



Revista Austral de Ciencias Sociales

ISSN: 0717-3202

revistaaustral@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Senn, Daniela

La Ciudad Imaginaria: (etno)grafía sobre muros urbanos al sur de Chile

Revista Austral de Ciencias Sociales, núm. 24, noviembre-junio, 2013, pp. 127-145

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45929767007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La Ciudad Imaginaria: (etno)grafía sobre muros urbanos al sur de Chile\*

The imaginary city: (ethno)graphy about urban murals in Southern Chile

DANIELA SENN\*\*

## Resumen

Este artículo realiza un seguimiento y reflexión sobre la vida social de la imagen en la ciudad mediante el estudio de murales urbanos, haciendo especial énfasis en las intervenciones realizadas por espectadores. El mural urbano es concebido como un medio efímero por el cual la imagen como producto simbólico se deja ver, mientras que el artista sería el configurador de aquellos signos al margen de la historia oficial. El mural, finalmente, es una manera mediante la cual la ciudad es capaz de vivir sus trazos, imaginarlos y reinventarlos.

**Palabras clave:** ciudad, muralismo, imagen, Valdivia.

\* Artículo parte del proyecto Fondecyt 1100694 "La Antropología Negativa de Günter Anders". Director: Breno Onetto M. También se realizó con aportes de la Beca Conicyt Magíster Nacional 2011.

\*\* Anibal Pinto 1313, Depto. B., Valdivia. E-mail: daniela.senn.j@gmail.com

## Abstract

This article traces a road and reflection about the social life of the image in the city, through the study of urban murals, doing special emphasis on the interventions performed by the spectators. The urban mural is conceived as an ephemeral medium whereby the image as symbolic product can be seen, while the artist would be the signs configurator who works those signs hidden under the official history. Finally, the mural is the way by means of the city is able to live her strokes, imagine and reinvent them.

**Key words:** city, mural, image, Valdivia.

## I. Introducción

Si hace cientos de años podían arribar a nuestro continente grupos de ansiosos individuos, con la esperanza de encontrar una nueva tierra llena de riquezas materiales, la ilusión de viajar para hallar hoy en día a culturas herméticas, definidas claramente y alejadas de todo contacto, es igualmente necia. Si antes podíamos contemplar para describir, elaborar taxonomías para clasificar y realizar experimentos sobre la realidad para analizar o predecir, ahora el panorama ha mutado substantivamente: la misma realidad se ha diversificado y, por ende, el objeto de estudio y el camino para develarlo deben ser modificados.

Es así como nos encaminamos hacia un cambio en nuestro objeto de estudio y la modificación de nuestros métodos. Estudiamos culturas que han tenido contacto con otras, de cuyos encuentros han surgido nuevas formas de vivir

y pensar la realidad. “La interculturalidad se perfila como uno de los temas claves del siglo XXI, tanto por su transdisciplinariedad como por los múltiples problemas de investigación que se derivan de este objeto de estudio” (Rodrigo Alsina 1999: 5). Y si la comunicación entre las culturas da pie a nuevos fenómenos sociales, el lente para acercarse a dicha realidad debe estar consciente de dichos contactos entre culturas. Sucede entonces que difícilmente podemos definir un “Otro” y un “Mismo”, ya que ese orden binario no nos basta para vislumbrar lo que nos rodea, sino que se hace necesario considerar la posibilidad de un *entre* que no consistiría en ninguno de estos dos extremos contradictorios, sino que vendría a ser una síntesis o el sincretismo de ambos.

Si la condición de las culturas es un permanente viaje que las comunica con otras, nuestra misma posición debe ser un viaje, no desde la partida ni desde el arribo, sino que desde ese entre que está al tiempo que nos desplazamos. Es más, la propia disposición en el viaje debe situarse en ese punto medio. O en palabras de Geertz: “Para vivir en esta época de mezclas, estamos obligados a pensar en la diversidad sin dulcificar lo que nos seguirá siendo ajeno con vacuas cantinelas acerca de la humanidad común, ni desactivarlo con la indiferencia de ‘a-cada-uno-lo-suyo’ ni minusvalorarlo tildándolo de encantador” (Geertz 1996: 92). Se trata, por lo tanto, de no dejarnos caer en las autocertezas de nuestra propia cultura, ni en las convicciones de excluidos y extranjeros que han de sentirse mejor entre los otros, adoptando incluso una generosidad militante hacia las otras culturas.

¿Cómo se expresan estas ideas en la ciudad? Sucede que la ciudad amplía las posibilidades culturales aún más, ya que la diversidad urbana

crece más allá de la división del trabajo, que la diversidad religiosa, cultural o identitaria (Sanmartín 2010). Lo podemos explicar mejor si sumamos la especialización, la inmigración y el cosmopolitismo. Ya son tantas las identidades que pueden surgir dentro de una cultura que parecía verse uniforme, que la existencia de subculturas, mezclas entre una y otra, y conflictos entre las mismas es más que un hecho en el caso de la ciudad. Podemos comprobarlo sólo saliendo en la calle.

Un aspecto trascendental de la ciudad contemporánea es la representación de sí misma y de su población en la calle. La forma de representación que convoca este estudio es la pintura mural en las calles de Valdivia. En este estudio transitaremos por las calles de esta ciudad analizando los murales del colectivo *QuarzoMural* y una obra en particular de los muralistas Pablo Manquilef y Felipe Smides. Estos muralistas operan en el lugar desde la segunda mitad de la década del 2000 y tienen como temáticas principales los personajes populares, pueblos originarios, mitos y el pasaje de la Región de Los Ríos.

## II. *City tour*

Ahora pensemos en nuestra ciudad como una gran exposición de pintura, donde cada muro podría ser visto como una obra. Si el mismo mural es una intervención sobre el espacio, un mural intervenido –adulterado, rayado, pintado encima o borrado–, más que un ruido interpuesto en la obra, es la continuación de un trabajo imaginario. Sin embargo, ¿qué habrá impulsado a los muralistas a inscribir formas sobre soportes visuales? ¿Existirá tal vez una especie de estímulo que lleva a los individuos

a ilustrar de manera figurativa lo que han visto, lo que han imaginado o aquello que desean comunicar? ¿O es que quizás eso mismo que han visto ha tomado diversas formas al mezclarse con aquello que han imaginado, lo que han vivido o incluso, lo que se planea experimentar?

Según Gubern existe una pulsión icónica que “[...] surge de la necesidad de otorgar sentido a lo informe, de dotar de orden al desorden y de semantizar los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo” (Gubern 1996: 12). Es como si tuviéramos la necesidad de racionalizar todo aquello que escapa de los límites de nuestro *logos*, pues así tal vez nos sentimos capaces de ejercer un cierto dominio sobre aquellas cosas que aparecían sin una representación visible, y por lo tanto, creíamos no poder gobernar, pues ni siquiera se nos presentaban frente a nuestros ojos bajo una forma aprehensible.

Quien inscribe la imagen, por lo tanto, realiza una labor netamente política. Y no tiene solo que ver con los motivos o los signos presentes en su obra, sino que se refiere más bien a una pulsión primaria, al acto que da origen a cualquier tipo de mensaje. Dar forma a lo informe es igual a sentenciar que esa porción de la realidad es tal cual se ve en la imagen, es patentar dicha idea bajo la forma en la que el pintor la imaginó. El pintor, bajo la influencia de su experiencia de vida y su convivencia dentro de una cultura -o culturas-, presenta una posible manera que tiene la realidad de hacerse ver.

Ahora bien, si vamos a ponernos frente a un mural y preguntamos a algún sujeto que pasa por ahí sus impresiones, ¿qué es lo que ocurre con el espectador? Giacché define al

espectador como “alguien que se coloca en una relación particular con su mirada” (cit. En Lisón, 2010: 172); el espectador “[...] no puede apartar su mirada de una ley de complementariedad e incluso subordinación que lo liga al objeto o a la acción ‘puesta en escena’ para él” (172). El espectador al cual estamos interpelando está diferenciado del observador, quien no tiene esta relación de complementariedad con lo que se pone frente a él, ya que en cualquier momento puede perder la atención o dejar el lugar. La posición de espectador entonces es la que solicita la imagen para ser recibida.

Al recibir la obra de arte icónica entramos a un proceso de vivencia de dichos trazos, y todo análisis que pueda ocurrir por estímulo de las formas que ahí vemos será posterior a nuestra manera de ver. En palabras de Merleau Ponty, “La obra de arte se ve o se entiende y ninguna definición, ningún análisis, por preciso que retroactivamente pueda ser y para hacer el inventario de tal experiencia, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella” (Merleau Ponty 2008: 61). Cuando percibimos una obra de arte, una imagen, una pintura o un inmenso mural, no nos vamos inmediatamente a los detalles, pero sí podemos en una primera instancia verla como un todo.

La obra no se da a conocer a sí misma, sino que da a conocer otro asunto: lo que desea representar, la forma que ha tomado. No es que la tela, los colores o el material del muro sean los protagonistas, sino lo que ellos juntos han formado: la imagen. Entonces, la materia pasa a ser un soporte de la forma, pero no aquello que vemos. En palabras de Heidegger: “La obra nos da a conocer público otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter

añadido (...) la obra es símbolo" (Heidegger 2008: 13).

El arte lleva consigo caracteres añadidos y la imagen en sí es una construcción simbólica. La percepción de estos productos creados, por ende, debe entenderse como parte de un proceso de comunicación cargada de sentido, en el cual los creadores intencionalmente han combinado elementos para ponerlos frente a nosotros. Nuestra recepción entonces parte con una percepción que no tome en cuenta aún los análisis posteriores. Percibir la imagen es verla, no entenderla. En la simple mirada hay una serie de factores que se entrelazan y dan pie a procesos inmediatos que nos permiten ver.

Es así como la imagen de un árbol no es ese árbol como tal, sino una figuración de él, un modo de concebirlo. Si bien es en la materia en donde el artista actuó para configurar su obra, lo que finalmente le da sentido a esta materia es la forma. Forma y materia están en una permanente interdependencia, en donde una sostiene a la otra. La imagen, por lo tanto, entendida como (más que su) forma, es un producto racional y simbólico, individual o colectivo, parte de una cultura y sobreviviente en diversos tiempos y espacios (Belting 2007).

Nosotros, espectadores, habiendo recibido el estímulo, nos vemos expuestos a un sinfín de procesos internos y externos, dentro de los cuales las imágenes son la única cara visible. Entonces, es de esperar que una vez acogida la provocación, no sólo se comprenda o se reconozca lo que nos intenta mostrar, sino que además reaccionemos ante ello.

Así es como traemos a colación los murales del colectivo QuarzoMural de la Población Perú

en proximidades del centro de Valdivia. Uno de ellos, asomado desde la avenida principal de la ciudad, Avenida Picarte, muestra una interpretación del terremoto de 1960 ocurrido en Valdivia, en donde KaiKai vilú, la serpiente de agua, aparece como protagonista del suceso. Se muestran ahí figuras reconocibles por quienes vivenciaron el suceso o incluso por quienes lo recuerdan por herencia: El Canelo, barco hundido tras el desastre, la locomotora y algunos habitantes de la ciudad. Podríamos decir que se trata de una imagen que realiza movimientos temporales desde un tiempo mitológico hacia un tiempo cronológico, haciendo que el mito se mezcle con la realidad y, por lo tanto, deje de ser tan solo una narración fantástica y se convierta en parte de la historia (Figura 1).

El segundo mural que traemos a colación tiene una intensión similar al anterior. Ilustra a pueblos originarios de diversas procedencias en comunión, apoyados en una gran raíz que sube hasta los cielos. Es como si la historia que ha permanecido bajo tierra quisiera mostrarse y, de ese modo, volver a posicionar a los pueblos indígenas como el verdadero origen, y no como un elemento excéntrico y lejano que se ve acallado frente a la fuerte influencia alemana de la ciudad (Figura 2). Cabe destacar que este mural no se encuentra directamente en una esquina de la gran avenida, sino que se ubica dentro de un domicilio particular, quienes dieron permiso al colectivo para pintar ahí.

En las dos obras que vimos de la Población Perú, si bien no existe una barrera que las proteja ni tampoco un letrero con las palabras "no tocar", se evidencia una preocupación considerable de parte de los espectadores por su mantenimiento. Es decir, las obras han sido conservadas casi



*Figura 1.* Mayo de 1960. Alegoría de un Desastre

intactas y hasta parecieran ser respetadas por quienes viven y transitan por ahí. Podríamos explicar esta recepción por tres razones:

Una, porque los murales se encuentran dentro de una población con bastante historia y con personas de antigua raigambre. Es un sector que, a pesar de ocupar la calle principal de la ciudad, no tiene un tránsito tan ajetreado como el centro. Es, por lo tanto, un sector intermedio de la ciudad, no un destino recurrente.

Otra razón que explica el cuidado de las obras, es la existencia de placas de oficialismo que contienen el nombre de la obra y todas las instituciones que favorecieron al artista para que la pudiese ilustrar ahí (Figura 3). Estas placas,

por lo tanto, actúan casi como una especie de cámara de seguridad con sensor de movimiento, en la cual cada logo institucional parece estar mirando a quienes intentarían intervenir el mural.

Por último, los murales ubicados en esta población mostraban un tono de homenaje, una lectura a sucesos históricos, personajes y actores sociales, mezclado con mitos y con historias populares. Es probable que, al no tratarse de murales con una intención crítica, ni tampoco cargados de clichés, la recepción fue proporcional: no presentaron críticas escritas sobre sus trazos, ni manchas, ni intervenciones intencionadas, ni por parte de los oficialistas ni tampoco por parte de grupos adversos al modelo de historia presentado allí.





Figura 2. Pueblos Originarios. ¿Mito u origen?



Figura 3. Placa en obra de QuarzoMural

Al otro lado del río, sin embargo, el panorama cambia un poco: El mural pintado por el mismo colectivo en la Isla Teja sí tuvo una reacción que demostraba una posición adversa al mensaje entregado (Figuras 4 y 5). La historia de la campana que se ilustra en el mural ha tenido distintas versiones, de las cuales ha hecho alusión Oreste Plath (2008) de la siguiente manera: una de ellas cuenta que los indígenas, al incautarse el oro de los malones, lo arrojaban al río por considerar este metal realmente inútil, además de recordarles los sufrimientos a los que fueron expuestos para extraerlo. Otra versión, contada por los mismos muralistas de Quarzo, dice que la campana fue hundida por los mapuche no sólo por considerarla de un material inútil y causante de sus sufrimientos, sino porque además esa misma campana era utilizada por los españoles para advertir los levantamientos indígenas; y estaba claro que sin la señal —con la campana hundida en el río— no los iban a poder frenar. Desde entonces hay quienes afirman que es posible escuchar desde el río campanazos en las noches tempestuosas de la ciudad.

Quien conoce la historia de la campana hundida en el río Valdivia, puede asociar la pintura inmediatamente a esta, pero no por eso va a dejar de asociar cada elemento a nuevos significados, puesto que incluso por el orden que estos presenten son capaces de modificar la idea que nos hacemos de ellos. ¿Por qué aparecen calaveras junto a la campana? ¿cuál es la figura que está capturando a los españoles? ¿qué razón tiene el mismo mural para estar pintado como una serie de viñetas intercomunicadas?

Claramente, el mito de la campana se ha cruzado con el mito de la KaiKai vilú, la serpiente de agua, quien tiene a los españoles prisioneros y a los mapuche festejando el hundimiento de

la campana de oro. Es un mural que ilustra la victoria definitiva del pueblo indígena sobre el otro conquistador.

El sector donde fue ilustrado el mito de la campana es el que alberga la sede principal de la Universidad Austral de Chile, además del Instituto Alemán, lo cual lo caracteriza inmediatamente como una zona con bastante flujo de población joven. Eso quizás nos podría dar algunas pistas sobre el autor del mensaje que interviene el mural, pero aún así resulta difícil: “A mí no me dan beca indígena ni tampoco tierras” (Figura 5). Lo que sí podemos es dar luces acerca de la posición expresada en el mensaje: puede ser la de un sujeto que demuestra cierta apatía hacia los beneficios dados por el Estado a los ciudadanos mapuche o de ascendencia mapuche; o bien puede ser la de quien, al ver al pueblo mapuche ilustrado como mitología, rechaza el exotismo que lo muestra como una otredad lejana y temporal que no toma en cuenta la actual situación del pueblo mapuche y, de ese modo, niega el conflicto territorial y político que se vive en el sur de Chile.

Esta reacción puede explicarse por el tono que presenta la imagen, pues no podría considerarse neutral, ni tampoco se puede creer que haya pretendido tener una buena recepción a toda la población. Al contrario: se intuye aquí la intención primaria del muralista de provocar. Un texto ilustrado que muestre un enfrentamiento entre dos culturas en una ciudad intercultural, probablemente será la antesala para que estalle el conflicto. Pretender que el espectador no reaccionara ante una imagen como esta es similar a no vivir en contexto, asumiendo como propia la imagen que desde la alteridad han pintado sobre nuestras ciudades.



“No aceptar que el suelo latinoamericano es de una contundencia irrevocable, comparado a la domesticación al que este ha sido sometido

en Europa central, es querer forzar una homogenización insostenible” (Rodríguez-Plaza 2011: 36).



Figura 4. Mural en Isla Teja. El Mito de la Campana



Continuación Figura 4



Figura 5. Mural de Isla Teja intervenido: ““A mí no me dan beca indígena ni tampoco tierras”

La imaginación colectiva no llegó hasta ahí. Luego de ser adulterado el mural de la Isla Teja, el colectivo QuarzoMural junto a otros pintores reinventaron el mito de la campana, esta vez

mostrando a un carabinero de fuerzas especiales en lugar del español capturado (Figura 6), y a un cerdo camino a un festín en lugar de la campana que sería arrojada al río (Figura 7).



*Figura 6. Mural de Isla Teja reinventado*



*Figura 7. Mural de Isla Teja reinventado*

Esta sustitución realiza un movimiento temporal que nos traslada desde el mito al actual contexto de conflicto entre el pueblo mapuche y el Estado, así como al conflicto estudiantil nacional. Es decir, si antes los muralistas hacían convivir dos mitos distintos en la misma historia, ahora son los antiguos personajes los que se ven desafiados a una figura de nuestro cotidiano. El enfrentamiento, al parecer, ha tomado nuevos protagonistas.

El mural, por lo tanto, no solamente tiene la labor de evidenciar o rescatar las imágenes del imaginario de la población, sino que además muestra, a través de un enfrentamiento icónico, los conflictos que guardan distintos sectores de la población entre sí. Esta ciudad imaginaria, a pesar de no tener un referente idéntico en la pintura dentro de su realidad, no resulta del todo desconocida para los receptores, pues ellos han reaccionado y complementado cada imagen.

En el último caso a revisar aquí, en un mural dentro de la misma ciudad se produjo una forma de intervención o de intertextualidad imaginaria completamente distinta. No hablamos de un profundo cuidado hacia la obra, ni tampoco de una intervención que demostrara ir en contra del mensaje, sino de un enfrentamiento de mural a mural, en la costanera de Valdivia, lugar donde se concentra gran parte del turismo que alimenta a la ciudad.

La obra primera obra en pugna se titula *El progreso del destino natural... la ciudad cíclica* (Figura 8), la cual es más conocida como "Mural Bicentenario", pues fue pintado por encargo del GORE de Los Ríos en conmemoración de los 200 años del país. Este mural parte de ese pie forzado que lo lleva a transformarse en una especie de postal ideal de Valdivia,

presentándose de manera amable y fácil de captar. Aparece en primer momento como una especie de collage histórico, dentro del cual podemos reconocer signos bastante típicos como el lobo marino de la costanera, una bandurria en vuelo y unos pájaros negros que podrían ser cuervos del pantano o patos yecos, además de unos cuantos barcos. Los demás elementos merecen un ojo más acucioso: La mujer que se retrata al lado de la bandurria y el lobo marino, están ubicados en alguna calle de la ciudad la que, podría sospecharse, es la costanera. Esta calle, sin embargo, no luce tal cual como la vemos hoy en día, sino que en vez de concreto, está hecha con tablas de madera, tal como cuentan los antiguos habitantes de la ciudad cuando afirman que las calles antes eran tapadas con maderas de alerces y sólo muy después con suelos asfaltados.

Otra figura que llama la atención es la de los indígenas en una canoa, dispuestos en el centro del mural. Podríamos asumir que trata de uno de los seis nombres que presenta el pueblo mapuche –por la zona que desea representar el mural–; en este caso, nos referimos al pueblo Lafkenche, quienes habitaban en las costas entre el río Bío Bío y el Calle Calle. Ahora bien, ¿cuál será el contexto de estos Lafkenche en la situación que se presenta en el mural?, ¿Estarán llegando a su hogar, comerciando productos o dejando su territorio por la alta población arribada a la zona?

Tal vez este detalle nos ayude a interpretar mejor lo anterior: En el extremo izquierdo del mural encontramos la imagen de unos árboles muertos, justo al lado de una gran estela de humo. Un pájaro que estaba posado ahí, advierte la situación. *El progreso del destino natural* nos estaría ubicando primeramente en una etapa en





Figura 8. El Progreso del Destino Natural... la Ciudad Cíclica (Mural Bicentenario) el día de su inauguración



Figura 9. Mapa presente en mural bicentenario

la que se destruye el entorno bajo la consigna del desarrollo industrial, lo cual nos sitúa de inmediato en el actual conflicto de la ciudad con la celulosa Arauco, además de recordarnos los antecedentes de gran producción industrial de la ciudad antes del terremoto de 1960. Los indígenas que ahí aparecen, entonces, podrían

haber estado huyendo de este desarrollo desenfrenado, o bien podrían haber estado ahí sólo como ilustración de lo que en algún momento fue.

Sin embargo, el mural no está emplazado en una fecha en particular, sino que lo que intenta

es un permanente movimiento temporal. Prueba de ello es este mapa de la ciudad de Valdivia –o Baldivia como solía ser escrito-, tal cual como era concebida en los tiempos de la conquista española (Figura 9). El mural, por lo tanto, no consiste solamente en un *collage* histórico, sino que –tal como lo enuncia su título- permanece en un tiempo de tránsito, en una ciudad cíclica que tal vez deba ver su entorno completamente destruido para ver asomarse sobre ella un atisbo de vida.

El mural no fue intervenido hasta haber transcurrido un tiempo considerablemente extenso. La obra –al igual que los murales de

Quarzo de la población Perú- fue terminada en el año 2010 y su inauguración tuvo lugar en septiembre del mismo año. Fue recién al año siguiente cuando aparecieron estas manchas sobre él, las cuales podíamos apreciar también en otros muros de la ciudad, con la misma forma y color, lo que nos dice que la intervención tal vez no fue pensada ni intencionada especialmente para la obra, ya que no presenta una forma personalizada ni pareciera que haya sido producto de una interpretación hacia el trabajo de los muralistas. Aparece, más bien, como producto de un azar que solamente ansiaba intervenir, sin importar dónde ni cómo (Figura 10).



Figura 10. Primera Intervención sobre mural bicentenario

Ya avanzando el año 2011, fue posible observar nuevas intervenciones, las cuales delatan sí haber sido pensadas específicamente para el mural: barquitos y aviones de papel y, además, cada una de las figuras que resultaban ser típicamente valdivianas aparecen con el borde punteado y con unas tijeras cortándolas, tal como si fueran moldes predeterminados que

los muralistas pegaron ahí; o como si fuese necesario sacarlas del escenario para que el mural sea bien recibido por los interventores (Figura 11). Pero resulta que quien dibujó estos elementos no es un sujeto ajeno a la creación, sino que se trata de uno de los autores. Es decir, el mismo muralista –Smides- fue quien intervino su obra.





Figura 11. Segunda intervención sobre mural bicentenario

Sin embargo, la mayor intervención que ha tenido este mural, no fue ni siquiera hecha sobre sí mismo, sino que en la vereda del frente y los autores aparecen identificados como Quarzo (Figura 12). Lo que Quarzo muestra aquí es nuevamente un movimiento temporal que hace convivir al mito con acontecimientos recientes.

El tiempo mitológico, por lo tanto, es puesto sobre el tiempo cronológico. En el texto, vemos al menos tres signos que llaman la atención: los volcanes, el hombre y la serpiente Trentren vilú— claramente identificada con su nombre escrito— y un Kultrún pintado sobre ella.



Figura 12. Mural clandestino de Quarzo enfrentándose a mural bicentenario en la costanera de la ciudad



Figura 13. Firma de Quarzo en mural clandestino

Estos tres elementos, no obstante, no aparecen como signos aislados, sino que además de estar comunicados por un sentido en común, sus mismos trazos forman parte del otro. Así, los volcanes emergen de la serpiente y de ésta también el individuo y su entorno. La sintaxis, al igual que en el mural de la Isla Teja, se visualiza como un relato lineal que incita a “leerlo” como cualquier mensaje escrito. Finalmente, lo que se lee es el levantamiento de las tierras que provoca Trentren, salvando a parte de la población de la muerte, la que es simbolizada por los huesos que quedaron bajo la serpiente. Es la furia que experimentaron los volcanes en la décima región durante el año 2011 y la profunda conexión del ser humano con la tierra.

Ahora bien, el emplazamiento de este mural, evidentemente no puede leerse igual que los que aparecieron en la Población Perú y ni siquiera puede igualarse al de la Isla Teja, ya que éste, a pesar de entregar un mensaje propio, actúa finalmente como respuesta ante el Mural Bicentenario. Esta vez, la recepción de la primera

obra es manifestada no sólo mediante manchas, mensajes e intervenciones gráficas, sino que se materializa a través de una nueva obra.

La diferencia de propuestas es evidente: mientras el Mural Bicentenario muestra un *collage* de tiempo y personajes, el mural de Quarzo muestra una historia en particular, reciente y con un protagonista mitológico. Por otro lado, los tonos también divergen: el Mural Bicentenario aparece de manera legal y sin ninguna gota de subversión –salvo por la crítica que pueda extraerse de la presencia de árboles muertos-, mientras que Quarzo aparece esta vez sin respaldo institucional, mostrando incluso una firma distinta a la que aparece en los murales financiados –con una tipografía más cercana al graffiti (Figura 13)-, además de tratarse de un mural mucho más contingente y crítico que su antecedente.

Dependiendo del conducto que sigan los artistas para ilustrar sus obras, se determinará el emplazamiento del mural, coexistiendo

de este modo, dentro de la misma ciudad, murales realizados mediante fondos estatales, concursos, asignaciones directas, autogestión y clandestinidad. Todo mural, independiente de su mensaje, está expuesto a la reacción de los espectadores, pues es este un arte efímero, que asume su existencia no como un ser en la perpetuidad, sino como un estar siendo y sólo adquiere sentido en la medida que la ciudad lo mire, lo toque, lo pinte y lo reinvente.

La idea de ciudad, el edificio más alto de esta o el mural más extenso, son igualmente contruidos por los seres humanos. Esta ciudad por la que transitamos es un constructo del cual emanan discursos e historias, todos parte de lo que llamaremos ciudad imaginaria y de la cual podemos –citando a Anderson (1993)- no conocer todo absolutamente, pero creemos ser parte y habitante. Es más, es imaginaria no sólo por ser un constructo de forma y fondo, sino además porque las mismas interacciones, el propio funcionamiento de esta no lo conocemos en su totalidad, sino tan sólo lo inferimos, lo pensamos y creemos comprender. Como cuando intentamos identificar a los interventores de cada obra, partiendo de elementos contruidos para llegar a un *supuesto hecho de supuestos*, a una imagen creadora de imagen. Es decir, “gran parte de lo que nos pasa es imaginario, porque no surge de una interacción real” (García Canclini 1999: 89).

Ahora, si a través de la imagen el ser humano está intentando un dominio hacia el paisaje, estamos asumiendo este mismo como “[...] la mirada que lanzamos sobre nuestro territorio” (Mairal, cit. En Lisón, 2010: 44). Es decir, el paisaje natural y cultural de la ciudad no existe como condición natural de sí, sino como resultado de nuestra propia mirada hacia el

entorno. La mirada vivencial, la que interpreta y vive antes de pensar, es la que ha creado su propio entorno.

La ciudad que hemos inventado es una ciudad atestada de ruralidad, un sector que a pesar de su urbanidad y su falta de interacción real, guarda consigo la fuerte unión con sus alrededores y su origen. Esta ciudad se forma a partir de la mirada y el imaginario, el cual puede guardar dentro de sí muchas imágenes que intentan ser figuradas por quienes pintan los murales.

Esas imágenes del imaginario que dan forma a la idea de ciudad se conciben como el resultado de un estímulo dentro de un contexto histórico, junto a la propia percepción de cada uno como sujeto social. Nuestra propia Valdivia existe solamente porque la hemos mirado, entendido, pintado e intervenido.

### III. El Mural Urbano como Medio

Podríamos decir que el objetivo del mural a largo plazo es lograr la pervivencia de las imágenes que no son difundidas por medios oficiales –tomando prestada la pervivencia de Belting (2007)-, ya sean sobre mitos, personajes populares o lecturas de la propia historia. Para eso, debe saber convivir en un contexto en el cual la misma educación formal, la publicidad y la televisión propagan ideas, formas de pensar y de ser que, a pesar de estar muchas veces completamente alejadas de la realidad vivida por cada sujeto, tienen una posición privilegiada en el mercado de ideas.

El Mural –con eme mayúscula- es entendido como un tipo textual, una especie, un género

ilustrado que se emplaza en la ciudad. Mientras que cada mural –con eme minúscula- podría ser considerado un ejemplar textual, una unidad. Cada ejemplar textual es un producto comunicativo que no sólo compite contra todos los demás medios de comunicación disponibles en la ciudad, sino que además debe trazar un camino determinado para poder ser producido.

Dependiendo del camino que toma, se configura la naturaleza y el tono del producto final. Tenemos así murales urbanos que se producen mediante la adjudicación de fondos concursables y, por otro lado, los que se producen a través de la autogestión. La gestión cultural es un enfoque administrativo que delata en sí un cruce constante con la economía, en donde instituciones y artistas deberán negociar los límites de su intervención, a fin de ser favorecidos mutuamente. El artista, por ende, busca un financiamiento que le permita no sólo operar, sino que además le entregue una mínima libertad para entregar su mensaje; mientras que la institución que entrega el capital financiero, busca un equilibrio con su entorno y una rentabilidad simbólica traducida en mejores condiciones para su operatividad.

Cada ejemplar textual es producido dentro de un contexto específico, el cual es conocido, comprendido e interpretado por el artista. El mural, por lo tanto, tiene una intención inscrita dentro del plano ideológico que circunda en su entorno discursivo. Las formas visibles de cada obra, así como la disposición de cada signo dentro de ella, no son producto del azar ni tampoco son puestas ahí por algún tipo de fetiche del artista.

Los murales entonces son el medio por el cual la imagen se hace ver, mientras que esta -en

términos simples- es la forma, lo intangible. Ahora bien, cada imagen propuesta en los murales presenta una sintaxis específica, la cual es escogida con el fin de aprovechar las condiciones materiales del muro, así como también para facilitar la comprensión del mensaje. De esta forma, nos encontramos con murales con disposición lineal, en *collage*, o bien que intenta imitar a su referente en la realidad.

Asimismo, el emplazamiento que tendrá el mural en la ciudad será producto tanto de la intención –dentro de su ecosistema comunicativo-, como también de la etapa previa a su ilustración. Es decir, dependiendo si el mural pasó por un conducto oficialista o no, tendrá un lugar privilegiado para su instalación. Sin embargo, ya habíamos dicho desde el principio de este estudio que la imagen nos interesa, más que su forma, como un fenómeno social. Esto, porque comienza en su producción, se deja ver en la circulación y es interpretada en el consumo. Con todo, el efecto que conducen estas obras sobre la calle no es solamente una reacción sobre éstas –interviniéndolas, evidenciando conflictos-, sino que es además la misma población la que comienza a acostumbrar su mirada a este tipo de expresión, logrando una formación de audiencias, tal como lo hicieron las diversas artes y los medios de comunicación de masas.

Es así como podemos identificar a diversos grupos de receptores: Los que pasan sin advertir ni las formas ni el contenido, los simples receptores y los que cruzan el umbral hacia una mirada reflexiva, transformándose en un espectador que observa meticulosamente, saca fotografías, piensa y comenta lo que ve. Por otro lado, tenemos a los que intervienen los murales, quienes podrían ser también

muralistas, o personas que de cualquier forma se empeñan en intervenir y entregar sus propios mensajes, ya sea sobre superficies ordinarias como también sobre obras de terceros. Y por último, existe un grupo de espectadores que, en vez de intervenir el mural sobre sus mismos trazos o en sus alrededores, se dedican a estudiarlo –mientras no sea borrado por las intervenciones, el tiempo o la lluvia-, a seguir su desarrollo en la vida social mediante fotografías, observación y conversaciones, realizando una intervención invisible que sólo es percibida en el ámbito discursivo.

#### IV. El Rol de la Imagen en la Ciudad

Hemos vuelto nuestros ojos hacia distintas direcciones. Vemos nuestro contexto micro inscrito en los muros de la ciudad. Habitamos, vivimos y desvivimos dentro de una especie de aldea global, la cual Appadurai (s/a) describe como el mundo de hoy cargado de una suma de medios electrónicos y migraciones masivas, el que nos obliga a hacer un trabajo de imaginación para crearnos una imagen más o menos clara del lugar donde estamos viviendo.

Así, cada cultura será creadora y heredera de sus propias imágenes, las cuales se verán mezcladas por estos influjos extranjeros que arriban a sus ciudades, logrando a veces un sincretismo nutritivo que modifica y adapta las imágenes forasteras a su nuevo contexto, o bien, enterrando las imágenes originarias bajo la tierra del olvido. Es por eso que la imagen para nosotros es –más que su forma-, una manera de concebir, un producto simbólico de cada cultura que tiene como rol el dar una cara visible a la historia, a los recuerdos e incluso a la imaginación.

Ahora bien, el rol que tendrá cada imagen dentro de la ciudad es justamente develar esta historia que ha permanecido en las sombras, comprender y evidenciar las mezclas que sobre ella han ocurrido, evidenciar los conflictos culturales que tienen forma dentro de su territorio y hacer estallar las voces que buscaban un medio por donde exclamar sus mensajes, posturas y verdades, tanto aquellas que encarnan los muralistas como las de los interventores. Por lo tanto, el rol de la imagen en la ciudad es un fenómeno que debe ser estudiado por las ciencias sociales y las comunicaciones, pues –siguiendo a Augé (cit. en Belting, 2007) estas áreas de estudio son las que se avocan a comprender la confrontación entre los distintos mundos de imágenes que vinieron junto al encuentro de las culturas, es decir, el choque de imágenes sucedido durante las conquistas y colonizaciones, así como también se ocupan de estudiar la resistencia que se generó desde los vencidos hacia las imágenes de los conquistadores.

No obstante, esta confrontación no puede ser tratada en tiempo pretérito, pensando que sólo hace alusión a una lucha simbólica –y física- dada durante la conquista, sino que la disputa por la pervivencia de las imágenes es, más que un suceso pasado, un proceso que cada día alcanza nuevos protagonistas, cuyos medios adquieren cada vez más fuerza.

El rol del mural en la ciudad es, por lo tanto, actuar como medio de comunicación y confrontación ante las imágenes de los medios oficiales, llámese publicidad en las calles, en la televisión y modelos impartidos en la educación formal. El mural, sin embargo, no sólo se ocupará de divulgar y reivindicar las imágenes de los vencidos, sino que también



admitirá su mestizaje, mostrando imágenes con elementos de distintas procedencias, realizando movimientos culturales y temporales.

Sin embargo, si el mural actúa como medio de confrontación ante las imágenes oficiales, no lo hace siguiendo los pasos de su enemigo. Esto porque las imágenes oficiales cuentan con medios que aseguran su pervivencia en el tiempo, pues se encuentran protegidos de su propio entorno, ya sea en una sala de exposiciones, en un libro o en archivos nacionales. El mural, en cambio, es creado y vive junto a los transeúntes, la lluvia, las altas temperaturas, las latas de aerosol, los plumones, pinceles, brochas, las posturas y los tonos anímicos de cada espectador. Su pervivencia, al igual que la de las imágenes que muestra, es también imaginaria y vive eternamente en una lucha contra los medios protegidos.

El mural por lo tanto, no ansía convertirse en una fuente oficial y duradera como una enciclopedia, sino que espera que la ciudad viva sus trazos, los intervenga, los recuerde y los haga parte de su imaginación. Es por eso que la imagen que el mural muestra y la que desea hacer permanecer, es igualmente imaginaria.

A pesar de la gran influencia que puedan provocar, si pensamos en los murales que acá hemos expuesto, sería difícil figurarse que ellos

puedan causar una fractura en la memoria o que puedan mutar el imaginario de la ciudad con su sola presencia. Tal vez pueda ser una intención de fondo, pero lo cierto es que estas imágenes no consisten en una invasión como lo es la publicidad. No obstante, aunque miremos al mural como un fenómeno inofensivo, no debemos olvidar que lleva consigo una imagen inscrita, y si tanto espectadores e imágenes circulan al mismo tiempo, se nos hace necesario a nosotros como espectadores elegir una posición dentro de las audiencias, y estar en una constante labor de configuración de la imaginación al exponernos ante ellos.

Podemos creer que conocemos nuestra ciudad y nuestro país gracias a las imágenes construidas que nos dan aquella ilusión. Si incluso los propios mitos, las realidades intangibles y las interpretaciones a sucesos históricos han sido pintadas, llegará tal vez un momento en que las recordemos con esa forma, olvidando que alguna vez hubo un mural que así nos las mostró y que al estar propenso a ser borrado, no existe como fuente ni como fundamento a nuestro recuerdo ¿No será que soñamos con las formas y en realidad nunca fueron pintadas? ¿No serán parte de una imaginación colectiva? Como si dentro de nuestra propia experiencia nos hubiésemos encontrado con Kaikai Vilú emergiendo de algún río subterráneo, podría suceder que todos recordemos incluso aquello de lo que no fuimos testigo.

---

## Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, Arjun. (s/a). La Aldea Global. En línea; disponible en: <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm> (15 de junio de 2010).
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Editores.
- García Canclini, Néstor. 1999. *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Geertz, Clifford. 1996. *Los Usos de la Diversidad*. Barcelona: Paidós.
- Giacché, Piergiorgio. 2010. "Los Verbos Transitivos del Teatro, Mirar Teatro". *Antropología: Horizontes Estéticos*. Lisón, Carmelo (Ed.). Barcelona: Anthropos.
- Gubern, Roman. 1996. *Del Bidente a la Realidad Virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, Martin. 2008. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mairal, Gaspar. 2010. "El Paisaje o la Mirada del Otro" *Antropología: Horizontes Estéticos*. Lisón, Carmelo (Ed.). Barcelona: Anthropos.
- Merleau Ponty, Maurice. 2008. *El Mundo de la Percepción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Plath, Oreste. 2008. *Geografía del Mito y la Leyenda Chilenos*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. 2011. *Estética Urbana y Mayorías Latinoamericanas*. Santiago: Ocho Libros.
- Rodrigo Alsina, Miquel. 1999. *Comunicación Intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Sanmartín, Ricardo. 2010. "Luz de los Mitos, Sombras Modernas. El Cine y la Complejidad Antropológica". *Antropología: Horizontes Estéticos*. Lisón, Carmelo (Ed.). Barcelona: Anthropos.

