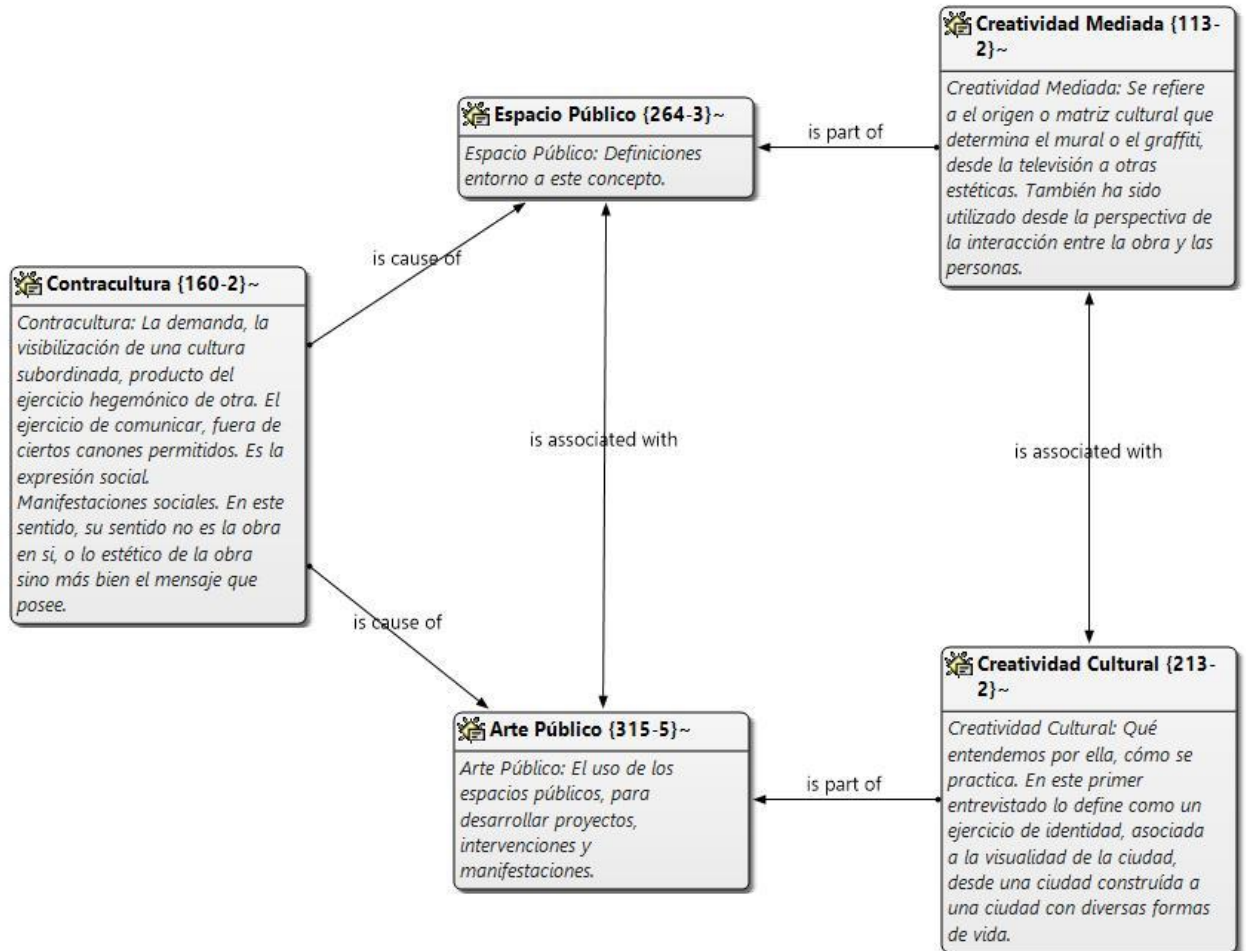
Cuando analizamos el grafo 15, acerca de las relaciones discursivas que existen entre estas variables y otras variables, podemos observar que la asociación de estas es la causalidad de una acción contracultural en la ciudad. Esta causalidad permite la acción de un lenguaje y acciones de arte urbano.

Finalmente la variable “espacio público” está compuesta por la de “creatividad mediada”, que no es otra cosa que los componentes asociados a las matrices culturales de quienes intervienen en el espacio público, es decir, sujetos y colectivos que forjan en los muros su relato, su visión del habitar.

La “creatividad mediada” a su vez está asociada a la creatividad cultural, la cual es parte del arte público. En este sentido el discurso se configura desde la vinculación entre creatividad y mediación, la primera entendida como creatividad practicada y la otra entendida como creatividad heredada.

De esta forma, las creatividades se desenvuelven en el espacio público a través del arte, configurando un discurso contracultural.

Grafo 15. Espacio público – Arte público.



8.2.3.7.- Construcción de ciudad – Identidad y visibilidad

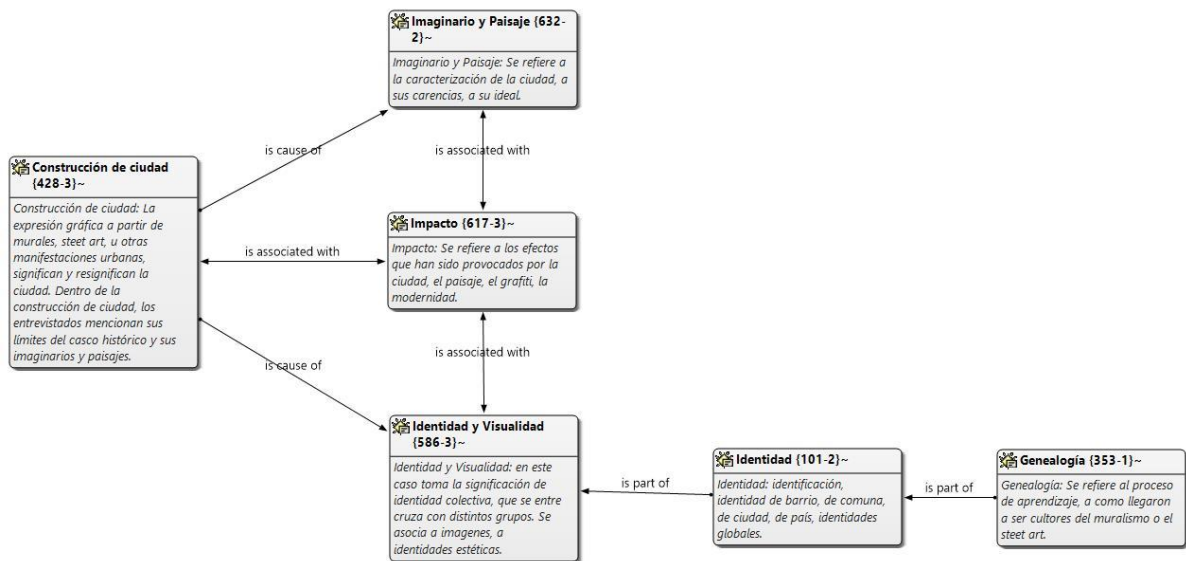
Existe una articulación entre los la ciudad y la identidad visual, asociada a la práctica de habitar y de narrar, ambas se imbrincan otorgándole sentido a los paisajes y a los tránsitos que se desprenden de la ciudad.

“Yo creo que una ciudad más inclusiva que no sea un sesgo entre los que viven en una comuna o una parte de la comuna, en desmedro de otro grupo, porque tenemos

en distintas comunas de Santiago poblaciones muy pobres y barrios muy ricos, por ejemplo en Las Condes, las áreas verdes son espectaculares, pero aquí en la periferia no po. Entonces yo creo que un poco eso... que las condiciones sean las mismas, que el niño de Las Condes que juega en la plaza, el niño de La Pintana pueda jugar, que tenga áreas verdes, espacios comunes; tal vez ahora se construyen edificios, mucho de todo, pero no hay casi espacios de encuentro. Yo creo que eso me gustaría que se generaran, espacios de encuentro, y que ese mismo espacio logre crear identidad, logre que las personas se reúnan y vayan generando organización en base a lo que ellos quieran” (mujer, 22 años, artista urbano).

El nivel de significancia de esta relación entre variables es de 0,43, lo que indica la causalidad entre las variables indicadas (“construcción de ciudad”, “identidad y visualidad”), esta es la misma relación que tiene con “imaginario y paisaje”.

Grafo 16. Construcción de ciudad – Identidad y visualidad.



En primer lugar, esto se interpreta como la triangulación entre “construcción de ciudad” e “identidad e imaginario”, triangulación compuesta de relaciones de causalidades y asociación. Estas tienen como efecto el impacto en los habitantes, impacto visual e identitario que a su vez se asocia a las narrativas.

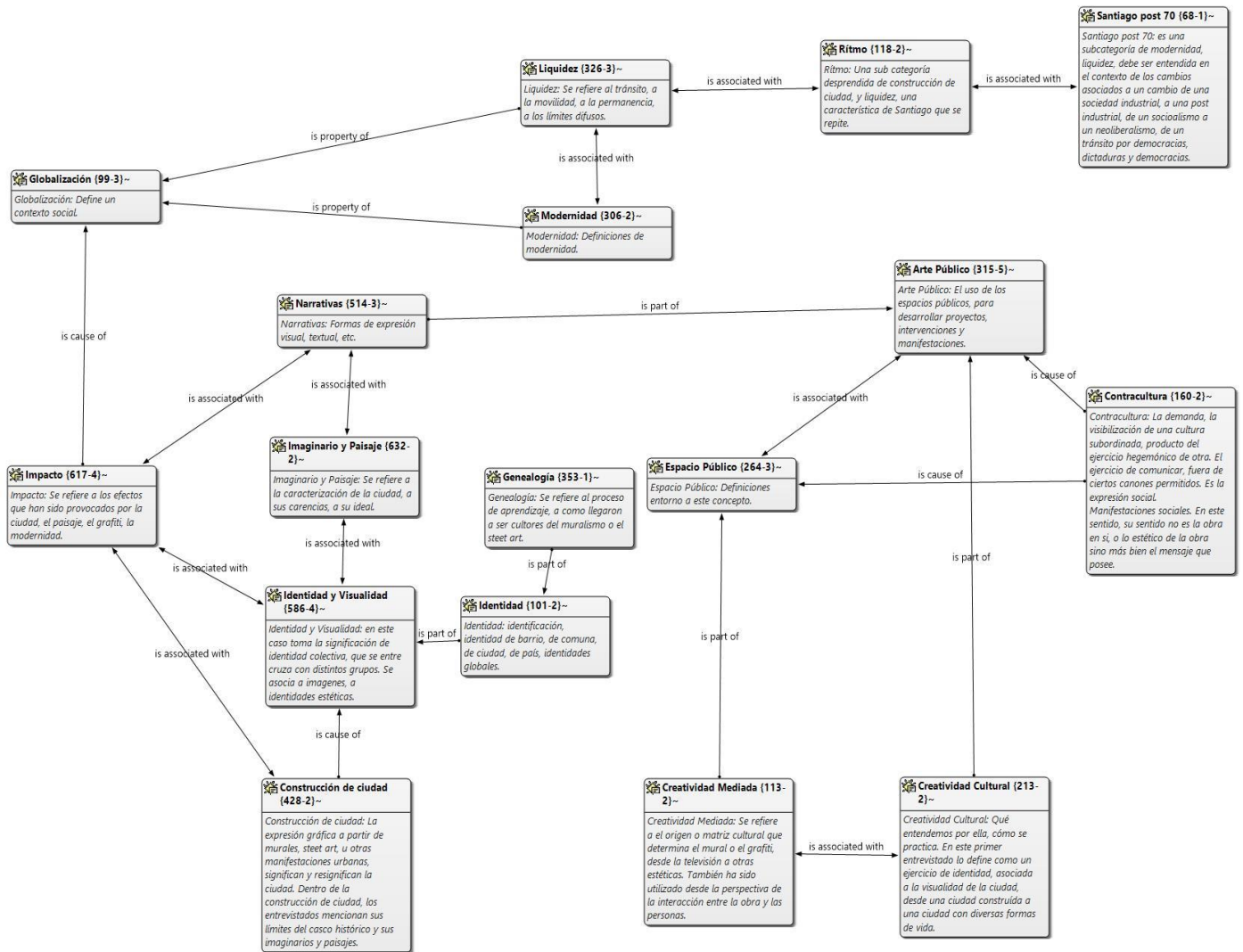
8.2.3.8.- Construcción de ciudad – Imaginario y paisaje

- *“Claro. Lo compone el agua y las piedras... un poco de barro... y... no sé. Y... no sé güeón. No sé. Es que el río Mapocho es demasiado especial güeón. Yo encuentro que es otra güeá. (a mí) ¿Haz estado abajo del río Mapocho alguna vez? (le indico que no con la cabeza). Puta... como que... te perdís de la ciudad. Como las paredes son de 5-6 metros de alto, tenis un río que mete ruido todo el rato, y vo entrai y es como si estuvieras... en un río así con verdecito y toda la güeá... Pero es gris, y no veís hacia arriba, veís celeste, cachai. Porque te tapa todos los edificios, como estai tan abajo. Y perdís noción de la ciudad po güeón. Por eso los locos que andan abajo del río, están en otra volá. No escuchan los autos, escuchan el río. Es como... relax. Solo que la güeá es sucia y toda la güeá... pero... ¿a qué iba la güeá?”* (hombre, 29 años, artista urbano).

El coeficiente para esta relación es de 0,43. La relación discursiva la podemos observar en el grafo 16, donde vemos variables que inciden unas con otras. Hemos presentado las más significativas, sin embargo, todas tienen algún grado de relación discursiva.

Desde esta perspectiva, si uniéramos todos los grafos, tendríamos un mapa de relaciones discursivas con respecto a la percepción de los habitantes con el habitar la ciudad, el arte urbano y la ciudad en la actualidad. Este mapa se presenta en el grafo 17.

Grafo 17. Mapa de relaciones.



8.3.- Intersecciones

8.3.1.- Territorio y paisaje urbano

Para comenzar, es importante definir como punto de partida que el paisaje y el territorio son construcciones socioculturales con respecto al habitar, por lo tanto estamos de acuerdo en que son construcciones que surgen a partir de una antropización del espacio.

Por lo general, esto se da a partir del ejercicio del nombrar, en el que se genera una suerte de bautismo territorial, utilizando una política de los nombres, en que el acto

del nombre es determinante, ya que es un acto que da significado a lugares, espacios y territorio, generando diversas toponimias.

Ese acto de nombrar configura su entorno volviéndolo habitable, extendiendo sus dominios sobre él y sacralizando a través de procesos de hierofanía, construyendo fronteras y paisajes.

Es posible observar también que la concepción del territorio y el paisaje se asemeja a una torta de milhojas, una especie de palimpsesto del paisaje cultural, que se reescribe desde distintas historias, poblaciones y miradas, superponiéndose en distintos tiempos y formas, pero también en distintas ópticas que convergen en un mismo espacio.

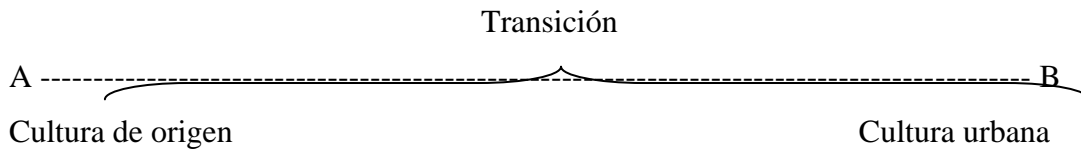
De esta manera, el territorio es impregnado por el paso del tiempo no solo a través de las huellas geológicas y geográficas, sino que también a través de la impronta cultural que superpone rasgos que van cargando de sentido al territorio a través de la oralidad, la pintura, el uso del lenguaje, el acto de nombrar y muchos otros.

De este modo, el territorio se vuelve un receptáculo de sentidos, que a la vez es llevado por los sujetos auestas a través de la utilización de membretes que sintetizan su representación. A partir de esta síntesis los sujetos pueden invocar su pasado, presente y futuro, retoman su historia, su memoria, recrean y evocan muchas veces hasta caer en cadencias rituales.

El arte urbano lee la ciudad y la interpreta en una trama urbana que abandonó el damero para incorporarse a una noción de red.

Uno de los análisis que se puede realizar es a partir de las continuidades urbanas con sus matrices culturales, muchas de ellas de origen urbano y muchas otras provenientes de distintos orígenes migratorios. De esta manera, podemos darle un enfoque a las expresiones urbanas, en tanto estas son manifestaciones latentes de una matriz cultural, debido principalmente a que los sujetos estudiados son parte de un grupo plenamente caracterizable a partir de diferencias existentes en estructuras de pensamiento y, por lo tanto, sociales.

En este sentido, se da la siguiente relación:



Este espacio de transición se estructura y se hace tangible en el uso, apropiación y reconstrucción del espacio público. En dicho espacio la cultura urbana no solo transita, sino que además se representa en una construcción híbrida del ser y lo que es ser urbano.

¿Se da una reinención del sujeto urbano? No es claro. Sin embargo, podemos advertir que la construcción de patrimonio desde una elite intelectual, se constituye en una clase política, que ausentadas las expresiones urbanas de la discusión, determina “lo que es o no es o puede ser” patrimonio, en que estas manifestaciones se convierten en la voz de la reivindicación urbana en búsqueda de la memoria, de su lengua, sus tradiciones, sus ritos, su cultura.

Otro elemento importante de discutir es su concepto de estructura del pensamiento, en tanto se les designa a los grupos urbanos como colectividades o comunidades, muchas veces como subcultura, lo que presupone la existencia de una cultura hegemónica y dominante. Desde los puntos de vista trabajados en esta investigación, esto se debe incluso a las consideraciones de modernidad y modernización expuestos en el capítulo III de este trabajo, así como también a las diferenciaciones entre comunidad y sociedad.

Estas distinciones etnocéntricas apuntan a considerar las culturas urbanas como sociedades simples y primitivas, en que la estructura de pensamiento y social se asemejarían a construcciones básicas y precarias, es una evocación al buen salvaje russoneano, y que nada tiene que ver con las estructuras de estos grupos.

Por otro lado, podemos agregar que el arte urbano, además de esta dimensión representacional, ha sido estudiado por distintos autores desde una dimensión social. El

colombiano Armando Silva (1987)³³ plantea estilos en la evolución del arte urbano asociados a algunas ciudades:

- *Mayo del 68 en París* (aunque el fenómeno se extendió a otras ciudades) se caracterizó por consignas antiautoritarias, utópicas y con fines macropolíticos.
- El arte callejero de *Nueva York* –escrito en barrios marginales y en el metro– expresó referencias de gueto con propósitos micropolíticos. Incomprensible a veces para los que no manejaban ese código hermético, fue el que más típicamente quiso delimitar espacios en una ciudad en desintegración y recuperar territorios.

Por otro lado, para García Canclini (1989), el arte urbano es una manera de enunciar el modo de vida y pensamiento de un grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o “massmediáticos” para expresarse, pero que a través del arte urbano afirma su estilo.

En este sentido, recalca García Canclini que el trazo manual, espontáneo, se opondría estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias “bien” pintadas o impresas y desafía esos lenguajes institucionalizados cuando los altera. Por lo tanto, podríamos afirmar que el arte urbano afirma un determinado territorio, pero desestructura los códigos simbólicos institucionales. Los valores y mensajes invocados en el arte urbano son el espejo invertido de lo expuesto por las instituciones de gobierno y los medios de comunicación, desarrollando una construcción de contracultura que evoca constantemente sus propias matrices culturales, en que lo propio y lo ajeno son parte fundante de un híbrido social.

8.3.2.- La ciudad como impacto

En los procesos de entrevistas, muchas de las personas declararon que en los recorridos que hacen en la ciudad, el mural, el arte urbano y las expresiones urbanas en general han sido importantes en la conformación de su identidad. Ellos van más allá de la apreciación estética de la obra y buscan interpretar y entender su intencionalidad.

³³ En *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del arte callejero*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987 (citado en García Canclini:1989). En su texto las trata como etapas, siendo la tercera ejemplificada con algunos artes callejeros colombianos.

De la misma forma, otros entrevistados consideran que el arte urbano es un aporte, pero que debería existir una mediación, un espacio dialogado, un espacio de conversación entre artistas y propietarios de una casa, de una fachada. En este sentido, el arte urbano dejó de lado el espacio residual y se transforma en una pintura expuesta en las fachadas, que retrata y plasma un imaginario, una presencia. La diferencia con el *tag* es esa mediación. Sin embargo, una obra pocas veces es intervenida por el *tag*, así podemos observar un diálogo distinto, una especie de tercera mediación, una mediación de la obra, el propietario y el *tag*. La presencia del sujeto de la anomia respeta la autoría de algunos artistas, no las transgrede por un tiempo, ya sea porque considera que es un mensaje símil o por la contribución fuera de cánones estéticos validados por la sociedad. Él, desde el anonimato del marcador, legitima esta práctica, la válida, la reconoce y la respeta. Mientras que desde el otro lado de la acera, desde el interior de la casa, desde el habitante que vive el territorio desde su cotidianeidad, la obra se vuelve una intervención plástica que lucha contra una monotonía, contra una ciudad poseída de tonalidades grises y que en su imaginario se asemeja cada vez más al relato de una distopía.

Cuando la casa, la fachada, no es un espacio público, pero es parte del paisaje que posee el espacio público, es frontera, su borde por definición se encuentra en un espacio de intermediación, en un espacio fronterizo donde se viven flujos de información que van en varios sentidos. Lo que el dueño de casa permite ver y lo que el habitante interpreta corresponde al espacio residual. La fachada se vuelve en un espacio mediado, por lo tanto, no solo hablamos de creatividad mediada, sino también de un espacio mediado, que posee límites difusos, en el cual interactúan diversos actores, diversos sujetos y en el cual se plasman fragmentos de identidades, siendo un espacio, un lugar, una trama en la que podemos identificar diversos cabos de una urdimbre identitaria que se encuentra en proceso de construcción.

Algunos de los entrevistados dan a conocer que la valoración a los murales y a las intervenciones de arte urbano se debe a que otros los valoran. Principalmente, cuando turistas visitan el barrio y se detienen a fotografiar los murales, en ese momento advierten su valor, es por esto que ahora los fotografían y llevan un registro de sus cambios.

En este escenario se debe hacer notar la apertura de los espacios públicos, la posibilidad de usarlos sin tanta restricción, el mural como una proyección del interior de la vivienda y como un lugar de intermediación entre lo público y lo privado. Una de las entrevistadas residente menciona el caso de su mural que es una pintura de su gato, por lo tanto, las personas pueden ver el mural y al gato “Mantecado” al mismo tiempo. La fachada se vuelve una continuidad de la casa y una continuidad del espacio público.

Con respecto a la identidad, no podemos hablar de una identidad de la ciudad, pero sí a una escala de barrio. Este es un tema que sale en todas las entrevistas, aquellos que hablan de una identidad de ciudad lo dicen en tanto construyen su relato desde *su ciudad*, entendiendo esta como el microespacio que habitan cotidianamente.

Como se ha visto durante todo este capítulo, uno de los elementos recurrentes es la figura del *tag*, como mensaje individual y de contracultura. Sin embargo, dentro de su misma dimensión pragmática no es lo mismo “tagear” una banqueta de una plazuela o un muro de una casa, que el de una comisaría, una sede gubernamental o una iglesia. Desde esa perspectiva, el mensaje se carga de sentido, se vuelve en sí mismo una acción de arte y, por lo tanto, legitima su transgresión.

En este punto, algunos artistas urbanos reflexionan al respecto y plantean que “las latas se han apoderado del arte callejero, en el sentido de que no por usar aerosoles se está realizando un arte callejero”, entonces ¿qué lo define? Esta es una pregunta que se hacen y queda sin responder.

Debemos entender el valor de la obra a partir de su contexto, de sus procesos de legitimidad, no solo formal, sino que también ciudadano. Debemos advertir cómo van vinculando identidades en procesos fragmentarios y difusos.

Podemos definir que la narrativa que podemos observar en la ciudad es un fenómeno desprendido de la experiencia de habitar, de las demandas sociales y de un anhelo, de un imaginario, personal y colectivo.

8.3.2.1.- Liquidez y modernidad

Los centros urbanos reciben población desde distintos sectores del país y del extranjero, las albergan pero diluyen su identidad en la densidad de sus relaciones. La ciudad es percibida como un enjambre ruidoso y sin rumbo que nos permite subsistir, pero no vivir. La ciudad es un lugar propicio para cultivar la anomia, en la cual nos perdemos rompiéndola en pequeños vínculos que tenemos con vecinos y familia, en imágenes que se plasman en las paredes y que nos brindan un paisaje distinto, un paisaje más acariciable.

Aplicando el concepto de Orwell de “doblepensar”, pensar dos cosas contradictorias y aceptar ambas con respecto a la idea de creación y destrucción, el arte callejero es comprendido como ambas, es una propuesta creativa, pero irreverente, contracultural, subversiva. Desde esa perspectiva, evoca una conceptualización de doblepensar y aceptamos ambas.

La infraestructura urbana como carreteras y otras cosas son valoradas, pero perciben que la ciudad ha incorporado esto de manera poco armónica, no las ha integrado y, por lo tanto, generan impactos negativos. Asimismo, el crecimiento desigual y la segregación espacial de la ciudad son impactos negativos observados en los últimos cuarenta años.

La ciudad plasma nuestros traumas, nuestros fracasos como sociedad y nuestros aciertos, en ella quedan grabados nuestras problemáticas sociales, anhelos, conflictos y tensiones. Uno de los vehículos a través de los cuales estos se han moldeado ha sido la pintura mural, desde la segunda mitad del siglo XX. Es una práctica que habló contra la dictadura y unificó a la clase trabajadora en el muro. Este límite entre lo público y lo privado fue el lugar donde se tiñeron nuestras historias, aquellas que conforman nuestro imaginario.

La percepción de una ciudad fragmentada y funcional al mundo empresarial ha diluido sus concepciones barriales y vecinales. Esto es recurrente en las declaraciones de los entrevistados. En ese sentido, estos describen a Santiago como una suerte de distopía social, demostrando cierta apatía con respecto a la ciudad en la que habitan. Incluso uno de los entrevistados define a Santiago como “anecúneme”, es decir, como

un lugar imposible de vivir debido a su sobrepoblación. Sin embargo, el término griego se refiere a lugares imposibles de habitar por su escases de recursos, por lo tanto, son lugares de residencia temporal o con baja densidad poblacional. De este modo, podríamos hablar de liquidez, en tanto la sobrepoblación como un fenómeno de la modernidad nos lleva a convertir lugares aptos para la vida en intolerables.

Al respecto, un artista visual planteó:

- *“El amor también Godínez (risas). También es desechable... No sé... Puta, es que ahí... es cuático, porque ahí te metís como en la historia... en la historia... ruda de Europa así. Cachai, cómo las construcciones, hasta las guerras que destruyeron todo... y ahí empieza la vanguardia en la arquitectura. Tenían que reconstruir todo muy rápido, entonces no podían hacer molduritas y la güeaita... Y ahí empezaron a hacer güeás cuadrás y ‘oohh, les funcionó a estos güeones, ah’. Y empieza a crecer y ahora todas las güeás son geométricas y cuadrás po güeón. No son como antes, que le daban como... hacer un edificio, ¡cien años! Ahora no po güeón, año y medio están listas las weás. ¡En el terremoto todos los güeones en el subterráneo!”* (hombre, 29 años, artista urbano).

Los conceptos de liquidez y de modernidad se relacionan también con la movilidad, expresada en cambios de casa, a la flexibilidad laboral. También abordan la diferencia de la obsolescencia tecnológica, no solo causada por el mercado, sino también por nuevas funcionalidades, de mayor utilidad. Por lo tanto, la modernidad, en la ciudad letrada, está reflejada como un pensamiento ilustrado, como un imaginario de clase, pero en pro de conocimiento.

En la actualidad, la modernidad pareciera estar referida a un imaginario de consumo y economicista, ese es el sentido que le dan los habitantes de Santiago, quienes la interpretan como una exacerbación de un falso estado de bienestar. Hemos generado una genealogía basada en las historias de tránsito, por donde circulan los habitantes de esta ciudad, una genealogía que se refleja en áreas de influencias individuales, particulares.

La modernidad es entendida en muchos casos como desarrollo, como innovación tecnológica. Subyace a ella la idea de lo nuevo y mejor, inclusive el patrimonio como una postal, la imagen de consumo cultural, asociado a imágenes de sobremodernidad.

8.3.3.- Creatividad narrativa y arte público

La mayoría de los entrevistados consideran que la creatividad cultural se asocia a una práctica que es relevante en la formación del ser humano y de la sociedad. En este sentido, la creatividad es algo “divino”.

La narrativa es una forma de expresión mayor, un concepto que conglomerar e incorpora formas de expresión, creatividad y arte. En este contexto, las narrativas incorporan el arte urbano y las intervenciones en la calle como una expresión social, una nueva dimensión del lenguaje, realizado por algunos, compartidas por muchos y vivenciadas por todos.

Con respecto a la diferencia entre arte público y rayado, para los entrevistados el rayado es vandalismo. En primer lugar porque no lo comprenden, y en segundo lugar, porque consideran que ellos son violentados con el rayado. En este sentido, el diálogo y respeto son considerados una forma de construir ciudad a través de la convivencia.

Aquellos entrevistados con una mayor preparación en arte demuestran conocer más acerca de los temas asociados arte público, espacio público, y suelen integrar distintas manifestaciones, *versus* los que validan exclusivamente elementos figurativos o paletas de colores atractivas en una estética popular basada en la figura y el color. Luego están los que, por sobre la calidad estética, destacan el mensaje, social o político. Otros invalidan el metro como espacio público por el cobro, ese arte por lo tanto no sería arte público. La mayor referencia es lo realizado por Toral en la estación Universidad de Chile.

Al abordar desde dónde miran los sujetos, tenemos que la genealogía determina la percepción de la mirada, desde dónde se valora. La genealogía y la historia personal en la construcción del espacio urbano, cuando el mural siempre estuvo allí, determina la percepción como un proceso fundacional, un memorial, un testimonio de nuestra

historia que se plasma en un soporte duro, pero frágil, que es borrado por una nueva historia o por el tiempo. La fragilidad de la memoria nos obliga a revivir el ritual de la pintura. En algunos casos se reitera el mismo trazado, respetando el diseño original, manteniéndolo y conservándolo; en otros surgen nuevos diseños, nuevas técnicas, nuevas formas de intervención que buscan destacar el sentido del muro. El ritual revive el hecho, el diseño apunta a la memoria narrada por distintos narradores.

En otros casos es un relato solitario e individual, un relato etnográfico. La expresión urbana, la inscripción al borde de lo público y privado, es una invitación a las preguntas, no a las respuestas, es una forma de expresión interrogativa que abre preguntas y no necesariamente las responde. Estas son preguntas acerca del entorno, el mensaje, el color, el diseño, el autor, la obra, el barrio. Es un gatillo para cuestionarse la propia identidad, nuestra alienación en el paisaje de lo cotidiano, rutinario, por lo tanto, quiebra el ritmo frenético de la ciudad.

8.3.4.- Valoraciones

Desde la valoración de la ciudad, existe un amplio valor a la espacialidad, al respeto, la creación y estímulo de esta. En este sentido, se toma como referencia el mundo rural desde la perspectiva de espacios verdes, espacios abiertos, pero no necesariamente habla de ese mundo. Por otro lado, existe una amplia valoración a la búsqueda de espacios en una vorágine rítmica de la urbe.

Existe una alta valoración del área verde en una ciudad gris, la contraposición dicotómica entre el hormigón y el parque, entre el espacio construido y el espacio natural. Sin embargo, en el contexto urbano ambos espacios son espacios construidos, antropizados por el ejercicio del hombre en sociedad, del ordenamiento territorial, de la trama urbana y los desplazamientos cotidianos.

Por otro lado, está la valoración a los espacios públicos, a las formas de interacción, a las relaciones humanas dentro de la ciudad, por ende se valora a quienes otorgan estos espacios.

Una de las preguntas que surgen es: ¿Cómo se genera el valor en la obra? Al parecer es a partir de la construcción de la mirada e interpretación, en el

desprendimiento de formas expresivas y estéticas, formas políticas en el casco histórico. Estas se vinculan y discuten con nuevas formas de desarrollar un relato social, y desde ahí político, cultural y artístico. Aquellas intervenciones de arte urbano que son vinculantes con este tipo de expresiones se transforman en una obra valorada y legitimada por la población.

La valoración del arte callejero o el mural, en tanto su calidad estética, no es aislada. De la valoración del casco histórico también surge el valor al “edificio bonito” y “antiguo”, un valor estético y nostálgico. Los edificios de la década de 1960 de arquitectura modernista no poseen la misma valoración que los neoclásicos, o los de fachadas con resabios coloniales, apelando a un valor romántico.

También están presentes la valoración de estas formas, en tanto valores estéticos de lo popular a lo abstracto, el uso del color; el valor por su vinculación con el entorno; el valor por su relación con la historia del lugar; la valoración por su aporte al paisaje cultural; por su capacidad narrativa; la valoración por oposición (contra el gris, contra la mancha, contra el vandalismo).

Esto alude a la escala humana como valor. Esto se desprende de las entrevistas etnográficas, en que lo local, lo microlocal, como el barrio Yungay con 13.474 habitantes en una urbe de 7 millones de habitantes, es altamente valorado por sus habitantes.

Un valor interesante de la ciudad que destaca también es su diversidad. Si bien su ritmo acelerado parece ser lo más destacado por todos, no es menos cierto que la conglomeración de poblaciones con distinto origen hace de la diversidad un nuevo valor.

Respecto de la participación del habitante, a este le intervienen su casa, pero participa en un espacio de conversación, de mingaco³⁴. Se beben jugos, bebidas, cervezas y otros, se dan a conocer los conceptos. El dueño de casa no necesariamente ve el diseño definitivo, no necesariamente los diseños se llevan al papel, ya que muchas

³⁴ Mingaco es una palabra de origen quechua que se asocia a actividades colaborativas, en que se lleva a cabo el principio de la reciprocidad económica.

veces se trazan directamente en el muro. La mediación con el barrio, con sus habitantes, es parte relevante en la definición de los valores sociales de la obra.

Si bien para muchos el espacio público se limita a las plazas y parques, para otros son los lugares que no tienen cobro, mientras que otros consideran que son los espacios que tienen que ver con el acceso abierto, independiente de los cobros asociados, como el caso del transporte, es decir, no existe discriminación en su uso, salvo por la capacidad de pago. En este ejercicio los entrevistados establecen diversas jerarquías, por ejemplo:

- Espacio abierto.
- Espacio de libre acceso.
- Áreas verdes.

En resumen, podemos mencionar las siguientes categorías de valor en la ciudad y el arte urbano, otorgado por los entrevistados (tabla 29).

Tabla 29. Valores

Valor	
a. Valor espacial	<ul style="list-style-type: none"> • Valor de áreas verdes • Valor de descansos visuales • Valor de espacios de encuentro
b. Valor relacional	<ul style="list-style-type: none"> • Valor histórico • Valor político • Valor territorial y de paisaje
c. Valor estético	<ul style="list-style-type: none"> • Valor del color • Valor figurativo • Valor de la técnica • Valor del entorno
d. Valor nostálgico	<ul style="list-style-type: none"> • Valor de antigüedad • Valor de tradición

- Valor de costumbre

e. Valor de diversidad

- Valor de migración
- Valores culturales
- Valores de género

f. Valor de participación

- Valor de mediación
- Valor de integración
- Valor de consideración

g. Valor de escala humana

- Valor de cercanía
- Valor de vecindad
- Valor de identidad

8.3.5.- Patrimonio

El patrimonio es considerado por algunos de los entrevistados como una cuestión social, no solo histórica, sino más bien como un fenómeno del presente. Así, unas de las variantes que se legitiman en el discurso patrimonial hace mención a la memoria, a la identidad y a la selección de bienes patrimoniales polisémicos que representen estos y otros valores.

Podemos constatar la existencia de colectivos muralistas cuyo objetivo es la agitación y la propaganda, este es el mensaje que desean transmitir. Para ello prima el sentido social del mural, y no necesariamente el sentido estético. Los diseños adquieren una funcionalidad visual asociada al impacto que desean generar en el mensaje o consigna que desarrollan.

Sin embargo, para otros entrevistados el patrimonio es una representación del pasado con valores nostálgicos, una unidad congelada en el tiempo que nos permite

recordar. De este tipo de patrimonialización, se desprende el patrimonio como con un valor de nostalgia, donde se exageran sus mimbretes históricos y de antigüedad, muchas veces desde una mirada funcional al turismo. De este modo, se produce una tensión entre los valores simbólicos del patrimonio y un producto turístico.

Por ejemplo, siendo Chile un país con recursos patrimoniales industriales asociados principalmente a la minería, los sectores industriales que configuraron la ciudad no son comprendidos como tal, como parte de un casco histórico o como lugares emblemáticos de la ciudad. En la mayoría de los casos, los entrevistados conocen de su existencia, pero no conocen su relevancia, por lo tanto, no se le otorgan valores históricos, estéticos o patrimoniales.

Por lo general, podemos observar una gran valoración a los conjuntos monumentales del patrimonio histórico. Sin embargo, al observar con mayor atención a estos, podemos percibir que en esos conjuntos no se reconocen todo los patrimonios existentes.

Según Ana Rosa Mantecón en el caso de la Ciudad de México, sí se reconocen, pero de forma jerarquizada, es decir, se valora más lo arquitectónico que lo intangible, lo monumental que lo popular. La autora plantea:

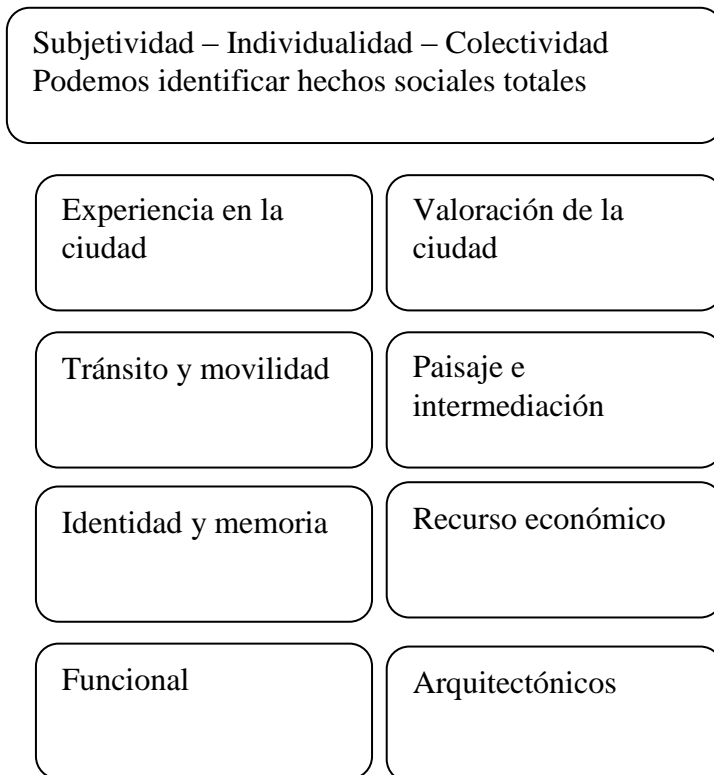
“El patrimonio cultural es, esencialmente, una obra colectiva, producida por el conjunto de la sociedad. Pero en las sociedades altamente diferenciadas la contribución a su construcción y el acceso de las clases a ese patrimonio es diferencial. Grupos y clases se apropian de elementos culturales diferentes que son frecuentemente utilizados como instrumentos de identificación colectiva en oposición a otros que son frecuentemente utilizados como instrumentos de identificación colectiva en oposición a otros segmentos” (Mantecón, S/I: 6).

De esta manera, la configuración urbana suele desarrollar dicotomías simbólicas que estructuran las formas de relacionarse con el patrimonio, lo culto y lo masivo, el centro y la periferia. Sin embargo, en una ciudad policéntrica los ejes dicotómicos se trasladan y se amplían constantemente, se vuelven difusos, estableciéndose en verdaderos itinerarios nodales que conglomeran centros en estas relaciones.

Finalmente, la globalización trastoca las concepciones tradicionales y monolíticas que existen en torno al patrimonio, los límites entre uno y otro son cada vez más difusos, y el patrimonio comienza a actuar como contracultura de la globalización.

Desde esta perspectiva, la relación entre arte urbano, la construcción de valores en la ciudad y el patrimonio se expresa en los muros, como un espacio fronterizo y de intermediación que construye subjetividades, individualidades y colectividad, como lo podemos ver en la figura 6.

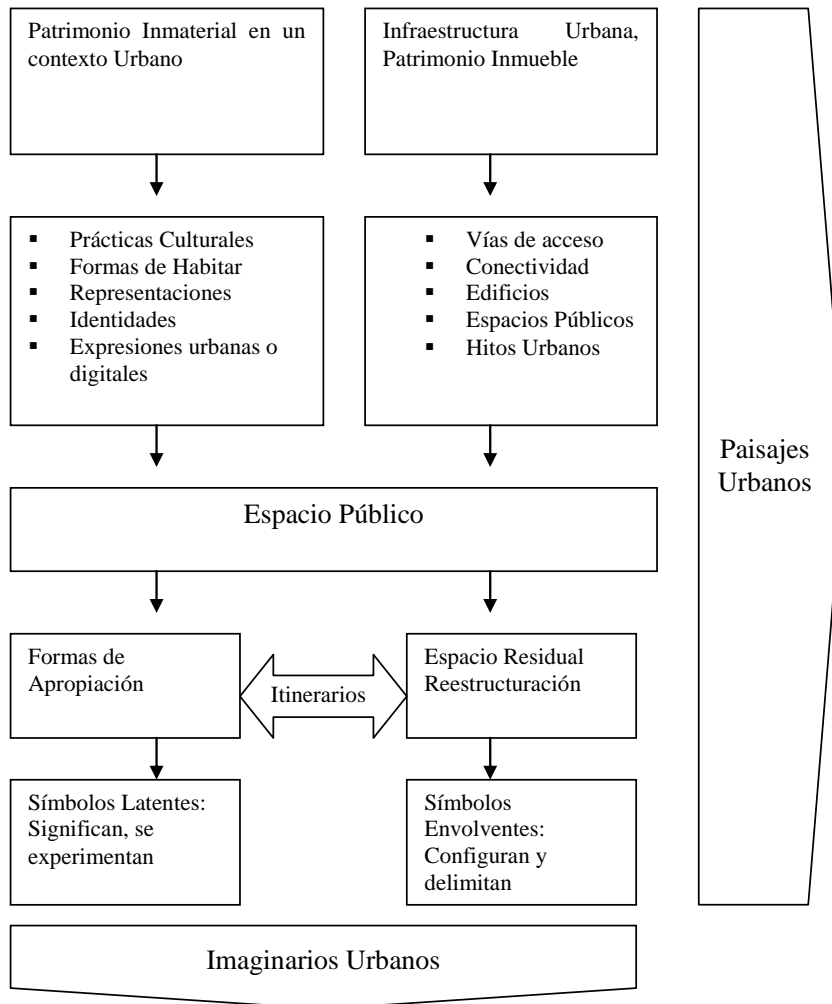
Figura 6. Subjetividad.



8.3.- Propuesta de gestión a partir del discurso

¿Cómo podemos abordar el arte urbano como patrimonio de la ciudad? En primera instancia debemos comprender cómo llegar a definir los componentes que la constituyen, desde la definición de valores, a modelar sus relaciones (figura 7).

Figura 7. Modelo de análisis.



Lo que dice este modelo de análisis es que uno de los caminos para poder determinar patrimonio en la ciudad de Santiago es identificar los patrimonios inmateriales de carácter urbano que en ella suceden. Es decir, nos deberíamos preguntar: ¿Qué tipo de patrimonios inmateriales urbanos suceden hoy?

Esto nos llevaría a identificar prácticas culturales, saberes, identidades, representaciones, formas de habitar la ciudad o de hacer ciudad y expresiones culturales. Estas deben ser entendidas en su contexto, en el territorio donde se desarrollan.

Es por esto que la segunda columna identifica infraestructura urbana y patrimonio inmueble, debido a que en muchas ocasiones son espacios residuales, lugares de conexión, vías de transporte, paredes de edificios abandonados o simplemente casas. Estos son los lugares donde suceden estas expresiones o prácticas que representan identidad urbana a través de diversas representaciones.

Ambas suceden en una concepción de espacio público contemporáneo, una concepción en que el espacio no necesariamente se norma por áreas verdes, parques o jardines, sino más bien por espacios de tránsito, de afluencia, como mercados, autopistas y otros.

En este sentido, es importante ver de qué manera se apropian de los espacios públicos las prácticas culturales descritas o de qué manera se reestructuran los espacios residuales, resignificándolos y transformándolos en espacio público.

Figura 8. Modelo de gestión.



Para el desarrollo de una propuesta de gestión, una vez definido qué es lo patrimonial debemos identificar los siguientes componentes:

- Investigación.
- Protección.
- Conservación.
- Educación.
- Comunicación.

Estos componentes deben ser entendidos circularmente, y no linealmente. Esto quiere decir que independiente desde donde se parta, la trazabilidad del proceso de gestión abarcará siempre los cinco componentes.

Para el caso de murales históricos o recuperados, como los realizados en el período de las décadas de 1960 a 1980, probablemente se deba partir por acciones de

protección. Sin embargo, esta acción por sí misma no asegura su conservación y apropiación por parte de la comunidad una vez protegido y declarado patrimonio cultural³⁵.

Por otro lado, los procesos de gestión del arte urbano, desde una perspectiva patrimonial, deberían considerar otros barrios más allá de los cascos históricos, incorporando el concepto de ciudad red, que se expresa sobre un soporte poco habitual como un espacio intermediario de culturas, de lenguaje, de convivencia, el muro, la calle, el espacio público, el espacio público abandonado, la tierra de nadie entre lo público y lo privado, el espacio residual.

La propuesta de gestión está basada en las experiencias de los entrevistados, indicando formas que han llevado a cabo para gestionar el arte urbano.

8.3.1.- Investigación

Para este componente se deben tener en consideración algunos de los siguientes aspectos:

- Perspectiva semiológica de la ciudad, a través de los símbolos envolventes y símbolos latentes. Por lo tanto, entender esta relación nos permitirá comprender la complejidad y conformación de los imaginarios urbanos, paralelamente podremos identificar los itinerarios, nodos y vínculos que conforman el actual paisaje urbano.
- Perspectiva histórica debe ser llevada a cabo, para comprender las continuidades existentes en este tipo de prácticas culturales, como también la tipología de discursos que son manifestadas.
- Perspectiva territorial, en tanto la espacialidad que se ocupa, las dimensiones de los muros, y su extensión en el territorio histórico de un barrio o sector determinado.
- Perspectiva identitaria: la relación que posee el arte urbano con los habitantes.

³⁵ En Chile la Ley de Monumentos Nacionales no habla de patrimonio cultural. Sin embargo, esta ley se encuentra en estudio para sus modificaciones.

8.3.2.- Protección

Para este componente se deben considerar algunos de los siguientes aspectos:

Tabla 30. Valores

a. Valor espacial
b. Valor relacional
c. Valor estético
d. Valor nostálgico
e. Valor de diversidad
f. Valor de participación
g. Valor de escala humana

8.3.3.- Conservación

Para este componente se deben considerar algunos de los siguientes aspectos:

- La conservación debe apuntar al registro, en tanto es una práctica cultural inmaterial.
- La conservación debe ser a través de registros digitales, aprovechando el amplio volumen de imágenes asociadas al arte urbano que circulan en la red.
- Se debe diseñar una plataforma de registro y no de almacenamiento, en la que se autorice la cosecha de los contenidos registrados.
- Se deben cosechar los contenidos en forma periódica y automática.

Ficha de registro de arte urbano

ID						
Fecha						
Registrado por						
Ubicación						
Longitud						
Latitud						
Comuna						
Provincia						
Región						
Posición	Todo	Parcial superior	Parcial inferior	Parcial derecho	Parcial izquierdo	Parcial centro
Muro						
Fachada						
Espacio residual						
Banca						
Solera						
Calle						
Infraestructura urbana						
Cuál						
Autoría	Nombre	Referencia Web				
Individual						
Colectiva						
Descripción del entorno						
Observación del lugar						
Relaciones con otras manifestaciones						
Relaciones con la identidad del lugar						
Relaciones con los habitantes						
Imagen						
Insertar imagen						
Fotografía digital						
Fotografía análoga						

8.3.4.- Educación

Para este componente se deben considerar algunos de los siguientes aspectos:

- Talleres de formación de artistas urbanos.
- Talleres de apreciación del arte urbano.
- Incorporación de módulos que combinen arte y ciudad a nivel curricular.
- Seminarios temáticos acerca de la ciudad como soporte de distintas expresiones.
- Talleres de mediación.
- Talleres de participación.

8.3.5.- Comunicación

Para este componente, se deben considerar algunos de los siguientes aspectos:

- Desarrollar una mayor articulación entre galerías, museos y arte urbano.
- Desarrollar articulación entre habitantes y artistas urbanos.
- Generar itinerarios que pongan en valor el arte urbano.

8.3.6.- Estrategias

- Definición de áreas e itinerarios involucrados para la gestión territorial.
- Relación de tipos de valores patrimoniales, territoriales, arquitectónicos, históricos con la práctica.
- Definición de diálogo narrativo.
- Educación de vinculación de práctica con otros patrimonios.
- Ficha de catalogación de registros y cosecha de contenidos para su difusión.

8.3.7.- La apropiación mediada

El concepto de articulación debe estar apoyado a través de guías en línea e itinerarios que superponen historias, para que los habitantes trabajen con su propia población. Mapas de acceso con información de la protección de la práctica.

Se necesitan estrategias de mediación que den contexto a las demandas plasmadas, den contextos a las estéticas, ordenando la producción en línea, autoproducida y por producir. Se debe hacer hincapié en la discusión teórica con respecto al patrimonio, que no es solo una selección positiva de bienes culturales con características de patrimonio contemporáneo, sino también la selección de aquellos territorios y gráficas polisémicas, que relatan a la ciudad en sus diversas dimensiones. No es un museo, es una práctica urbana contemporánea.

Como intervención muchos mencionan la mejora del mural por sobre la mancha, por lo tanto se presume como un buen ejercicio la construcción de un paisaje, de una ciudad, debido a que es necesario mejorar la ciudad a través de estos trabajos. Mediados entre vecinos y artistas, algunos lo prefieren sin intervención institucional, aunque aseguran la necesidad de obtener mejores recursos. Otros consideran que el *tag*, la raya o la mancha, es parte relevante de la suciedad, pero también de la práctica, por ende no se deberían excluir del todo. Claramente representa una dimensión dicotómica, que nos debe llevar a desarrollar nuevas preguntas, nuevas interrogantes, para desarrollar una buena propuesta de intervención.

Es interesante lo que narran algunos entrevistados con respecto al mural o arte callejero: “*Una muralla que habla*”. Por lo tanto, es relevante el proceso de diálogo entre comunidad y mural en un proceso de consenso, de espacios de respeto, entre habitantes de una ciudad. Esta es la clave de la mediación y la valoración del arte urbano como forma expresiva de la ciudad. Las narrativas son valoradas, pero debe existir un proceso de mediación y apropiación para la consolidación de esos valores.

CAPÍTULO IX

Conclusiones

9.1.- La ciudad como texto y contexto

A partir de la discusión teórica y la descripción empírica, podemos advertir un primer esbozo de modelo de análisis de patrimonio en la sociedad de la información, una sociedad líquida, de ciudades policéntricas de límites difusos y productora de espacios basura o residuales, descrita como una ciudad genérica en palabras de Kolhaas. Sin embargo, como lo advertimos en esta investigación la ciudad genérica es una ciudad plagada de sentido, una ciudad donde unas de sus mayores características es la producción de subjetividades plasmadas a través de diversas formas de expresión.

Estas expresiones asociadas al arte urbano, adquieren una mayor presencia y significación, en escalas locales. Es decir, la relación se da en unidades territoriales acotadas, la relación con toda la ciudad como una unidad, pierde sentido para los actores sociales, sean estos artistas urbanos o habitantes, la escala de una ciudad en constante expansión se transforma en una incertidumbre de pertenencia y anonimato, una relación que configura las identidades de los habitantes en un devenir de ciertas e incertidumbre.

De esta manera, la ciudad se lee como un tránsito entre espacios basuras, no lugares y lugares relacionales con su historia y con su identidad, espacios cargados de significados. Estos espacio, son un territorio en disputa de la sobremodernidad que lo crea y abandona, mientras otros sujetos los apropian y resignifican.

La lucha por la apropiación de la ciudad entre quienes la intervienen drásticamente con nuevos proyectos inmobiliarios y de transporte versus quienes la habitan y significan. Nos ha llevado a establecer esta relación de significados como símbolos envolventes y símbolos latentes.

Los símbolos envolventes, configuran y delimitan, mientras que los símbolos latentes son la experiencia de habitar y de trasgredir. Estos símbolos se vinculan armónica y contradictoriamente en la ciudad.

En algunos casos un sector abandonado, se empodera y revitaliza a través de las intervenciones de símbolos latentes, que van desde el arte urbano a proyectos comunitarios de recuperación y uso. Pero, otras veces el símbolo latente violenta al símbolo envolvente en la lucha por la apropiación de la ciudad, lo violenta a través de la mancha del *tag*, de la territorialización de grupos urbanos como los asociados a barras bravas.

Esta dicotomía es parte del tránsito continuo de los habitantes de la ciudad, ellos observan, leen e interpretan estas pugnas territoriales en su cotidiano, las resignifican y las apropian dependiendo si están vinculadas a su escala territorial inmediata o de tránsito.

La ciudad vista desde esta perspectiva es un organismo que está narrando constantemente el quehacer de sus habitantes, es texto y contexto, que nos permite interpretar en procesos identitarios fragmentados nuestro territorio.

9.2.- Territorio espacio y patrimonio practicado

Con respecto a este punto podemos afirmar que existen continuidades en los usos de espacios públicos en la Ciudad de Santiago, que nos permiten identificar prácticas sociales y culturales fuertemente arraigadas en sus habitantes. Por otro lado, el patrimonio cultural en la sociedad de la información debe ser considerado desde la perspectiva de la creación de subjetividades colectivas e individuales, que permiten narrar la ciudad desde distintas formas de expresión.

Esto debido a que una de las características de la sociedad actual, es la visibilización que existe de la heterogeneidad cultural, no siendo una sociedad homogénea, sino más bien una sociedad multicultural. En este sentido, existe un proceso en que se pierde la gran ausencia de los actores sociales en la ciudad, un

proceso potenciado en la sociedad de la información que pone en tensión las concepciones más habituales de patrimonio.

Uno de los grandes cambios en la era de la información es la incorporación de nuevos sujetos a el discurso patrimonial. Lo que ha llevado ha generar nuevas vistas y paisajes urbanos que se forman a partir de los modos de habitar sus espacios públicos.

De esta manera, esta investigación dio comienzo a un análisis más profundo de la ciudad como patrimonio en la actualidad, una búsqueda de los patrimonios ausentes en prácticas culturales presentes, pero invisibles.

Desde esa perspectiva, es interesante lo que se menciona, con respecto a que el patrimonio practicado, no sólo señala una práctica, sino además se refiere a las relaciones que componen éstas prácticas. El lenguaje, el sonido y formas de realizarlo.

De esta manera, una de las relaciones que se establecieron a partir de esta investigación, es la existente entre artistas urbanos y habitantes, en esta relación existe una valoración a estas intervenciones urbanas, que son consideradas como una contribución de calidad estética a la ciudad, debido a que brindan un descanso visual a la ciudad, transfigurando su visualidad.

La valoración que existe en esta relación se vincula estrechamente con un espacio y un territorio imaginado e identidades practicadas. La calidad estética se basa en la valoración de elementos técnicos, asociados al uso del color, de la forma y del entorno. Por lo tanto, el arte figurativo, la intervención plástica (uso de colores y formas) y la denuncia social, adquieren en estos contextos una valoración mayor. Siendo estas tres formas narrativas, componentes de un ecosistema comunicativo “de” y “en” la ciudad.

Desde esta perspectiva, podemos suponer que existe una práctica de continuidad y apropiación, similar a lo propuesto por bonfil batalla en su libro “Pensar la cultura”, pero que no permiten un orden taxativo de clasificación rígida, sino más bien son elementos de tránsito, un constante viaje semántico. Donde los límites de clasificación se vuelven difusos.

Por lo tanto, la vinculación del Territorio como un espacio y patrimonio practicado, nos habla de las influencias generadas entre arte público y las narrativas muralista mexicanas en la construcción política de los sujetos populares. Surgen en combinación nuevos referentes estéticos, que se transforman en narrativas que utilizan ideogramas para contar una historia, una historia americanista, una historia indígena, los ausentes se hacen presentes en en el territorio y en el patrimonio practicado, surgen memorias colectivas e individuales generando un sincretismo que da origen por ejemplo al Museo de Cielo Abierto de San Miguel.

Esto se suma a un ejercicio constante de contracultura, de rebelión permanente a las formas estéticas y narrativas hegemónicas. De ahí su relevancia en los sujetos que habitan y transitan la ciudad cotidianamente, en esto radica la transición de no lugares a lugares, parafraseando a Augé. Es aquí donde se establecen los vínculos identitarios.

En este sentido, se identificaron algunas de las formas de expresión social más recurrentes en la ciudad, formas asociadas al arte callejero, a la pintura mural, al uso de stencil, a las narraciones de la ciudad en formato digital, a la literatura y al mundo audio visual.

A primera vista estas manifestaciones parecen usos fragmentados de la identidad urbana. Sin embargo, son expresiones que se agrupan en discursos territoriales y de contracultura que se articulan en la apropiación de espacios públicos rebasando las áreas verdes, plazas y parques.

Con respecto a la discusión existente en las definiciones de espacio público, podemos relativizar el discurso, tomando en cuenta que existen diversos tipos de apropiación de los espacios públicos. Como lo son las apropiaciones de consumo y de contracultura.

9.3.- El patrimonio practicado y la creación de subjetividades

Dentro de las relaciones desarrolladas a lo largo de esta investigación, encontramos las de imaginario y paisaje, en ella podemos constatar que el territorio y el patrimonio imaginado, se hace presente a través de anhelos, de una ciudad deseada, no utópica, pero mucho más amable. Los datos levantados nos demostraron de que manera, las subjetividades de la experiencia de habitar la ciudad de Santiago, establecen criterios narrativos mucho más complejos, que permiten una relación polisémica de la ciudad, diferenciando las representaciones que se hacen de ella.

Es por que a partir de un ejercicio proyectivo, pudimos graficar el imaginario del casco histórico de Santiago y establecer diversos niveles de apreciación de la ciudad, que se narra desde un paisaje palimpséstico. A partir de los enunciados por los entrevistados pudimos dibujar los límites difusos de un casco histórico imaginado, que concentra lugares y arquitectura, parques y barrios, son estos lugares los que convocan las miradas de los habitantes y su experiencia en la ciudad.

De esta manera la investigación, no expresa unicamente el imaginario estético, pictórico, sino de permanencia, la experiencia de la ciudad graficada en distintas tipologías de mapas. Contraponer concepciones de patrimonio, Unesco y otras con las definiciones proporcionadas por los entrevistados, definiendo los límites conceptuales en su construcción.

A partir de estos ejercicios hemos concluido que existe una dicotomía asociada a las construcciones de identidad en la trama urbana, diferenciando centro periferia, desde la perspectiva de la conformación de distintas identidades, por ejemplo el mural fuera del casco histórico trabajado en esta investigación, apunta a la consigna de una identidad y de una demanda política y social, versus el que se encuentra en el casco histórico que establece un híbrido mucho más complejo, posee diversas lecturas sociales, algunos son conmemorativos y otros más bien crípticos en su interpretación. Por lo tanto, reiteramos la presencia de una identidad fragmentada, de tránsitos y permanencias.

De esta manera, hemos constatado que la imaginación simbólica, en palabras de Silva, no se se puede expresar en una cosa específica, sino es en sí misma una combinación de elementos y matrices culturales. Esto ha llevado a que la ciudad se ha construido como un objeto simbólico y colectivo, convirtiéndose en una ciudad textualizada, es decir, que genera sus propias formas de ser leída.

La interpretación de las narrativas expuestas en la ciudad, cambian, según los elementos a los que se van enfrentando, las personas de distintos rangos etéreos muestran diversas valoraciones, distintos imaginarios, confluyen en la valoración, pero desde prismas distintos.

Desde esta perspectiva, concluimos que las narrativas patrimoniales más valoradas son aquellas en que destaca el valor nostálgico de la antigüedad, el otro valor asociado directamente es el soporte arquitectónico como valor patrimonial, este último sobre todo para el caso de los valores patrimoniales nostálgicos.

Los entrevistados más jóvenes amplían su visión a elementos culturales y expresiones más amplias, carnavales, patrimonio inmaterial. Ambos valoran las áreas verdes como parques públicos dentro de la ciudad. Existe una correspondencia, dentro del impacto de éstos espacios en la ciudad. A partir de los hallazgos obtenidos en esta investigación podemos establecer que las áreas verdes como jardines y parques son una respuesta al crecimiento en altura de la ciudad en los últimos 20 años, como también a la imagen de saturación que representa una ciudad de hormigón armado, en edificios, casas, autopistas o otros elementos de la infraestructura urbana, que coarta la sensación de medio ambiente.

Estas perspectivas que surgen desde la experiencia, en un plano subjetivo de habitar la ciudad, de experimentarla. Esa subjetividad, es la que prima en la visión de los individuos, de sus valoraciones, de sus tránsitos en la ciudad, la mayoría surgidos desde una praxis, trabajo, estudios, comercio, servicios, familia, se mueven entre nodos en una ciudad en red, de un punto a otro.

En este sentido el espacio de intermediación, como un espacio público, áreas verdes y murales se transforman en un descanso visual e inclusive virtual desde la perspectiva que enajena al habitante de su trayecto y de su cotidianeidad, lo enajena de la realidad, pero con un efecto placebo, los libera, desarrolla otro sentido de pertenencia.

Finalmente, el proceso participativo y comunitario en estas formas de expresión de arte urbano, han sido destacadas por artistas y habitantes, es una parte de la práctica contemporánea desde la perspectiva del patrimonio inmaterial. Por lo tanto, las propuestas de intervención y mejora no deben ser institucionalizadas, el estado debe ser el garante de que las instancias de participación y construcción social sucedan. En un espacio de conversación, en un espacio de diálogo. Esa es una percepción que muchos manifestaron.

La participación comunitaria, es también una forma de construir ciudad, esto tiene que ver con un ejercicio de ciudadanía, pero desde un trabajo de base, una vinculación con otros sujetos, la articulación para dar vida al tejido social, urbano y cultural de un barrio.

Ese es el punto del patrimonio que más se valora. Desde ese punto de vista, el arte urbano colectivo se transforma en un activismo que defiende las identidades, que defiende no únicamente hitos históricos, sino también defiende la construcción de sujetos, en la práctica de construir ciudad. Así se lo valorado por la comunidad se comprende como un ejercicio de construcción ciudadana.

Bibliografía

Ameigeiras, Aldo; Alem, Beatriz (compiladores)

2011 *Culturas populares y culturas masivas. Desafíos actuales a la comunicación.* Universidad Nacional de General Sarmiento. Argentina

Andrade, Pablo.

2009 a *La ciudad que habla.* Revista Patrimonio Cultural. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. N° 52, Año XIV.

2007 b *Tecnología y participación social. La experiencia Biblioredes.* Revista Patrimonio Cultural. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. N° 43. Año XII

Alcatruz, Paula

2004 *Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador.* Anuario pregrado Universidad de Chile

Aguilera, Claudio

S/I *Ilustración a la Chilena.* Ed. Ocho libros y Polp! Galería. Santiago, Chile.

Aparici, Roberto; et. Al.

2006 *La imagen. Análisis y representación de la realidad.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Augé, Marc

1998 a *Hacia una antropología de los mundos modernos.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

1998 b *La Guerra de los Sueños. Ejercicios de etno – ficción.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

- 1999 c** *Lugares y No lugares.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.
2007 d *Por una antropología de la movilidad.* Ed. Gedisa. Barcelona, España
2010 e *La comunidad ilusoria.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Bauman, Zygmunt

- 2008 a** *La globalización. Consecuencias humanas.* Ed. FCE. México
2009 b *Vida Líquida.* B.A. Ed. Paidós. Argentina
2007 c *La sociedad sitiada.* Ed. FCE. México

Ballart, Josep.

- 2005** *Gestión del Patrimonio Cultural.* Ediciones Ari

Balza, Sergio León

- 1998.** *Conceptos sobre espacio público, Gestión de proyectos y lógica social: reflexiones sobre la experiencia chilena.* EURE (Santiago)

Banks, Marcus

- 2008** *Los datos visuales en Investigación Cualitativa.* Ed. Morata. Madrid, España.

Barth, Frederik

- 1976** *Los Grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales.* Ed. FCE. México DF.

Barthes, Ronald

- 2008** *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina.

Baudrillard, Jeane

- 1997** *El otro por sí mismo.* Ed. Anagrama. Barcelona, España

Bell, Daniel

2006 *El advenimiento de la sociedad post industrial*. Ed. Alianza. Madrid

Benjamin, Walter

2003 *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México DF.

Bonfil, Guillermo

1991 *Pensar Nuestra Cultura*. Ed. FCE. México DF.

Bragassi, Juan

2010 *El Muralismo en Chile: Una Experiencia Histórica para el Chile del Bicentenario*. Santiago de Chile en http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf

Briones, Guillermo

1993 *Metodología de la Investigación*. Bogotá, Colombia.

Bourdieu, Pierre

2008 a *Capital cultural, escuela y espacio social*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, Argentina.

2007 b *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona, España.

2010 c *El sentido del gusto social. Elementos para una sociología de la cultura*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, Argentina.

Calvino, Italo

S/I *Las Ciudades Invisibles*. Ed. César Palma.

Caraballo, Ciro

2008 *El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención. La participación de los actores sociales*. Revista Palapa. Vol. III, N° 1. Enero-Junio 2008, PP 41-49. Universidad de Colima México

Castillo, Eduardo

2010 *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile.* Ed. Ocho libros. Santiago, Chile

Castells, Manuel.

1998 a *El surgimiento de la sociedad de redes Capítulo 6.* El espacio de los flujos..

1974 b *Movimientos Sociales Urbanos.* S.XXI. España.

2001 c *La Sociología Urbana.* Alianza España.

2006 d *Globalización y democracia: Chile en el contexto mundial.* Ed. FCE. México DF.

Cohen, Ronald

1991 “Problema y Enfoque en la Antropología.” *University Northwestern, Evanston Illinois, USA.*

Cuche, Mario; Inti

2014 *INTI.* Ed. Ocho Libros. Santiago, Chile.

Clément, Gilles

2007 *Manifiesto del tercer paisaje.* Ed. GG mínima. Barcelona, España.

Chartier, Roger

2005 *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

De Mattos, Carlos; et al.

2005 *Santiago en EURE. Huellas de una Metamorfosis Metropolitana.* Ediciones del Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales / Pontificia Universidad Católica de Chile.

De Moraes, Dênis. (Coord.)

2007 *Sociedad mediatizada.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

De Ramón, Armando.

2005 *La Población Informal. Doblamiento de la Periferia de Santiago de Chile. 1920-1970.* IEUT, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Diañez, Pablo.

2002 *Apuntes de doctorado.* Enero.

Domínguez, Paula.

2006 *De los artistas al pueblo: Esbozos para una historia del Muralismo Social en Chile.* Tesis para optar al grado de Licenciado en Arte. Universidad de Chile.

Franz, Carlos.

1989 *Santiago Cero.* Ed. Punto de Lectura. Chile

García Canclini, Nestor.

1989 a *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Ed. FCE. México DF.

2004 b *Diferentes, desiguales y desconectados.* Ed. Gedisa, Barcelona, España

2005 c *Imaginarios Urbanos.* Ed. eudeba. B.A. Argentina.

2007 d *Lectores, espectadores e internautas.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

García Canclini, Nestor; et al.

2012 e *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música.* Editorial Ariel. Barcelona, España.

Geertz, Clifford.

2000 a *La Interpretación de las Culturas.* Barcelona.

1973 b *Visión de Mundo y Análisis de símbolos sagrados.* Ed. Universidad Católica del Perú. Lima.

Gross, Patricio.

2005 *Santiago de Chile (1925-1990): planificación urbana y modelos políticos.* IEUT, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Delueze, Gilles.

2007 *Empirismo y Subjetivismo.* Ed. Gedisa. Barcelona. España

Donoso M, Ángeles.

2001 La muralla enterrada: Carlos Franz (). **EURE (Santiago)**, Santiago, v. 30, n. 89, mayo 2004. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612004008900007&lng=es&nrm=iso>. accedido en 26 mayo 2010. doi: 10.4067/S0250-71612004008900007.

Eliade, Mircea.

1978 *Mito y Realidad.* Ed. Guadarrama. Barcelona, España.

1995 *Lo Sagrado y lo Profano.* Ed. FCE. México DF.

Estalella, Adolfo; Ardévol, Elisenda

2010 *Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual.* Revista de Antropología Viusal – número 15- Santiago, Agosto 2010- 1/21 pp.

Escalante, Germán.

2007 *Lecturas y escrituras del hábitat construido. Propuesta para la comprensión de los modos de habitar a través de la imagen visual.* Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Figuroa-Saavedra, Fernando

2007 *Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad del barrio.* Revista de Dialectología y Tradiciones Populares 2007, enero-junio, Vol. LXII, n° 1, p'gs. 111-144, ISSN: 0034-7981.

Fontbona, Sebastian; Labra, Nicolás; Larraín, Ismael.

2002 *La Ciudad como papel.* Tesis para optar al grado de Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Diego Portales. Santiago, Chile.

Galindo, Jesús

1998 *Técnicas de Investigación. En sociedad, cultura y comunicación.* Ed. México DF.

Gramsci, Antonio

1967 *Cultura y literatura.* Madrid, España.

Hernández Sampieri, Roberto

1996 *Metodología de la Investigación.* Ed. Mc Graw – Hill. Bogotá, Colombia.

Hernández García, Jaime

2007 *Estética y hábitat popular.* Revista Aisthesis N° 41 (2007): 11-35.
Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile

Ito, Toyo

2007 *Arquitectura de límites difusos.* Barcelona, España.

Joseph, Isaac

2002 *El transeúnte y el espacio urbano.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Koolhaas, Rem

2006 a *La ciudad genérica.* Barcelona, España

S/I b *Espacio Basura*

Kolón, Frechmann

2013 *Street Art.* Ed. Loft. Barcelona, España.

Lamas, Marta.

1994 "Cuerpo: Diferencia Sexual y género." En: *Rev. Cuerpo y Política. Año 5, vol. 10.*

Leung, Linda

2007 *Etnicidad virtual. Raza, resistencia y www.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Le Goff, Jacques

1991 *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.* Ed. Paidós. Madrid, España.

Márquez, Francisca

2007 *Imaginario Urbanos en el Gran Santiago. Huellas de una metamorfosis.* Revista Eure (Vol. XXXIII), pp 79-88 Santiago de Chile 2007.

Martínez, Alicia.

S/I *Estudio y Elaboración de Inventarios del Patrimonio Cultural.*
www.monografias.cl

Martín - Barbero, Jesús

2004 a *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.* Ed. FCE. México.

S/I *Lenguaje Urbano.* Ed. FCE. México.

1991 c *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México DF.

Martín - Barbero, Jesús; Germán Rey

1999 *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Martín, Fernando

2002 *Contribuciones para una antropología del diseño.* Ed. Gedisa. Barcelona, España

Méndez, Jorge

S/I En: <http://www.valladolidwebmusical.org/>

Mege, Pedro

1989 “Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuches”

En: *Boletín N° del Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago pp 81-114.*

Moscovici, Sergei.

1995 *Psicología Social II. Representaciones Sociales.* Barcelona, España.

Moulian, Tomás

2014 a *Antes del Chile Actual. La década del sesenta.* Mutante editores. Santiago, Chile.

2002 b *Chile actual. Anatomía de un mito.* Ed. LOM. Santiago, Chile.

Molina, José Luis

2001 *El análisis de redes sociales. Una introducción.* Ed. Bellaterra. Barcelona, España.

Morduchowicz, Roxana; et. Al.

2008 *Los jóvenes y las pantallas. Nuevas formas de sociabilidad.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Muñoz-Basols, Javier.

2010 *Los Arte callejero in tabula como método de comunicación: Autoría, espacio y destinatario.* Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXV, N°2, pp389-426, Editorial CSIC, Madrid, España.

Padua, Jorge

1992 *Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales.* Ed. FCE. México DF.

Palmer, Rod

2011 *Arte Callejero en Chile*

Prats, Lorenc

1997 *Antropología y Patrimonio. España*

Portus, Leonardo

2014 *Estación Utopía. Museo de Artes Visuales. Santiago, Chile.*

Quéau, Philippe

1995 *Lo virtual. Virtudes y vértigos. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina.*

Roca, Lourdes

2012 *La fotografía urbana como espacio discursivo del poder. Revista Chilena de Antropología –número 20- Santiago, Diciembre 2012 pp 106/121.*

Romero, Luis.

2005 *Urbanización y Sectores Populares. Santiago de Chile 1830-1875”*
IEUT, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Rodríguez-Plaza, Patricio.

2005 a *Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena. En revista bifurcaciones Número 03, 2005.*

<http://www.bifurcaciones.cl/2005/06/numero-003/>

2005 b *Crítica, estética y mayorías latinoamericanas. Aisthesis N° 38 pp. 99-122. Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile*

Salazar, María Cristina

2009 *La investigación-acción participativa. Inicios y desarrollos. Ed. Laboratorio Educativo. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.*

Sandoval, Alejandra

2001 *El caso de la Brigada Chacón*. Ediciones SUR. Santiago de Chile

Santos, María Josefa; Bueno, Carmen

2003 *Nuevas tecnologías y cultura*. Universidad Iberoamericana. México DF.

Sassen, Saskia

2007 *Una sociología de la globalización*. B.A. Argentina.

Sauto, Ruth

2007 *Práctica de la investigación cuantitativa y cualitativa. Articulación entre la teoría, los métodos y las técnicas*. Ed. Lumiere. Buenos Aires, Argentina.

Silva, Armando

2006 a *Imaginarios Urbanos. Hacia el urbanismo desde los ciudadanos*. Convenio Andrés Bello. Bogotá, Colombia.

1989 b *La Ciudad como comunicación. Elaboración de una teoría sobre el graffiti en las ciudades contemporáneas, con especial referencia a ciudades colombianas y latinoamericanas y la evolución de sus argumentos hasta la formulación de una tesis integral sobre la ciudad*. En: Diálogos de la comunicación N°23, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Lima.

Soto, Jorge; et. Al.

2010 *Museo a cielo abierto en San Miguel*. Santiago, Chile

Subirats, Eduardo

2001 *Culturas virtuales*. Ed. Biblioteca nueva. Madrid, España.

Schmidt, Francisco

2009 *Santiago Subterra. Nuevas lógicas y roles para el subsuelo*. Universidad Andrés Bello. Santiago, Chile

Taylor; et al.

1984 *Investigación Cualitativa*. Barcelona, España.

Taussig, Michael

1995 *Un Gigante en Convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Van Dijk, Teun A. (compilador)

2005 *El discurso como interacción social*. Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Vico, Mauricio; Osses, Mario.

2009 *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Centro de investigación Barros Arana. Santiago, Chile.

Vico, Mauricio.

2013 *El afiche político en Chile 1970 – 2013*. Centro de investigación Barros Arana. Santiago, Chile.

Vilches, Lorenzo; et. Al.

2011 *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital*. Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Wallerstein, Immanuel

1990 *Análisis de los Sistemas Mundiales*. Ed. Alianza. México DF.

1995 *La reestructuración Capitalista y el Sistema – Mundo*. Ed. Alianza. México DF.

Warnier, Jean-Pierre

2002 *La mundialización de la cultura*. Ed. Gedisa. Barcelona, España.

Anexo 1. Pautas de Entrevistas

Ficha de entrevista	Folio:
Nombre entrevistado	
Edad entrevistado	
Sexo	
Lugar de la entrevista	
Fecha de aplicación	
Nombre entrevistador	
Autorización uso de la información	
Habitantes	
Dimensiones de análisis	Preguntas o indicadores
– Creatividad cultural	<p>¿Qué es para usted la creatividad cultural de un pueblo, de un barrio?</p> <p>¿Cómo se expresa la creatividad cultural de un pueblo, de un barrio?</p> <p>¿Qué opinión tiene usted acerca del <i>street art</i>, muralismo o grafitis que se observan en Santiago?</p> <p>¿Le parecen una forma de arte, de expresión social u otra manifestación? ¿Por qué? ¿Como cuáles?</p> <p>¿Usted considera que a partir de estas expresiones se construye ciudad?</p> <p>¿Le parece que son obras individuales o colectivas?</p> <p>¿Vandalismo o arte?</p>
– Nuevos espacios públicos	<p>¿Qué entiende usted por espacio público y arte público?</p> <p>¿Considera que el arte público manifestado en murales en el metro contribuye a la ciudad?</p> <p>¿Considera que el arte público manifestado en murales, <i>street art</i> y grafitis contribuyen a la ciudad?</p> <p>¿Usted conoce los grafitis, murales y <i>street art</i> que se encuentran en los barrios Bellavista, Yungay, San Eugenio, Estación Central, Blanco Encalada, museos a cielo abierto, Franklin, Baquedano?</p> <p>¿Qué cree usted que se debería hacer para mejorar el arte público en sus dimensiones murales, grafitis y <i>street art</i>?</p>
– Prácticas sociales y culturales	<p>¿Desde cuándo usted ha observado murales, grafitis y <i>street art</i> en las calles de Santiago?</p> <p>¿Usted considera que la gente que hace esto es parte de una organización?</p> <p>Cuando usted ve grafitis, ¿qué le provocan?</p> <p>¿Considera que en Santiago existe una historia al respecto?</p>

	¿Considera que las personas que realizan este tipo de manifestaciones están narrando algo? ¿Por qué?
– Expresión, representación e imaginarios	¿Qué representan para usted las manifestaciones antes mencionadas?
	¿Estas manifestaciones son parte de una imagen de la ciudad de Santiago?
	¿Existe alguna de estas manifestaciones que lo represente? ¿Cuál? ¿Dónde?
	¿Cómo se representa usted en la ciudad o qué lo representa a usted en la ciudad?
	¿Cómo le gustaría que fuera la ciudad de Santiago?
– Paisajes urbanos	¿Qué caracteriza a la ciudad de Santiago?
	¿Qué lugares son los que más visita usted?
	¿Qué lugares son los que más valora? ¿Por qué?
	¿Qué considera usted que es el casco histórico de Santiago?
	¿Qué lo compone y cuáles son los valores que este tiene?
– Sociedad posindustrial	¿Con cuáles lugares de los nombrados usted se identifica? ¿Por qué?
	¿Qué caracteriza a la ciudad y sociedad de Santiago desde la década de 1970 a la fecha?
	¿Qué considera usted como modernidad? ¿Cómo se refleja esta en Santiago?
	¿Qué cambios ha observado o le han comentado sus padres?
	¿Qué barrios industriales conoce usted?
– Urbanismo y sociedad de la información	¿Qué le parece la infraestructura comunicacional de Santiago (autopistas, cables, antenas, etc.)?
	¿Qué denominaría usted como casco histórico de la ciudad de Santiago? ¿Cuáles son sus límites?
	¿Existen otros cascos históricos presentes en la ciudad de Santiago?
	¿Desde cuándo podemos considerar un casco histórico en Santiago?
	¿Cómo describiría la ciudad de Santiago en la actualidad?
– Patrimonio y globalización	¿Cuáles son los principales hitos urbanos de Santiago en la actualidad?
	¿Cómo ha cambiado la configuración de la ciudad en los últimos cuarenta años?
	¿Qué considera usted que es el patrimonio?
	¿Qué particularidades tiene el patrimonio que podemos encontrar en el casco histórico de la ciudad de Santiago?
	¿Es posible ver ese tipo de patrimonio en otras ciudades del país, en otras ciudades latinoamericanas o en otras ciudades del mundo?
– Sociedad líquida	¿Cuál es la relevancia del patrimonio en un contexto de globalización?
	¿Existe una mercantilización del patrimonio? ¿Cómo se da esta mercantilización?
	¿Usted ha vivido siempre en la misma comuna?
	¿Usted se ha cambiado de lugar de trabajo o estudios frecuentemente?
	¿Usted considera que las cosas no perduran como antes en el tiempo? ¿Por qué?

Artista urbano	
Dimensiones de análisis	Preguntas o indicadores
	<p>¿Usted considera que vivimos un tiempo muy acelerado? ¿Por qué?</p> <p>¿Cómo describiría usted la vida actual?</p>
– Creatividad cultural	<p>¿Qué es para usted la creatividad cultural de un pueblo, de un barrio?</p> <p>¿Cómo se expresa la creatividad cultural de un pueblo, de un barrio?</p> <p>¿Qué opinión tiene usted acerca del <i>street art</i>, muralismo y grafitis que se observan en Santiago?</p> <p>¿Les parecen una forma de arte, de expresión social u otra manifestación? ¿Por qué? ¿Como cuáles?</p> <p>¿Usted considera que a partir de estas expresiones se construye ciudad?</p> <p>¿Le parece que son obras individuales o colectivas?</p> <p>¿Vandalismo o arte?</p>
– Nuevos espacios públicos	<p>¿Qué entiende usted por espacio público y arte público?</p> <p>¿Considera que el arte público manifestado en murales en el metro contribuye a la ciudad?</p> <p>¿Considera que el arte público manifestada en murales, <i>street art</i> y grafitis contribuyen a la ciudad?</p> <p>¿Usted conoce los grafitis, murales y <i>street art</i> que se encuentran en los barrios Bellavista, Yungay, San Eugenio, Estación Central, Blanco Encalada, museos a cielo abierto, Franklin, Baquedano?</p> <p>¿Qué cree usted que se debería hacer para mejorar el arte público en sus dimensiones murales, grafitis y <i>street art</i>?</p>
– Prácticas sociales y culturales	<p>¿Desde cuándo usted ha observado murales, grafitis y <i>street art</i> en las calles de Santiago?</p> <p>¿Usted considera que la gente que hace esto es parte de una organización?</p> <p>Cuando usted ve grafitis, ¿que le provocan?</p> <p>¿Considera que en Santiago existe una historia al respecto?</p> <p>¿Considera que las personas que realizan este tipo de manifestaciones están narrando algo? ¿Por qué?</p>
– Expresión, representación e imaginarios	<p>¿Qué representan para usted las manifestaciones antes mencionadas?</p> <p>¿Estas manifestaciones son parte de una imagen de la ciudad de Santiago?</p> <p>¿Existe alguna de estas manifestaciones que lo represente? ¿Cuál? ¿Dónde?</p> <p>¿Cómo se representa usted en la ciudad o qué lo representa a usted en la ciudad?</p> <p>¿Cómo le gustaría que fuera la ciudad de Santiago?</p>
– Paisajes urbanos	<p>¿Qué caracteriza a la ciudad de Santiago?</p> <p>¿Qué lugares son los que más visita usted?</p> <p>¿Qué lugares son los que más valora? ¿Por qué?</p>

<p>– Sociedad posindustrial</p>	<p>¿Qué considera usted que es el casco histórico de Santiago? ¿Qué lo compone y cuáles son los valores que este tiene? ¿Con cuáles lugares de los nombrados usted se identifica? ¿Por qué? ¿Qué caracteriza a la ciudad y sociedad de Santiago desde la década de 1970 a la fecha? ¿Qué considera usted como modernidad? ¿Cómo se refleja esta en Santiago? ¿Qué cambios ha observado o le han comentado sus padres? ¿Qué barrios industriales conoce usted? ¿Qué le parece la infraestructura comunicacional de Santiago (autopistas, cables, antenas, etc.)?</p>
<p>– Urbanismo y sociedad de la información</p>	<p>¿Qué denominaría usted como casco histórico de la ciudad de Santiago? ¿Cuáles son sus límites? ¿Existen otros cascos históricos presentes en la ciudad de Santiago? ¿Desde cuándo podemos considerar un casco histórico en Santiago? ¿Cómo describiría la ciudad de Santiago en la actualidad? ¿Cuáles son los principales hitos urbanos de Santiago en la actualidad? ¿Cómo ha cambiado la configuración de la ciudad en los últimos cuarenta años?</p>
<p>– Patrimonio y globalización</p>	<p>¿Qué considera usted que es el patrimonio? ¿Qué particularidades tiene el patrimonio que podemos encontrar en el casco histórico de la ciudad de Santiago? ¿Es posible ver ese tipo de patrimonio en otras ciudades del país, en otras ciudades latinoamericanas o en otras ciudades del mundo? ¿Cuál es la relevancia del patrimonio en un contexto de globalización? ¿Existe una mercantilización del patrimonio? ¿Cómo se da esta mercantilización?</p>
<p>– Sociedad líquida</p>	<p>¿Usted ha vivido siempre en la misma comuna? ¿Usted se ha cambiado de lugar de trabajo o estudios frecuentemente? ¿Usted considera que las cosas no perduran como antes en el tiempo? ¿Por qué? ¿Usted considera que vivimos un tiempo muy acelerado? ¿Por qué? ¿Cómo describiría usted la vida actual?</p>
<p>Otras acerca del diseño</p>	<p>Uso del color Uso de formas Trazos y puntos de tensión en la obra</p>
<p>Otras acerca del diseño</p>	<p>Uso del color Uso de formas Trazos y puntos de tensión en la obra</p>

Residentes	
Dimensiones de análisis	Preguntas o indicadores
– Creatividad cultural	<p>¿Qué es para usted la creatividad cultural de un pueblo, de un barrio?</p> <p>¿Cómo se expresa la creatividad cultural de un pueblo, de un barrio?</p> <p>¿Qué opinión tiene usted acerca del <i>street art</i>, muralismo o grafitis que se observan en Santiago?</p> <p>¿Les parecen una forma de arte, de expresión social u otra manifestación? ¿Por qué? ¿Como cuáles?</p> <p>¿Usted considera que a partir de estas expresiones se construye ciudad?</p> <p>¿Le parece que son obras individuales o colectivas?</p> <p>¿Vandalismo o arte?</p>
– Nuevos espacios públicos	<p>¿Qué entiende usted por espacio público y arte público?</p> <p>¿Considera que el arte público manifestado en murales en el metro contribuye a la ciudad?</p> <p>¿Considera que el arte público manifestado en murales, <i>street art</i> y grafitis contribuyen a la ciudad?</p> <p>¿Usted conoce los grafitis, murales y <i>street art</i> que se encuentran en los barrios Bellavista, Yungay, San Eugenio, Estación Central, Blanco Encalada, museos a cielo abierto, Franklin, Baquedano?</p> <p>¿Qué cree usted que se debería hacer para mejorar el arte público en sus dimensiones murales, grafitis y <i>street art</i>?</p>
– Prácticas sociales y culturales	<p>¿Desde cuándo usted ha observado murales, grafitis y <i>street art</i> en las calles de Santiago?</p> <p>¿Usted considera que la gente que hace esto es parte de una organización?</p> <p>Cuando usted ve grafitis, ¿qué le provocan?</p> <p>¿Considera que en Santiago, existe una historia al respecto?</p> <p>¿Considera que las personas que realizan este tipo de manifestaciones están narrando algo? Por qué?</p>
– Expresión, representación e imaginarios	<p>¿Qué representan para usted las manifestaciones antes mencionadas?</p> <p>¿Estas manifestaciones son parte de una imagen de la ciudad de Santiago?</p> <p>¿Existe alguna de estas manifestaciones que lo represente? ¿Cuál? ¿Dónde?</p> <p>¿Cómo se representa usted en la ciudad o qué lo representa a usted en la ciudad?</p> <p>¿Cómo le gustaría que fuera la ciudad de Santiago?</p>
– Paisajes urbanos	<p>¿Qué caracteriza a la ciudad de Santiago?</p> <p>¿Qué lugares son los que más visita usted?</p> <p>¿Qué lugares son los que más valora? ¿Por qué?</p> <p>¿Qué considera usted que es el casco histórico de Santiago?</p>

<p>– Sociedad posindustrial</p>	<p>¿Qué lo compone y cuáles son los valores que este tiene?</p> <p>¿Con cuáles lugares de los nombrados usted se identifica? ¿Por qué?</p> <p>¿Qué caracteriza a la ciudad y sociedad de Santiago desde la década de 1970 a la fecha?</p> <p>¿Qué considera usted como modernidad? ¿Cómo se refleja esta en Santiago?</p> <p>¿Qué cambios ha observado o le han comentado sus padres?</p> <p>¿Qué barrios industriales conoce usted?</p> <p>¿Qué le parece la infraestructura comunicacional de Santiago (autopistas, cables, antenas, etc.)?</p>
<p>– Urbanismo y sociedad de la información</p>	<p>¿Qué denominaría usted como casco histórico de la ciudad de Santiago? ¿Cuáles son sus límites?</p> <p>¿Existen otros cascos históricos presentes en la ciudad de Santiago?</p> <p>¿Desde cuándo podemos considerar un casco histórico en Santiago?</p> <p>¿Cómo describiría la ciudad de Santiago en la actualidad?</p> <p>¿Cuáles son los principales hitos urbanos de Santiago en la actualidad?</p>
<p>– Patrimonio y globalización</p>	<p>¿Cómo ha cambiado la configuración de la ciudad en los últimos cuarenta años?</p> <p>¿Qué considera usted que es el patrimonio?</p> <p>¿Qué particularidades tiene el patrimonio que podemos encontrar en el casco histórico de la ciudad de Santiago?</p> <p>¿Es posible ver ese tipo de patrimonio en otras ciudades del país, en otras ciudades latinoamericanas o en otras ciudades del mundo?</p> <p>¿Cuál es la relevancia del patrimonio en un contexto de globalización?</p> <p>¿Existe una mercantilización del patrimonio? ¿Cómo se da esta mercantilización?</p>
<p>– Sociedad líquida</p>	<p>¿Usted ha vivido siempre en la misma comuna?</p> <p>¿Usted se ha cambiado de lugar de trabajo o estudios frecuentemente?</p> <p>¿Usted considera que las cosas no perduran como antes en el tiempo? ¿Por qué?</p> <p>¿Usted considera que vivimos un tiempo muy acelerado? ¿Por qué?</p> <p>¿Cómo describiría usted la vida actual?</p>
<p>Biográficos</p>	<p>¿Dónde nació usted?</p> <p>¿Hace cuánto tiempo vive usted aquí?</p> <p>¿Por qué usted aceptó que le pintaran con un mural la fachada de su casa o almacén?</p> <p>¿Qué significa para usted este mural?</p> <p>¿Usted se puso de acuerdo en el diseño?</p> <p>¿Qué edad tiene usted?</p> <p>¿Qué opinan del mural los otros habitantes de la</p>

casa?

¿Qué significa para usted este tipo de intervenciones?

Anexo 2. Grupos de entrevistados

Entrevistas en profundidad

ID	Grupo entrevista	Edad	Sexo
1	Habitante		30 Hombre
2	Habitante		23 Mujer
3	Habitante		30 Mujer
4	Habitante		25 Hombre
5	Habitante		67 Hombre
6	Artista Urbano	31-29	Hombres
7	Residente		56 Mujer
8	Residente		39 Hombre
9	Residente		27 Mujer
10	Residente		69 Hombre
11	Artista Urbano		26 Hombre
12	Habitante		22 Mujer
13	Habitante		22 Mujer
14	Habitante		48 Hombre
15	Residente		26 Mujer
16	Residente		27 Hombre
17	Habitante		24 Hombre
18	Habitante		53 Mujer
19	Residente	S/I	Mujer
20	Habitante		23 Mujer
21	Habitante		29 Hombre
22	Habitante		19 Hombre
23	Artista Urbano		22 Mujer
24	Artista Urbano		34 Hombre
25	Residente		43 Hombre
26	Residente		22 Mujer
27	Residente		33 Mujer
28	Artista Urbano		33 Hombre
29	Habitante		23 Mujer
30	Habitante		25 Hombre
31	Residente		80 Mujer
32	Habitante		27 Mujer
33	Residente		32 Hombre
34	Residente		32 Mujer
35	Artista Urbano		23 Mujer
36	Residente		32 Hombre
37	Habitante		16 Mujer
38	Habitante		29 Mujer
39	Habitante		28 Mujer
40	Habitante		30 Mujer
41	Habitante		51 Hombre
42	Artista Urbano		28 Hombre

43	Artista Urbano	30	Hombre
44	Artista Urbano	36	Hombre
45	Urbanista	42	Hombre
46	Académico	43	Hombre
47	Académico	38	Hombre
48	Académico	40	Mujer
49	Residente	30	Mujer
50	Residente	42	Hombre

Entrevistas etnográficas

ID	Lugar	Tipología	Sexo	Edad
1	Calle Maturana	Artista Urbano	Hombre	27
2	Calle Maturana	Artista Urbano	Mujer	26
3	San Miguel	Artista Urbano	Hombre	33
4	Rio Mapocho	Artista Urbano	Hombre	37
5	Calle Huerfanos	Artista Urbano	Hombre	28
6	USACH	Artista Urbano	Mujer	22
7	Subercaseux	Artista Urbano	Hombre	19
8	Calle Santo Domingo	Habitante	Hombre	33
9	Calle Loreto	Habitante	Mujer	65
10	Calle Victoria	Habitante	Hombre	70
11	Calle Subercaseux	Habitante	Mujer	23
12	San Diego	Habitante	Hombre	54
13	Plaza Brasil	Habitante	Mujer	43
14	Plaza Yungay	Habitante	Mujer	35
15	Parque Forestal	Habitante	Hombre	27
16	Calle Libertad	Habitante	Mujer	32
17	Plaza Italia	Habitante	Hombre	67
18	Parque Bustamante	Habitante	Hombre	20
19	Avenida Portales	Habitante	Hombre	75
20	Avenida Portales	Habitante	Mujer	68

Anexo 3. Referencia de imágenes

Imagen	Referencia
Sin Número	Bororo, Circo de pulgas
1	Google Earth, Andrea Osandón
2	Google Earth, Pablo Andrade Blanco
3	Google Earth, Pablo Andrade Blanco
4	Google Earth, Pablo Andrade Blanco
5	http://francosalinas.blogspot.com/2007/11/50-aos-de-lucha-poblacion-la-victoria.html
6	http://francosalinas.blogspot.com/2007/11/50-aos-de-lucha-poblacion-la-victoria.html
7	Revista patrimonio cultural. N° 43
8	Leonardo Portus
9	Leonardo Portus
10	Google Earth, Pablo Andrade Blanco
11	http://diario.latercera.com/2011/11/15/01/contenido/cultura-entretencion/30-90554-9-inician-restauracion-de-mural-de-david-alfaro-siqueiros-en-chillan.shtml
12	Rod Palmer
13	https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Gonz%C3%A1lez_Camarena
14	https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_medicina_y_la_farmacia_en_Chile#/media/File:Historia_de_la_medicina_y_la_farmacia_en_Chile.JPG
15	http://brigadachacon.blogspot.cl/?view=flipcard
16	http://brigadachacon.blogspot.cl/?view=flipcard
17	http://brigadachacon.blogspot.cl/?view=flipcard
18	http://brigadachacon.blogspot.cl/?view=flipcard
19	Figuroa - Saavedra
20	http://www.somosmalasana.com/etiquetas/graffiti-malasana/
21	http://nerdchop.com/wp-content/uploads/2011/02/Malasana-Graffiti.jpg
22	http://worldoutthere.net/madrid-insiders-guide-spain-bars-hotels-churros
23	http://revistaarteego.blogspot.cl/2011/01/murales-de-gomez-carreno-1994-1999.html
24	http://www.espiritu-urbano.com/?p=455
25	https://museoacieloabiertoenlapincoya.wordpress.com/2012/12/22/movimiento-obrero/
26	http://www.murosquemiranalmar.org/p/paseo-virtual.html
27	www.museodecieloabiertosanmiguel.cl

28	Roberto Moris
29	Pablo Andrade
30	Alberto Fallanberg
31	www.metro.cl
32	Daniel Rojas
33	Pablo Andrade
34	Pablo Andrade
35	Sergio Bravo
36	www.metro.cl
37	www.bibliometro.cl
38	www.santiagoen100palabras.cl
39	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
40	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
41	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
42	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
43	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
44	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
45	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
46	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
47	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
48	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
49	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
50	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
51	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
52	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
53	En, "Las Nuevas Catedrales". Publicación de Metro de Santiago.
54	https://www.saborizante.com/2013/12/que-te-parecio-el-recien-terminado-mural-de-inti-en-bellas-artes/
55	Pablo Andrade
56	Pablo Andrade
57	Pablo Andrade
58	Pablo Andrade
59	Pedro Morales
60	Pablo Andrade
61	www.santiagostreetart.com
62	www.lamuralla.cl
63	www.lamuralla.cl
64	www.losmurosnohablan.cl
65	www.abacq.net
66	http://cachandochile.wordpress.com
67	Brigada negotropica Flickr
68	http://losoberoles.blogspot.com
69	http://museocieloabiertoenlapincoya.wordpress.com
70	www.museodecieloabiertosanmiguel.cl
71	http://monogonzalez.blogspot.com
72	flickr Dasic Fernandez
73	http://dasic.blogspot.com
74	Flickr Piguan

-
- | | |
|----|---|
| 75 | www.hechoencasa.cl |
| 76 | http://globalstreetart.com |
| 77 | http://globalstreetart.com |
| 78 | http://madridstreetartproject.com |
| 79 | http://streetartwithgoogle.com |
| 80 | http://buenosairesstreetart.com |
| 81 | Facebook Paredes Rayadas |
| 82 | Facebook Paredes Rayadas |
| 83 | Facebook Paredes Rayadas |
| 84 | Facebook Paredes Rayadas |
| 85 | Facebook Paredes Rayadas |
| 86 | Facebook Paredes Rayadas |
| 87 | Facebook Paredes Rayadas |
| 88 | Blog Franco Salinas |
| 89 | Blog Franco Salinas |
| 90 | Blog Franco Salinas |
| 91 | www.hechoencasa.cl |
| 92 | www.hechoencasa.cl |
| 93 | Pablo Andrade |
-

Anexo 4. Referencias fotográficas

Fotografía	Referencia
1	Pablo Andrade
2	Pablo Andrade
3	Pablo Andrade
4	Pablo Andrade
5	Nicole Araya
6	Nicole Araya
7	Nicole Araya
8	Nicole Araya
9	Nicole Araya
10	Nicole Araya
11	Nicole Araya
12	Pablo Andrade
13	Pablo Andrade
14	Pablo Andrade
15	Pablo Andrade
16	Pablo Andrade
17	Pablo Andrade
18	Pablo Andrade
19	Pablo Andrade
20	Pablo Andrade
21	Pablo Andrade
22	Pablo Andrade
23	Pablo Andrade
24	Pablo Andrade
25	Pablo Andrade
26	Pablo Andrade
27	Pablo Andrade
28	Pablo Andrade
29	Pablo Andrade
30	Pablo Andrade
31	Pablo Andrade
32	Pablo Andrade
33	Pablo Andrade
34	Pablo Andrade
35	Pablo Andrade
36	Pablo Andrade
37	Pablo Andrade
38	Pablo Andrade
39	Pablo Andrade
40	Pablo Andrade
41	Pablo Andrade
42	Pablo Andrade
43	Pablo Andrade

44	Pablo Andrade
45	Pablo Andrade
46	Pablo Andrade
47	Pablo Andrade
48	Pablo Andrade
49	Pablo Andrade
50	Pablo Andrade
51	Pablo Andrade
52	Pablo Andrade
53	Pablo Andrade
54	Pablo Andrade
